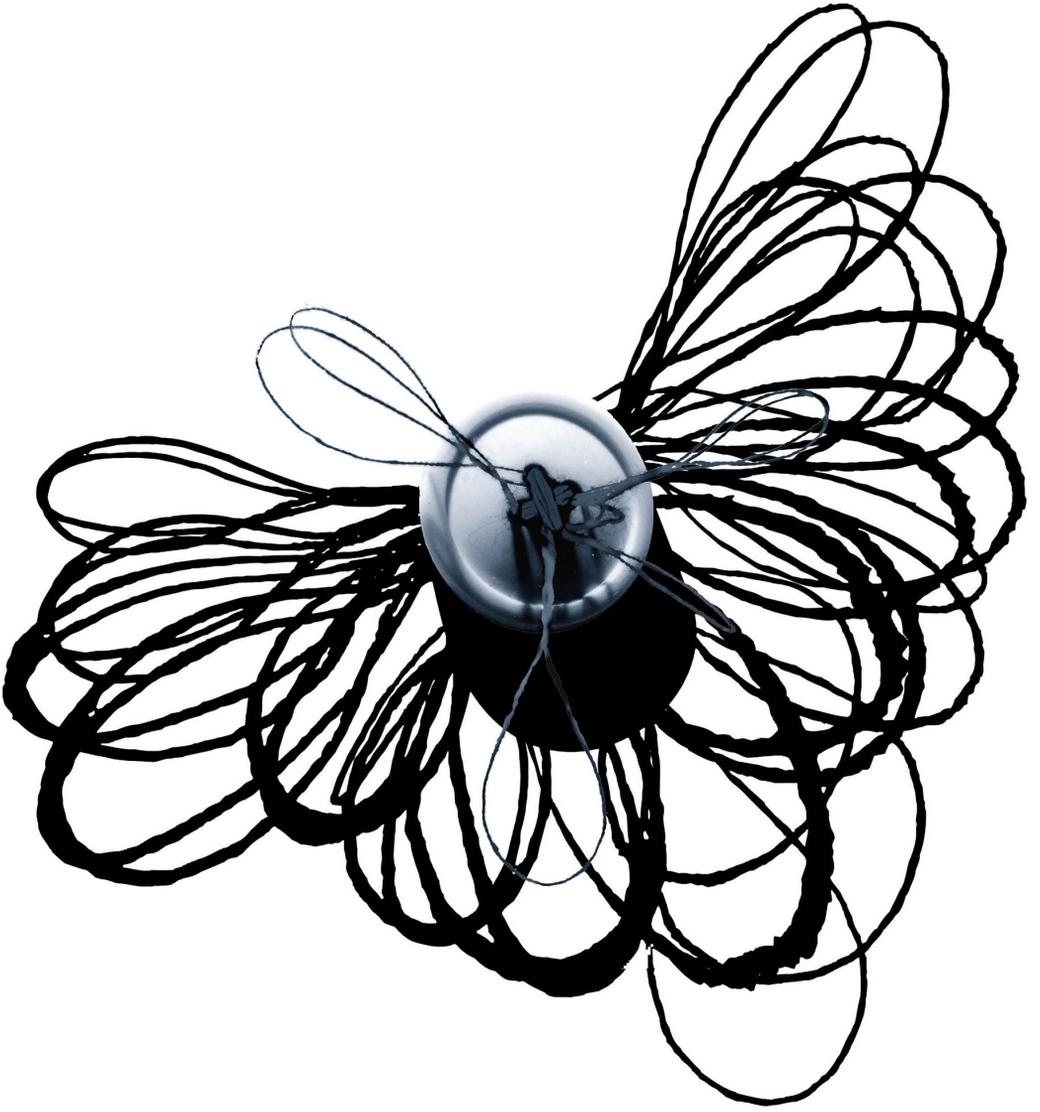


SIBILA



ano 3 : n. 5 : 2003

# SIBILA

*Revista de Poesia e Cultura*

Æ

Ateliê Editorial

## SIBILA

Revista semestral de poesia e cultura: ano 3, número 5, novembro de 2003

Copyright © dos trabalhos publicados pertence a seus autores

*Editor*

Régis Bonvicino (São Paulo)

*Publisher*

Plínio Martins Filho (São Paulo)

*Editores associados*

Odile Cisneros (Edmonton) e Romulo Valle Salvino (Brasília)

*Editora assistente*

Tatiana Longo dos Santos (São Paulo)

*Conselho Editorial*

Moacir Amâncio (São Paulo), Carlos Ávila (Belo Horizonte), Vera Barros (São Paulo), Aurora F. Bernardini (São Paulo), Charles Bernstein (Nova York), Wilson Bueno (Curitiba), Graça Capinha (Coimbra), Maria Elisa Costa (Rio de Janeiro), Eucanaã Ferraz (Rio de Janeiro), Jerusa Pires Ferreira (São Paulo), Reynaldo Jimenez (Buenos Aires), Manoel Ricardo de Lima (Fortaleza), Telê Ancona Lopez (São Paulo), walter hugo mãe (Vila Nova de Famalicão), Fabiana Macchi (Berna), Rodolfo Maia (Cidade do México), Juan Carlos Marsset (Sevilha), Darly Menconi (São Paulo), Douglas Messerli (Los Angeles), Alcir Pécora (Campinas), Marjorie Perloff (Pacific Palisades), Claude Royet-Journoud (Paris), Boris Schnaiderman (São Paulo) e Cecília Vicuña (Nova York)

*Sibila* está aberta a receber colaborações, inéditas sempre, que serão, no entanto, submetidas ao Conselho Editorial, podendo ou não ser publicadas.

*Edição de arte, projeto gráfico e capa*

Ricardo Assis (São Paulo)

*Imagem da capa*

Regina Silveira

Direitos reservados à

ATELIÊ EDITORIAL

Rua Manuel Pereira Leite, 15

06709-280 – Granja Viana – Cotia – SP

Telefax (11) 4612-9666

www.atelie.com.br atelie\_editorial@uol.com.br

Impresso no Brasil 2003

Foi feito depósito legal

# SUMÁRIO

Cartas,	7
No action to be taken???,	9
<i>Viena sedutora</i> • Marjorie Perloff,	11
<i>Eclipses</i> • Regina Silveira,	39
<i>Três peças</i> • Ana Hatherly,	44
<i>Três poemas</i> • Cláudia Roquette-Pinto,	47
<i>Impossibilidades</i> • Solange Rebuszi,	50
<i>Fiat lux</i> • Telê Ancona Lopez,	51
<i>De Luz Acesa</i> • Moacir Amâncio,	52
<i>Poemas</i> • Gustavo Arruda,	53
<i>Sibila</i> • Ricardo Assis,	55
Dudi Maia Rosa,	56
<i>Dois poemas</i> • Víctor Sosa,	58
<i>Guitare</i> • Jules Laforgue,	64
<i>Laporte, outra vertente da vanguarda francesa</i> • Micaela Kramer,	66
<i>Feuille volante</i> • Roger Laporte,	73

## TRADUÇÃO

<i>Leituras dum poema de Li Shangyin</i> • Yao Jingming,	78
--	----

## PARES CONTEMPORÂNEOS

<i>A lógica do erro</i> • Affonso Ávila,	88
<i>Dois poemas</i> • Affonso Ávila,	98
<i>Uma voz viva da Rússia</i> • Entrevista Arkadii Dragomoshchenko,	102
<i>Reimaginando Dragomoshchenko</i> ,	110

*Russian poetry (1917-1955)* • Mário Faustino, 118

#### RESENHAS E NOTAS

*A invenção da crítica de cinema no Brasil* • Carlos Adriano, 122

*Arte e meio-ambiente* • Carlos Ávila, 129

*A literatura intelectual de Gino Chiellino* • Fabiana Macchi, 133

*Poema* • Gino Chiellino, 137

*O olho do poeta* • Júlio Castañon Guimarães, 138

6 *Um ato suave de subversão*, 147

*19 desarranjos* • Geraldo Mosquera, 148

*Novíssima poesia brasileira (2)* • Paulo Ferraz, 151

*Joguei a sério...*, 157

*Entrevista com Haroldo de Campos*, 158

*O culto das coisas difíceis* • Aurora F. Bernardini, 175

*Algumas tensões na figura de Haroldo de Campos* •

Régis Bonvicino, 179

#### RECUPERAÇÕES

*Poesia, beleza e estética* • Henriqueta Lisboa, 188

## CARTAS

7

*Prezado editor, em março último, enviei-lhe, por intermédio de Marcelo Sandmann, quatro poemas de Paul Celan para a Sibila. Não sei se serão publicados, mas, se o forem, queria avisar que descobri um errinho no poema “NEGROS”: na terceira estrofe, no terceiro verso, a palavra “céu”, está errada: é “mar”, ficando o verso assim: “por você o mar eternamente estrela-se”. Saudações cordiais do*

ADALBERTO MULLER

*Recebi os dois números de Sibila. Bastou a primeira olhada para perceber o alto patamar em que vocês a souberam colocar e conservar.*

ALCIR PÉCORÁ

*Caro Regis, recebi a revista que está muito boa. Meu poema está correto, sem erros. Desculpe a demora em agradecer-lhe o envio mas é que andei viajando e enfrentando algumas barras. Um abraço cordial.*

FERREIRA GULLAR

*Estimado Bonvicino, hace unos 15 días le hice llegar un correo electrónico a la dirección que figura en Sibila. No sé bien si usted lo ha recibido. En el mismo le agradezco el envío de su revista y le expresaba mi entusiasmo por la excepcional calidad de su contenido.*

HUGO GOLA

*Caros editores, acompanho com vivo interesse a revista Sibila, cujo rigor editorial, elegância gráfica, qualidade de informação e a inflexão inovadora muito me agradam!*

P. MALTA

“Sibila – Revista de Poesia e Cultura” preenche um espaço muito prezado na tradição política e cultural, artística e literária brasileira desde o modernismo. Fiel a essa tradição libertária, inicia com um “Desmanifesto” pela abertura, pela multiplicidade e pela elaboração de perspectivas que visam a agregar e incluir o heterogêneo na cultura multifacetada brasileira e mundial. Por isso é favorável ao “poder da invenção” e “da criação de alternativas, para além das idéias de oposição e resistência” (entrevista com Michael Hardt). Por isso se inscreve claramente no marco da intelectualidade de esquerda que levou ao restabelecimento da democracia no Brasil. O futuro mostrará se o entusiasmo com o modelo político-cultural do Rio Grande do Sul (que os entrevistadores e o entrevistado devem ter observado a uma distância que filtrou os traços totalitários da política cultural do PT gaúcho) confirmará a idéia de que Porto Alegre “é um evento que não só imagina alternativas em conjunto, mas que apresenta um tipo de coerência... global entre os vários movimentos e assuntos sociais”. Diante do desafio da desagregação das antigas categorias sociológicas e políticas (o “popular-nacional” cedendo à “multidão”), a poesia é vista como podendo “agir como ponto de resistência... e criar alternativas”. Bem ancorados na tradição do engajamento que vai de Brecht a Jean Genet e dos poetas beats às vanguardas brasileiras, Sibila e seu entrevistado, Michael Hardt [professor de literatura na Universidade Duke (EUA) e co-autor, com Antonio Negri, de *Império*], atribuem à arte e à cultura um papel importante e nobre, apesar de “uma espécie de desorientação de muitos artistas e críticos da arte literária pela desintegração dessas várias frentes [ideológicas, sociológicas e tecnológicas]”.

Sob o signo dos ideais emancipatórios e do despojamento visual (não há intervenções gráficas na revista nem fotografias nem ilustrações), Sibila oferece ao leitor um leque diversificado de literaturas: poesia nacional e estrangeira, debates sobre poesia e tradução, música e arquitetura, projetos artísticos e edição. Destaquemos, entre muitos outros artigos interessantes, a instigante apresentação de Robert Creeley em “Da Poesia da Experiência à Experiência da Poesia” e a conversa de Régis Bonvicino com Douglas Messerli”.

KATHRIN H. ROSENFELD

(trecho extraído do texto “A Luta da Palavra com o Espaço em Branco”, publicado no caderno “Mais” da Folha de S. Paulo. São Paulo, 24 de agosto de 2003, p. 15).

## NO ACTION TO BE TAKEN???

*Sibila* estampa, neste seu sexto número, um ensaio inédito de Marjorie Perloff, “Viena Sedutora”, onde ela discute, por meio de reminiscências auto-biográficas, questões relativas à cultura erudita e à cultura pop, de massas. Tal ensaio integra seu novo livro *Viena Days*, que sairá em 2004 nos Estados Unidos. Em seguida, *Sibila* acentua a voz feminina, numa seqüência, com a publicação de trabalhos, entre outras, de Regina Silveira e da poeta portuguesa Ana Hatherly, que corresponde no Brasil à geração de João Cabral.

Um dos temas abordados por este número é o da tensão (fronteira) entre vida e escritura, o “elemento escrever, tão vital”, como afirma o francês Roger Laporte, em “Folha Volante”, invocando, também, neste sentido, Kafka: “a existência do escritor depende realmente de sua mesa de trabalho”. Essa questão é igualmente ressoada por Haroldo de Campos, na entrevista inédita que publicamos: “Mallarmé era um poeta de gabinete. Mário de Andrade era um poeta de gabinete [...]. Rimbaud era um homem da prática e da vida”.

Ressaltamos ainda a seção “Pares Contemporâneos”, com entrevistas de Affonso Ávila e do russo Arkadii Dragomoshchenko, que nos diz: “sou político quando penso nos desastres do mundo mas não quando sento

para escrever um poema ...”. *Sibila*, para contextualizar a presença de Arkadii, resgata um texto de Mário Faustino sobre poesia russa, escrito em 1957. Destaque-se o ensaio “Leituras das Versões Portuguesas dum Poema de Li Shangyin”, teoria e prática da tradução, feito pelo chinês Yao Jingming, que reside em Macau, especialmente para a revista.

10 A seqüência das vozes femininas, do início, finda-se com Henriqueta Lisboa, em “Recuperações”, que, ao tratar do tema beleza e poesia, afirma, citando Drummond: “esta manhã ou outra possível / esta vida ou outra invenção”.

OS EDITORES

# VIENA SEDUTORA

## OU COMO GABRIELLE MINTZ SE TRANSFORMOU EM MARJORIE...

*Marjorie Perloff*

*Liberal em sua constituição, a Áustria foi administrada clericalmente. O governo era do clero mas a vida diária era liberal. Todos os cidadãos eram iguais perante a lei mas nem todos eram cidadãos. Havia um Parlamento que declarava sua própria liberdade de modo tão veemente que, em razão disso, muitas vezes, ele era mantido fechado; havia uma Lei de Poderes Emergenciais que permitia que o governo funcionasse sem o Parlamento. No entanto, quando todos haviam aceitado o absolutismo, a Coroa decretou que já era hora de voltar ao parlamentarismo.*

— Robert Musil, *The Man Without Qualities* [O Homem Sem Qualidades], 1952<sup>1</sup>.

*Durante muito tempo pensei que tinha dificuldades como escritor por escrever em alemão, pois minha relação com a Alemanha é somente através da língua, já que fui formado por uma gama de experiências e sentimentos de um lugar diferente. Sou da Áustria, de um pequeno condado que, eufemisticamente falando, tentou sair da história mas que tem um passado poderoso e monstruoso.*

— Ingeborg Bachmann, *Entrevista*, 1969<sup>2</sup>.

*Foi realmente uma idéia absurda voltar para Viena. Mas o mundo é obviamente constituído somente por idéias absurdas.*

— Professor Robert em *Thomas Bernhard. Heldenplatz*, 1995<sup>3</sup>.

1. MUSIL, Robert. *The Man without Qualities* [O Homem sem Qualidades], vol. 1. Trad. Sophie Wilkins. Ed. Burton Pike. Nova Iorque, Alfred A. Knopf, 1995, p. 29.
2. BACHMANN, Ingeborg. Entrevista com Joseph-Hermann Sauter, 15 de setembro, 1965. In: *Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews*. Munique, Piper, 1991, p. 63-4. Tradução minha.
3. BERNHARD, Thomas. *Heldenplatz*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, p. 163. Tradução minha.

Gabriele von Bülow, nome que me foi dado quando nasci, era filha do grande filósofo, lingüista e humanista prussiano do século XIX Wilhelm von Humboldt; seu tio era o igualmente renomado naturalista Alexander von Humboldt. Ela se casou com um diplomata e estadista, era uma escritora prolífica, hoje conhecida principalmente por sua extensa correspondência. Não só a Humboldt University em Berlim recebeu o nome de seu pai, mas também existe uma Gabriele-von-Bülow Oberschule, em Berlim.

12

Mas qual a ligação entre mim, a filha de Maximilian Mintz, cuja família judia vienense veio originalmente da Galícia (Polónia) e da Rússia, e de Ilse Schüller, cujos avós judeus (Sigmund Schüller e Emil Rosenthal) eram fabricantes de tecidos, o primeiro em Brünn (Brno) e o outro em Hohenems (perto da fronteira com a Suíça), e a aristocracia prussiana? Por que meu pai, Mintz, recebeu o nome do imperador de Hapsburg do final do século XV, Kaiser Maximiliano I?

Sem dúvida meus pais se encantaram com Gabriele von Bülow, especialmente minha mãe, uma intelectual, enquanto admiravam o pai de Gabriele por sua ligação com Goethe, cujo trabalho foi disseminado por von Humboldt. Meus pais consideravam Goethe o grande escritor e pensador do mundo moderno em oposição ao antigo. É difícil para os americanos entenderem a sede de cultura (*Kulturdrang*) da alta burguesia assimilada, talvez até mesmo batizada, dos judeus vienenses – uma *Kulturdrang* que começou com a Emancipação de 1867. O Kaiser Franz Josef promulgou uma nova constituição que garantia liberdade de religião e direitos civis para todas as pessoas do império austro-húngaro, assim abrindo caminho para que os judeus pudessem adquirir propriedade, frequentar escolas públicas e exercer grande parte das profissões. O extraordinário sucesso dos judeus austríacos depois da Emancipação, um sucesso sempre obscurecido pelo anti-semitismo amplamente difundido no império, terminaria abruptamente com o *Anschluss* alemão na Áustria em março de 1938. Mas mesmo em seus novos lares em Nova Iorque ou Los Angeles, São

Paulo ou Sydney, aqueles refugiados que conseguiram escapar dos nazistas continuaram atraídos pela cultura vienense, com seus ideais de *Bildung*, *Wissenschaft*, conhecimento e gosto pelas artes. Meus próprios pais e avós, estabelecidos em Riverdale – um local que, eles ficaram felizes em notar, era muito mais respeitável que Bronx, do qual fazia parte – continuaram a falar com carinho da Ópera de Viena ou do Museu Kunsthistorisches ou do Burgtheater como espaços culturais sem paralelo na América. Mesmo *Dobostorte* e *Palatschinken* (crepes) – as sobremesas do império austro-húngaro – eram consideradas indiscutivelmente superiores à Apple Brown Betty, ao creme e, à gelatina Jell-O, a pior de todas, uma sobremesa que os refugiados vienenses em Nova Iorque consideravam simplesmente imprópria para consumo!

13

A questão da *Kultur* vienense ainda está muito presente, embora o mundo da dupla monarquia, carinhosamente conhecida como  $\kappa$  e  $\kappa$  (para *kaiserlich und königlich*, imperial e real), tenha se desmoronado há quase cem anos, uma conseqüência da Grande Guerra. Em Los Angeles, onde meu marido e eu vivemos há 25 anos, a cultura dos refugiados alemães e austríacos desempenhou um papel decisivo no final da década de 1930 e na década de 1940. O compositor Arnold Schoenberg já tinha se estabelecido aqui por volta de 1934; os escritores Thomas Mann, Bertold Brecht, Lion Feuchtwanger e Theodor Adorno chegaram no início dos anos 1940, fixando-se em Pacific Palisades, que por sinal não é muito longe da minha casa em Amalfi Drive. Evidentemente, os refugiados alemães e austríacos foram atraídos para Palisades porque seu terreno montanhoso e arborizado, com vista para o oceano, lembrava-os sua amada Riviera italiana; de fato, a área é hoje chamada de Riviera e os nomes das ruas, como Amalfi Drive, são todos italianos: Capri, Sorrento, San Remo, Napoli — até mesmo o improvável Ravoli (de *Ravioli*?).

A antiga casa de Feuchtwanger, a espetacular Villa Aurora, perto do Pacífico, no começo de Palisades, é hoje a Fundação das Relações

Euro-americanas, criada pelo governo alemão através do Instituto Goethe e projetada para promover o entendimento de novas manifestações na literatura e na arte e para comemorar as grandes conquistas da cultura de exílio. No agradável pátio espanhol da Villa Aurora podemos observar – depois de uma palestra ou concerto – uma interessante mescla de refugiados idosos, jovens artistas e escritores alemães saboreando pequenos sanduíches (*Brötchen*) e bebendo vinho branco.

14

Depois da guerra, Mann, Brecht e Adorno entre outros, voltaram à Europa; afinal eles nunca tinham se acostumado a América que eles descobriram ser, principalmente na sua encarnação hollywoodiana, inteiramente hostil a um desenvolvimento cultural e literário significativo. Schoenberg, e diretores de filmes austríacos como Fritz Lang, decidiram ficar; o compositor escreveu alguns dos seus mais importantes trabalhos como *A Survivor of Warsaw* [*Um Sobrevivente de Varsóvia*] aqui, na sua casa, em Brentwood. Mas até que ponto sua obra foi absorvida pela cultura musical americana? E o que tal absorção realmente significa? Como alguém cuja “verdadeira” identidade foi, um dia, a de Gabriele Mintz, não posso deixar de levantar essas questões.

De fato, a recepção do trabalho de Schoenberg na América oferece um paradigma interessante das contradições da disseminação cultural como eu passei a conhecê-las. Um judeu austríaco batizado (que mais tarde se reconverteu ao judaísmo), Schoenberg lecionava na Academia Prussiana em Berlim quando Hitler assumiu o poder em 1933<sup>4</sup>. Ele fugiu para os Estados Unidos, fixando residência em Los Angeles, onde passou os últimos 17 anos de sua vida. “Ainda me

4. Para uma informação biográfica detalhada, veja o *website* do Centro Arnold Schoenberg, <http://www.schoenberg.at/> (13 de janeiro de 2003). O *website* de Schoenberg, como o da Neue Galerie, é extraordinariamente bem programado para estar de acordo com o esteticismo da Viena do fim do século. Estou escrevendo Schoenberg com *oe* ao invés de *ö* porque é prática comum em todas as referências a Schoenberg.

lembro”, o compositor escreveu sobre seus anos em Viena, “de um homem falando de mim com autoridade: ‘Mesmo que ele fosse um Mozart, ele deveria cair fora’”<sup>5</sup>.

Em Los Angeles, ele lecionou primeiro na University of Southern California (USC) e depois na University of California, Los Angeles (UCLA), e influenciou uma geração inteira de compositores americanos incluindo John Cage, cujas estórias sobre Schoenberg são lendárias. Schoenberg nunca mais voltou à Europa.

Após a morte, sua família doou seu extraordinário patrimônio – um arquivo contendo importantes partituras e manuscritos, trabalhos visuais, cartas e toda a sua biblioteca à USC, onde foi inaugurado, em 1975, o Instituto Schoenberg numa pequena estrutura modernista: a universidade pagou cerca de 500 mil dólares pelo prédio e possuía 300 mil dólares anuais para as despesas de manutenção e realização de concertos. Quando aceitei uma cadeira no Departamento de Inglês da USC, em 1977, o Instituto era, para mim, uma grande atração. Sob a direção de Leonard Stein, um dos mais bem-sucedidos alunos de Schoenberg, o Instituto organizava concertos, patrocinava um jornal e realizava excelentes pequenas mostras de manuscritos do compositor, de seus quadros expressionistas e de sua correspondência com vários artistas e escritores. Na entrada, havia uma fascinante cópia do estudo de Schoenberg sobre Rockingham Road.

Apesar de Schoenberg ter conseguido seguidores fiéis na Los Angeles do período da Guerra e de suas obras orquestrais terem sido executadas sob a direção de Otto Klemperer e Leopold Stokowski, aos olhos do público ele continuava a ser um compositor “esotérico”, incompreensível. É emblemático que, após se aposentar da UCLA em 1946, Schoenberg se inscreveu para obter ajuda financeira da

5. Ver SWED, Mark. “Now He’s the Pride of Vienna” [Agora Ele é o Orgulho de Viena]. *Los Angeles Times: Calendar Section*, 21 de junho de 1998, p. 7 e 78. Informações subseqüentes sobre os fatos e valores da venda foram tirados do artigo de Swed.

Guggenheim Fellowship para terminar sua grande ópera *Moses and Aaron*: ela lhe foi recusada. No Instituto Schoenberg, o público dos concertos era pequeno e os curadores da universidade obviamente queriam “tirar maior proveito”, como disse um dos administradores. Na verdade, a universidade queria que o Instituto aumentasse as salas e incluísse repertórios além daqueles de Schoenberg, a fim de atrair um público maior. Os filhos do compositor, considerados “difíceis” nos círculos da USC, eventualmente se irritaram e decidiram mudar o arquivo para outro local. Embora várias universidades e instituições tivessem mostrado pelo menos algum interesse, nenhuma delas tinha fundos suficientes disponíveis.

Assim, em 1998, os Schoenberg devolveram o arquivo de seu pai ao seu local de nascimento. Em Viena, o arquivo obteve forte apoio do governo – uma situação inimaginável nos Estados Unidos. O governo austríaco gastou 4 milhões de dólares para transformar o espaço do Palais Fanto, no mais moderno centro de pesquisa, espaço de exposições e sala de concertos. O governo também concordou em continuar apoiando o Centro Schoenberg com um orçamento de aproximadamente 1 milhão de dólares por ano enquanto ele durar. O diretor do Centro, Christian Meyer, declarou que “Schoenberg foi o mais importante compositor austríaco do século xx e esta é uma oportunidade única para os austríacos terem acesso direto a um aspecto importante da sua cultura que eles não conheceram tão bem quanto deveriam”<sup>6</sup>.

Talvez este “aspecto de sua cultura” tenha ficado obscuro para os austríacos devido à amnésia dos anos nazistas e suas conseqüências. No entanto, não podemos deixar de admirar a generosidade do governo austríaco e a vontade dos contribuintes de apoiar esta causa. O Centro (fig. 1) está localizado no coração da velha cidade de Viena, exatamente na extremidade oposta da Schwarzenbergplatz em que

6. *Idem, ibidem.*



FIG. 1. PALAIS FANTO, VIENA

está a *Musikverein*, a casa da Filarmônica de Viena e a alguns passos do famoso Conservatório de Música de Viena.

Esta proximidade significa que maestros como Zubin Mehta e Claudio Abbado podem passar para olhar os manuscritos de trabalhos que eles pretendem conduzir. O Centro imediatamente iniciou uma série de concertos, simpósios e eventos especiais e, agora, patrocina bolsas de estudo, estágios e cursos, bem como um moderno *website* e projetos de computador através dos quais manuscritos raros e valiosos estão sendo digitalizados. A casa do compositor no subúrbio de Viena em Mödling foi igualmente reaberta com uma exibição permanente e uma série de palestras.

Depois das dificuldades que os herdeiros de Schoenberg enfrentaram em Los Angeles, eles estão evidentemente encantados com o novo local. Suas negociações com o governo austríaco, por exemplo, incluíram uma audiência particular com o Chanceler. Isso também seria inimaginável não só nos Estados Unidos, mas em muitos outros países, mesmo menores que a Áustria. No entanto, eu ainda tenho minhas dúvidas. Pois por mais inspirador que seja testemunhar o patrocínio do governo para um local como o Centro Schoenberg,

não posso esquecer que o Palais Fanto está somente a alguns minutos do Rathaus, em cujas sessões do parlamento o partido neofacista de Jörg Haider possui, neste momento, representação significativa. E me lembro que Ingeborg Bachmann, que nasceu numa família pró-nazista em Klagenfurt em 1926, freqüentemente fazia comentários sobre o eufemismo “os sete anos” (*die Sieben Jahre*), como o designavam oficialmente a Segunda Guerra Mundial; no período pós-guerra a Áustria, como um país “ocupado”, que “escapou” tanto da campanha de desnazificação, que ocorreu na Alemanha e na então Cortina de Ferro.

Além disso, existe uma ironia pessoal para mim na idéia de que o novo Centro Schoenberg deveria estar localizado no Palais Fanto, com o qual tenho laços de família. O *website* do Centro diz o seguinte sobre o dono original do Palais:

David Fanto iniciou sua carreira como um aprendiz de banca de jornais em Viena. Mais tarde, como um homem de negócios bem-sucedido, ele adquiriu campos de petróleo na Galícia, Romênia e Polônia. Ele fundou uma das primeiras refinarias em Pardubitz e participou de assuntos relativos à perfuração de poços de petróleo no Oriente. Durante a guerra, houve uma forte recessão no negócio de óleo mineral. Em 1916, David Fanto comprou o Castelo Pottenbrunn, perto de St. Pölten. Em 1917 ele construiu o palácio da cidade (que recebeu seu nome) na Schwarzenbergplatz 6. Após a guerra, na Tchecoslováquia, ele foi um ativista em nome da restauração da monarquia. David Fanto morreu em 1922. Deixou duas filhas e um filho, Richard Fanto, que herdou o Castelo Pottenbrunn<sup>7</sup>.

Richard Fanto pode ter herdado os milhões do negócio de petróleo de seu pai, mas seu destino mostra um lado bem diferente da *Kultur* vienense. Como um jovem rico, Richard Fanto tinha um forte desejo: tornar-se um oficial da cavalaria no regimento mais exclusivo e de elite: os Yellow Dragoons do Kaiser Franz Josef. Como meu

7. *Website* do Centro Arnold Schoenberg, descrição do Palais Fanto, [http://www.schoenberg.at/2\\_center/palais\\_fanto\\_ehtm](http://www.schoenberg.at/2_center/palais_fanto_ehtm) (8 de janeiro de 2003).

primo Herbert Schüller conta, em suas memórias de família ainda não publicadas, escrito em inglês em 1995, os Yellow Dragoons “vestiam calças vermelhas, túnicas azuis com dragonas amarelas... sobre as quais usavam uma couraça de metal brilhante, ou peitoral, e um capacete estranhamente curvo”. Para um jovem de ascendência judaica, mesmo um católico batizado e praticante como Richard Fanto, tornar-se um membro do Yellow Dragoons era quase impossível. Mas David Fanto tornou isso possível ao arranjar um casamento entre seu filho e a filha de um marechal pobre, Barão Horsetski. Depois da Primeira Guerra Mundial, os Fanto perderam sua fortuna, o casamento de Richard fracassou e aquele que tinha sido um elegante *dragoon* um dia, um brilhante cavaleiro premiado com inúmeros troféus, passou seus anos tentando administrar suas parcas economias e jogando cartas no Jockey Club. Sua filha Ina, que havia crescido num convento, se tornaria uma entusiasta nazista – um alto oficial do *Bund Deutscher Mädchen*.

Enquanto isso, a filha mais nova de David Fanto, Lili, casada com meu tio-avô Hugo, irmão de Richard Schüller, um médico, teve um destino bem diferente. Uma artista talentosa, cujo quadro de minha mãe em 1908 (com quatro anos) está pendurado em minha sala de jantar hoje (fig. 2). Ela passou seus primeiros anos de casada viajando entre Viena e seu estúdio em Paris.

Seus filhos Herbert e George foram praticamente criados por uma governanta. A explosão da guerra mudou tudo: Paris agora estava fora dos limites e Hugo, com quarenta anos, foi chamado para o serviço militar devido à escassez de médicos. Sozinha em Viena, Lili começou um caso com um homem chamado Herman Blau, casado com Hedi, irmã da vovó Erna Schüller, colocando minha avó entre irmã e cunhada. O duplo divórcio que separou as duas famílias foi naturalmente um grande escândalo. Ainda me lembro de ouvir, quando ainda menina, a história do doloroso caso judicial de 1918, quando Lili Fanto Schüller, questionada sobre sua razão para se divorciar de



FIG. 2. LILI SCHÜLLER,  
QUADRO DE ILSE SCHÜLLER, 1908

Hugo, alegou que ele não era “bom de cama”. Vovô Schüller, então um importante oficial do governo, ficou tão irritado com este comentário “vulgar” que ele obviamente não falou com ninguém o dia todo, e, devido às circunstâncias, tio Hugo ganhou a custódia dos dois filhos. A perda da fortuna dos Fanto e do casamento com um judeu muito menos elegante e mais transparente, Hermann Blau (embora ele tenha escolhido um nome mais neutro, Berndt, assim que se casou), iniciou uma série de negócios desastrosos. Quando os dois escaparam de Hitler em 1939, Lili, com 56 anos, se tornou uma costureira numa fábrica de roupas em Elmhurst, Long Island. Durante aproximadamente 15 anos ela costurou cintos na linha de montagem enquanto seu marido Herman trabalhava como encarregado de expedição de mercadorias. Ela viveu até os 101 anos, sustentada, em grande parte, por seus dois filhos, Herbert e George, que ela tinha tratado tão arrogantemente na infância. Lembro-me de tê-la visto uma vez na casa

de George, em Washington, nos anos 1960: ela parecia uma verdadeira *grande dame*, com vestido preto e pérolas enquanto seu irmão Richard continuou a representar o oficial da cavalaria até morrer e a gabar-se de um dia ter conhecido os Hapsburgs.

Portanto parece estranho para mim pensar que o Palais Fanto é hoje um centro para música de vanguarda que abriga o patrimônio de um dos grandes compositores do século, cujos últimos anos foram passados em difícil exílio em Los Angeles. E, ainda assim, a aquisição e promoção das obras de Schoenberg por Viena, agora conhecidas no mundo todo, estranhamente encorajaram o estabelecimento musical Angeleno a ver com outros olhos o trabalho do compositor. Uma década depois da USC ter desistido do arquivo Schoenberg e a UCLA ter grosseiramente vendido os direitos do Schoenberg Hall para um executivo da música *pop*, os grupos de concerto de Los Angeles organizaram um elaborado “Schoenberg Prism” (2001-02) – um festival de concertos, palestras e simpósios durante seis meses – que teve sucesso em trazer o compositor de volta para sua casa adotiva, enquanto o nome do compositor, em resposta a uma onda de protestos dos professores da UCLA, foi devolvido ao Schoenberg Hall<sup>8</sup>. Como normalmente acontece na vida cultural e artística americana, foi o *imprimatur* estrangeiro que fez a diferença.

A presente absorção das artes vienenses não se limita à música. No verão de 2002, por exemplo, um lugar tão improvável quanto Berkshires no oeste de Massachusetts realizou um evento, incluindo cinco museus, chamado Projeto Viena: “Gustav Klimt Landscapes” Por que Viena em Williamstown? Em Pittsfield, Stockbridge e North Adams? O *New York Times* acredita que é exatamente o paradoxo de Viena que mais uma vez nos fascina<sup>9</sup>. Por um lado, existe Vie-

8. Esta estória foi narrada por Mark Swed em “Driven to Express Himself” [Levado a se Expressar]. *Los Angeles Times: Calendar Section*, 21 de outubro de 2001, pp. 7-8 e 54-55.

9. COTTER, Holland. “Viennese Tales from the Berkshire Woods” [“Contos Vienenses de Berkshire Woods”]. *New York Times*, 19 de julho de 2002, pp. 29 e 36.

na, a grande cidade imperial, com sua pintura e *design* opulentos, magníficos e eróticos; por outro lado, a Viena de Hitler (o título do livro de Brigitte Hamann no qual a mostra do Museu Williams College é baseada)<sup>10</sup>, cujos alojamentos eram tão inferiores que então os jovens que chegavam, em busca de prosperidade na capital, freqüentemente terminavam como Hitler, em abrigos infestados de percevejos, onde nasciam a violência e a revolta política. Um segundo contraste – mais especificamente artístico – é aquele entre curvas, espirais e ornamentação abundante da Secessão *versus* o modernismo austero do “Kundmannngasse”, a casa que Wittgenstein projetou para sua irmã Margarete, de acordo com a “pureza” verbal do *Tractatus*. Como o segundo surge do primeiro? É uma questão de continuidade ou reação?

Eu me perguntei sobre essas relações numa viagem recente a Nova Iorque quando tive a oportunidade de visitar duas novas instituições que representam o contraste entre a Viena *fin de siècle* e a *high-tech*. A primeira, a Neue Galerie, está localizada na esquina da 5ª. Avenida com a Rua 86, apenas três quadras para baixo do Guggenheim de Frank Lloyd Wright e quatro para cima do Metropolitan. Ela está abrigada numa mansão Beaux-Arts, ricamente restaurada (1912–14; ver fig. 3), projetada por Carrere and Hastings, os arquitetos da Biblioteca Pública de Nova Iorque. A Sra. Cornelius Vanderbilt III já morou lá, mas, recentemente, o prédio ironicamente pertenceu a YIVO, uma organização dedicada ao estudo da cultura iídiche. A Neue Galerie foi criação do negociante de arte Serge Sabarsky, um refugiado do nazismo que se estabeleceu em Nova Iorque e abriu uma galeria na Avenida Madison, e do colecionador Ronald S. Lauder, um herdeiro da fortuna de cosméticos Estée Lauder. Em 1957, Lauder provavelmente usou seu dinheiro do *bar mitzvah* para comprar seu

10. V. HAMANN, Brigitte. *Hitler's Vienna: A Dictator's Apprenticeship* [Viena de Hitler: um aprendiz de ditador]. Nova Iorque, Oxford University Press, 1999.



FIG. 3. GRANDE ESCADARIA DA *NEUE GALERIE*,  
FOTOGRAFADA POR DAVID SCHLEGEL, NOVA IORQUE

primeiro desenho de Egon Schiele. Uma década depois, ele conheceu Sabarsky e juntos os dois gradualmente reuniram uma soberba coleção de Schieles, Gustav Klimts e Oskar Kokoschkas, bem como refinados móveis vienenses e arte decorativa de Joseph Hoffmann, Otto Wagner e Adolf Loos, juntamente com uma bela – mas menos incomum – coleção de arte expressionista alemã. Em 1986, depois de um trabalho no Pentágono, Lauder foi nomeado embaixador americano na Áustria e durante sua permanência em Viena, onde Sabarsky se juntou a ele, a coleção tomou a sua forma final<sup>11</sup>.

Subindo a Grande Escadaria e passeando pelos belos cômodos de teto alto com seus impressionantes quadros de Klimt e os desenhos eróticos de Schiele, experimentei uma estranha sobrecarga sensorial. A geração de meus pais sentiu somente desprezo por essas obras de arte, descartando-as como “decadentes”, ainda não verdadeiramente modernas. Mas hoje, esta pintura constrangedoramente decorativa e opulenta – principalmente as paisagens de Klimt, aparentemente criadas com a ajuda do telescópio e, portanto, achatadas para parecerem estranhamente com biombos japoneses, parecem bem modernos; de fato, muitos dos novos trabalhos do MASS MOCA (Massachusetts Museum of Contemporary Art) encontram sua origem nos trabalhos da era anterior à Primeira Guerra Mundial, produzidos, como foi esta obra, num momento em que a cultura judaica desempenhava um papel importante nas artes austríacas assim como as culturas tcheca, húngara, romena, búlgara e eslava que agitaram a capital. As conexões interdisciplinares das obras de arte na Neue Galerie também são impressionantes: o mesmo adorno que define os móveis, a porcelana e os cristais de Secessão é encontrado em cartazes e cartões de visitas, programas de ópera e capas de livros.

11. Ver LAUDER, Ronald S. *German and Austrian Art 1890-1940* [*Novos Mundos: Arte Alemã e Austríaca 1890-1940*]. Prefácio de New Worlds. Ed. Renée Price com Pamela Kort e Leslie Topp. Nova Iorque, Neue Galerie, 2001, p. 8-9.

No saguão da Neue Galerie, à direita da entrada, está o elegante Café Sabarsky. Este restaurante brilhantemente projetado faz alusão sutil e dissimulada à Viena *fin de siècle* sem pretensão de copiar o modelo. Eis uma descrição de Janet Forman, crítica de restaurante:

Dirigido por Kurt Gutenbrunner, *chef* do Wallsé, um sofisticado restaurante austríaco em Nova Iorque, o café é comum, mas com detalhes suntuosos como mesas de mármore e reproduções de cadeiras pretas de madeira arqueada de 1899 de Adolph Loos – à venda na loja de decoração por 900 dólares cada. O cardápio reinventa clássicos vienenses como sanduíches abertos no estilo Trzesniewski, arenque *matjes* com ovo e maçã, sopa de castanha e *strudel* de bacalhau com *sauerkraut* Riesling... Deslize por uma varanda coberta com um extravagante tecido floral de 1912, com vista para a parte mais elegante da 5ª. Avenida, prove um voluptuoso *Sacher torte* de seis dólares e por uma hora você pode ser a *vamp* Sally Bowles ou um enigmático pintor expressionista na Berlim libertina dos dourados anos 20<sup>12</sup>.

Veja a perda de significado: a antiga Viena modernista é equiparada à Alemanha de Weimar vista através da lente de Christopher Isherwood. Mas não tem a menor importância no caso deste elegante cenário, que obviamente tem pouca relação com os cafés históricos de Viena – o Griensteidl (fig. 4), o Landtmann, o Herrenhof, o Central – freqüentados diariamente por personalidades tão importantes quanto Freud e Alfred Adler, Hugo Hoffmannsthal e Robert Musil, Karl Kraus e Leon Trotsky. Observe que, como o quadro de Griensteidl deixa claro, o café de Viena na virada do século era um enclave masculino. Para seus clientes, era basicamente um refúgio dos apartamentos e quartos mobiliados frios e irremediavelmente sombrios onde muitos deles viviam devido à escassez de moradia em Viena. Tomava-se café (sempre servido com um copo de água), lia-se os jornais, jogava-se cartas e xadrez e conversava-se com amigos.

12. FORMAN, Janet. “Neue Galerie Brings Bourgeois Central Europe to Museum Mile” [“Neue Galerie Traz a Burguesa Europa Central para o Museu Mile”]. *Toronto Globe and Mail*, 16 de fevereiro de 2002, pp. 6-7.



FIG. 4. REINHOLD VÖLKEL, *IN THE GRIENSTEIDL CAFÉ* [NO CAFÉ GRIENSTEIDL], 1896. AQUARELA. MUSEU HISTÓRICO DE VIENA.

O Café Sabarsky é portanto simplesmente uma simulação. O nosso não é o mundo de *Der Weg ins Freie* (*The Road into the Open* [A Estrada para a Consciência]) de Arthur Schnitzler, aquela saga perturbadora de uma sociedade anti-semítica na qual o herói aristocrata Georg von Wergethin dirige-se, noite após noite, para seu café favorito, onde ele envolve seu alter-ego judeu Heinrich Bermann em discussões sobre arte, filosofia e cultura<sup>13</sup>. O Café Sabarsky serve, não os clientes regulares que os garçons conhecem pelo nome, mas os turistas, profissionais da arte e um bom número de Damas que Almoçam – uma clientela que normalmente precisa esperar quase uma hora para ser admitida. Autêntico? Quando perguntei à minha mãe e sua irmã Susi se elas costumavam freqüentar o *Kaffeehaus*, elas ficaram bastante indignadas. Nunca, elas enfatizaram, tinham

13. Ver SCHNITZLER, Arthur. *The Road into the Open* [A Estrada para a Consciência]. Trad. Roger Byers. Berkeley, University of California Press, 1992.

pisado num café! Elas tinham mais o que fazer com seu tempo. O que elas realmente queriam dizer era que as poucas mulheres que freqüentavam os cafés não eram respeitáveis. Damas de *einer guten Familie* (uma boa família) não eram vistas em cafés. Elas preferiam o *Konditorei* ou confeitarias – por exemplo, Demel’s ou Sluka’s – que diferente dos cafés eram apropriadas para damas e cavalheiros e serviam maravilhosos sanduíches e bolos. Mas o fato é que minha mãe e minhas tias não iam nem mesmo às confeitarias: elas eram ocupadas demais com seus estudos ou rotina doméstica.

27

Existem outras anomalias. Na época em que eu lia nos jornais sobre as elegantes cadeiras Adolf Loos, no Café Sabarsky, eu conheci *Unser Wien: “Ariesierung” auf Oesterreichisch* [Nossa Viena: “Arianização” no Estilo Austríaco], de Tina Walzer e Stephan Templ, um estudo minuciosamente documentado da apropriação de propriedades de judeus vienenses – fossem negócios, hotéis, galerias de arte, cinemas, monumentos arquitetônicos, museus, livrarias ou cafés – pelos nazistas na primavera e verão de 1938<sup>14</sup>. Como seu catálogo *Topography of Theft* [Topografia do Roubo] deixa claro, a maioria destas propriedades ficou nas mãos de apropriadores (ou seus clientes) e nunca houve uma restituição verdadeira para os despojados e seus herdeiros. Para cada café importante, por exemplo, os autores listam o(s) proprietário(s) original(is), o(s) apropriador(es) e o destino dos cafés. Dessa forma, Bela Waldmann e Marcus Klug, donos do Café Herrenhof (freqüentado por escritores como Max Brod e Franz Werfel), foram presos no dia do *Anschluss* e o café se tornou uma propriedade do Estado (fig. 5).

O Graben-Café, projetado por Josef Hoffmann, em 1928, e propriedade de Hugo Fürst, foi demolido. E o Café Raimund, em frente ao Volkstheater e ponto de encontro de diretores e atores, perdeu sua

14. WALZER, Tina e TEMPL, Stephan. *Unser Wien: “Ariesierung” auf Oesterreichisch* [Nossa Viena: “Arianização” no Estilo Austríaco]. Berlin, Aufbau-Verlag, 2001.



FIG. 5. CAFÉ HERRENHOF, HERRENGASSE 10 DE MARÇO DE 1938

clientela mais ilustre quando os nazistas perseguiram diretores como Rudolf Beer e Egon Friedell, que cometeram suicídio nas primeiras semanas do *Anschluss*. Ao ler o sinistro catálogo de roubos de Walzer e Templ, eu me vi perversamente ainda mais curiosa sobre a cultura romântica do café da Viena imperial. Nostalgia, a saudade de um passado que nunca existiu, com seus sentimentos simultâneos de perda e deslocamento, é, como Svetlana Boym argumentou, em seu livro sobre o assunto<sup>15</sup>, o inevitável produto do exílio. Num sábado de sol, quando meu marido e eu finalmente almoçamos no Café Sabarsky, a experiência superou todas as expectativas. Provar a sopa de ervilhas, verde e doce, com pequenos pedaços de lagosta flutuando, trouxe uma lembrança proustiana: a mesma sopa de ervilhas tinha sido servida na Hörlgasse 6, onde eu morei nos primeiros seis anos e meio da minha

15. Ver BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia* [O Futuro da Nostalgia]. Nova Iorque, Basic Books, 2001, pp. XIII-XIV.

vida. Da mesma forma, achei o arenque *Matjes* coberto com fatias de maçã e cebolas roxas indescritivelmente delicioso, lembrando-me de férias de verão nas montanhas de Seefeld. E o *Sachertorte* e *Dobostorte* que provamos tinham exatamente o mesmo sabor daqueles que nossa cozinheira Kati havia preparado em Viena. Sentada a uma pequena mesa de mármore na réplica da cadeira de Adolf Loos (à venda na loja de decorações) e sorvendo primeiro um Schlumberger Cuvée Klimt e depois um *mélange*, eu estava completamente feliz. Mas – e esta é uma outra ironia – voltei a Viena quatro vezes durante minha vida adulta e nunca tive uma refeição tão boa na própria Viena. Mas por outro lado, o serviço em Viena hoje está bem longe daquele da Viena de Schnitzler. Ele tende a ser brusco e rude, os pratos são servidos por garçons grosseiros (logo imaginamos se são anti-semitas...), enquanto o Café Sabarsky é todo sorrisos, em todos os lugares.

29

Uma visita a Neue Galerie é portanto uma clássica viagem nostálgica. Mas o próprio governo austríaco reconhece a necessidade de ir além da imagem da antiga Viena modernista, não importa quão belos e opulentos são sua obra de arte e *design*. De fato, em abril 2002 uma instituição bem diferente abriu suas portas – desta vez na Rua 52 leste, entre a 5ª Avenida e a Madison – a saber, o Fórum Cultural Austríaco. Esta estrutura surpreendente de concreto, vidro e aço (fig. 6) foi projetada pelo arquiteto austríaco Raimund Abraham, que mora em Nova Iorque desde o início dos anos 1970.

O folheto do Fórum descreve o prédio desta forma:

O corpo da torre do Fórum se estreita à medida que sobe, obedecendo às leis de zoneamento em níveis que alternam degraus e declives. Envidraçado com dramáticos painéis que parecem estar constantemente em estado de suspensão, a imagem poderosa e misteriosa do prédio provocou comparações com adagas e guilhotinas, termômetros e metrônimos, totens da Ilha de Páscoa e pirâmides de um futuro ainda não imaginado. A estrutura consiste do que Abraham chamou de “três torres elementares” definidas pelas condições extremas de um terreno de 25 pés de largura por 81 de fundo: a Vértebra é a torre de escada no fundo do terreno; o Coração é a torre central estrutural contendo o espaço funcional do



FIG. 6. RAIMUND ABRAHAM,  
FÓRUM CULTURAL AUSTRIACO,  
RUA 52, NOVA IORQUE, 2002.  
C. R. POLIDORI

Fórum dentro de um arranjo meticulosamente construído e inter-relacionado e a máscara é a articulação de vidro da fachada frontal, acentuada por um volume protuberante que parece uma caixa, onde na verdade está situada uma área de eventos com uma vista espetacular<sup>16</sup>.

O *website* do Fórum é em si uma obra de arte: imagens rápidas das torres e suas clarabóias, vistas de dentro e de fora, em tons de branco, cinza e preto são mescladas com aforismos tirados das obras de Freud ou do poeta vanguardista Ernst Jandl e formas geométricas – basicamente quadrados e retângulos pretos – atravessam a tela verticalmente enquanto melodias de John Cage são tocadas continuamente. À esquerda, uma série de pequenas linhas paralelas (evidentemente baseadas no piso prensado) se movem verticalmente para o topo da tela onde se cruzam. Quando clicadas, essas linhas dão lugar a pala-

16. *Website* do Fórum Cultural Austríaco, descrição do prédio, <http://www.acfny.org/s59.asp> (8 de janeiro de 2003).

bras que fornecem informações sobre as atividades do Fórum – seu calendário de concertos vanguardistas, apresentações de música e arte digital, palestras, leitura de poemas – bem como uma mostra dos diferentes andares e seu papel no prédio<sup>17</sup>. É uma apresentação digital de última geração que é uma festa para os olhos e ouvidos – o sonho, talvez, de uma nova Viena para o Novo Artista. No entanto não é tão simples. Para Abraham, que nasceu numa família católica, na pequena cidade de Tyrolean em Lienz, em 1933, e cresceu vendo e ouvindo o “céu de metal” coberto de aviões bombardeiros, a idéia de morte nunca está muito distante. Numa entrevista em novembro de 2001, reproduzida no *website*, ele cita o aforismo de Adolf Loos, “Quando andamos pela floresta e vemos um buraco de dois pés de largura, seis pés de comprimento e seis pés de profundidade, sabemos que aquilo é arquitetura”. “A morte”, ele diz, “tem que trabalhar; de algum modo ela deve se expressar e expressar seu significado exatamente como a esperança ou o desejo. Talvez, um dos problemas da sociedade urbana tecnológica seja o de que a morte tenha falsamente se tornado ‘distante’ de nossas vidas. Cresci numa pequena cidade da Áustria onde havia funerais o tempo todo. Fazia parte da vida.” Exatamente por essa razão, Abraham acredita que os monumentos não funcionam. “Perceba que nenhum memorial ao Holocausto sobrevive no final porque nenhum monumento pode ser mais monumental que o campo de concentração... Nenhuma construção se compara aos terríveis espaços vazios desses locais originais”<sup>18</sup>.

Pouco tempo depois de ter concedido esta entrevista, Abraham renunciou à sua cidadania austríaca para protestar contra a participação de Jörg Haider no governo de coalizão. Novamente, uma imagem cuidadosamente criada e polida para lembrar ao mundo

17. Ver a página principal do *website* do Fórum Cultural Austríaco, <http://www.acfny.org> (8 de janeiro de 2003).

18. *Website* do Fórum Cultural Austríaco, entrevista com Raimund Abraham, <http://www.acfny.org/s58.asp> (8 de janeiro de 2003).

internacional, e, principalmente, aos Estados Unidos, a grande herança e relevância cultural da pequena Áustria e assim sua capital é obscurecida pelo espectro de uma política sombria que parece nunca terminar. Através de uma curiosa coincidência, nos lembramos que a Rua 52, hoje agraciada com a magnífica fachada de Abraham, foi também – desta vez no oeste da 5ª Avenida – o lugar da famosa canção de guerra de W. H. Auden, *September 1, 1939* [1º de setembro de 1939]:

32

Sento-me em uma das espeluncas  
Da Rua 52  
Incerto e temeroso  
Enquanto a sábia esperança morre  
De uma década desonesta e desprezível...

Talvez possamos interpretar a estrutura “mascarada” da torre como uma espécie de desmascaramento daquelas “décadas desonestas e desprezíveis” da metade do século. A fachada de vidro que se ergue leva o observador a render homenagem à Áustria-em-Manhattan que pode marcar uma nova mudança. Ao menos eu gostaria de ver dessa forma. Mas em 1944, quando mudei meu nome de Gabriele (já anglicizado – ou mais precisamente baseado na forma francesa – pela adição de um *l*) para Marjorie, como parte do processo para me tornar uma cidadã americana, eu estava completamente inconsciente de tais sutilezas culturais. Eu era uma estudante de treze anos da oitava série, que desejava somente ser o mais americana possível. Na minha turma na escola Fieldston, onde eu tinha acabado de ganhar uma bolsa de estudos depois de sete anos na escola pública do Bronx, a menina mais popular se chamava Margie; por acaso ela também ficou encarregada de ser minha Irmã Mais Velha na nova escola. Eu queria tanto ser como esta Margie que ainda escrevo o *m* grande e redondo como a sua letra cursiva da “escola progressista”. Eu não gostava de *Gabrielle* porque meus colegas de classe e de acampamento sempre me chamavam de Gabby, um nome, infelizmente,

bastante apropriado, como aqueles que me conhecem podem comprovar. Além disso, um *gaby* é definido no dicionário como “tolo” ou “idiota”: a palavra é obsoleta hoje, mas podemos encontrá-la em romances vitorianos em frases como “Don’t be such a *gaby*!” [Não seja tão *tolo*!]. Quanto ao nome Gabrielle, as crianças na minha escola, no Bronx costumavam gritar, “*Gayyy-briel*, blow your horn!” [Gabriel, toque sua corneta].

Dessa maneira, quando preparamos nossos papéis para a cidadania, pedi para me tornar Marjorie, abreviado para Margie. Fiquei surpresa por meus pais consentirem visto que eram bastante rígidos e insistiam para que eu mantivesse a língua alemã e lesse literatura alemã, mas eles consentiram. E assim eu adotei o nome então relacionado à Marjorie Morningstar, de Herman Wouk e a personagens de seriados chamadas Marge. Depois que fiz quarenta anos, não achei apropriado ser chamada de Margie, como em *Minha Pequena Margie*, e, então, aproximadamente na época em que nos mudamos de Washington para Filadélfia em 1972, me tornei Marjorie de uma vez por todas. Agora posso classificar meus amigos em um grupo que conheço há tempo suficiente para ser Margie e outro para quem eu sou Marjorie. Mas ainda hoje quando vejo o nome por escrito juntamente com o nome Perloff, que não é meu, mas de meu marido, por um instante me pergunto quem é Marjorie Perloff? Simplesmente não parece ou não soa como “eu”.

Quando Charles Bernstein descobriu meu nome “verdadeiro”, ele escreveu o seguinte poema:

A AVENTURA IRREAL DE GERTRUDE E LUDWIG

*para Gabrielle Mintz*

As Billy goes higher all the balloons  
Get marooned on the other side of the  
Lunar landscape. The module’s broke –  
It seems like for an eternity, but who’s

- 5 Counting – and Sally’s joined the Moonies  
 So we don’t see so much of her anyhow,  
 Notorious novelty – I’d settle for a good  
 Cup of Chase & Sand-borne – though when  
 The strings are broken on the guitar
- 10 You can always use it as a coffee table.  
 Vienna was cold at that time of year.  
 The sachertorte tasted sweet but the memory  
 burned in the colon. Get a grip, get a grip, before  
 The Grippe gets you. Glad to see the picture
- 15 Of ink – the pitcher that pours before  
 Throwing the Ball, with never a catcher in sight.  
 Never a catcher but sometimes a catcher, or  
 A clinch or a clutch or a spoon – never a  
 Catcher but plenty o’flack, ‘till we meet
- 5 On this side of the tune<sup>19</sup>.

#### Segue a tradução:

- À medida que Billy supera os balões  
 Se perdem do outro lado da  
 Paisagem lunar. O módulo está quebrado –  
 Parece que por uma eternidade, mas quem
- 5 Está Contando – e Sally se juntou aos Moonies  
 Então não a vemos muito de nenhuma forma,  
 Inovações infames – apenas uma  
 Xícara de Chase & Sand-borne – embora quando  
 As cordas estão quebradas no violão
- 10 Sempre se pode usá-lo como mesa de centro.  
 Viena estava fria naquela época do ano.  
 O *sachertorte* provava-se doce mas a memória  
 queimava no cólon. Pegue uma gripe, pegue, antes  
 Que a gripe te pegue. Fico feliz em ver o quadro
- 15 De tinta – o lançador que despeja antes  
 De jogar a Bola sem que nunca haja um catador.

19. BERNSTEIN, Charles. *My Way: Speeches and Poems* [À Minha Maneira: Discursos e Poemas]. Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 109.

Nunca um catador mas às vezes armadilha ou  
Um gancho ou uma garra ou colher – nunca um  
Catador mas com muita crítica, até nos encontrarmos  
20 Deste lado da melodia.

O que significa tudo isso? Ludwig (Wittgenstein) e Gertrude (Stein) formam um casal aparentemente estranho, mas como eu sugiro em *Wittgenstein's Ladder* e como Charles Bernstein observou em *Content's Dream* e *My Way*, eles se preocupam com a singularidade da linguagem comum, têm consciência de que uma simples mudança sintática ou a substituição de uma só palavra numa frase pode mudar o sentido radicalmente<sup>20</sup>. Além disso, Ludwig e Gertrude eram judeus não-praticantes e secularizados (embora Wittgenstein tenha sido batizado católico ao nascer), incorporados o suficiente para questionar certas práticas judaicas. Ambos eram homossexuais e escolheram o exílio – ele em Cambridge, ela em Paris – ao menos em parte para evitar o escrutínio de suas vidas particulares. Ambos também receberam “muita crítica” (linha 19) durante suas vidas por suas idéias radicais e obras aparentemente “sem sentido”. A deles, assim como a de Schoenberg, foi uma “inovação infame” (linha 7) que levou décadas para ser entendida e assimilada.

Assim, faz sentido que Gertrude e Ludwig compartilhem uma “aventura”. Mas a “aventura irreal” à qual o poema se refere nas primeiras linhas ficou obscura para mim até que o próprio Charles, seu autor, contou-me que ele pensou num filme de Pete Hewitt chamado *Bill & Ted's Bogus Journey* (1991), no qual dois garotos heróis têm que lutar com versões *cyborg* deles mesmos, criados por um espírito maligno, que quer destruir sua banda *heavy metal*. No desenrolar

20. Ver a minha *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary* [Escada de Wittgenstein: Linguagem Poética e a Singularidade do Ordinário]. Chicago, University of Chicago Press, 1996. Ver também BERNSTEIN, Charles. *Content's Dream: Essays 1975-1984* [Sonho de Contentamento: Ensaios 1975-1984]. Los Angeles, Calif., Sun and Moon Press, 1986; e, ainda, *My Way* (À Minha Maneira).

de sua aventura, Bill e Ted enfrentam terríveis provações, mas como os dois garotos conhecem o segredo do universo (“Sejam excelentes um com o outro”), como narra o filme anterior, *Bill & Ted’s Excellent Adventure*, eles são recompensados no final ao se transformarem em robôs “bonzinhos” que derrotam seus gêmeos maus e ganham a Batalha das Bandas<sup>21</sup>.

36

Confesso que eu não conheceria esses enredos se não tivesse procurado no meu sistema favorito de busca Google e assistido uma ou duas reprises na tv a cabo. Aventuras de filmes de ficção científica que falam de marcianos, *cyborgs* e *heavy metal*, não são exatamente parte dos meus tópicos para reflexão. E isso, claro, provavelmente deu a Charles seu fundamento lógico. A “aventura irreal” de Billy na qual os “balões / Se perdem do outro lado da / Paisagem lunar,” imediatamente introduz a idéia de fronteiras para cruzar – e além disso num “módulo” que está “quebrado”. Tudo nessa paisagem parece fora de ordem: “Sally se juntou aos Moonies”, “as cordas estão quebradas no violão”, e embora o *sachertorte* estivesse doce, “a memória/ queimava no cólon” – uma alusão aos versos de “They Dream Only of America”, de John Ashbery, “Este mel está delicioso / embora ele queime a garganta”. O poema vai da cultura *pop* americana, iniciando com ficção científica e o famoso comercial dos anos 50 do café Chase & Sanborn (“Uma xícara de manhã vai manter a gripe longe!”), até Viena, fria “naquela época do ano” (uma alusão ao clima no início de março na época do *Anschluss*), e, depois, numa espécie de sinistra paisagem de sonhos, na qual o café se dissolve em ondas de “areia” e a evitável gripe se modula em “Get a grip, get a grip, before / The Grippe gets you”. E então a transformação de *picture* em *pitcher* e o “lançador que despeja” no lançador de beisebol, jogando a Bola, “sem que nunca haja um catador”, nos dá a premonição de um

21. *Bill & Ted’s Bogus Journey* [A Jornada Irreal de Bill & Ted], Diretor: Peter Hewitt, Orion Pictures, 1991; *Bill & Ted’s Excellent Adventure* [A Aventura Excelente de Bill & Ted], Diretor: Stephen Herek, Orion Pictures, 1989.

futuro sombrio. Mesmo a cadência da rima infantil na conclusão — “Never a / catcher but sometimes a catch, or / A clinch or a clutch or a spoon” — é dissonante, levando não à vaca que salta sobre a lua, como poderíamos esperar, mas ao que será cheio de críticas, “até nos encontrarmos / Deste lado da melodia”.

Que lado é esse? “A Aventura Irreal de Gertrude e Ludwig” foi inspirada em parte por uma conversa que tive com Charles sobre minha fuga, com minha família, de Viena no dia seguinte ao *Anschluss* (12 de março de 1938). A aventura de Gabriele Mintz, que seu poema sugere indiretamente – uma aventura que tira Gabriele da Viena de Wittgenstein para a América de Gertrude Stein, teve suas próprias dimensões “irreais” com relação às pretensões e personificações do ambiente cultural em que ela aconteceu. De fato, o poema de Charles captura a curiosa tensão que caracterizou minha própria “aventura”, que levou uma criança da Viena de *Sachertorte* e *Kaffee mit Schlag* para a América do café Chase & Sanborn, dos filmes de aventura de Pete Hewitt, dos Moonies e do beisebol – todas as superficialidades americanas que minha família descartava como diversão de baixa qualidade para a massa ignorante.

Mas, numa reviravolta, o poema também refuta esta imagem. A percepção da América como a terra do *pop* e *schlock* é verdadeira? Nesse caso, por que a “Aventura Irreal” também encerra uma América bem diferente de um poeta fortemente influenciado por Stein – isto é, Frank O’Hara, a cujo “Memorial Day 1950” [“Dia dos Soldados 1950”] (escrito quando O’Hara tinha apenas 24 anos) Charles faz alusão indireta nas linhas 8-10? Neste poema elegíaco, que rende homenagem a Stein e Picasso, Apollinaire, e Rimbaud, “*collages* ou *sprechstimme*”, O’Hara se lembra de sua alienação e de seus pais na seguinte seqüência surreal:

Criança infeliz! Eu acertarei suas canelas com um bastão. Eu  
não fiquei surpreso quando os mais velhos entraram

no meu quarto de hotel barato e quebraram meu violão e minha lata de tinta azul<sup>22</sup>.

Então, num passo seguinte em direção à vocação artística, o poeta diz, “Olhe para o meu quarto / Cordas de violão seguram quadros. Eu não preciso / de um piano para cantar”. Exatamente como vemos no poema de Charles, “quando / As cordas estão quebradas no violão / Sempre se pode usá-lo como mesa de centro”.

38

O pragmatismo desta “solução” é muito apropriado para mim. “Amor”, vemos em “Memorial Day 1950”, “é antes de tudo / uma lição de utilidade”. Mas me tornar Marjorie foi um processo complicado pois, para minha família, o novo mundo americano era realmente o “outro lado da paisagem lunar”. E a “aventura” por que passei é “irreal” de certa forma porque a memória mudou tanto o que “aconteceu” que agora não há meios de recuperar o passado “real”. Mas, como muitos refugiados, continuo fascinada pelo legado cultural, social e artístico daquela Viena modernista; muito daquela energia parece ter sido gasta com o desejo de diluir a presença judaica que havia ironicamente feito tanto para tornar a cultura vienense uma cultura ricamente texturizada, complicada e super sutil. De fato, o *Kulturdrang*, principalmente no período entre-guerras, parece ter seguido lado a lado com o desejo de se passar – se passar por alguém ou alguma coisa que nunca se poderia ser – um desejo que tragicamente acabou somente com o reconhecimento do Holocausto.

Será que terminou mesmo? Mesmo hoje, como aprendemos na Neue Galerie, a nostalgia pode ser poderosa. A *Sachertorte* era doce....

Tradução: Cláudia Gonçalves

22. ALLEN, Donald M. (org.). *The Collected Poems of Frank O'Hara* [Coletânea de Poemas de Frank O'Hara]. Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 17–18.

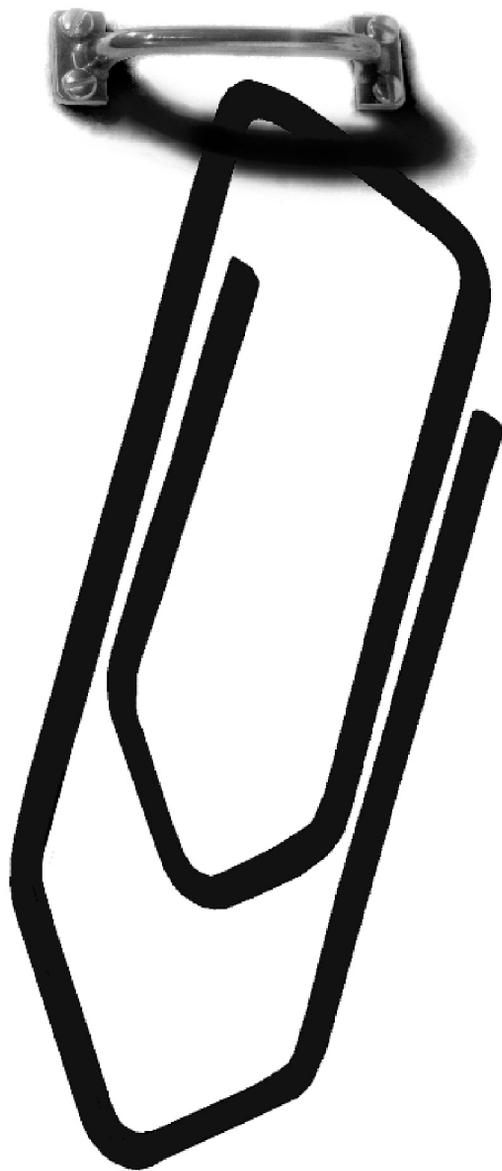
# ECLIPSES

*Regina Silveira*









# COIX LACRIMA

*Josely Vianna Baptista*

sobreosisal  
umcorponentre  
fieirasdeesferas  
lisas-frutoscinzas  
queosolenegreceu  
emlágrimas-de-  
nossa-senhora,contas  
-de-santa-maria-:  
breverosáriodebiurás,  
tesourofúnebre  
deurubus

osfrutosduros  
comqueosdedos  
grãogrão  
sangramnocorpo  
oluto,orosto  
mudosobrefolhas  
murchas(lágrimas),  
miúdas,rubras,  
úmidas

43

TRÊS PEÇAS DO LIVRO INÉDITO  
*POEMAS FEMININOS*

*Ana Hatherly*

44

A NEO-PENÉLOPE

Não tece a tela  
não fia o fio  
não espera  
por nenhum Ulisses

Às portas do sangue  
o herói adormecido  
agora está deitado  
ao Polifemo abraçado  
seu próprio satélite forçado

Há um intervalo nímio  
nas coisas  
que entre si independem

## AS ANTIGAS DAMAS JAPONESAS

As antigas damas japonesas  
distradamente  
agitam seus leques  
no solitário mundo dos biombos

A distração  
porém  
é uma forma superior de ocultação  
e  
na enorme aridez  
do seu íntimo domado  
o rugido da raiva  
estava contido  
artisticamente comprimido  
no extravagante cinto  
que traziam  
atado nas costas

Tocavam  
dançavam  
serviam o chá de joelhos  
num secular seqüestro

Mas às vezes  
num intervalo do desvelo  
da hora e do pudor  
descobriam  
o esquisito sabor  
que tem o crime

## POEMA SORRINDO

46

A silenciosa força das flores  
emana de suas cores  
que são a sua voz  
os seus anúncios  
o seu mosaico de intenções  
e digressões  
vitalis em seus prenúncios

Sua beleza  
sua inestimável fineza  
está  
em seu corpo a corpo com o desejo  
sua façanha é  
inspirar o beijo  
do errante visitante que as fecunda

Silentes  
apelam  
dando gritos de perfume

## TRÊS POEMAS

*Cláudia Roquette-Pinto*

### MAIS UMA LUA

47

Sem nada que te relembre  
nem permaneça além, breve  
semblante de coisa alguma  
que se detém, instantâneo,  
por cima do oceano surdo,  
no plano de um céu  
fajuto? sem brio? diletante?  
– Ah! meu reino por uma  
(como a sua) vastura  
de pura clareza,  
sem o soluço do adjetivo.

## FOTOS EM SARAJEVO

48

Na primeira ela ri,  
selvagem,  
misturada às amigas.  
Um ano mais tarde,  
posa com as mãos no colo,  
os pés cruzados pra trás.  
Por dentro do uniforme presente,  
num futuro não remoto,  
a mulher a passos largos  
sobre as ruas de uma grande cidade  
– quem sabe, no exterior.  
Quando a vi, distraída,  
ali na escada do ônibus escolar,  
nada me preparou  
para as suas pernas abertas  
(no meio a flor  
dilacerada  
que repete  
o buraco da bala no peito:  
um *dois pontos* insólito).

## SEM TÍTULO

Quem fala quando acabam as palavras  
não verte a lágrima  
desnecessária pelo que foi  
– aguarda,  
pousada no fio da navalha,  
na ponta da agulha,  
(*em cujo olho nem um camelo passaria,*)  
enquanto em volta tudo ruge e  
rodopia (*o que dirá um homem*)  
até que o mundo outra vez se assenta,  
a chama doma a própria fome  
e na gaiola escura  
o coração volta a latir.

49

# IMPOSSIBILIDADES

*Solange Rebuzzi*

50

Prefiro as impossibilidades  
aos grandes possíveis

De um impossível – a outro  
os absurdos se estendem  
sobre a mesa

Flores e folhas silvestres  
prefiro  
(porque sim)

Alguns  
não reconhecem  
humanidade  
no homem que passa  
ao lado

A lua de abril  
não termina em abril  
e a rua escorre  
os últimos pingos

Entre um morrer  
qualquer  
a aurora desmonta  
a impossibilidade

# FIAT LUX

*Telê Ancona Lopez*

A noite é o magma  
sinal repetido bodas  
escorço  
esforço calado da morte  
sem corte sem dor.

Dura a brancura  
da flor do mandacaru.

51

7/1/03

## DE LUZ ACESA

*Moacir Amâncio*

52

Trocado embora pelos utensílios  
que te cercam formando um território  
os percursos, quebradas, as vermelhas  
descobertas, as manchas sempre inéditas  
ao canto esquerdo e os peixes, um sinal  
da passagem presente desses monstros,  
prováveis levagantes quando à sombra.  
As gavetas se provam acidentés,  
numa delas o mar persistirá.

\*

Ou seriam as gavetas nem motivo  
para guardar sobejos do oceano,  
o azinhavre nos cobres, a janela,  
o movimento do portal, as mãos  
levadas no expandir que é flor e sopro  
e água ao redor da luz. Em vago ponto  
desta sala, num meio-dia absorto.

# POEMAS

*Gustavo Arruda*

visagem  
deus em brasa  
descansa  
onde meu rosto  
queima

53

•

a  
boca  
saliva

ecoa um incenso na penugem dos mapas

dos  
campos  
estilhaçados

•

como  
um  
pescador  
de  
margem

fugaz

54

despregando  
estrelas







## DOIS POEMAS

*Víctor Sosa*

58

### LAS TRES GRACIAS

El otro es paleontólogo. Estira las estrías geotérmicas en la era (cava) de la hégira. Así sonsaca al sirio, lava holanes en la filigrana (pétrea aorta otomana) del dintel, secados bajo el protuberante vapor (mesozoico amasiato) de los suabos (abrazados a la stupa como en Pompeya a los alerces). La boca jugosa aún de higos. Adictos, claro, al fósil, y así inseminados en los faraónicos fémures del ámbar (¿50 millones de años? ¿70? ¿O siete?). Cristo viene.

El del bacín, sin embargo, es el geriatra. Bielorruso, dicen. Astillado en bisel pero ataviado en su cardenalicia bata (seco el opaco páncreas) con un donaire de domador que se delata en lo ocular de su cuenca –partiendo desde el tálamo hacia acá. Sedado en los orines el anciano sobre la mecedora de la morgue. ¿Lo quieren o no lo quieren? No lo quieren. Pero por algo le pagan los de la cabecera municipal. Amanuenses que vienen de quince en quince, sesteando. Colectando por los caminos cualquier cascajo para restaurar y vender porque el Estado no da. Eso dicen ellos. Y si uno mira, o dos, en dirección contraria, ¿qué más ven que desierto? Indoloro porque ahí (desde diez o más décadas) no hay a quién despenar. Los asirios, se fueron; los otros (comejenes) se enfriaron en la degustación y hubo que horadar hasta el riñón para salvar las apariencias. Cuántas leguas

de silicón, no se sabe; cuántos cántaros rotos por la impericia en el traslado, ¿se contabilizaron o no se contabilizaron? No lo sabemos, decían los funcionarios. Mas había que observarlos bien (ONU) para saber que sí sabían. Turcos todos (salvo cuatro o cinco sucias gitanas traídas para desahogo de la tropa). Pero que viene, viene (graffiti).

El tercero es ópalo. Quincuagésimo hijo ilegítimo e italiano por retención (úrico) asimilado a la franela del desierto. Si fuera por amarillo no lo dejaban entrar, pero entró (aunque en camilla). En Suez cavó el canal. Preñó, y en la soberbia de un descuido pescó el mal pituitario que (vaya paradoja) lo fue inmunizando a tanta sed. Tilo por la noche en los testículos para evitar la hipotermia. El berebere dengue y Alí en la canícula del día. Meses (se dice fácil) apretando el mechón de los camellos para extraer unas pocas pero oleaginosas gotas con las cuales untar el talismán. Un falo en la mano, de ganso, hipertrofiado por el manoseo. Ópalo y más ópalo, le decían, y le quedó el nombre. Pero se llamaba (un apellido paraguayo), ¿cómo se llamaba? Altisonante y todo lo encontraron derruido en su sillita tarahumara ya comatoso y semicircular. Tarareando, tardísimo. Dicen los que lo oyeron que decía: Cristo viene, o vive. Qué ocurrencia. Con ese frío en el desierto y tarareando en latín.

## AS TRÊS GRAÇAS

O outro é paleontólogo. Estira as estrias geotérmicas na eira (escavação) da hégira. Assim surrupia o sírio, lava cambraias na filigrana (pétrea aorta otomana) do umbral, secas sob o protuberante vapor (mesozóico concubinato) dos soldados (abraçados ao santuário como Pompéia aos larícios). A boca suculenta ainda de figos. Adicto, claro, ao fóssil, e assim inseminados nos faraônicos fêmures do âmbar (50 milhões de anos? 70? Ou sete?). Cristo vem.

O do urinol, claro, é o geriatra. Bielo-russo, dizem. Estilhaçado em bisel mas adornado em sua cardinalícia bata (seco o opaco pâncreas) com um donaire de domador que se delata no ocular de sua órbita – partindo do tálamo até aqui.

Apaziguado na ferrugem o ancião sobre a cadeira de balanço da morgue. Querem-no ou não o querem? Não o querem. Mas por algo lhe pagam os da cúpula municipal. Escriturários que vêm de quinze em quinze sesteando. Coletando pelos caminhos qualquer traste para restaurar e vender porque o Estado não dá. Isso dizem eles. E se um mira, ou dois, em direção contrária, o que mais vêem além do deserto? Indolor porquê aí (desde dez ou mais décadas) não há a quem deparar. Os assírios se foram; os outros (cupins) se esfriaram na degustação e houve que perfurar até o rim para salvar as aparências. Quantas léguas de silicone não se sabe; quantos cântaros quebrados pela imperícia no traslado, se contabilizaram ou não se contabilizaram? Não o sabemos, diziam os funcionários. Mas tinha que observá-los bem (ONU) para saber que sim sabiam. Turcos todos (salvo quatro ou cinco ciganas sujas trazidas para desafogo da tropa). Mas que vem, vem (grafite).

O terceiro é opala. Quinquagésimo filho ilegítimo e italiano por retenção (úrico) assemelhado a flanela do deserto. Se fosse pelo amarelo não o deixavam entrar, mas entrou (ainda que na maca). Em Suez cavou o canal. Fartou-se e na soberba de um descuido contraiu o mal pituitário que (indo ao paradoxo) o foi imunizando de tanta sede. Tiláceas à noite nos testículos para evitar a hipotermia. O berbere dengue e Alí na canícula do dia. Meses (dizer é fácil) apertando a mecha dos camelos para extrair umas poucas mas oleaginosas gotas com as quais untar o talismã. Um falo na mão, de ganso, hipertrofiado pelo manuseio. Opala e mais opala, diziam-lhe, e ficou-lhe o nome. Mas se chamava (um apelido paraguaio), como se chamava? Altissonante e ainda assim o encontraram derruído em sua cadeirita tarahumara já comatoso e semicircular. Cantarolando, tardíssimo. Dizem os que o ouviram que dizia: Cristo vem, ou vive. Que coisa. Com esse frio no deserto e cantarolando em latim.

61

## AUSTROHÚNGARA

62

Tosen todos. El gas mostaza aturde a los comensales pero nadie se levanta. Se sientan en el silicón viscoso que va entibiando el bien adobado muslo pantagruélico. Increpan cuando comen. Se deduce que cantan. Acatan a medias la difteria de los megáfonos atolondrando a la población de transeúntes. Ellos son cinco, o seis – con la mucama gorda que se hinca y reza (mulata peruana traída de Indias en algún bergantín portugués). Brindan exhaustos de sudor. Después del postre – el último melón de la alacena – pasan al pastizal del patio, al pastoso oportito embadurnado en las estrías del canoso pubis de Brigitte. Sarajevo es poco. Se tocan, entre todos, eructando unísonos un pantanoso escorbuto biliar que mancha el charol de la polaina. La risa obscena del teniente polaco resuena como un obús sobre el escote de su hijastra que se amodorra en el balthusiano cascabeleo de la entrepiera. Ungidos de quién sabe qué dios se yerguen (erectos en esa digestiva polución) o yacen tarareando a horcajadas en tal balanceo intestinal que los delata. Tumefactos. Afuera, a un costado del canalón, estalla una aldeana encinta alcanzada por la metralla de los nibelungos. Tostado el páncreas cae con la nonata criatura precipitada en la escaramuza de los perros. Mientras tanto, gotea del níspero algo untuoso: Tintoreto engastado en el rizo de la escena. Tosen menos ahora. Se diría que duermen, envueltos en ese matojo de los lípidos, en la fase del lince, todos. ¿Cuál es la fase del lince? En el escalafón del mesozoico, entonces. Mil y pico el año, porque el siglo aún se desconoce. Antes que caiga el telón ella estira y aferrase al miembro contuso – todavía tibio- del habla. Y Lloro. Lloro porque, de pronto, la invade una inexplicable desazón de ternura tan lejana. Austrohúngara.

## AUSTRO-HÚNGARA

Tossem todos. O gás mostarda aturde aos comensais mas ninguém se levanta. Sentam-se no silicone viscoso que vai entibiando a bem adubada coxa pantagruélica. Increpam quando comem. Deduz-se que cantam. Seguem em meio a differia dos megafones aturdindo a população de transeuntes. Eles são cinco, ou seis – com a mucama gorda que se ajoelha e reza (mulata peruana trazida das Índias em algum bergantim português). Brindam exaustos de suor. Depois da sobremesa – o último melão da despensa – passam ao gramado do pátio, ao pastoso porto besuntado nas estrias do canoso púbis de Brigitte. Saravejo é pouco. Tocam-se, entre eles, arrotando uníssonos um pantanoso escorbuto biliar que mancha o polimento da polaina. A risada obscena do tenente polaco ressona como um obus sobre o decote de sua enteada que se amodorra no balthusiano cascaveleio da entreperna. Ungidos de quem sabe que deus erguem-se (eretos nessa digestiva poluição) ou jazem cantarolando a cavalgadas em tal balanceio intestinal que os delata. Tumefactos. Afora, no reverso da calha, irrompe uma aldeã prenhe atingida pela metralha dos nibelungos. Tostado o pâncreas cai com a nonata criatura arremessada na escaramuça dos cães. Enquanto isso, goteja da nêspera algo pegajoso: Tintoretto posto no riso da cena. Tossem menos agora. Diria-se que dormem, envoltos nesse matagal de lipídeos, na fase do lince, todos. Qual é a fase do lince? A da escala do mesozóico, claro. Mil e tanto o ano, porque o século ainda se desconhece. Antes que caia o pano ela estira e aferra-se ao membro contuso – todavia tívio – da fala. E chora. Chora porque, de pronto, invade-a um inexplicável dissabor de ternura tão distante. Austro-húngara.

# GUITARE

*Jules Laforgue*

64

Astre sans cœur et sans reproche,  
Ô Maintenon de vieille roche!

Très-Révérende Supérieure  
Du cloître où l'on ne sait plus l'heure,

D'un Port-Royal port de Circée  
Où Pascal n'a d'autres *Pensées*

Que celles du roseau qui jase  
Ne sait plus quoi, ivre de vase...

Oh! qu'un Philippe de Champagne,  
Mais né pierrot, vienne et te peigne!

Un rien, une miniature  
De la largeur d'une tonsure;

Ça nous ferait un scapulaire  
Dont le contact anti-solaire,

Par exemple aux pieds de la femme,  
Ah! nous serait tout un programme!

*(L'Imitation de Notre-Dame la Lune)*

# GUITARRA

Astro sem alma e sem castigo,  
Maintenon de rochedo antigo!

65

Reverendíssima Senhora  
Dos claustros do tempo sem hora,

Porte de Círcea em Port-Royal,  
Onde um caniço, o de Pascal

Sem mais *Pensamentos*, declama  
Nem sabe o quê, ébrio de lama...

Oh! que um Philippe de Champaigne,  
Mas pierrô nato, te desenhe!

Um nada, essa miniatura  
Da largura de uma tonsura

Nos faria um santo colar  
Cujo contato anti-solar,

Por exemplo aos pés de uma dama,  
Ah! seria todo um programa!

*Tradução: Cláudio Nunes de Moraes*

# LAPORTE: OUTRA VERTENTE DA VANGUARDA FRANCESA

Micaela Kramer

66

Nascido em Lyon em 1925, Roger Laporte dedicou sua vida ao enigma da escrita, e é conhecido como o inventor do gênero literário *biografia*. Este gênero difere do mero relato de uma vida por permitir acesso a uma interioridade que só existe durante o ato de escrever. Paradoxalmente, a escrita biográfica de Laporte não revela nenhuma informação a respeito do homem Roger Laporte, pois a sua *biografia* inverte a relação vida escrita – é a “bio” da “grafia”, a vida intrínseca da escrita, que se revela no instante mesmo em que acontece. Laporte não se interessa por escrever *sobre*, ele quer *escrever a Escrita*. “Escrever, em sua radicalidade, conduz a viver uma vida interior que só a escrita permite conhecer, e a biografia é o relatar esta vida à medida que ela se desenrola”<sup>1</sup>.

Não se trata, no entanto, de uma escrita psicológica. “A escrita não pertence à esfera da psicologia individual” diz Laporte, “porque nos abre a uma dimensão completamente outra”<sup>2</sup>. Professor de filosofia embora não filósofo, a obra de Laporte transcende a literatura

1. GUICHARD, Thierry. “L'épreuve par neuf”. *Le Matricule des Anges*, n. 32, setembro/novembro 2000.
2. “Dix-huit ans de silence”, entrevista em *Le Matricule des Anges*, n. 32, setembro/novembro 2000.

ao questionar os princípios que formam a própria base do contrato literário: não satisfeito com a nomeação de algo que reside fora da linguagem, e que é por consequência ausente, Laporte se interessa pelo que acontece no ato mesmo de escrever – a nomeação da nomeação. “O verdadeiro percurso do romance ... a gênese se manifesta somente quando ela se transforma em gênese da gênese.” O que poderia dar a idéia de um programa literário derrotista é, ao contrário, o princípio de sua escrita para Laporte.

Para ele a música é a arte por excelência devido à sua abstração e auto-suficiência, daí procurar introduzir essas qualidades na sua obra *biográfica*, que ambiciona revelar enquanto ela própria, sem referências a um mundo exterior. A música é também a arte onde a execução se dá no exato momento de sua recepção – algo que a escrita não alcançará nunca, e que no entanto servirá como um horizonte que instiga Laporte a ir sempre adiante, em sua interminável aventura e busca.

Em dezembro de 1948, Laporte escreve seu primeiro livro, que é rejeitado pelas editoras. Envia um dos capítulos aos escritores que mais admira: André Breton, André Malraux, Maurice Blanchot – com quem inicia uma correspondência e uma longa amizade – e o poeta René Char, que se revela essencial por encaminhar o ensaio de Laporte à revista *Botteghe Oscure*, que o publica. *Souvenir de Reims*, primeiro texto de Laporte, já prenuncia seus futuros trabalhos, aonde ele une a escrita autobiográfica à reflexão sobre a escrita.

Em 1963 publica sua obra decisiva, *La Veille*, que deve sua origem a uma conversa com Blanchot sobre a correspondência de Franz Kafka. Lançado pela Gallimard, *La Veille* é seu primeiro livro *biográfico*, depois do qual publica mais oito. Os nove livros que compõem a *biografia* de Laporte serão republicados em 1986 num só volume pela editora POL sob o título *Une Vie (Uma Vida)*.

Esta republicação provoca uma súbita onda de interesse pela obra de Laporte, e resulta numa resenha de uma página sobre *Une Vie* no

*Times Literary Supplement*, a 3 de outubro 1986, primeira apreciação inglesa de sua obra. O crítico John Sturrock é um tanto cético quanto ao projeto *biográfico* de Laporte, declarando que a obra será sempre mais meditada e menos imediata do que aparenta ou pretende ser. Porém Sturrock não pode deixar de admitir o valor e a originalidade de sua proposta. Ele escreve:

*Une Vie* é ininterruptamente consciente de si própria, estendendo-se por algumas centenas de páginas; ela possui uma rara tendência na autobiografia, mesmo em obras da autobiografia francesa moderna, como as de Miche Leiris ou de Roland Barthes, a de assumir a composição do texto como o tema mais legítimo do escritor. Trata-se de antiautobiografia com toda a força<sup>3</sup>.

Mas a escrita de Roger Laporte é logo novamente relegada ao esquecimento, não obstante o interesse que suscita em pensadores conhecidos como Jacques Derrida, Emmanuel Lévinas, Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy e Roland Barthes. Segundo Barthes, Laporte valoriza a crítica literária, e contesta o preconceito de que o crítico é parasita de uma obra, porque entende que um dos prazeres da leitura é justamente o desejo de escrever que o texto provoca. E, como Laporte enfatiza, não se trata do desejo de escrever a respeito da obra, mas simplesmente desejo de *escrever*. “Escrever, verbo sem complemento, escrever o desejo de escrever”<sup>4</sup>. O autor não é simplesmente um pretexto, mas “como Laporte diz, bem mais violentamente, um mediador do desejo”<sup>5</sup>. Barthes também reconhece que na obra de Laporte “tudo é escrito para se ultrapassar, para se desnomear, de modo que apenas resta essa coisa enigmática, ao mesmo tempo acariciante e abstrata, anônima e inimitável, precisa e fluente, que

3. STURROCK, John. “The Writer as Writer”. *Times Literary Supplement*, n. 4357, 3 outubro 1986, p. 1111.
4. BARTHES, Roland. “Rapports entre fiction et critique selon Roger Laporte”. *Œuvres Complètes. v: 1977-1980*. Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp 758-759.
5. *Idem, ibidem*.

constitui paradoxalmente toda a escrita de Roger Laporte, e que podemos chamar de uma voz”<sup>6</sup>.

Esta qualidade enigmática e abstrata da obra de Laporte, reconhecida por Barthes, ajuda a explicar por que, tanto na França como no exterior, Roger Laporte é um escritor que poucos conhecem. É preciso coragem para abordar a escrita de Laporte que, como diz Maurice Blanchot, se dirige ao desconhecido (o que Blanchot denomina o *neutro*), aceitando-o como tal. Esta capacidade de não desvendar o desconhecido ameaça o pensamento, pois o libera do fascínio pela unidade. Um outro comentador mais otimista quanto à receptividade futura à obra de Laporte opina: “como todo grande projeto inovador, (sua obra) precisa de tempo para se instalar definitivamente”<sup>7</sup>.

69

Para Laporte escrever não se distingue da vida mesma se desenrolando – vida esta que não existe independentemente da escrita – por isso é surpreendente que ao terminar *Moriendo*, em 24 de fevereiro de 1982, Laporte abandone completamente a escrita no sentido que lhe é tão crucial. Continua a escrever ensaios críticos, e nos seus cadernos, que vêm a ser publicados, mas não escreverá mais no sentido de *biografia* até sua morte, a 24 de abril de 2001. Em 24 de novembro de 1957 havia escrito: “o que me interessa é estar dentro do mundo da obra porque é lá que se encontra a verdadeira vida”<sup>8</sup>; já em *Carnet Posthume*, publicado em 2002 – Laporte se confronta continuamente com sua decisão de “je n’écrirai plus”.

Os cadernos de Laporte – escritos entre 1948 e 1971, excluído *Carnet Posthume*, encontrado após sua morte, e escrito entre 1995 e 1999 – eram uma espécie de diário que nos ajuda a compreender o seu processo de escrita. Junto a seus ensaios, fazem parte do que ele modestamente considerava sua escrita “de segunda mão”. Se a sua

6. *Idem, ibidem.*

7. Frédéric-Yves Jeannet no prefácio de *Quinze Variations Sur Un Thème Biographique*, Paris, Flammarion/ Léo Scheer; 2003, p. p9-17.

8. “L’épreuve par neuf”, *Le Matricule des Anges*, n. 32, setembro/ novembro 2000.

*biografia* é antibiográfica no sentido de que não revela nada sobre o homem Roger Laporte, mas somente a vida do Escritor no momento em que escreve, os cadernos de Laporte nos oferecem acesso aos pensamentos e opiniões de Laporte ao refletir sobre a escrita, a música, e outros assuntos. Paradoxalmente, seus cadernos são mais biográficos (no senso que entendemos o termo) que sua *biografia*. No entanto, esta escrita não-*biográfica* de Laporte existe somente em relação àquela que lhe é importante: a escrita da escrita.

70

Confrontando-se com o silêncio provocado pela ausência da Escrita, Laporte declara, a 23 de abril de 1995, que: “o silêncio de Rimbaud deve permanecer enigmático”<sup>9</sup>. Laporte se opõe à interpretação de Blanchot, que vê no silêncio de Rimbaud uma absolutização da literatura pelo próprio fato de sua interrupção. Philippe Laccoue-Labarthe comenta, no prefácio de *Carnet Posthume*: “Na interrupção absoluta da Literatura, em sua absolutização, não se produz a Literatura em sua essência. Mas é ainda ela, como nunca antes ainda ela mesma, que não cessa de se procurar, contrariada”<sup>10</sup>.

Laporte se sente capaz de compreender Rimbaud ao compartilhar com ele a mesma experiência da interrupção da escrita. Mas se Rimbaud abandona a escrita para viver, o abandono de Laporte é vivenciado por ele como uma morte. *Moriendo*, nome de seu último livro *biográfico*, indica a morte lenta, o esgotamento de suas forças ao se aproximar do fim de sua Vida/Escrita. Ao mesmo tempo, Laporte não consegue se reconciliar com o fato de não mais escrever. Em *Carnet Posthume* declara:

Se eu conseguisse aceitar do fundo do coração que *Moriendo* é o meu último livro, que como consequência não escreverei mais [...] se eu conseguisse fazer o luto do “Roger Laporte”, não seria mais fácil, mais vivível a minha atual vida de homem? Se eu consigo admitir que a *exigência* de escrever terminou, o *desejo* de

9. LAPORTE, Roger. *Le Carnet Posthume*. Paris, Léo Scheer, 2002, p. 47.

10. *Idem*, p. 14.

escrever, ainda tão violento, acabaria por regredir: posso pelo menos esperá-lo. Claro, posso continuar a escrever sobre..., mas escrever *sobre...* não tem nada a ver com escrever<sup>11</sup>.

Isto porque a vida do Escritor Laporte existe independentemente da vida do homem somente durante o ato da Escrita.

Este Rimbaud, de quem Laporte se aproxima na sua decisão de não mais escrever, é citado na epígrafe de *Folha Volante*, texto redigido em 1972 a pedido do poeta Claude Royet-Journoud, para a sua revista literária de uma única página

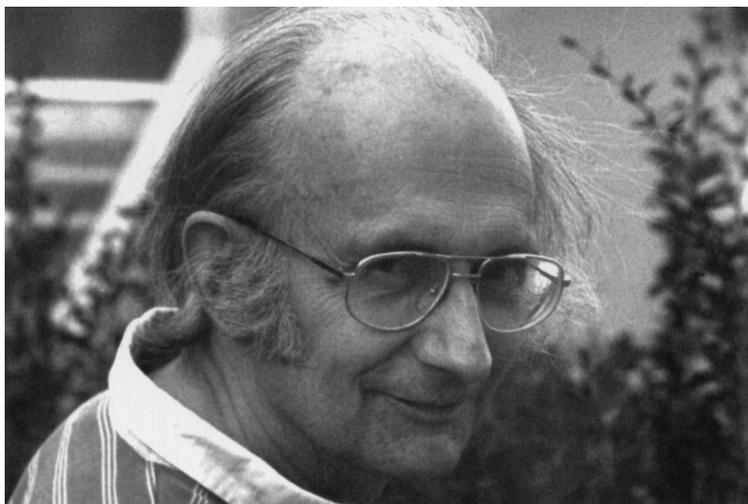
Llanfairpwllgwyngyllgogerychwyrndrobwlllantysiliogogoch (nome de uma cidade do País de Gales!), editada e produzida pelo poeta em fotocópia. O texto de Laporte será republicado muitas outras vezes – inclusive por Aragon em sua revista literária *Les Lettres Françaises* – tornando-se um clássico, um manifesto pelo total compromisso com a escrita; o que Laporte chama de o dever (*devoir*) e não o desejo (*désir*) de escrever – distinção esta que sensibilizou Jacques Derrida.

Segundo Laccoue-Labarthe, até o final de suas forças, Roger Laporte teria dado nascimento a uma literatura que é apenas seu cessar indefinidamente adiado. Laporte ele próprio escreve (a 27 de junho de 1999) em seu último *carnet*: “Seria o mesmo que dizer que minha esperança é completamente paradoxal, opondo-se ao silêncio definitivo”<sup>12</sup>.

A sua decisão de não mais escrever parece insuficiente para protegê-lo desta estranha exigência da escrita que tanto o preocupou ao longo de sua vida. Mesmo quando decidido a não mais escrever, apesar dele próprio o grito da escrita – este misterioso dever – lhe escapa. Talvez a presente republicação de *Quinze Variations sur un thème biographique* pelas edições Flammarion/Léo Scheer, no ano em

11. *Idem*, p. 64.

12. *Idem*, p. 78.



curso, seja um feliz sinal de que Laporte esteja começando a receber a atenção merecida. Apesar do silêncio editorial em torno de sua obra – dificultando o encontro de seus livros em livrarias – o grito de sua escrita escapa. Roger Laporte não será reduzido ao silêncio.

# FEUILLE VOLANTE

*Roger Laporte*

*A Anne-Marie Albiach, à Claude Royet-Journoud*

*Il faut être moderne*

*Tenir le pas gagné.*

RIMBAUD

73

J'ai accepté la règle du jeu: écrire une seule page! Le volume ainsi réduit, radicalement mis à plat, démasque une tentation à laquelle je céderai: écrire un programme, un manifeste, ou bien encore un testament.

1°) Même si nous citions les noms des artistes, peu nombreux, qui ont aussi appartenu à leur temps, mais qui sont d'abord nos contemporains, voire nos devanciers; mêmes si, par mégarde, on rangeait nos livres dans la Bibliothèque, si on les inscrivait, sous la rubrique *ÉCRITURE*, dans le répertoire des écoles littéraires, nos textes n'appartiendront pas à la littérature. Comment marquer cette *différence*?

2°) Nous entendons non seulement opérer une transformation analogue à celle de la peinture abstraite par rapport à la figurative, mais nous attendons une mutation, nous provoquerons l'émergence d'un nouvel *élément: écrire*, si vital que Kafka, dans une lettre de 5-7-22, confiait à Max Brod: "l'existence de l'écrivain dépend vraiment de sa table de travail; en fait il ne lui est jamais permis de s'en éloigner".

3°) Il faut renverser le rapport vivre-écrire: Rousseau redouble sa vie en rédigeant ses *Confessions* tandis que la vie d'homme, voire la vie sociale, doit redoubler, amplifier, ou du moins accueillir cette *écriture* par laquelle elle sera "changée" (ce qui serait impossible si *écrire* ne mettait pas en scène une vie *autre*).

4°) Celui qui écrit appartient à ce monde *différent* puisqu'en explorant ses dimensions multiples et instables il est aussi à sa propre recherche, et pourtant il demeure égaré, introuvable. Cette terre inhospitalière ne serait-elle pas cependant la patrie sauvage d'un nomade?

5°) A ceux qui seraient tentés de répondre: OUI à la sollicitation de cette page, nous les assurons d'une vie, en dépit de tout, si *exaltante*, qu'ils n'auront jamais aucune véritable nostalgie de la vie ordinaire: nous leur promettons du travail, un travail si démesuré que l'on meurt avant de l'avoir réellement commencé: nous leur prédisons la gloire secrète d'une passion inutile, une vie cruelle au point de tarir toute larme, l'usure extrême, interminable de toutes leurs forces, une pauvreté qui jamais ne se démentira, car ce que l'on tente de soustraire, de dissimuler, est sans cesse disséminé par le vent du chemin.

Faut-il ajouter? Si cette tâche pouvait être accomplie par un seul, cette page n'aurait pas été écrite.

Dans *Llanfairpwllgwyngyllgogerychwyrndrobwlllantysiliogogoch*. n° 8, 1972.

# FOLHA VOLANTE

Roger Laporte

À Anne-Marie Albiach, a Claude Royet-Journoud

*Il faut être moderne*

*Tenir le pas gagné.*

RIMBAUD

75

Aceitei a regra do jogo: escrever uma única página! O tamanho assim reduzido, radicalmente aplanado, revela uma tentativa à qual me renderei: escrever um programa, um manifesto, ou até mesmo um testamento.

1º) Ainda que citássemos os nomes dos poucos artistas que acima de tudo são nossos contemporâneos e até mesmo nossos predecessores mas que também pertenceram às suas épocas, ainda que confiássemos nossos livros à Biblioteca, e os inscrevêssemos sob a rubrica *ESCRITA*, no repertório das escolas literárias, ainda assim nossos textos não pertenceriam à literatura. Como indicar esta *diferença*?

2º) Nossa proposta não se reduz a somente produzir uma metamorfose análoga a da pintura abstrata em relação à pintura figurativa, porque nós contamos com uma transformação; nós provocaremos a emergência de um novo *elemento: escrever*, tão vital que Kafka, numa carta de 5-7-22 confiou à Max Brod: “A existência do escritor depende realmente de sua mesa de trabalho; na verdade, nunca lhe foi permitido se afastar dela”.

3º) É preciso inverter a relação viver-escrever: Rousseau desdobra sua vida ao escrever suas *Confissões*, enquanto que a vida do homem, mesmo a vida social, deve desdobrar, ampliar, ou pelo menos acolher esta *escrita* pela qual ela será “modificada” (o que seria impossível se *escrever* não introduzisse em cena uma vida *outra*).

4º) Aquele que escreve pertence a esse mundo *diferente* uma vez que ao explorar suas dimensões múltiplas e instáveis, ele também se busca a si próprio e, no entanto, ele permanece perdido, inencontrável. No entanto, não seria esta terra inóspita a pátria selvagem de um nômade?

5º) Aos tentados à responder: SIM à solicitação desta página, asseguramos, apesar de tudo, uma vida tão *exaltante*, que jamais terão nenhuma nostalgia genuína da vida comum: nós lhe prometemos trabalho, um trabalho tão desmesurado que se morre antes de havê-lo realmente começado; nós lhes antecipamos a glória secreta de uma paixão inútil, uma vida cruel a ponto de secar toda lágrima, prevemos o desgaste extremo, interminável de todas as suas forças, uma pobreza que em momento algum será desconfirmada, pois o que tentamos subtrair e dissimular, é continuamente disseminado pelo vento do caminho.

É preciso acrescentar algo? Se essa tarefa pudesse ser realizada por uma só pessoa, esta página não teria sido escrita.

Em *Llanfairpwllgwyngyllgogerychwyrndrobwlllantysiliogogoch*.  
n. 8, 1972.

*Tradução: Micaela Kramer*

TRADUÇÃO

# LEITURAS DAS VERSÕES PORTUGUESAS DUM POEMA DE LI SHANGYIN

*Yao Jingming*

78

Han Yu, poeta e prosador da dinastia Tang diz: “O mais perfeito dos sons humanos é a palavra. A poesia é a forma mais perfeita da palavra”. A poesia é uma arte alquímica que não só se limita à mera função designativa, como também se empenha em atribuir à palavra ritmo, rima, figuração, ambigüidade, semântica, silêncio, vazio etc. Estes aspectos específicos, muitas vezes são impossíveis de transportar automaticamente de uma língua para outra, uma vez que “qualquer domínio cultural, qualquer cultura-língua, tem a sua historicidade, sem contemporaneidade (total) com as outras”<sup>1</sup>. Daí que o tradutor de poesia está confrontado com um permanente quebra-cabeça. Por um lado, se o tradutor insiste em manter as particularidades do poema original, arrisca fazer com que a tradução seja distorcida; por outro, caso o tradutor se desligue dessas particularidades limitando-se à transposição do sentido, poderá banalizar o efeito poético do poema original. Eis uma dificuldade que se coloca ao tradutor mas constitui, ao mesmo tempo, o encanto que o leva a descobrir as potencialidades da sua língua na enunciação do poema original em sua própria voz.

1. MESCHONNIC, Henri. *Propostas para Poética da Tradução e os seus Problemas*. Ed. Jean René Ladmiral. Lisboa, Edições 70, p. 86.

A tradução é um produto feito pelo tradutor de acordo com a sua leitura e com o meio que considera mais adequado, o que sempre implica a competência e situação subjetiva do tradutor. Na realidade, tal como Henri Meschonnic adianta: “Se a tradução de um texto é estruturalmente concebida como um texto, logo desempenha o papel de um texto, é a escrita de uma leitura-escrita, aventura histórica de um sujeito”. Nesta perspectiva, o tradutor também é um autor que deve assumir a responsabilidade em relação aos dois sistemas lingüístico-culturais, pois a tradução, nomeadamente de poesia, é uma re-escrita que se mestiça sempre com o sangue do tradutor. Partindo do seu ponto de vista lingüístico, Roman Jakobson adverte: “Em poesia as equações verbais são promovidas à posição de princípio construtivo do texto” donde só ser possível traduzir poesia através de “transposição criativa”<sup>2</sup>. Parece ser provada que a tradução poética não pode ser meramente uma transposição de sentidos, mas sim uma nova escrita ou re-escrita que implica inevitavelmente a criação, fato esse que justifica que não há critérios inalteráveis que iluminem toda a atividade traslatória. Qualquer tradução é uma “aventura histórica” e não definitiva, sobrevive em função das convenções culturais da sua época.

Tendo em conta algumas considerações acerca da tradução, este artigo pretende fazer uma breve análise comparativa sobre as três versões portuguesas de um poema clássico chinês, a fim de observar alguns aspectos implicados pela tradução de poesia.

Trata-se de um poema amoroso de Li Shangyin, um poeta da dinastia Tang tardia, conhecido pela obscuridade de semântica dos seus poemas. No poema em questão, o poeta explora ao máximo os meios lingüísticos na expressão poeticamente do seu estado de sentimento em relação à sua amada:

2. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 142.

相见时难别亦难

encontrar-se difícil separar também difícil

东风无力百花残

vento leste fraco cem flores murchar

春蚕到死丝方尽

primavera bicho-da-seda até morrer fio findar

蜡烛成灰泪始干

cera vela tornar-se cinza lágrimas secar

晓镜但愁云鬓改

madrugada espelho triste nuvens cabelos mudar

夜吟应觉月光寒

noite recitar deve sentir raios lua frio

蓬山此去无多路

Peng Monte daqui ir não muito caminho

青鸟殷勤为探看?

Azul pássaro freqüentemente para visitar

*(Li Shangyin: Sem Título, tradução palavra por palavra)*

Como muitos poemas clássicos chineses escritos no estilo clássico, este poema está sujeito às rigorosas regras de prosódia que jogam os vocabulários ou caracteres a todos os níveis (fônico, lexical, simbólico etc). Carregado das imagens curiosas e referências mitológicas, o poema tece uma rede complexa de virtualidades fônicas, metafóricas ou metonímicas, desenvolvendo, de uma forma plena, o seu conteúdo conotativo. Deste poema, temos aqui três traduções portuguesas em confronto:

Sempre difícil encontrarmo-nos, difícil também separarmo-nos,  
O vento de leste está sem força e todas as flores murcham.  
Findo o fio, morre na primavera o bicho-da-seda,  
Transformada em cinza a tocha de cera, começam a secar as lágrimas.  
De madrugada, o espelho faz-nos triste, o meu cabelo mudou de cor,  
tornou-se grisalho.  
O canto na noite faz sentir o frio do raio da lua...  
Daqui para Pengshan, o caminho não é longo,  
Pássaro azul, depressa, dá-lhe uma espreitadela<sup>3</sup>.

(Trad. de Li Ching)

81

SEMPRE DIFÍCIL, encontrarmo-nos, difícil, sempre separarmo-nos.  
E murcha cada flor no vento que declina.  
Terminado que é o fio, morre na Primavera o bicho-da-seda.  
A vela seca as lágrimas – quando já é cinza.  
De madrugada, o espelho faz-me triste, mudos nele os meus cabelos.  
A voz que canta na noite, acorda o frio sentido do luar.  
Daqui não é longe... daqui à Ilha dos Imortais,  
Pássaro azul, de pressa, gostava de lhe dar uma espreitada<sup>4</sup>.

(Trad. de Gil de Carvalho)

Vê-la difícil. Não vê-la, mais difícil,  
Que pode o vento contra as flores cadentes?  
Bicho-da-seda se obsedam até a morte com o seu fio.  
A lâmpada se extingue em lágrimas: coração e cinzas.  
No espelho, seu temor: o toucado de nuvem.  
À noite, seu tremor: os friúmes da lua.  
Não é longe, daqui ao Monte P'eng,  
Ave azul, olho azougue, fala-lhe de mim<sup>5</sup>.

(Trad. de Haroldo de Campos)

3. CHING, Li. "Antologia da Poesia Chinesa". *Revista de Cultura*, 25 (11 série), Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 107.
4. CARVALHO, Gil de. *Uma Antologia da Poesia Chinesa*. Lisboa, Assirio e Alvim, 1989, p. 99.
5. CAMPOS, Haroldo de. *A Operação do Texto*. São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 147.

Tirando partido do que lhe oferece um sistema significante aberto e plástico que é a língua chinesa, o poeta conferiu à linguagem um caráter dinâmico que permite criar uma atmosfera evocadora onde se projeta a sua tensão e densidade sentimental. No entanto, uma série de fatores, tais como a ambigüidade provocada pela elipse dos pronomes pessoais, o jogo das palavras no sentido fônico e metonímico, bem como o paralelismo perfeitamente construído, tornam quase impossível a tradução deste poema, ou melhor, uma tradução satisfatória.

82

No 1º verso o poeta descreve a situação em que ele e a sua amada se encontram: o difícil encontro torna mais difícil a separação. Neste verso, foram utilizadas intencionalmente duas vezes a palavra 難 (difícil), o que não é freqüente na poesia clássica chinesa, que costuma evitar a repetição da mesma palavra no mesmo verso. Gil de Carvalho, para salientar a forte emoção sentida pelo poeta, recorreu a uma medida gráfica: as palavras SEMPRE DIFÍCIL em maiúsculas. A repetição das mesmas palavras, mas trocadas e acrescidas com uma pausa, conseguiram imprimir uma força semântica e rítmica ao verso, enquanto que a versão de Li Ching optou pela estrutura sintática vulgar, que parece um pouco prosaica, embora seja fiel ao original na expressão do sentido. Segundo uma análise de James Y. Liu, no poema original, o sentido da segunda palavra *difficil*, em função da primeira *difficil*, fica mais condensado em relação à primeira, fazendo subentender que a despedida, mais do que difícil, é insuportável<sup>6</sup>, sentido esse que não se enuncia explicitamente no original e, portanto, não mereceu atenção especial tanto de Li Ching como de Gil de Carvalho. Por sua vez, Haroldo de Campos mostrou-se consciente desta diferença através do recurso à palavra *mais*. Abandonada a tradução literal, a versão de Haroldo de Campos deste verso (e de todo o poema) é muito livre, acentuando o estado de alma do poeta para o qual *difficil vê-la. Não vê-la, mais difficil*. Esta proposta, em vez de descrever simplesmente

6. LIU, James Y. *The Art of Chinese Poetry*. Chicago, The University of Chicago Press, 1962, p. 137.

o ato de separação, concentra-se na conseqüência psicológica desta tragédia, ao mesmo tempo que introduz certa musicalidade com o recurso à aliteração. Contra a eliminação dos pronomes pessoais no poema original, as três versões mostram o sujeito na primeira pessoa ou o complemento direto, uma solução inevitável e orientada pelo sistema de chegada.

No 2º verso o poeta salta subitamente da experiência subjetiva para a descrição da paisagem, apelando para as imagens a falarem por si. O vento leste, que significa o vento primaveril e símbolo da força renovadora, já perdeu o fôlego e as flores ficaram definhadas, prestes a cair. Gil de Carvalho eliminou a palavra *leste* ou o sentido *primaveril*, palavra carregada do valor conotativo: as flores a murchar ao débil vento da Primavera, estação que as devia fazer florescer. Apesar disso, a versão de Gil de Carvalho funciona bem no plano poético, nomeadamente ao colocar adequadamente a palavra *declinar* no sentido de evidenciar a figura retórica do original. Por sua vez, Li Ching optou por uma frase coordenada, mas palavrosa na transposição do sentido da cada palavra, o que justifica o fato de que a mera transposição de sentido quase sempre deixa de ser interessante na tradução de poesia. Utilizando uma frase interrogativa, divergente do original e das outras duas traduções, Haroldo de Campos optou pela assimilação do verso, exprimindo, à sua maneira, a incapacidade do poeta de “deter o curso dos acontecimentos”.

O 3º e o 4º versos constituem um dístico rigorosamente paralelo onde os elementos se apóiam ou se implicam mutuamente em duplos sentidos a fim de afirmar um amor leal, inflexível e profundamente sentido. O poeta conseguiu sutilmente captar as imagens muito interessantes: o bicho-da-seda e a vela de cera, de modo a transmitir esta sugestão: o fio (da vida e da nostalgia) não finda até o bicho-da-seda morrer; as lágrimas da vela não se esgotam enquanto o seu pavio não ficar transformado em cinza. O poeta tira partido das duas homofonias 丝 (o fio) e 思 (nostalgia), ambas pronunciadas em *si*

com idênticas tonalidades, exprimindo um sentido duplo. Além disso, como em chinês a justaposição das duas palavras 灰 (cinza) e 心 (coração) forma uma nova palavra 灰心 (coração em cinza, isto é, o desespero ou coração destrozado), o poeta aproveita esta combinação para insinuar uma associação entre a *cinza* e o *coração* do poeta (em chinês o *pavio* é chamado por *coração* de lâmpada ou de vela). Com este jogo engenhoso, o poeta criou uma série de imagens metafóricas e metonímicas tendo inventado as asas para imaginação do leitor. No entanto, infelizmente, é verificável que estes dois versos lindíssimos em chinês, memorizados e recitados de geração em geração, sofrem perdas a níveis fônico, estilístico, metafórico após vertidos para o português, devido às limitações lingüísticas, particularmente a impossibilidade de reconstruir uma série de associações. Naturalmente, as três versões portuguesas à nossa disposição deixaram de funcionar com os mesmos efeitos que no original, apesar de não podermos dizer que as versões de Gil de Carvalho e Haroldo de Campos sejam banais no valor poético.

O terceiro dístico, que continua em rigoroso paralelo, mostra uma certa ambigüidade na determinação do sujeito, omitido quase sempre na poesia clássica chinesa. Nos versos anteriores o poeta faz-nos entender que ele fala do seu sentimento sôfrego e amor de ferro, mas neste dístico o poeta quebrou este discurso linear e passou a falar da sua amada. O poeta não põe em claro esta mudança, mas sim é possível decifrá-la segundo o contexto do discurso. Imagina o poeta que a sua amada, ao ver-se ao espelho de madrugada, deve estar angustiada com a mudança dos cabelos; ao recitar sozinha poemas na noite, deve sentir o frio do luar. Mas a ambigüidade causada pela falta do sujeito possibilita outra interpretação: na madrugada, ao ver-me no espelho, estou (o poeta) preocupado com o branquear dos seus cabelos; na noite, deves sentir o frio quando eu recito poemas ao luar<sup>7</sup>.

7. Interpretação de Xu Yuanchong em *Song of Immortals*, Pequim, New World Press, 1994, p. 145.

Apesar da ambigüidade que autoriza diferentes interpretações, parece custoso aceitar as traduções de Gil de Carvalho e de Li Ching, os quais não entenderam corretamente a palavra-chave 云鬢. Esta palavra, que descreve os cabelos volumosos e lindos como nuvens, é exclusivamente para a mulher. Por isso, não é que os meus cabelos, ou seja do poeta, mudem de cor, como os dois tradutores entenderam, mas sim da *minha* amada. Eis um erro decorrente da negligência ou do conhecimento menos sólido da cultura-literatura de partida. Na versão matizada pelo imagismo de Haroldo de Campos, apesar da linda imagem de toucado de nuvem, que é correspondente ao original, verifica-se uma leitura bastante subjetiva que conduz à amputação injustificável de alguns significados.

O último dístico não apresenta dificuldades aos tradutores. As versões de Gil de Carvalho e de Li Ching são bastante próximos, com exceção da diferença relativa à tradução do nome do sítio: um optou pela manutenção da estranheza do original, o que também sucede com a versão de Haroldo de Campos, e outro decidiu recorrer à adaptação conforme a convenção da língua-cultura de chegada. Com o devido cuidado, Gil de Carvalho colocou uma nota para explicar o *pássaro azul* que é mensageiro, segundo a tradição lendária chinesa, e Haroldo de Campos, para além desta alusão, esclareceu a origem do Monte Peng, igualmente exótico na língua de chegada. Estas medidas são importantes e necessárias para tornar o poema mais acessível ao novo destinatário.

Um poema só acorda ao ser lido. E em cada leitura, acorda diferente. É exatamente por isso que do mesmo poema temos três versões diferentes – em alguns casos divergentes. Daí que um poema, seja bem ou mal traduzido, pertence ao autor, mas também pertence ao tradutor, que nele projeta os seus ecos interiores. Na altura em que não há remédio santo, o tradutor depara sempre com dificuldades para as desafiar e vencer. Além da teoria necessária, o tradutor não pode fazer nada senão aprender com o tempo. Para tal, Chuang Tse,

filósofo chinês que viveu há mais de dois mil anos, contou uma história interessante: O cozinheiro do príncipe Wen Hui estava a preparar um boi. Cada toque de sua mão, cada oscilação do seu ombro, cada movimento do seu joelho, cada golpe da sua faca, cortando a carne em fatias e separando-a, e o ondear da faca, – tudo era um ritmo perfeito, tal como a dança da Alameda das Amoreiras ou uma cena da sinfonia de Ching Shou. O príncipe Wen Hui notou: “Como dominas a tua arte maravilhosamente!” O cozinheiro pousou a faca e disse: “O que interessa ao teu servo é o Tao, que está para além de qualquer simples arte. Quando eu comecei a cortar a carne de boi, não via nada senão o boi. Depois de três anos de prática, deixei de ver o boi como um todo. Trabalho agora com o meu espírito, não com os meus olhos. Os meus sentidos deixam de funcionar e o meu espírito toma o comando. Sigo a textura natural, deixando a faca encontrar o seu caminho através das muitas aberturas ocultas, aproveitando o que ali está, nunca tocando num ligamento, muito menos numa articulação principal...” “Parabéns”, disse o príncipe, “através das palavras do meu cozinheiro, aprendi o segredo do crescimento”<sup>8</sup>.

8. TSE, Chuang. *Capítulos Interiores*. Tradução de António Guedes. Lisboa, Editorial Estampa, 1992, p. 41.



PARES  
CONTEMPORÂNEOS

## A LÓGICA DO ERRO

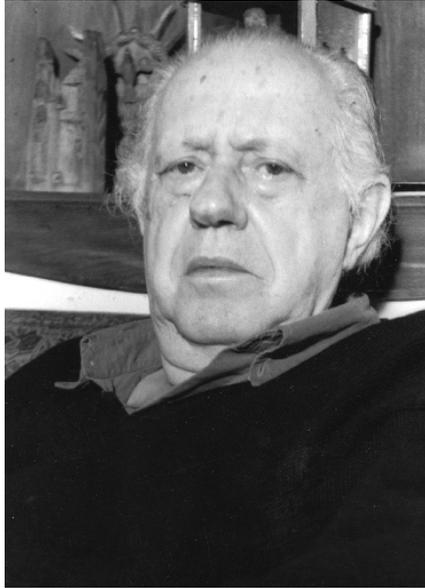
*Affonso Ávila responde questões sobre sua obra,  
formuladas por cinco poetas brasileiros*

88

Affonso Ávila é poeta, ensaísta e estudioso do Barroco. Nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1928; autodidata, engajou-se desde cedo no jornalismo e na vida literária, tornando-se um dos mais importantes e ativos intelectuais brasileiros da segunda metade do século xx. Publicou seu primeiro livro de poemas – *O Açude e Sonetos da Descoberta* – ainda no início dos anos 1950. Poeta telúrico de linguagem pessoal e contundente, alia o lírico ao áspero, trabalhando com formas verbais econômicas e diretas.

Nos anos 1960, Ávila engajou-se na vanguarda poética brasileira, buscando aliar a renovação da linguagem a uma postura participante, sempre dentro de uma visão crítica da realidade. Nessa época, integrou o grupo da revista *Tendência* e organizou a “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”, realizada em Belo Horizonte, em 1963, estabelecendo um diálogo com os poetas concretos de São Paulo (*Noigandres*).

Entre os seus livros de poesia mais importantes destacam-se *Carta do Solo* (1961), *Código de Minas* (1969), *Cantaria Barroca* (1975), *Discurso da Difamação do Poeta* (1978), *Delírio dos Cinquent’anos* (1984), *O Belo e o Velho* (1987), *O Visto e o Imaginado* (1990). Na área do ensaio publicou, entre outros, *Resíduos Seiscentistas em*



*Minas* (1967), *O Poeta e a Consciência Crítica* (1969, reedição ampliada em 1978) e *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco* (1971, reedição ampliada em dois volumes em 1994). Ávila também criou, dirigiu e editou a revista-livro *Barroco*, que nos seus dezessete números contou com a colaboração de especialistas brasileiros e estrangeiros voltados para o tema. Afora isso, teve ativa participação como técnico e consultor em diversos trabalhos na área de patrimônio cultural não só em Minas, mas também como membro de organismos e entidades nacionais e internacionais. Seus poemas foram traduzidos no exterior e utilizados em diversos filmes, vídeos e peças musicais eruditas. *A Lógica do Erro* (São Paulo, Perspectiva, 2000) foi o último volume de poemas publicado por Ávila que continua, na faixa dos setenta anos, ativo e produtivo em Minas Gerais.

Esta entrevista exclusiva para a *Sibila* contou com questões formuladas por cinco poetas brasileiros contemporâneos: Júlio Castañon Guimarães (poeta e tradutor, autor de *Matéria e Paisagem*), Ronald

Polito (poeta, tradutor e, atualmente, professor de literatura brasileira no Japão, autor do livro *De Passagem*), Maria Esther Maciel (poeta, ensaísta e professora de Letras, na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, autora de *Triz*), Cláudio Nunes de Moraes (músico e poeta, autor de *Xadrez Via Correspondência*) e Régis Bonvicino (poeta, tradutor e um dos editores de *Sibila* – autor de *Remorso do Cosmos: De Ter Vindo ao Sol*).

*Equipe da Sibila*

90

\* \* \* \* \*

**Régis Bonvicino:** Como foi ter começado a ser poeta num ambiente pressionado pelo modernismo e por Drummond, Murilo Mendes e João Cabral?

**Affonso Ávila:** Comecei a me interessar vocacionalmente pela poesia em um momento ainda de transição quando os poetas modernistas, chamados também pejorativamente de “futuristas”, embora já organizados enquanto grupos e correntes, não despertavam até ali atenção generalizada dos leitores de poesia, que continuavam presos aos padrões e ícones ditos pós-parnasianos. Eu não tinha mais que quatorze anos quando travei conhecimento com uma publicação de sucesso na época, o suplemento “Autores e Livros” do jornal *A Manhã*. Visto hoje, à distância de mais de meio século, posso dizer que experimentei um aprendizado eclético, lendo-o com regularidade. Era dirigido por um acadêmico muito prestigiado então e que era também poeta, o pernambucano Múcio Leão. Mal ou bem, o suplemento, de diagramação acanhada, fazia o meio-campo entre a velha-guarda brasileira e portuguesa e os ainda considerados extravagantes ou revolucionários, publicando tanto a poesia do passado mais remoto ou dos passadistas renitentes e aqueles poetas declaradamente modernistas que se impunham com certa agressividade. Seria natural que o menino aspirante a poeta se sentisse um pouco desorientado entre o canônico e o exótico, o novo e o supernovo. Foi assim, em meio

à literatura de Antero de Quental, Augusto dos Anjos e os outros e a leitura dos modernistas que procurei me situar como aprendiz de poesia. Lentamente, fui levado a distinguir, no bojo de uns e outros, aquilo que poderia chamar de “qualidade” criativa, de lição para um aluno aplicado.

De Drummond aprendi a valorizar o prosaico e sua contundência, não me deixando porém dominar pela clonagem de seu discurso, como faziam outros poetas de minha geração. De Murilo aprendi a irreverência do vocabulário, a causticidade do ritmo. De Cabral, que viria a conhecer mais tarde que a eles, a herança foi mais frutuosa, havia mais afinidade contemporânea e gosto pela disciplina. Lembra-me bem o fato de ter lido Cabral, principalmente *O Engenheiro e Psicologia da Composição*, em cópias por mim datilografadas de exemplares da tiragem limitada de seus livros, cedidos por Paulo Mendes Campos, Wilson Figueiredo e outros mais chegados ao poeta. Só vim a conhecer pessoalmente Cabral em 1954, em São Paulo, ano em que publicou *O Rio*. A afinidade intelectual e sobretudo poética tornou-se ligação afetiva que muito me estimulou como poeta alguns anos mais novo. Mas, não obstante dele se falasse raramente no Brasil por esse período, não posso omitir a descoberta de Fernando Pessoa, uma iniciação quase mística para a minha mocidade. Como vê, venho de longe, da terceira década do século passado... Quando me dou conta que nasci poucos meses antes do *Manifesto Antropófago* do Oswald, tão importante depois para mim, levo um susto. Não foi difícil conviver com diferenciados poetas e influências, eu possuía uma independência de linguagem muito minha, desde o primeiro livro, e através dela acabei superando ressonâncias e superposições.

**Júlio Castañon Guimarães:** De que forma você considera que seu trabalho como pesquisador atinge seu trabalho como poeta, ou melhor, em que medida sua poesia se beneficia de seu trabalho como pesquisador?

**AA:** Quando, em 1967, publiquei os *Resíduos Seiscentistas em Minas*, Murilo Mendes me advertiu: “Espero que o ensaísta e pesquisador não vão matar o poeta”. Curiosamente, esse primeiro livro sobre o barroco surgiu das pesquisas que realizava para o *Código de Minas*, iniciado em 1963. Folheando velhos números da *Revista do Arquivo Público Mineiro*, dei de frente com os dois preciosos textos setecentistas: o *Triunfo Eucarístico* e o *Áureo Trono*. Surgiu, como de um ímpeto, a vontade de aprofundar-me no estudo deles, isso sem deixar de lado a prioridade do projeto do *Código*. Fui feliz, pois pude saber dividir-me entre as duas tarefas criativas – ambas, sim, cheguei a bom termo com os dois livros simultâneos, um de 1967, outro de 1969, que mudaram completamente o meu interesse e a minha perspectiva intelectuais. A advertência do Murilo foi bem intencionada, partida de quem partiu e que certamente já se encontrara diante do mesmo dilema. Entretanto, por intuição e cautela eu já havia equacionado a questão do meu ponto de vista criador.

Mais tarde, depois de ingressar profissionalmente na área de patrimônio histórico, assumindo a consultoria do Plano Ouro Preto/Mariana, da Unesco, vi-me às voltas de novo com o problema criação x pesquisa, de maneira bem mais pragmática, e alcancei resultado talvez mais significativo para a minha poesia do que o *Código*. Entre minhas funções, eu teria de percorrer rua por rua, beco por beco, monumento por monumento, a cidade de Ouro Preto. Apaixonei-me pelo trabalho e com paixão fui novamente tocado pela poesia, de forma mais direta, de forma mais concreta – se posso usar o termo sem suscitar crítica equivocada. Eu estava lidando com a *coisa* e a *essência da coisa*: casas, frontarias, decoração, feição urbana e um repertório imenso de vocabulário que acabei compilando num *Glossário* muito útil nos cursos de arte e arquitetura. Cada objeto falava por si e tinha uma linguagem própria e o poeta o ouvia e aprendia com uma sensibilidade também própria. Nasceu dessa confluência entre o *ver* e o *sentir* a *Cantaria Barroca*, livro que acredito não tenha superado

nem antes nem depois, apesar da afinidade e a identificação que não escondo pelo *O Açude*, o *Código de Minas* e agora *A Lógica do Erro*.

A pesquisa, quando bem assumida, é busca, trabalho, achado, como, em nível mais alto, a poesia. Não vejo incompatibilidade nem necessidade de opção entre os dois apelos se a pessoa consegue conjugá-los, acatá-los, com dedicação e sabedoria.

**Ronald Polito:** Parece-me que alguns de seus livros de poesia dialogam diretamente com a poesia concreta, sem, no entanto, podermos caracterizar seus trabalhos como pertencentes de modo integral àquele importante movimento. O Sr. poderia nos esclarecer suas identidades e diferenças em relação à poesia concreta?

**AA:** Fato relevante para a época, mas que não sei se as histórias de nossa literatura mais recente registram, foi a realização de um Congresso Brasileiro de Filosofia nas alturas de 1950, em São Paulo. Dentre os temas debatidos, o que suscitou maior interesse girou exatamente sobre a natureza da poesia. Discutia-se, parece, a própria essência da poesia, se ela seria “coisa” ou “conhecimento da coisa”. Os principais protagonistas foram Sérgio Buarque de Hollanda e o filósofo Euryalo Cannabrava. O debate transformou-se em polêmica e desbordou-se do plenário para os jornais. Enquanto Euryalo defendia sua posição no *Letras e Artes*, dirigido pelo futuro político catarinense Jorge Lacerda, Sérgio entrincheirou-se no *Diário Carioca*, que tinha como editor cultural ninguém menos que Prudente de Moraes, neto, o pseudônimo Pedro Dantas do modernismo. Sérgio era crítico efetivo do jornal e acolhia sob seu crivo poetas jovens, principalmente de São Paulo, onde havia um ativo Clube de Poesia, tendo abordado os primeiros livros de Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Prudente também demonstrava simpatia para com os então chamados “novíssimos”, tendo mesmo aberto espaço para a publicação de uns poemas meus. Em vista da relevância intelectual e jornalística da polêmica, resolveu o editor promover uma série de pequenas entrevistas sobre

o assunto, ouvindo poetas já renomados e também os “novos”, isto é, os da denominada “geração de 45”.

94 Sei que a tônica formal e renovadora da poesia dominou naturalmente a questão e os depoimentos deixavam transparecer dúvida e preocupação quanto ao futuro da criação poética (o episódio continua em aberto como desafio para uma bela tese universitária). E foi na crista dessa onda, na qual o ponto de vista de mestre Buarque mostrava mais acuidade, que Augusto, Décio e Haroldo lançaram em São Paulo a revista *Noigandres*, com as primeiras manifestações da poesia concreta, que de imediato provocou a aglutinação de forte corrente contrária, irritada notadamente pelo que esses adversários afoitos entendiam como a decretação absurda para eles da “morte do verso”. Isso da parte da “geração de 45”, pois os mais velhos, escudados em experiência e sabedoria, ficaram à margem, observando o desenrolar da pendência, esperando talvez que a febre concretista cedesse à primeira dose eficaz de aspirina crítica. O desfecho da história é bem conhecido, acho desnecessário repetir referências às dissensões, na redundância de “cinzas que o próprio tempo (cinquenta anos!) não desfaz, ai, ai, ai”...

Ainda na década de 50, publicávamos, com companheiros mineiros de geração, a revista *Tendência* (em que Haroldo de Campos chegou a colaborar no último número), de compleição tanto crítico-ideológica, quanto crítico-criativa. Nela publiquei alguns poemas já marcados pela inquietação formal em cena, nos quais deixava transparecer uma busca de concisão que me aproximava de certas postulações construtivistas do pessoal concreto, embora guardando feições pessoais que vinham de meu primeiro livro, *O Açude*. Eu trabalhava, portanto, em *Carta do Solo* e sobretudo *Carta sobre a Usura*, sob parâmetros aproximativos com o projeto dos paulistas, tais a poda do discurso e da adjetivação, com maior objetividade semântica e substantivação da linguagem. Não obedecia à coisificação rígida dos concretistas que mais tarde me estimularia um pouco na *Cantaria*

*Barroca*, eu navegava e sempre naveguei nas águas lustrais de *O Açude*, questão que Benedito Nunes pontuou bem na introdução que escreveu para o vindowro *Estrada Real*. Em termos de contato geracional, houve mais proximidade a partir do Congresso de Assis, de 1961, e da Semana de Poesia de Vanguarda, de 1963, em que preconizávamos uma posição conjugada de participação e conscientização diante da realidade brasileira daquele momento. Na nova revista lançada na época pelos irmãos Campos e Pignatari, fui convidado a colaborar, o que fiz em três dos cinco números publicados de *Invenção*. Isso consolidou entre nós uma afinidade proveitosa para os poetas e músicos ali envolvidos na prospecção renovadora de vanguarda que cada qual propugnava a seu modo, o que pode ser constatado também no desdobramento da obra posterior de cada companheiro individualmente. No meu caso, Polito, você que é arguto conhecedor de minha poesia, pode tirar melhor suas conclusões.

95

**Maria Esther Maciel:** O Sr. sempre soube aliar, com admirável destreza poética, o exercício da ironia à experimentação da linguagem, a “vertigem do lúdico” a uma exatidão do dizer. O rigor, por outro lado, abre-se – no seu último livro – para uma experiência paradoxal: a do *erro*, tomado como uma *lógica*. Qual seriam os sentidos desse “erro” em sua experiência poética? E em que medida ele definiria, enquanto lógica, a própria poesia?

**AA:** A *Lógica do Erro* poderia, do ângulo do poeta e nas devidas proporções, ser encarada como uma espécie de *Discurso sobre o Método*. É um livro de reflexão mais que de construção, uma proposta de conhecimento mais que uma realização formal. Através dele, o poeta se coloca diante da velha questão sartriana e, por espelho, cartesiana, do *êxito* e do *fracasso*. É livro de extrema intimidade do ser e daí talvez a complexidade que possa aparentar à primeira leitura. É toda a existência do poeta, enquanto escolha de vida e expressão de vida, que é posta, conotativamente, em indagação e compasso

de exemplificação, de inferência com os grandes ícones da cultura. Pragmaticamente, se eu assumisse outra postura de vida, quem sabe chegasse direta e taticamente a uma linha de êxito, como se entende rotineiramente. Entretanto, desde que optei pela reversidade (nada a ver em si com verso) do ser e estar, do sentir e do formar, o meu *erro* de perspectiva existencial acabou por gerar uma *lógica* própria, por entre os vieses e labirintos que tornam o fracasso em êxito, dentro, portanto, de uma *lógica do erro*.

96

Não sei se defini uma resposta coerente à pergunta que me é proposta, mas a lógica da poesia em vez de ser clara é complexa e sofre as implicações tanto existenciais, quanto de linguagem e processo de articulação. Minha poesia, acredito, se lida em conjunto e em extensão de progresso, deixa que se identifiquem e esclareçam os meandros de uma *lógica* interna, de meu *método*. Quanto à ironia, uma das *griffes* do meu fazer poético, e à vertigem do lúdico, que tem seu fundamento já no primeiro livro, *O Açude*, dou maior espaço para ambas nas odes joco-sérias de *Décade 7*. Em síntese, permitida a figuração, acho que a prática da poesia – o seu êxito, a sua lógica, é como ou deve ser como a do paraquedista que sabe o instante exato do salto e do abrir o pára-quadras.

**Cláudio Nunes de Moraes:** Quais são os seus projetos atuais de trabalho? E a sua poesia reunida, já anunciada sob o belo título de *Estrada Real*, que nos diz desse livro?

**AA:** Entre os hábitos que adquiri desde menino, está o do trabalho. O ócio, a inércia nunca me foram boas companhias, me levando até à depressão. De vez em quando os médicos me prescrevem uma quadra de descanso, sem atividade intelectual ostensiva, isto é, sem leitura compulsiva ou escrita com horário. As interrupções são momentos sofridos, que não sei se me são de terapia ou de maior depressão. Logo que posso, fujo às recomendações e já me vejo às voltas com projetos, tarefas ou meras reflexões para atuação futura. Para mim,

todo dia é dia do trabalho, e eu comemoro ao pé da letra. Hoje, por exemplo, estou envolvido em quase dez frentes de trabalho, que não sei se concretizarão ou não. E assim, com disciplina e lapsos de respiração, vou levando a vida de velho anfitrião dos livros, de velho hóspede das letras.

Quanto ao que faço atualmente, seria enfadonho descrever, mas aguardo fundo a expectativa de novas publicações, no geral já contratadas. Destaco, sim, o *Estrada Real*, projeto de há mais de dez anos, poesia reunida afinal programada pela José Olympio, sob a competência editorial de Maria Amélia Mello. É um volume retrospectivo e seletivo, com documentação fotográfica, volume que dará uma idéia bem nítida da obra e da vida do poeta, o qual termina com a coletânea inédita de poemas *Oráculo de Etos*. Espero, de uma hora para outra, poder entregá-lo aos presumíveis leitores...

## DOIS POEMAS<sup>1</sup>

*Affonso Ávila*

98

### CANTIGA DE NOSSA SENHORA DOS MAL-NASCIDOS

do acaso-sêmem concebidos  
de coito afoito mal paridos  
de mãe e pai desconhecidos  
em vão deram os vãos vagidos  
mamaram o ar os desnutridos  
dormindo em terra os desdormidos  
sentiram-se aos cinco sentidos  
viram cor sem colorido  
cheiraram odor no fedido  
tatearam o inexistido  
saborearam o podrido  
ouviram sonoro o ruído  
dos motores favorecidos  
logo os instintos acendidos  
mão amestrada pés soerguidos  
saem ao mundo dos possuídos  
querem comer são comidos  
querem vestir são desvestidos  
da escola portão é batido  
para que letra a esses fodidos

1. Do livro inédito *Cantigas do Falso Alfonso El Sábio*.

rosto não têm indefinidos  
fora da mídia os desprovidos  
não consomem o oferecido  
remédio é pular a escondido  
o muro do desconhecido  
ir ao luxo ao bolso fornido  
tomar o bem apetecido  
ao que não o der por pedido  
bandido por que se o apelido  
cabe também aos bem-vestidos  
que roubam de ofício aprendido  
olha banco desguarnecido  
o segurança já rendido  
depressa aos caixas sim distraídos  
é pegar e dar de fugidos  
febem nunca mais mas somido  
de sirene cresce perdidos  
da metralhadora o rugido  
é canto de ninar ao ouvido  
de cada menino caído  
anjo ou fera alçam-se banidos  
ao confinado céu do excluído  
e em lágrima ali são unguídos  
por nossa senhora dos mal-nascidos

## CANTIGA DE NOSSA SENHORA DA FARTURA

100

sem dinheiro ou escritura  
eis terra e sementeira  
sem trator fez-se planura  
sem enxada ou aradura  
nenhum adubo ou nitrura  
se amaciou canga dura  
do capim de cobertura  
mudou verde a erva escura  
dessecou qualquer secura  
do carrascal fez cultura  
do rio morto frescura  
do enegrecido brancura  
da capoeira abertura  
de estreiteza largura  
a safra cresceu futura  
milharal em extensura  
o campo tornou ventura  
em imaginada figura  
no gado após benzedura  
de bicheira e pisadura  
porco magro viu gordura  
parapanema em cura  
do pontal que à faca fura  
foice acima da cintura  
grileiro e sua estrutura  
de cães polícia armadura  
sem paga de imposto ou usura  
sem-terra pôs dentadura  
comeu em prato e mesura  
manjar de fina mistura

frutas legumes verdura  
mas isso naquela altura  
sonho só no grão candura  
de nossa senhora da fartura

101

# UMA VOZ VIVA DA RÚSSIA

*Entrevista de Arkadii Dragomoshchenko  
a Odile Cisneros e Régis Bonvicino*

102

Arkadii Dragomoshchenko nasceu em Potsdam (Berlim), em 1947, mas cresceu em Vinnitsa, Ucrânia. Estudou língua e literatura russa no Instituto Pedagógico de Vinnitsa antes de se mudar para Leningrado (hoje São Petersburgo), freqüentando, nesta cidade, o Instituto Teatral. Foi aí que começou sua carreira de jornalista, ensaísta e poeta, trabalhando também para o Teatro Estadual Smolensk e como guarda e caldeireiro. Durante os anos 1970 e 1980, começou a divulgar sua poesia através da revista “*samizdat*” *Chasy*, tornou-se membro do Club 81 (associação independente de artistas e escritores de Leningrado) e co-editou a revista “*samizdat*” *Mitin Zhurnal*. Uniu-se ao Sindicato de Escritores em 1991. Publicou cinco livros de poesia, dois de prosa não ficcional e um romance. Traduziu poesia contemporânea norte-americana, incluindo, Charles Olson, Robert Creeley, John Ashbery, Michael Palmer e Susan Howe. Tem três livros de poesia traduzidos para o inglês, *Description*, *Oxota* e *Xênia*, pela poeta norte-americana Lyn Hejinian, com quem também manteve um importante intercâmbio nos anos oitenta. Dragomoshchenko leciona também na Universidade de São Petersburgo, onde reside. Tem feito as vezes de professor visitante em nos EUA em locais como

Northwestern University, SUNY Buffalo, e New York University, entre outras. É considerado um dos poetas russos atuais mais inovadores. Esta entrevista foi realizada em Nova Iorque, em janeiro de 2003, quando ele participou de um evento de poesia “Masterpieces of the Russian Underground”, organizado pela Chamber Music Society of Lincoln Center. Régis Bonvicino enviou suas perguntas por correio eletrônico.

Odile Cisneros

103

\* \* \* \* \*

**Sibila:** Você está aqui em Nova Iorque para participar de um evento de poesia apresentado sob a rubrica “Estrelas do Último *Underground* Soviético”. O termo *underground* tem sido utilizado a partir dos anos 1960 para designar uma literatura *samizdat*, que era autofinanciada na União Soviética ou levada como contrabando ao estrangeiro para ser publicada lá durante os anos de repressão do regime vigente. Você pode falar da situação dos poetas de sua geração e suas experiências na Rússia antes da queda do regime?

**Arkadii Dragomoshchenko:** Primeiramente, devo dizer que existem muitos lugares na paisagem literária da Rússia, mas os principais são Moscou e São Petersburgo. Algumas pessoas vieram da Sibéria, mas o lugar mais importante pertence a estas duas cidades. Falemos então de São Petersburgo. Há um grupo de poetas como Elena Shvarts, Viktor Krivulin, Sergei Stratanovsky, Alexander Moronov, que eram amigos, que se conheciam desde a infância porque seus pais eram próximos. E eles mudaram verdadeiramente a situação de nossa poesia. Por um lado, eles foram influenciados pela chamada Era de Prata e a poesia de Óssip Mandelstam e Ana Akhmátova, porque Akhmátova ainda estava viva quando eles começaram suas carreiras. Havia também um círculo de “Órfãos de Akhmátova”, liderado por Joseph Brodsky, que começou a criar uma poética. Nesta mesma

época, Aleksiei Kruchônikh, Nicolai Zabolótsky estavam presentes. Então, Elena Shvarts, Viktor Krivulin, Sergei Stratanovsky e Alexander Moronov começaram a fundir tais experimentos formais de Kruchônikh, com sua própria expressão e se tornaram independentes, até certo ponto. Eles produziam uma poesia complicada, com imagens complicadas, mas o que procuravam era uma solução para antigos problemas. Voltaram-se para um tipo de mitologia, não exatamente mitologia, mas uma ortodoxia e a exploraram em suas formas mais profundas como a possibilidade de explorar a própria experiência. Mais tarde, nos anos setenta e oitenta, vieram poetas como Alexei Parshchikov, Ilya Kutik, Alexander Eremenko e Ivan Zhdanov, que veio da Sibéria, e outros. Seu trabalho era rico em expressão metafórica e se transformaram em algo parecido com a Language Poetry dos Estados Unidos, porque trabalhavam muito com a língua, porque a língua se abre e é só questão de ajudá-la a se abrir e ver para onde ela nos leva. É um modo heideggeriano de entender a língua como estando no centro do ser. Aí, depois, Parshchikov partiu para Alemanha, Zhdanov foi embora para o sul da Ucrânia, Ilya Kutik virou professor em Chicago... Essa é a história desse grupo. Há poetas mais novos, tais como: Alexandr Skidna, Dmitri Golynko-Volfson, Sergei Zavialov e Vladimir Kucheriavkin. Em Moscou, havia um outro grupo de poesia chamado Babylon ([www.vavilon.ru](http://www.vavilon.ru)). Havia Dmitrii Kuzmin, que começou um projeto de publicação de poesia, uma nova editora de poesia jovem de poetas de 20 a 25 anos. Polina Barskova mora agora em Berkeley. Depois temos a Shulpiakov, Kukulin, Dmitrii Vodennikov, Elena Fanajlova, em outra seara. Este é um apanhado superficial dos poetas russos atuais.

**Sibila:** Isto tudo evidentemente mudou com a queda do Muro de Berlim e a desintegração da União Soviética. Tem ainda sentido usar a palavra *underground*? Sua poesia ainda retém algumas das mesmas características ou agora você está trilhando novos caminhos?

**AD:** Não, não tem sentido nenhum usar o conceito *underground*. Ele valeu para aquele período de luta e resistência contra a censura do regime. Todavia, o poeta não é um político, não é um prosador. Desta perspectiva, podemos dizer que todo e qualquer poeta é *underground*. Mas esta palavra veio da música, do *rock*. Mesmo os poetas *beats* norte-americanos, como Allen Ginsberg, nunca foram chamados de poetas *underground*.

**Sibila:** Você acha que sua poesia mudou com as transformações políticas e sociais que ocorreram?

**AD:** Minha poesia nunca mudou, ou mudou, mas em si mesma. Teve sua própria evolução. Mudou porque eu envelheci e mudou alguma coisa em minha mente. Mudaram minhas possibilidades de recepção, minhas possibilidades de expressão. Mudei minha expressão e vocabulário. Não porque alguém me pediu para mudar de uma certa maneira ou de outra.

**Sibila:** Melhorou a situação da poesia e dos poetas da ex-União Soviética? Em alguns lugares, por exemplo na Checoslováquia da pós-Revolução de Veludo, muitos artistas se queixaram que a nova liberdade de expressão teve repercussões mistas. Em outras palavras, durante os anos de censura e repressão, os artistas e escritores não só encontraram inspiração para seu trabalho na luta contra o poder, mas também desenvolveram maneiras mais criativas de resistir e sobreviver dentro do sistema.

**AD:** Sim, os artistas ficaram órfãos. Esse não é meu caso, mas a maioria de minha geração tem “saudades” da repressão. Como você sabe, Freud disse que a repressão produziu a cultura. É uma máquina de cultura, a repressão.

**Sibila:** Atualmente, como está a situação da poesia na ex-União Soviética? Existem muitas publicações e poetas ativos? É difícil publicar poesia em revistas ou livros?

**AD:** Há muitas publicações, folhetos, pequenas editoras. Às vezes há um grande editor, um editor de não-ficção, publicações sérias não comerciais. *Novoe literaturnoe obozarenie* [Nova Revista de Literatura] publicou uma coleção de poesia com uns quinze livros. As pessoas compram livros de poesia. Então, para mim, não é difícil publicar. O que você tem que fazer é escrever!

**Sibila:** Há um debate sobre a poesia e muitos leitores?

**AD:** Sim, há bons críticos, mas não com muita profundidade, mas eles escrevem em toda parte. Inclusive, as resenhas e os catálogos de livros contêm uma certa quantidade de crítica. Também há muitos jornais dedicados aos livros: *Book Time*, *Book Review*, *Ex Libris*. Há um debate.

**Sibila:** O que você acha dos pré-cubofuturistas e futuristas como Vielímir Khliébnikov e Vladímir Maiakóvski, que se tornaram muito conhecidos na América Latina, especialmente o segundo depois da Revolução Cubana? O que você acha de Aleksíei Krutchônikh?

**AD:** Não gosto muito de Khliébnikov, mas acho que sua prosa é muito mais poética do que sua poesia. Gosto de Krutchônikh, gosto dele como fenômeno mas não o leio muito. Prefiro o grupo de São Petersburgo (Vvedensky, Harms, Oleinikov, Nicolai Zabolótzki), a poesia da “Arte Real”, como eles se autodenominaram. Mas, na verdade, eu não leio muita poesia.

**Sibila:** E o que você acha de Boris Pasternak, Óssip Mandelshtam, Marina Tsvetaieva?

**AD:** Fizeram muito por nós. Mandelshtam foi muito interessante para mim, muito mais do que Pasternak. Não sei se gosto muito de Tsvetaieva, por causa da emoção. Gosto de uma poesia mais “fria”.

**Sibila:** E os mais recentes e famosos como Guenadi Aigui, Ievguêni Ievtuchenko, Andriéi Voznesensky?

**AD:** Ensinei a poesia de Aigui na universidade. Uma estudante de Bard College em Nova Iorque me pediu que fosse seu orientador e trabalhamos juntos em várias traduções de Aigui. E quando comecei a trabalhar com ela, comecei a ler Aigui de novo e me pareceu muito interessante e difícil de traduzir, porque muitas coisas estavam escondidas nas palavras, na linguagem. Ele é muito astuto, muito inteligente. Ievtuchenko – até o conheci pessoalmente – ele é muito inteligente e muito engraçado, mas não estou interessado em sua poesia.

**Sibila:** Como você vê o diálogo entre os poetas russos e poetas de outros países e línguas, por exemplo dos Estados Unidos?

**AD:** Posso dizer que no final dos anos oitenta e início dos noventa tive contato com os Language Poets, éramos parecidos. Gosto da chamada Language Poetry, porque a Language Poetry agora pertence à história. Não conhecíamos o nome “Language”, mas conhecíamos nomes como Lyn Hejinian, Michael Palmer e, até certo ponto, Michael Davidson. Eu os traduzi e obtive muitas coisas do trabalho deles. E eles me traduziram para o inglês e também obtiveram alguma coisa de mim. Houve uma troca.

**Sibila:** Existem outros poetas russos que fazem a mesma coisa, ou que dialogam com outras línguas? A França tem muita influência?

**AD:** Não, não tenho certeza. Temos uns quatro ou cinco escritores que traduziram filosofia francesa contemporânea, mas não poesia. Filósofos como Derrida, Blanchot, Julia Kristeva, crítica e prosa, não poesia. Eu conheço a poesia francesa mais através das traduções para o inglês, porque não falo francês.

**Sibila:** De quais línguas você já traduziu? Você já foi traduzido para muitas línguas? Quais?

**AD:** Traduzi Michael Palmer. Também fiz um pequeno livro de John Ashbery. Traduzi Charles Olson, o seu *Kingfisher*. Traduzi também Eliot Weinberger.

**Sibila:** A antiga poesia *underground* russa era quase um sinônimo para “poesia política”, mas esta “politização” da poesia, segundo alguns críticos, não foi intencional, mas o resultado da repressão das autoridades contra eles.

**AD:** Sim, exatamente. Havia poetas que eram poetas oficiais; eles eram publicados, eram pagos. Certos poetas não queriam publicar porque diziam que a publicação era um veículo da máquina ideológica e, portanto, não publicavam. Eles viraram a “cultura extraoficial”.

**Sibila:** Agora que desapareceu a repressão, você acha que os poetas atuais são ainda políticos? Fale um pouco do engajamento de poetas como você na situação política de seu país, assim como a do mundo.

**AD:** Não, na maioria, os poetas não são políticos. Sou político quando penso em todos os desastres do mundo, mas não quando me sento para escrever um poema. Posso escrever sobre a atual situação da globalização e os problemas que surgem dela, mas isto não é poesia; é jornalismo, é parte de meu trabalho como jornalista.

**Sibila:** Falando de jornalismo, com a difusão da mídia e da cultura popular, como você vê o futuro da poesia e o papel dela nesse contexto? Você é otimista ou pessimista?

**AD:** Acho que tem um bom futuro. As pessoas vão continuar escrevendo poemas e algumas pessoas vão continuar lendo poemas. Mas quando você fala da mídia, esse é um assunto completamente diferente. Trata-se de um mercado.

**Sibila:** Você acha que a poesia deva ficar fora do mercado, um espaço livre e de resistência à comercialização?

**AD:** Sim. Não é um produto comercial. Você, no entanto, pode torná-la num produto comercial, mas você tem que ser muito rico e muito esperto! Irina Prohorova é dona e *publisher* de NLO, uma casa

comercial, que tem publicado poesia durante 25 anos, livro atrás de livro, edições belíssimas, mas não são livros para o mercado. Muitas pessoas nem sabem que existem tais edições. São edições para bibliotecas, estudantes etc.

**Sibila:** O que você sabe da situação da poesia na América Latina?

**AD:** Sei que há excelentes poetas e importantes tradições. Conheço Octavio Paz e Pablo Neruda. Mas o que é mais interessante é que eles pertencem a uma cultura indígena, não apenas às literaturas hispânicas. Como os brasileiros, que pertencem também à tradição lusófona mas igualmente à indígena. São uma mistura muito peculiar e muito interessante. Acho que aí há um bom futuro.

109

# REIMAGINANDO DRAGOMOSHCHENKO

110

Senti-me mais ou menos autorizado a pensar Arkadii Dragomoshchenko em português porque sou o tradutor de Michael Palmer e Palmer, além de ser seu interlocutor, o traduziu para o inglês. E Arkadii, como informa a nota que abriu sua entrevista para *Sibila*, o traduziu para o russo. Parti, para elaborar este trabalho, das traduções para o inglês feitas por Lyn Hejinian (norte-americana de origem russa, que reaprendeu russo com Dragomoshchenko, por meio do trabalho de tradução recíproco); Hejinian é amiga de Arkadii e de Michael, de quem, aliás, é vizinha em San Francisco, Califórnia.

É evidente que este trabalho não aspira a nada – a não ser a mostrar, com alguma decência poética, umas poucas linhas do entrevistado em português, para não ficarmos só na fantasia da teoria. Linhas de grande força construtiva e, ao mesmo tempo, de surpreendentes e originais saídas imagéticas. A iniciativa da entrevista foi de Odile Cisneros, que, igualmente, “checou” minhas versões, para a “última flor do Lácio”, com o próprio autor, assegurando-me de algumas soluções e licenças. (Cisneros fez algumas poucas sugestões para os textos em português, que adotei, como cidade dos tentáculos para *branching city*). Por exemplo, neste sentido, das

licenças, verti *knees* (joelhos) por pés, no poema “To Speak of Poetry” (“Para Falar de Poesia”), visando a encutar o verso e a manter as consonâncias obtidas por Lyn: “The bee-bread dries your lips, dusting your knees”. Em português ficou assim: “A pétala-da-abelha seca seus lábios, pó em seus pés”. Mas acho que perdi feio para a solução hejiniana! Foi, no entanto, a entrevista, uma rara oportunidade de se ouvir uma voz atual da Rússia, debatendo sobre seus próprios e magníficos pares e nos trazendo informações que aqui não temos, a não ser no brilhante e pioneiro *Poesia Russa Moderna*. Este conjunto, entrevista mais poemas, reafirma o propósito de *Sibila* de alargamento dos horizontes poéticos brasileiros, horizontes um tanto fechados; reafirma seu propósito de diálogo e compromisso com a inovação! Os poemas que ora aqui reimaginei foram retirados do livro *Xenia*, traduzido por Hejinian e Elena Balashova, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1994, e são eles “Now for the Story” e “To Speak of Poetry”. Para os leitores que sabem russo publicamos em seguida às versões os textos originais.

III

*Régis Bonvicino, setembro de 2003.*

## PARA A ESTÓRIA

112

Para a estória da cidade dos tentáculos, agora. Complexidade não significa soma infinita. Proto-percepção de sonhos. A multidão está amotinada (o quanto mais de dinheiro me der, tanto mais o terei – e para que você precisa dele?). Este ramo álcree se projeta no ar: atenção. E também o estilo epistolar, exaustivo, seguindo trilhas, (você está falando de mim? anteontem você me disse que precisava de mim para experimentar-se através de mim) desviando-se de possíveis sinais, nossa própria presença. Khliébnikov – as ruínas de nunca-er-guidas construções ciclópicas. Enxame de estrelas na transparência absoluta de sujeito e objeto. Sussurro de uma pedra caindo, depressa. Vagarosamente, curvo-me, diante de você. O talude está aberto ao vento sul. O que para você é apenas um momento, para mim é um milênio, aumentado pelo tempo. Paciência? Presságio fadado a não responder questões sobre a morte – não para aflorar no cérebro da matéria. Lenta oxidação, mas também o método epistolar, alcançando um excedente inadmissível: interrup/secção, não fornecendo o sentido perseguido de conclusivo, em qualquer ponto da névoa, despertando a noite com ex. O que distingue uma “Sentença” de uma “frase”? Procure no dicionário, você diz. Procure no dicionário e ela, palavra, está se tornando palavra que infinita se aproxima de uma voz que se dissipa. Como a neve na estória da cidade dos tentáculos. Me aproximo, quase, dela e diante de mim a mais fina gotícula revela o fuso horário da China. Atrás da cortina há neve. Não. Um corvo, ignorando a perda. Em vez de, para se tornar mais próximo, abrindo – ele se afasta, até desaparecer completamente, além das fronteiras da frase.

•

## PARA FALAR DE POESIA

Falar de poesia é falar do nada  
ou possivelmente de algumas raias externas  
(onde a língua se devora)  
discernindo ou determinando um desejo  
penetrar este nada, uma lei, um olho  
para encontrá-lo em si mesmo, presente em nada  
Impossível!

A morte não pode ser trocada por outra coisa.  
Sinceridade – é o processo insaciável  
de transição, de flutuação, em sentido oposto,  
ou seja, eu-te-amo-não-te-amo  
desaparece à beira da consciência

Não há mais tempo para a expressão  
Eliminada pela simultaneidade  
Onde achar um homem dançando como uma vela?  
Escute, como o segundo milênio  
a água avança sobre as margens – algas  
A pétala-da-abelha seca seus lábios: pó em seus pés  
seus quadris e ombros expostos

Lembro-me do tempo quando a lâmpada de querosene  
noite fria o lilás brilhava verde, como um nervo  
O halo da chama do querosene, um hemisfério esmeralda  
atraía mariposas do escuro.  
O arco zênite de agosto, uma foice estrelada,  
revelando os traços honestos da matéria,  
pálpebras rasgadas.  
Uma tela e letras, esta é a estória,

arquivo pulsante do nadir e nele, como a queima  
de mariposas,  
a descrição da noite aparece. Os ramais  
do jardim pegam fogo,  
campos magnéticos de palavras aparecem, tensos,  
entrelaçados ao nada. O que mais posso falar!

O que mais dizer?

Deslizando dentro de você, no delta no meio do rio  
abrindo-se, como um arco,  
cuja corda está corroída

pelo silêncio.

*Reimaginações: Régis Bonvicino*

1.

О фабуле разветвляющегося города. Сложность не означает нескончаемого прибавления. Произведение сна. Мятажи множества (чем больше дадите мне долог, тем больше я буду иметь их - но зачем тебе?). Этот прут, играя поднимается в воздух: оосредоточенно. Но и манера письма, изматывающая, идущая наперекор по следу (обо мне ли ты говоришь? \*позавчера ты говорил, что я нужна тебе, чтобы ты ощущал себя мной\*), ускользающего из возможных признаков, из собственного присутствия. Хлебников - руины никогда не возвысившихся циклопических построек. Звездное разие в абсолютной прозрачности субъекта и объекта. Шорох камня, летящего вниз. Я наклоняюсь к тебе. Это медленно. Склон открыт юному ветру. То, что для тебя миг, для меня - тысячелетия, помноженные на предвосхищение. Терпение? Предзнание, которому не сурдено отвечать на вопросы смерти - не прораста в череп материи. Неслешное окисление, но и способ письма, доходящий до неприемлемой избыточности: п(с)ресечения, не дающего искомого ощущения конца в любой точке воплеска, получающей ночь с от - - -. Чем отличается "суждение" от "высказывания"? Открой словарь (говоришь). Слова становится словом в нескончаемом приближении уходящего голоса. О снеге в разветвленной фабуле города. Я наклоняюсь к ней, и тончайшая капля разворачивает перед мной время Китая. Это медленно, так же как и снег. Наг. Кон-таминация города. Тот виз мы внесем в поле карты. Ворон, не ведающий урона. Вместо того, чтобы приближаться, раскрываясь - удаляется, покуда не пропадает влесе за пределами фразы.

2.

Говорить о поэзии означает говорить о ничто;  
возможно - в внешнем ограничении  
(у которого язык пожирает себя),  
обнаруживающем/устанавливающим желание  
проникнуть в ничто, в закон, закон, в зрачок,  
чтобы встретить свое присутствие -

2.

Говорить о поэзии означает говорить о ничто;  
возможно - в внешнем ограничении  
(у которого язык пожирает себя),  
обнаруживающем/устанавливающем желание  
проникнуть в ничто, в кокон, закон, в зрачок,  
чтобы встретить свое присутствие -

что возможно.

Смерть не обменивается ни на что.  
Искренность - это неутолимое действие  
перехода, колебания к противоположному.  
Скорее всего: ялюб.потобянолюблюяно  
на окраине выцветает сознания.

Для высказывания не остается времени,  
поскольку оно изымается одновременностью.  
Где найти человека, танцующего как свеча?  
Слушай, как второе тысячелетие  
лижет брызги видоизмененных вида.  
Опыляя колени, раскрытые бедра и плечи,  
губы твои сушит перга.

Я вспоминаю пору, когда в холодной  
ночной сирени  
керосиновая лампа зеленела ребром,  
Зона керосинового огня, изумрудная полусфера,  
признавала из тьмы мотыльков.  
Зенита августовская дуга звездным серпом  
указывала им путь откровения  
веки срезавшего вещества.  
Экран и буквы - это и есть история.  
архива пульсирующий надир,  
в котором, как споровые  
мотыльков, появляется описание ночи.  
Загораются пряди сада  
проявляются магнитные поля слов,  
оплетающие ничто.

Что сказать мне еще? Что выговорить?  
Соскальзывая в тебя, в междуречье  
размыкающую себя,  
луку подобно, чья перекушена беззвучием тетива.  
Пространство молчания разворачивается временем речи.  
Что же избрать для хвалы?  
Ангелов? Цинк блистающей кровли? Тошноту?  
Пренатальный рай человеческой хвосты? Кровь роженицы?  
Земпи тяготенно? Великое отсутствие мыла?

# RUSSIAN POETRY 1917-1955<sup>1</sup>

Mário Faustino

118

Sibila reedita este texto de Mário Faustino sobre poesia russa, lembrando também que os principais tradutores de poesia desta língua para o português são Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos, que a lançaram aqui no Brasil no volume *Poesia Russa Moderna*, cuja primeira edição saiu no Rio de Janeiro pela editora Civilização Brasileira, em 1968.

\* \* \*

Bem melhor, sob qualquer ponto de vista, que o segundo volume (poesia contemporânea) da *Anthologie de la poésie russe*, de Jacques David (Stock, Paris), é este trabalho do sobretudo romancista histórico, também biógrafo e ensaísta Jack Lindsay – a melhor antologia que conhecemos da poesia soviética. A introdução é, embora breve, preciosa: uma penada para as grandes figuras do século XIX (Pushkin, Lorméntov, Negrássov), uma boa análise das correntes de entre 1880-1917 (simbolistas, acmeístas, futuristas e camponeses) e de suas principais figuras (Briússov, Biéli, Blok, Essénin etc.) e

1. Resenha do livro *Russian Poetry 1917-1955* (Selected, translated with an Introduction by Jack Lindsay, London, Ed. The Bodley Head, 1957), publicada no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1957.

Lindsay entra no período áureo da década de 20 – guerra civil, guerras de intervenção, nova política econômica – o momento Maiakóvski. Depois, o período de antes da Segunda Grande Guerra, o de entre 40 e 45, e as novas orientações do após-guerra. Pena que, chegando somente até 1955, a antologia não cubra ainda o que se está fazendo neste verdadeiro após-guerra que é o após-morte-de-Stalin.

A antologia propriamente dita inclui poemas de trinta e quatro poetas dos quais, no fim, são dadas informações biográficas. As traduções parecem competentes – pelo menos a quem, como nós, desconhece o original, e são altamente legíveis, em ótimo verso inglês. Os poemas que, no original, são tradicionalmente medidos e rimados (a vasta maioria) assim aparecem na tradução – e a versificação de Lindsay é mais que boa para um tradutor que saibamos não poeta. Os poemas em verso “livre” guardam, ao que tudo indica, muito do ritmo e a mesma disposição espacial de origem. Trata-se, em suma, de uma antologia digna de toda a confiança, pelo que se depreende do laborioso cuidado com que mostra ter sido confeccionada.

Há, entre estas traduções, poemas que chegam a enriquecer a língua inglesa, engrossando a corrente da tradição whitmann-craniana: assim os de Briússov, Biéli, Blok. Assim também os de Maiakóvski, o qual cresce de suas raízes russas, americanas e francesas para estabelecer-se como força universal. Aqui temos o famoso “O Homem que Ficou Sete Anos de Pé” (o poeta-urso), boa parte (a morte de Lênin) do “Vladimir Iliítch-Lênin”, a parte do “Ótimo!” que recria o inverno de 1918-1919. Nesta antologia, mais uma vez, Maiakóvski se afirma: de longe, o maior poeta soviético – quem sabe da língua russa. Só que Lindsay – talvez por considerá-lo já bastante conhecido – inclui poucos poemas dele. Pasternak e Essénin bem representados. A antologia nos revela um bom poeta que só conhecíamos em duas ou três traduções francesas, pouco reveladoras: Ticônov. Os poetas da década de trinta, mais os de pré-guerra, são fracos, aparecendo também enfraquecidos os dos períodos anteriores inclusive Ticô-

nov, que continuaram a escrever depois das intervenções da maldita União dos Escritores. Com bem raras exceções, esta poesia não é muito melhor que a pintura estalinista que vi em Paris numa lamentável exposição de fotografia a óleo, nem que a arquitetura idem que todos conhecemos de revista. A poesia dos anos de guerra melhora: formalmente comportada, medidinha, rimadinha, sem a menor ousadia, salva-se, entretanto, pela voltagem e pelo terror-piedade de algumas peças trágicas. Ticônov, por exemplo, volta aqui à sua força perdida: “Kirov Está Conosco” é do nível dos grandes poemas de guerra anglo-americanos. De bom nível é, também, o seu poema de após-guerra, “Diante do Aragua, à Noite”. É preciso conhecer melhor este N. Ticônov. Livro principal, segundo Lindsay: *A Horda*. Entre os poetas mais novos, aparecidos durante ou após a guerra, Simênov nos parece o mais interessante.

A impressão que sobre a poesia soviética nos deixa esta antologia é de que um grande país, com uma grande língua (embora sem tradições poéticas comparáveis à prosaica), terá, mais cedo ou mais tarde, de rebentar as barreiras anticriadoras que a exagerada intervenção partidária lhe tem oposto. Com a desgraça do stalinismo, é o que talvez agora aconteça: a arte russa – música, dança, pintura, escultura, literatura – poderá retornar à posição de vanguarda que ocupava, perante o mundo até pouco depois da revolução. Um país que política, econômica e cientificamente é uma das duas potências mundiais não pode continuar, artisticamente, a rivalizar com o Portugal de Antônio Ferro.

# RESENHAS E NOTAS

# A INVENÇÃO DA CRÍTICA DE CINEMA NO BRASIL

*Carlos Adriano*

122

O marco clássico *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) só voltou à circulação em 1958, época em que José Lino Grünewald começou a escrever em jornais sobre cinema. O fato é mais que mera conjunção astral no horizonte crítico: é um zênite indicativo das escolhas estéticas e exigentes do poeta concreto que passou a defender em hebdomadários brasileiros o cinema como forma de arte.

Zé Lino começou no *Jornal do Brasil* e no *Jornal de Letras* quando se gestava a explosão de uma vaga novidade – a *nouvelle vague*, por ele resenhada no calor da hora que os filmes chegavam no Brasil (*Hiroshima Meu Amor* em 1960 e *Acosado* em 1961, um ano após Paris). Em 1959, Truffaut e Godard pontificavam na *Cahiers du Cinéma*, e de críticos passaram a diretores. No Brasil, Zé Lino foi o interlocutor privilegiado da revolução cinematográfica da década de 1960.

Desde 1957, ele já colaborava como poeta, tradutor e ensaísta na página *Poesia Experiência* de Mário Faustino no *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*. Em 1962, entrou no *Correio da Manhã*. Seus complexos artigos (sob o bordão “estrutura, dinamismo, ritmo, função, rigor”) eram estampados entre páreos de turfe, colunas de horóscopo e receitas de bolo.

Interessado na contribuição inovadora de um diretor e na carga de prazer de um filme, ele reafirmava a irredutibilidade e a essência do meio – “a substância da arte é uma abstração da existência material”; “a realidade de uma linguagem é o seu instrumento – e não, isoladamente, o pensamento de quem a formula”; “deixo-lhes o que de fato existe, isto é, o cinema, isto é, a forma”.

Decupando a “dialética entre conhecimento e criação, criação e imaginação, cinema e realidade”, o crítico operava “o descascamento fenomenológico das camadas de possíveis significados a serem apreendidos através da imagem, reduzindo-a à sua própria evidência real”. Para ele, “a invenção vem concebida em termos de estrutura”.

123

Contemporâneo contrário, Zé Lino discordava da teoria parida pelos *Cahiers*, a *politique des auteurs*. Em “Cinema & Autor”, bradou: “não há autor no cinema”. Apontando o “preceito individualista numa arte ou espetáculo feito por equipes e para as massas”, ressaltou que o diretor (o principal responsável em um filme) é quem dirige os trabalhos de fotografia, montagem etc. pois “o trabalho em equipe traduz administração”, um “organograma criativo ou recreativo”.

Zé Lino rechaçava o ranço literário, o sociologismo e o psicanalismo e valia-se da filosofia, da linguagem e da cibernética. Aposentou Marx e Freud, escalou Merleau-Ponty, Cassirer, Benjamin, Wiener (estes e outros cineastas estão na antologia que editou em 1969, *A Idéia do Cinema*). Três de suas expressões prediletas eram: “relativo, dialético, fenomenológico”. Ressalvando que “forma versus conteúdo é uma inexistente fórmula de dualidade”, em “Cinema-forma” (janeiro 1959) citava o Merleau-Ponty de *Sens et Non-Sens* para elaborar um *cogito* perceptivo. A época exigia que se acompanhasse “a dialética estrutural” dos filmes de Resnais, Antonioni e Godard “não pela engrenagem do pensamento lógico-analítico, mas sim por uma apreensão sintético-analógica”. A *inauguração de uma linguagem* levada a cabo por *Marienbad* formula “a experiência inicial – a técnica do conhecimento”.

Esse plano imanente permitia ao crítico definir o cinema como “a experiência de uma experiência” (“Conjuntura – o Instante da Ruptura”) e “o ato de filmar” como “a experiência” para concluir que “por isso, viver a vida é viver o cinema”. Esse mesmo plano justificava, por exemplo, que ele escrevesse, numa resenha sobre *Os Pássaros* de Hitchcock: “Um filme de horror abstrato, mas, por seu turno, uma realização concreta, com a fenomenologia do objeto em foco. Nada de divagações metafísicas, nem de explicações discursivas. Os pássaros são pássaros. O mistério está em nós mesmos. O que é a realidade?”

Zé Lino instaurou um impulso civilizador na crítica jornalística (“a civilização é uma questão de liberdade essencial e, por isso mesmo, uma questão de forma”). Neopagão na aurora da segunda revolução industrial que se abatia sobre o conturbado Brasil dos anos 1960, foi cultuado por cinéfilos e cineastas, como Glauber Rocha, Julio Bresane e Rogério Sganzerla – três dos “inventores” do filme brasileiro (para usar a classificação poundiana empunhada por ele). Em sua coluna “Geléia Geral” (*Última Hora*), Torquato Neto lutaria pelo “filme de invenção” (fevereiro 1972), por “um cinema concreto brasileiro” (março 1972). Foi Zé Lino, numa resenha de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (abril/ maio 1964), um dos primeiros a evocar o termo “um filme de invenção”.

Para Pound (Zé Lino traduziu todos *Os Cantos*), “inventores” são os poetas que descobrem um novo processo; “mestres” são os que misturam tais processos, usando-os tão bem ou melhor que os inventores; e “diluidores” são os que vêm depois. Para Zé Lino, a “invenção” põe-se “de forma radical, em termos de reformulação estrutural”.

Intelectual inventivo e erudito, Zé Lino permeava seus textos de alusões literárias. “Um filme é um filme”, extraído do artigo sobre *Uma Mulher é uma Mulher*, vem da rosa plantada por Gertrude Stein. A noção do *make it new* de Pound – “colher no ar a tradição mais viva” – é citada numa resenha sobre *Glória Feita de Sangue* (Kubrick), e a de “antena da raça” é mencionada no texto sobre “uma realidade contin-

gente que cabe ao artista inaugurar: o comportamento lúcido” (“Jeanne Moreau – o mito da liberdade responsável”). Comparou James Joyce e John dos Passos ao “filme-revolução” de Resnais *Hiroshima mon amour*. O “riocinecorrente” joyceano serve para arrolar “coisas tão simplesmente belas” da arte do filme numa lista de melhores.

O “verbivocovisual” da poesia concreta ecoa em “alguns dos principais filmes modernos, como *A Aventura*, *Hiroshima meu Amor* e *Acossado*, que procuram erguer uma nova dialética de estruturas moto-visuais-sonoras”. Sob o signo de Mallarmé, está *Marienbad*: “Como símbolo total das diretrizes de uma nova civilização, abole, lógica e paradoxalmente, os símbolos ocasionais. Controla o acaso num campo restrito, para dizer que ele é incontrolável”. E para resenhar *007*: “lançou os dados mallarmaicos e aboliu o acaso, numa roleta-russa de sustos e espasmos”. Artigos aparentemente de circunstância, como os balanços “Cinema 1960” ou “Cinema 1961” parecem textos-manifestos, com postulados e teores do movimento concretista.

125

Escrevendo *Viver a Vida* (a obra-prima de Godard), recorre à perda da aura teorizada por Benjamin e a Poe para comentar a cena do filósofo Brice Parain discutindo filosofia da linguagem com Anna Karina. Para dar “a melhor definição de processo” (um conceito que lhe é caro) cita Alfred North Whitehead: “process is the immanence of the infinite in the finite. In process, the finite possibilities of the Universe travel towards their infinitude of realizations”.

Apóstolo da revolução permanente no cinema, Zé Lino avaliou que *Marienbad* foi superado por *2001*, que aliava técnica, linguagem e conhecimento em função do espetáculo (“É preciso pensar e repensar o cinema a partir da sua própria realidade material e do complexo de atividades que o cerca”, *My Fair Administration*). Numa guinada não-antagônica, defendia musicais de Busby Berkeley ou cine-ope- retas como *Primavera*, *A Grande Valsa* e *A Viúva Alegre*. Ele salienta a equipe (“o cinema é uma usina de sonhos, mas, para tanto, tem de ser primeiro uma fábrica de administradores”, “Cinema ou Adminis-

tração”) e rebate: “quando o cinema for entendido como fruto de um espírito de administração, e não de direção individualista, o problema ficará equacionado para todos”.

126 Seu pressuposto básico: “o cinema é essencialmente uma arte industrial” (“se o cinema, como tal, existir ou resistir, seu processo continuará baseado no desenvolvimento tecnológico”). Seu libelo: “Não há mais revolução cultural sem a participação básica e imediata da máquina, da tecnologia, no processo de criação” (“E 2001: Uma Odisséia no Espaço é isto: revolução no cinema como forma de cultura, teoria do conhecimento”).

Se Zé Lino exerceu a profecia involuntária ao prever o domínio digital na produção de filmes (“talvez os filmes venham a ser dirigidos por um computador eletrônico”, “2001: Cinema Ano 1”, agosto 1968), sua defesa do espetáculo visual e do formato opereta vem paradoxalmente encontrar hoje o cinema de arte, que ele tanto defendeu, acossado pelo cinema-mercadoria e condenado aos guetos das salas especiais (de área popular, o filme virou erudito como a ópera).

O final do livro deixa abertas as indagações sobre obras estritamente de vanguarda. Ao mencionar “o estouro dos cinemas novos”, em “Pontos de Interrogação”, Zé Lino cita “o experimentalismo delirante” como “chutes para todos os lados”. Mesmo afeito ao cinema de arte-espetáculo, ele parece não ignorar a vertente mais radical da experimentação cinematográfica: “o crítico, para não ficar ‘out of key with his time’ (Pound), é obrigado a sair das grandes salas lançadoras e varejar os *poeiras*, as cinematecas, o *underground*, os festivais”. Em retrospectiva prospectiva, constata: “Nunca a estrutura do filme foi tão buleversada em tão pouco tempo como na década de 1960. Basta (para não ficarmos na produção quase clandestina) pensar no que fizeram Godard e Resnais”.

O último artigo do livro (publicado em “outubro 1970 / abril 1972”), “O impasse no processo” pode arrepiar os arautos mais radicais da vanguarda: “o fluxo do filme *underground* oferece uma respos-

ta de rebeldia, mas não de revolução”, “dá, certamente, uma nota de interesse e até de simpatia em alguns festivais, mas defronta-se com duas contradições: a) a do próprio instrumento de comunicação, cuja potencialidade é reduzida a um alcance mínimo; b) a castração do poderio de efeitos, do aspecto ontológico do espetáculo, característico do cinema, em favor de meros efeitos anedóticos de choque, do ultrafescenino ao ultracontestatório”. Mas o fino poeta-crítico pondera: “é bom lembrar que as exceções não apenas confirmam as regras (e podem até transformar-se em regras), mas só existem porque as regras existem”.

De 1961 (*Acossado*) a 1970 (*Weekend*, o último resenhado no livro), Zé Lino seguiu de perto os passos desnorteantes da revolução de Godard no cinema. O interesse por cineasta tão instigante e difícil já atesta o valor do crítico. Para ele, “ao procurar a essência, Godard faz a sua *récherche* da linguagem mais atuante do cinema” (“Mais Duas ou Três Coisas sobre Godard”) e empreende “dialética radical entre viver e filmar, entre a fantasia da vida e a realidade do filme” (“Alphaville & Pierrot – A Sarabanda de Surpresas”).

Em pleno março de 1968, Zé Lino escreveu: “É preciso mudar tudo. O cinema de Godard incita à ação do pensamento, para que se procure saber como agir para mudar. Pois, com ele, o cinema já mudou; e muito” (“Godard contra os Bonzos”). No mesmo artigo, face à proibição de *A Chinesa*, combateu “a órbita da ignorância” e a “burrice das nossas autoridades censoriais, que agride a inteligência brasileira”, “com esse pequeno golpe na era dos golpes”.

*Invenção*, n. 4 (1964), a revista do concretismo, estampou o belo ensaio “Viver a Vida – Síntese Telegráfica de uma Obra Radical”, que celebra: “Viver a vida x viver o cinema – a dialética radical onde cinema e vida se misturam, transmutam-se mutuamente – a *cinévida*”. Um trecho é lapidar: “*Viver a Vida* representa a objetividade total, viver-estar, síntese de um processo que se desenvolve a cada fração de espaço-tempo. E aí temos o automeado *filme concreto*, segundo

o próprio cineasta. Cinema concreto seria aquele que se refere a si próprio, que inaugura uma experiência em vez de traduzir experiências”.

Avaliando o legado de criação e as condições de recepção em “Acossado nos Museus”, ele declarou: “É fácil elogiar um clássico. Difícil é deglutir o novo”. Para o poeta concreto, de medulas e recusas, essência e exigência, “o novo sempre foi difícil”. Zé Lino (nascido em fevereiro de 1931) foi o melhor intérprete de Godard (nascido em dezembro de 1930), junto com o crítico mineiro Mauricio Gomes Leite. Não à toa, a paronomásia de siglas sinaliza: José Lino Grünewald (JLG) = Jean-Luc Godard (JLG).

Nesses tempos atrofiados e congestionados nas vias informativas, graças à internet, é útil reler o final de um artigo que Zé Lino publicou em agosto de 1962: “‘Viver efetivamente é viver com a informação adequada’ (Wiener) – porque os fantasmas, tanto os do mal como os do bem, estão desaparecendo”. A reunião há muito cobiçada de seus textos cinematográficos era um serviço devido à cultura brasileira, saldado agora por esta maravilhosa antologia organizada por Ruy Castro.

José Lino Grünewald tomava o “cinema como máquina do tempo”. Seu único livro de poemas (*Escreviver*), enxuta e potente antologia (1956-85) baliza este *Um Filme é um Filme*, “sob o signo do próprio signo”: sua *cinesfera* de *pilares* do pensamento e da escrevivência, para nos lembrar que o cinema era (e pode vir a ser) tão necessário e urgente como viver (“O cinema e/ou a vida. *Viver a vida*, vivendo o cinema”).

# ARTE E MEIO AMBIENTE

*Carlos Ávila*

I

129

Arte e meio ambiente. Que relações podemos estabelecer entre esses dois termos? Como a arte e o meio ambiente interagem? Pode-se falar da integração dos dois? A arte é produto do meio ambiente? O meio ambiente é modificado pela arte? Muitas questões surgem quando conduzimos nosso pensamento nessa direção.

Hoje, quando todo o planeta – o nosso *habitat* natural, a “espaçonave terra”, como diria Buckminster Fuller – está vivenciando o auge de um processo de impacto ambiental originado na Revolução Industrial, as linguagens artísticas encontram-se em acelerada mutação e alguma confusão. Ao estado de saturação ambiental que experimentamos no mundo contemporâneo, com seus “cenários em ruínas”, corresponde uma arte também saturada em seus códigos, tensionada em seus elementos e materiais, imprecisa em seus propósitos e objetivos. Se hoje está colocada uma situação dramática para o homem, qual seja a da sua própria sobrevivência enquanto espécie, a arte também enfrenta uma situação-limite em termos informacionais, com originalidade e redundância mesclando-se em linguagens integradas e híbridas. Há inúmeras tentativas de sobrevivência estética num

espaço/tempo saturado: assistimos a arte se descontrolar e se desconstruir. Mas sua forma de sobreviver parece estar ligada, antes de mais nada, à capacidade de instaurar um *antiambiente*<sup>1</sup> num mundo que foi violentamente transformado através da tecnologia. Nesse sentido, vale a pena recuperar e repor em circulação algumas palavras do hoje esquecido Marshall McLuhan (responsável, ainda nos anos 60 do século xx, por polêmicas e premonitórias análises sobre o impacto e as transformações que os novos meios trariam para o ambiente humano, o que vem ocorrendo plenamente agora, influenciando tudo e todos; o professor canadense trabalhava teoricamente com o conceito de “aldeia global”, algo próximo da atual *globalização*).

As vítimas que sofreram o impacto de uma nova tecnologia costumam tartamudear lugares-comuns sobre a falta de senso prático dos artistas e sobre seus gostos fantasiosos. Mas é do reconhecimento geral que no século passado – e para usar as palavras de Wyndham Lewis – “o artista está sempre empenhado em escrever a minuciosa história do futuro, porque ele é a única pessoa consciente da natureza do presente!” O conhecimento deste simples fato agora se torna necessário à sobrevivência humana. É secular a habilidade do artista em furtar-se do pleno golpe das novas tecnologias, neutralizando sua violência com plena consciência, assim como é secular a inabilidade das vítimas atingidas, e que não sabem contornar a nova violência, em reconhecer a necessidade que têm dos artistas. Premiar os artistas e transformá-los em celebridades pode também ser um meio de ignorar seu trabalho profético, impedindo que eles sejam oportunamente úteis à sobrevivência. O artista é o homem que, em qualquer campo, científico ou humanístico, percebe as implicações de suas ações e do novo conhecimento de seu tempo. Ele é o homem da consciência integral<sup>2</sup>.

1. PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 67.

2. MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1969, p. 85.

É armado dessa *consciência integral* que o artista transforma o meio ambiente, antena que é de todo o processo humano nas suas várias esferas. Produzindo um discurso crítico que possibilita a reflexão sobre a sociedade e a cultura, o artista gera um outro ambiente, um *antiambiente* que procura neutralizar o movimento do homem na direção predatória. Embora a arte hoje esteja numa situação-limite, como já afirmamos, de saturação similar à do meio ambiente, sua capacidade de regeneração tem se mostrado sempre presente. Trata-se de um processo de constante mudança e rápida readaptação a novos parâmetros, uma espécie de “resposta” às pressões e provocações que se apresentam.

131

## II

O meio ambiente entendido como “o conjunto de condições naturais e de influências que atuam sobre os organismos vivos e os seres humanos”, na definição dicionarizada<sup>3</sup>, apresenta-se como um fator determinante para o desenvolvimento das linguagens artísticas. É no relacionamento muitas vezes conflitante, muitas vezes harmonioso com o meio ambiente que o artista renova suas forças e busca motivos para o desenvolvimento de seu trabalho. Através da capacidade de ordenar os elementos e materiais que encontra (ou melhor, descobre) no meio ambiente, de recriar ou reinventar os signos que estão ao seu dispor – o artista forja a sua linguagem. Os novos objetos e conceitos criados por ele se incorporam ao meio circundante, expandindo-o indefinidamente. Nesse sentido criar implica em mudança de valores de uma determinada sociedade, ou seja, aponta para a reordenação da sensibilidade que experimentará estímulos até então inéditos, nunca vivenciados antes. A obra recém-criada opera uma mudança no meio ambiente: este nunca mais será o mesmo. O novo fato estético con-

3. *DICIONÁRIO Aurélio Século XXI*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

figura-se como uma interferência crítico-informacional que altera o entorno social e material.

132 Filmes, peças, quadros, poemas, composições musicais, danças, vídeos, objetos, instalações, *performances* variadas, enfim, qualquer tipo de criação artística interfere no meio ambiente, propõe uma visão alternativa de mundo, novas relações que rompem com o linear e o rotineiro. Isso leva à abertura de uma outra perspectiva: um *anti-ambiente* que proporciona (pelo menos em tese) uma nova qualidade de vida, resensibilizando continuamente as pessoas. A experiência estética é insubstituível, trata-se da necessidade lúdica do ser humano, como a necessidade de água e ar puros para a sua sobrevivência no planeta. A criatividade artística oxigena a vida “tra-  
duzindo” o meio ambiente, criticando-o e modificando-o na medida do possível. O resto é trabalho de todos, da “multidão”, capaz também de agir sobre o meio ambiente procurando reequilibrá-lo, arejando a *casa* – a espaçonave terra – através da ecologia (do grego: *oikos/casa* & *logos*/discurso ou estudo)<sup>4</sup>.

25. DUARTE, Rodrigo. “Aspectos Éticos da Questão Ecológica”. In: ANDRÉS, Maurício et alii. *Ecologia e Cultura*. Belo Horizonte, 1983, p. 12.

# A LITERATURA INTERCULTURAL DE GINO CHIELLINO

*Fabiana Macchi*

Gino Chiellino, poeta e ensaísta, nasceu em Carpoli, uma cidadezinha na Calábria, Itália, em 1946. Estudou Literatura Italiana e Sociologia em Roma, e Germanística em Giessen, na Alemanha, país em que vive desde 1970. Atualmente, ocupa a cátedra de Literatura Comparada na Universidade de Augsburg. Gino Chiellino escreve em alemão, tendo publicado os seguintes livros de poesia: *Mein Fremder Alltag* (1984), *Sehnsucht nach Sprache* (1987), *Equilibri estranei* (1991) e *Sich die Fremde nehmen* (1992). Publicou ainda vários livros sobre literatura intercultural, organizou antologias e atua também como pesquisador, editor e tradutor.

Gino Chiellino foi um dos autores da primeira hora da hoje chamada literatura intercultural alemã (que já se chamou “literatura de imigrantes” e “literatura de trabalhadores estrangeiros”, entre outras denominações e tentativas de definição). Esta tendência literária, surgida nos anos 1970, cumpriu, primeiramente, a função de dar voz às questões e reivindicações dos imigrantes, denunciando a discriminação, registrando o isolamento, o estranhamento, o desterro, e tentando resgatar a cultura e a identidade dos diferentes grupos de imigrantes (turcos, italianos, gregos, árabes) que foram para a Alemanha em busca de emprego.

Em breve, esta literatura deixou de circular apenas nos grupos de estrangeiros, ganhando a mídia e as discussões acadêmicas. O caráter político-social inicial cedeu lugar a um diálogo multicultural, prenunciando as discussões sobre a globalização e o convívio de culturas e ampliando as possibilidades da literatura de língua alemã. Atualmente, há importantes autores estrangeiros produzindo literatura alemã: Rafik Schami (Síria), Adel Karasholi (Síria), Francesco Micieli (Itália), Terézia Mora (Hungria), Yoko Tawada (Japão), Zehra Çirak (Turquia), Aglaja Veteranyi (Romênia, 1962-2002), apenas para citar alguns; sem falar em Oskar Pastior e Herta Müller, casos à parte, por terem nascido em regiões de língua alemã na Romênia.

A obra de Gino Chiellino oferece um retrato do desenrolar das questões referentes à imigração na Alemanha Ocidental – e, por extensão, em outros países da Europa Ocidental. Em seu primeiro livro de poemas, *Mein Fremder Alltag* [*Meu Cotidiano Estrangeiro*], tem-se basicamente um diário do confronto com o “outro” – incompreensível e hostil –, e registros da consciência da exploração do trabalho estrangeiro, do sonho da liberdade de ir e vir, da luta política por direitos e da conquista do idioma estrangeiro como meio de integração.

Segundo o próprio Chiellino, é exatamente aí – na conquista do idioma, na apropriação e ampliação da língua – que reside um importante mérito desta literatura intercultural. A língua alemã passa a ser usada pelo escritor estrangeiro para abordar o choque de culturas, a diversidade cultural e a tentativa de reconhecimento do outro. Cria-se, aqui, uma voz e uma temática a mais na literatura de língua alemã, uma espécie de metalinguagem: a diversidade da língua para abordar a diversidade cultural. Os conceitos de “língua” e de “outro” não se restringem, porém, ao contexto de imigração. Aplicam-se também à busca da própria identidade, à tentativa de comunicação, à definição de um espaço individual na sociedade.

Em seu segundo livro, *Sehnsucht nach Sprache*, percebe-se um movimento de reação ao isolamento social, ao esquecimento, à auto-

anulação – que traz consigo o perigo da “hiperadaptação”. Chiellino dialoga com autores alemães – Hölderlin, Celan, Andersch, Kirsch, Ausländer, entre outros, e discorda de Brecht: “É preciso não apagar as pegadas” (referindo-se ao famoso poema “Apague as Pegadas”), é preciso testemunhar a diversidade.

Em seu livro *Sich die Fremde nehmen* [Tomar a Diversidade], o sujeito lírico decide-se por um confronto ativo com a “diversidade” (*die Fremde*). A mesma palavra, *Fremde*, recorrente em toda a sua obra, até então com a forte conotação de “exterior”, “lugar-estrangeiro”, “estranhamento”, passa a ter a conotação de “diversidade”, ou seja, fica desprovida de juízo de valor, revelando uma convivência mais serena com o outro. “Tomar a diversidade” (*sich die Fremde nehmen*) é o verso condutor de vários poemas deste livro. Esta expressão surge da aglutinação de duas expressões da língua alemã: *sich das Leben nehmen* – “tirar a própria vida”, eufemismo para “suicidar-se”; e *sich die Freiheit nehmen* – “tomar a liberdade”. Na primeira, há um movimento de privação; na segunda, de apropriação. Tomar a diversidade para si, fazer dela uma coisa sua, conviver com ela, aceitá-la; ou afastar-se desta diversidade, tirá-la de si. Um movimento positivo e outro negativo; de um lado, o preço que se paga, do outro, o objetivo que se atinge. Uma metáfora para o processo de evolução, de superação do passado, da própria cultura, em que o sujeito se permite a experiência do confronto e até de assimilação de aspectos da nova cultura.

Ler a poesia de Gino Chiellino, porém, apenas sob o pano de fundo da imigração na Alemanha seria um equívoco. A veemência da oposição à opressão e a defesa de valores como diálogo, tolerância e liberdade, presentes em sua obra, ampliam a sua solidariedade a minorias em geral e deixam no ar, apesar da melancolia e do protesto, um tom de generosidade, de possibilidade de diálogo entre as culturas. Acima de tudo, há, em sua poesia, o indivíduo, a menor de todas as minorias, buscando um diálogo diferenciado com a sociedade, estabelecendo o seu espaço, a sua identidade, e lutando para não

sucumbir ao rolo compressor da descaracterização. Por fim, a busca da linguagem – questão clássica na literatura alemã do período pós-guerra, devido à necessidade de se criar uma língua que não estivesse estigmatizada pelo trauma da Segunda Guerra; necessidade esta que impulsionou, por exemplo, a literatura experimental do Grupo de Viena ou de um Ernst Jandl, para citar apenas dois momentos –, de uma linguagem que expresse a “diversidade”, é, em última análise, a busca da possibilidade de comunicação, a luta contra o emudecimento, contra a impotência e a afasia, enfim, contra o aniquilamento do indivíduo.

# POEMA

*Gino Chiellino*

## VERSTUMMUNG

*für Celan*

137

Meine Sprache  
grenzt mich ab  
ich habe sie aufgegeben

mit deiner  
verfaulen mir  
die Gefühle im Bauch

•

## EMUDECIMENTO

*para Celan*

Minha língua  
me segrega  
renego-a

com a tua  
meus sentimentos  
apodrecem no estômago

*Tradução: Fabiana Macchi*

# O OLHO DO POETA: EXPERIMENTAÇÃO CRÍTICA EM MURILO MENDES

*Júlio Castañon Guimarães*

138

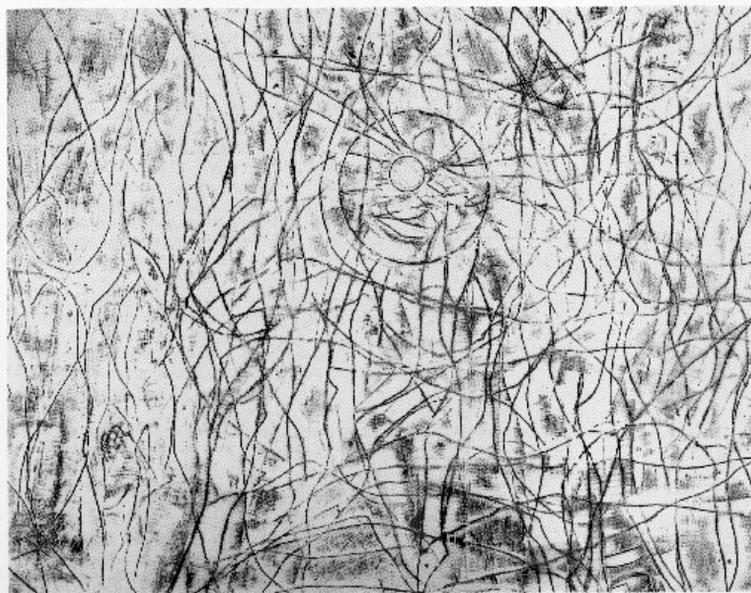
Ainda no âmbito das comemorações do centenário de nascimento de Murilo Mendes, em 2001, foi publicado na Itália um volume, *L'occhio del poeta* (Roma, Gangemi Editore, 2001), que reúne seus textos de crítica de arte em italiano. Trata-se de uma bela edição, em formato grande, com capa dura e ilustrada, organizada por Luciana Stegagno Picchio, que assina texto introdutório em que trata tanto das características desses textos quanto dos critérios da edição. O livro reproduz ainda alguns textos sobre Murilo Mendes – do crítico de arte Giulio Carlo Argan e dos artistas plásticos Piero Dorazio e Achille Perilli. Os textos de Murilo Mendes aí reunidos revelam mais um pouco do grande poeta culto que ele foi, interessado por várias formas de arte, pela produção artística que lhe era contemporânea e pela renovação constante.

Trata-se sem dúvida de uma importante publicação por várias razões. Em primeiro lugar por reunir e dar a conhecer textos de Murilo Mendes até então esparsos e de difícil acesso, pois foram escritos para catálogos de galerias de arte italianas. Além disso, o volume permite que se possam avaliar algumas outras situações, como a posição desses textos no contexto da obra de Murilo Mendes e como o papel dessa publicação em relação

à edição do conjunto da obra de Murilo Mendes. Esta, apesar da importante edição preparada por Luciana Stegagno Picchio para a editora Aguilar, ainda tem parcela considerável dispersa, tanto assim que essa edição apropriadamente tem como título “poesia completa e prosa”, deixando claro que a prosa não está toda reunida. De fato, sobretudo no que se refere à colaboração de Murilo Mendes na imprensa, boa parte continua inédita em livro. Mesmo no tocante à poesia, há número considerável de poemas publicados na imprensa e não acolhidos em livro (alguns, pelo menos, foram incluídos na edição Aguilar).

139

No livro estão textos sobre 52 artistas, havendo para alguns deles mais de um texto. Em sua maioria, os artistas são italianos, havendo alguns de outras nacionalidades, mas que viviam na Itália. Entre estes, citem-se Magnelli, Morandi, Fontana, Vedova. Há também alguns brasileiros que expuseram na Itália – Franz Weissmann, Alfredo Volpi, Arcangelo Ianelli, Roberto de Lamônica. E há também grandes nomes das vanguardas do começo do século de circulação internacional, como Jean Arp, Victor Brauner, Sonia Delaunay, Marcel Duchamp, Max Ernst. Na medida em que se trata de textos de caráter crítico para catálogos de artistas plásticos, inicialmente se poderia pensar que esses textos deveriam ser lidos na perspectiva de sua relação com seus objetos, ou seja, na perspectiva da pertinência de sua análise, da adequação de seu juízo crítico, e assim por diante. No entanto, não é difícil ver que esses textos têm aspectos muito distintos, indo de uma pequena ficção (como o texto de caráter surrealista dedicado a Victor Brauner) até o ensaio (como os dedicados a Magnelli e Turcato), passando pelo poema (como os dedicados a Capogrossi e a Colla). Diante dessa diversidade, ler o conjunto desses textos – ou pelo menos começar a lê-los – segundo aquelas perspectivas provavelmente não será o melhor caminho. Uma leitura mais proveitosa parece ser aquela indicada perspicazmente pelo texto de Giulio Carlo Argan, quando aí se lê que “Para Murilo Mendes a crítica de arte era um



gênero literário, um capítulo de seu trabalho poético”. Assim, antes de sua eficácia crítica (que nem por isso deve ser desprezada) esses textos serão sempre e acima de tudo componentes do complexo de produção muriliano. Certamente terão significado em sua destinação primeira, de resto circunstancial, de apresentar um artista num catálogo efêmero. No entanto, até mesmo pelas dimensões de vários desses textos, muitas vezes reduzida a duas ou três dezenas de linhas, não seria proporcional tratá-los exclusivamente com os critérios com que se lêem textos críticos. Um pouco adiante, o pequeno texto de Argan toca nos dois lados da questão que envolvem textos como esses de *L'occhio del poeta*: “A crítica de arte, para ele, não era absolutamente a contribuição de um diletante, mas um departamento de seu laboratório lingüístico”. Os textos talvez não possam ser considerados como produtos de um crítico especializado, mas considerá-los como contribuição de diletante também não é adequado, como indica Argan; volta-se a salientar que eles estão integrados à produção literária de

Murilo Mendes, em seu aspecto mais experimental, pois integrados a seu laboratório lingüístico.

A edição desse conjunto de textos de Murilo Mendes em italiano apresenta algumas questões relativas à edição de sua obra. Segundo a organizadora, *L'occhio del poeta* era um volume *in fieri*, que Murilo Mendes não chegou a organizar por completo e a publicar. Na mesma situação ficou o volume *Invenção do Finito*, com 38 textos portugueses, que foram incluídos na edição da *Poesia Completa e Prosa*. Aí explica a organizadora que “se apresentam apenas os textos que tinham uma primeira redação de autor em português ou uma tradução portuguesa, sempre de Murilo, do original italiano”, enquanto os textos do outro volume são “apenas em italiano”. Essas explicações são reproduzidas no volume italiano, mas nas notas a este volume é possível ver que a situação não é muito simples. A nota sobre um dos textos dedicados a Capogrossi informa que a versão portuguesa foi publicada em *A Invenção do Finito*; não se fica sabendo, porém, se as duas versões são de Murilo Mendes. Em relação a muitos textos que não têm versão em português, não se fica sabendo de quem é a versão em italiano, já que para alguns há a indicação do tradutor para o italiano. Há casos, porém, em que fica claro que se trata de texto italiano de Murilo Mendes. Assim, no texto sobre Pasquale Santoro, Murilo Mendes acrescentou a mão no catálogo: “Texto original de m. m.” Na nota ao texto sobre Carlucci informa-se que no manuscrito está anotado: “Texto original italiano revisto por Bruno Conte”. Na nota sobre o texto dedicado a Sonia Delaunay, informa-se que, na fotocópia do texto publicado no catálogo, Murilo Mendes acrescentou a mão “Texto original revisto por Francesco Smeraldi”; que há um manuscrito italiano; e que há um manuscrito português. Pode-se, de qualquer modo, indagar qual foi escrito primeiro. Na nota aos textos sobre Magnelli, informa-se que Murilo Mendes anotou num dos textos “Passar para o português e incluir em *A Invenção do Finito*”.

O caso do texto sobre Max Ernst apresenta ainda outros dados. Foi

também publicado em português em *Retratos Relâmpagos*, mas aí faz parte de um texto mais extenso. Além disso, o mesmo texto, ou seja, a parte que existe em italiano, se encontra em francês no conjunto intitulado *Papiers*, incluído na obra completa de 1994. Não há em nenhuma das três publicações indicações que permitam detectar qual das versões seria a inicial. Há apenas a indicação da mesma data, 1965, para as versões italiana e francesa. Caso semelhante é o do texto sobre Simona Weller, que, além da versão italiana presente em *L'occhio del poeta*, tem uma versão francesa incluída em *Papiers*. Na nota ao texto italiano, diz-se que o texto italiano foi traduzido por Cesare Vivaldi e que o texto original é em francês. Nos dois livros a data dos textos é a mesma, 1973. Segundo a mesma nota, o texto francês foi publicado em catálogo em 1974, enquanto para a primeira publicação do texto italiano em catálogo não se apresenta data.

Além desses dados referentes à questão da língua, as notas indicam como em diferentes versões os textos foram incluídos em diferentes livros, e não apenas no volume paralelo *A Invenção do Finito*. Assim, a propósito do texto sobre Marcel Duchamp, informa-se que “A versão portuguesa faz parte da segunda série de *Retratos Relâmpagos*”. Nessa situação dos textos publicados em diferentes livros, cabe lembrar o caso daqueles que foram publicados em livros de poemas, como é o caso do “Grafito para Giuseppe Capogrossi” publicado em italiano em *L'occhio del poeta* e em português em *Convergência*. Já o poema italiano sobre Ettore Colla inserido em *L'occhio del poeta*, tal como o poema sobre Capogrossi, foi incluído como “Grafito para Ettore Colla” em *Convergência*. Todavia, quanto a esse poema, a nota no livro italiano indica que o original é português e que a versão italiana é uma tradução, enquanto não se tem indicação nesse plano para o poema sobre Capogrossi. O poema italiano sobre Jean Arp que se encontra em *L'occhio del poeta* também aparece publicado no livro de poemas italianos *Ipotesi*. Nesses casos, trata-se de poemas inseridos, ora em livros de poemas, ora num livro pelo menos predominantemente de

prosa e pelo menos voltado para uma perspectiva crítica, como é o *L'occhio del poeta*. Há outros casos de tipo semelhante. Na nota sobre o texto dedicado a Carla Accardi, informa-se que este “talvez seja o primeiro dos raros murilogramas em italiano”. Há, em relação a esse texto, dois outros dados que merecem atenção: não foi incluído no livro em que se reuniram os murilogramas, *Convergência*, e se trata de um texto em prosa, ao contrário do conjunto dos murilogramas, que são poemas. Como o texto está datado de 1963 e *Convergência* traz as datas “1963-1966”, pode-se supor que esse murilograma em prosa constitua um momento inicial da concepção de uma série de textos que viriam a ser elaborados como poemas. Tem-se aí um exemplo bem próximo do processo de produção de Murilo Mendes em que se verifica o trânsito entre prosa e poesia, ou mesmo a indistinção entre esses gêneros, peculiar da fase final do escritor. Do mesmo modo, o conjunto desses exemplos ressalta um outro trânsito próprio do Murilo Mendes final, aquele que se dá entre línguas, português e italiano, mais um departamento de seu laboratório lingüístico, de seu projeto de invenção.

143

Uma breve síntese dessas questões, que são centrais na poética final de Murilo Mendes, encontra-se no texto, incluído em *L'occhio del poeta*, sobre a artista americana Beverly Pepper, escultora e pintora que vivia na Itália. Na nota editorial referente a esse texto, informa-se que, em fotocópia do datiloscrito, o autor anotou que se tratava de texto publicado em catálogo, com a seguinte informação: “Trad. di A. Tabucchi”. A nota indica ainda que há um datiloscrito português com a mesma data do anterior, o italiano, “1970”. A nota diz ainda que há “tradução portuguesa com paginação diferente” incluída em *A Invenção do Finito*. Ora, se no datiloscrito italiano há indicação de um tradutor italiano, supõe-se que o original fosse português. Assim, a versão portuguesa publicada em *A Invenção do Finito* não seria uma “tradução”, mas o original. Além disso, o que é referido como “paginação diferente”, constitui na verdade uma reformulação

do texto bastante significativa. Na versão em italiano, tem-se um texto com forma de poema. Na versão em português tem-se um texto em prosa. Seria de supor que o tradutor italiano tivesse, não só traduzido o texto em prosa, mas que também lhe tivesse dado forma de poema? Talvez faltem dados que expliquem as mudanças, mas o fato é que aí se tem um bom exemplo de conjugação de algumas das questões mais presentes na fase final de Murilo Mendes.

144

Outra situação em termos da edição de *L'occhio del poeta* que merece atenção é a da relação entre os textos e as imagens. Trata-se de um aspecto que, para além do plano da edição propriamente dita, pode apresentar pelo menos indícios relativos à significação dos textos. Como os textos que compõe o livro foram produzidos para catálogos de exposição, seria o caso de supor que as imagens que acompanham cada um deles fizessem parte das mostras comentadas. No entanto, verifica-se pelos créditos das imagens que algumas – poucas, na verdade – são posteriores aos textos a que elas acompanham. Assim, a obra de Pasquale Santoro apresentada é de 1971, enquanto o texto de Murilo Mendes é de 1970; a obra de Henrique Ruivo é de 1973, enquanto o texto é de 1972; a obra de Beverly Pepper é de 1971, enquanto o texto é de 1970; a obra de Carla Accardi é de 1965, enquanto o texto é de 1963. É verdade que há um caso, pelo menos, em que o texto se refere a uma determinada obra – trata-se do poema sobre Ettore Colla, em cujo início há a seguinte indicação: “(Statua consultata: ‘Orfeo’)”, enquanto no livro está reproduzida outra obra do artista. Mas se trata de caso isolado. É provável que no trabalho de produção do volume não tenha sido possível recuperar as imagens das mostras a que se referiam esses textos. No entanto, o que importa é que, em termos da efetiva relação entre os textos e as imagens, isto provavelmente não terá de fato qualquer repercussão, tendo em vista ou que os textos têm em geral caráter bastante amplo, não se constituindo em análise de determinadas obras, ou ainda que as imagens apresentadas não o são

com caráter sistemático, mas no sentido amplo de dar uma idéia da produção do artista comentado.

Todas essas situações ajudam a encaminhar a leitura dos textos para aqueles dois modos como Giulio Carlo Argan os situa: eles são tanto um capítulo de seu trabalho poético, quanto um departamento de seu laboratório lingüístico. Do mesmo modo como a inter-relação entre os vários tipos de texto de Murilo Mendes vem a ser o modo mais proveitoso de lê-los, também parece conveniente lembrar que na própria elaboração desses textos se dá uma conjugação de aproximações. Com freqüência, ao tratar de determinadas obras plásticas, o texto de Murilo Mendes recorre a outro de seus grandes interesses, a música. Esta passa a ser como que um meio de compreensão do dado plástico. Um texto sobre Dorazio diz o seguinte: “I quadri dell’ultima serie sono concepiti alla maniera dei preludi di Bach”. E em outro sobre Luigi Boille se lê: “La mia lettura dei quadri di Boille procede quindi in chiave di incontro di un universo oscillante tra l’organico e l’inorganico, sostenuto dalla ricchezza cromatica e dall’atonalità”. O outro caminho freqüente de aproximação – e, no caso, bastante natural – é por meio da literatura. Ao mesmo tempo, porém, Murilo Mendes não deixa de qualificar esses procedimentos. Assim, logo após o comentário citado sobre Luigi Boille, ele emenda: “per usare un linguaggio preso dalla musica (e criticato da Herbert Read)”. Certamente a referência “criticado por Herbert Read” quer chamar a atenção para o fato de que ele está ciente de que talvez não esteja se valendo de um procedimento rigorosamente crítico. No entanto, em vários momentos seus textos procuram trabalhar com dados de história da arte, com uma descrição mais objetiva das obras e com conceitos pertinentes à crítica de arte. É freqüente também nos textos um empenho em situar as obras e as questões artísticas num contexto mais amplo, no contexto da produção artística, no contexto da história. Assim, em texto sobre Takahashi, se lê: “In un mondo come il nostro, dove la crudeltà e la forza bellica scatenate pretendono di

imporre un ordine stupido, che d'altronde ha già da molto rivelato la sua fragilità, Takahashi, com altri artisti impegnati, ci propone una visione personale dell'unico ordine desiderabile, il mentale, che un giorno dovrà distruggere le forti contraddizioni inerenti all'attuale sistema di vita". Comentários como este surgem em vários momentos do período final de Murilo Mendes, revelando uma preocupação intensa, que por outro lado originou muitos dos poemas tanto de *Convergência* quanto de *Ipotesi*.

146

Assim, é numa perspectiva de experimentação incessante e de busca de rigor, talvez não tanto conceitual, mas sobretudo de construção, que Murilo Mendes inventa seus textos, sejam eles de poesia, prosa, crítica, sejam eles, em muitos casos, mais adequadamente textos apenas. *L'occhio del poeta* oferece, sem dúvida, proficuas percepções de vários dos artistas comentados, mas oferece sobretudo mais uma parcela importante da obra de Murilo Mendes, que de modo exemplar, inventivo e questionador constitui também uma forma de reflexão sobre as várias formas de compartimentação e reducionismo.

## UM ATO SUAVE DE SUBVERSÃO

*Sibila* publica este texto do cubano Gerardo Mosquera, curador da mostra *Panorama da Arte Brasileira 2003*, realizada a cada dois anos pelo ART – Museu de Arte Moderna de São Paulo, desde 1969. Optamos por mantê-lo em espanhol, língua em que foram escritas estas considerações sobre a nossa arte. Os artistas que integram a mostra são: Paulo Climachauska, Umberto da Costa Barros, José Damasceno, Wim Delvoye, Fernanda Gomes, José Guedes, Adriano y Fernando Guimaraes, Kan Xuan, Leonilson, Lucas Levitan y Jailton Moreira, Jorge Macchi, Cildo Meireles, Marcone Moreira, Vic Muniz, Ernesto Neto, José Patrício, Sara Ramo, Adriana Varejão e Alex Villar.

147

## 19 DESARRANJOS

*Gerardo Mosquera*

148

Es un lugar común afirmar que el arte brasileño contemporáneo sigue, en general, una inclinación constructiva. Este estereotipo, como tantos otros, tiene bastante verdad. Muchos artistas brasileños tienden a crear estructuras, ordenar componentes de carácter serial, trabajar por adición de unidades. El arte brasileño posee una sensibilidad única hacia el material y se fundamenta en el objeto. Se trata de una orientación prevaleciente en términos generales, aunque coexiste con muchas otras prácticas. Ella da un sello peculiar al Brasil, que resalta en relación con las inclinaciones dominantes en el resto de los países de América Latina.

A partir de aquí, algunos artistas crean sus obras mediante el recurso formal y conceptual de “desarreglar” una estructura. Este “desarreglo” puede llevarse a cabo en la estructura de la obra, en su contenido, en su proyección, o en todos ellos. Se trata de un proceder destructivo tanto en relación con la estética constructiva como en el sentido derridareano del término: un constructivismo de signo contrario, una negación de la estructura desde dentro de la estructura misma, una crítica que es simultáneamente una autocrítica. En esta acción, la operación de desestructurar construye el significado mismo de las obras en sus múltiples

implicaciones. Insisto en que no me refiero a un procedimiento de diseño sino a una variedad de estrategias estético-discursivas, con frecuencia muy complejas y sutiles, con el fin de crear sentido. Ellas, de cierto modo, subvierten desde dentro el marco constructivo, pero sin quebrarlo, más bien ampliando sus posibilidades, potenciándolas en forma nueva. La frecuencia de esta operación en el Brasil debe provenir del neoconcretismo, que fue un “desarreglo” cuyo impacto persiste hasta hoy, muy enraizado en la práctica artística del país.

Toda esta orientación encaja en las tendencias postminimalistas del llamado lenguaje artístico internacional. Sólo que, debido a la herencia neoconcreta, los artistas brasileños trabajan con una sensibilidad particular, que les da un trazo característico. Ellos han introducido una – quizás – paradójica expresividad en el *detachment* contemporáneo, han complejizado al máximo la estética del material, proveyéndolo a la vez de una carga subjetiva, y han diversificado, vuelto más compleja y aún subvertido la práctica del “lenguaje internacional”. La personalidad de esta plástica anti-samba no se produce – como tanto ocurre en el arte latinoamericano – mediante representaciones, simbolizaciones o activaciones importantes de la cultura vernácula, sino por una manera específica de hacer el arte contemporáneo. Es decir, más por los modos de hacer los textos que de proyectar los contextos. Si se ha impuesto una suerte de “lenguaje artístico internacional” como resultado de la mayor internacionalización de los circuitos y del mercado del arte, los brasileños, más que hablar este lenguaje con acento, lo hacen a la brasileña.

Esta transformación de los cánones globales constituye también un “desarreglo”. Permite proceder en sentido contrario, de lo general a lo específico, y ver cierta poética “brasileña” en las obras de los tres artistas extranjeros incluidos en la muestra, más allá de sus rasgos muy personales y de sus diferencias. Sus “desarreglos” contribuyen muy activamente a diversificar y enriquecer el alcance de la exposición.

El concepto del “desarreglo”, vinculado también a las mudanzas introducidas por el curador en el Panorama, se inspira en un músico cubano: el pianista y compositor Felo Bergaza, una figura bastante olvidada de la vida nocturna habanera de los años sesenta. En las noches del cabaret Tropicana, Felo entusiasmaba a la gente con los arreglos musicales que tocaba en un gran piano de cola. Tan radicales eran que él los llamaba “desarreglos”. Su exaltada inventiva de compositor y ejecutante hacían que al final poco quedara del número original. De modo parecido, en esta muestra y sus obras el hecho creativo se manifiesta en un acto suave de subversión. Tal vez éste se relaciona con el espíritu de estos tiempos metamórficos, donde las mudanzas tienen lugar en los márgenes, las fronteras, los intersticios, las minipolíticas... en una compleja trama de readecuaciones. Más allá del arte y la cultura, toda una estrategia del “desarreglo” caracteriza – y simultáneamente metaforiza – un mundo post-utópico donde la dinámica de transformación, más que cambiar lo que es, procura “desarreglarlo”.

*18 de agosto de 2003*

## NOVÍSSIMA POESIA BRASILEIRA (2)

*Paulo Ferraz*

Marcos Siscar acaba de reunir sua poesia, escrita entre 1991 e 2002, num único volume, cujo instigante título é *Metade da Arte* (Cosac & Naify, 7 Letras) o qual, como o próprio autor explicita logo na epígrafe do livro, fora retirado da arqui-famosa definição dada por Baudelaire acerca da modernidade, em seu “Le peintre de la vie moderne”, isto é:

151

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.

Curiosamente, Siscar desconstrói o conceito, excluindo seu objeto, modernidade, e toda a segunda metade, centrando-se tão somente no transitório, no fugidío e no contingente, dando a impressão que seriam assim não só a metade, mas a própria arte. Pois bem, tal opção não é, nem poderia ser, gratuita, pois ao dialogar com Baudelaire de maneira tão incisiva, acaba por estabelecer uma preferência e, de um modo ou outro, por delimitar sua poética.

Voltando ao artigo de Baudelaire, o poeta diz textualmente que buscava estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição ao belo único e absoluto, daí voltar-se para a “composição dupla” (“La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme”):

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable [...] et d'un élément relatif, circonstanciel [...]. Sans ce second élément [...] le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine.

152

Pela via inversa, o segundo elemento, entretanto, não teria autonomia no tempo, pois ficaria condicionado à época em que fora produzido, consumindo-se nela sem se projetar para o futuro. Logo, por uma espécie de mutualismo, um compensaria as limitações do outro. Nesse sentido, corrobora Machado de Assis ao prescrever que não deveríamos confundir a moda, que fenece, com o moderno, que vivifica.

Não restam dúvidas que há algumas décadas as palavras de Baudelaire ainda faziam ecos em nossa poesia, basta passarmos os olhos sobre o influente *Teoria da Poesia Concreta* para constataremos as pretensões universalizantes de poetas surgidos um século após esse conceito, quando ainda prevalecia a idéia de um belo racional e histórico. Mas, hoje, pode-se falar em “eterno” e “imutável” quando a natureza do homem em vez de dupla é vista como múltipla, plural ou descontínua? Quando o estar-no-mundo é vivenciar uma barafunda de imagens e informações a velocidades estonteantes, algo como fragmentos da vida que se sucedem sem conexões claras entre umas e outras, mostrando-nos um mundo frenético sem começo e fim, sendo o meio um constante turbilhão de novidades que não envelhecem, pois simplesmente somem? Tentar olhar esse mundo de fora é correr o risco da vertigem, tentar mimetizá-lo e tão somente acrescentar mais um fragmento fátuo ao mundo-turbilhão. Não fazer nada ou bater-se em anacronismos é o que o sistema espera. A melhor poesia contemporânea corre esses riscos conscientemente, afinal, “poesia é risco”.

Um primeiro detalhe a ser notado na poesia de Siscar é o fato de inicialmente ele parecer tatear o caminho da *mimese*, pois sua opção por um texto que mais parece uma prosa desprovida de pontuação — na qual palavras puxam palavras, submetidas a cortes e *enjambement*

*ments* sucessivos, comprometendo a unidade semântica – faz com que o leitor se sinta dentro do referido turbilhão. Todavia, é uma falsa impressão, pois um olhar mais atento percebe as pistas do poema, que é composto de um discurso bem arquitetado e ordenado, bastante retórico e às vezes lírico, ao qual o leitor deverá reconstruir, encontrar as pausas, agrupar as palavras que constituem frases completas, descobrir, então, a voz do poeta e a sua própria (conforme o poeta diz em “Caro Leitor”: “a sinceridade é difícil entre nós”), desacelerando a velocidade e estabelecendo um tempo de leitura distinto do tempo da vida. Assim o leitor sai do turbilhão, mas não é vencido pela vertigem.

153

Ora, a nossa concepção de tempo decorre necessariamente de nossa experiência com o movimento, com a mudança, com a transformação e com a ação, pois é à medida que percebemos as mudanças ao nosso redor, a transitoriedade das coisas, que sentimos que algo que era já não é. O tempo pode ser definido como o intervalo entre uma e outra fase. E é essa sensibilidade à passagem do tempo que nos possibilita a reflexão e o controle sobre a ação. Se aplicarmos essa pequena teoria do tempo à contemporaneidade chegaremos a um impasse, pois quanto mais rápidas as transformações ao nosso redor, menor é a nossa capacidade de senti-las, e conseqüentemente menor nossa sensibilidade à passagem do tempo, o que resulta, por fim, na impossibilidade de reflexão sobre o que acontece e sobre o que fazemos, não restando sequer lugar para o que faremos. Um dado complicador a esse cenário por si só opressivo é: já não mais sentimos, em nossa experiência urbana, boa parte das transformações ao nosso redor e, em muitos casos, somos indiferentes a elas. Portanto, esse procedimento de Siscar, que aparece também em outros poetas, nos obriga a retomar nossa relação com a mudança e com o fluxo temporal e nosso papel de agentes. Sim, tudo é efêmero, mas nem por isso dissociado de um processo:

o acontecimento não é o que acontece  
mas o que vem acontecendo e talvez  
um dia se possa dizer que terá acontecido.

Como integrante de um processo, o “acontecido”, em certo sentido, continua acontecendo, ainda que como ausência, privação ou falta,

154

o meio não tem fim continuar  
capturar fundir esquecer abdicar  
até que o equilíbrio revele seu deserto.

Tomar o “acontecido” como ato acabado é relegá-lo, morto, ao passado e, por conseguinte, realçar nossa inércia. Ao invés, Siscar presentifica o “acontecido”, transformando-o em pensamento, afinal “dizer não se faz com fatos” e “quem tem pouco tem que ser um tanto/ artista tem que ser sábio do ínfimo”. Como resultado, cria-se novas possibilidades de conhecer a vida –

mal sabia que estar longe seria  
tão definitivo tão inusitado tão adjetivo  
[...]  
ah se você soubesse o quanto e como  
estar longe é o começo de estar vivo

– e conhecendo-a, pode-se mudá-la.

Por certo, a matéria prima da poesia de Siscar é o contingente (“o poema ainda tem alguma coisa de vida”, “a poesia é o ar que você respira”, “manter os pés no chão causa boa poesia”), todavia este não se presta nem como mero registro do fato, por meio da imobilidade da imagem, nem como suporte de epifanias, mas sim como ponto de partida para a reflexão, pois “o mundo não existe para acabar/ num livro”, o mundo existe para a vida. O mundo é o palco onde o contingente é transitório (“Tudo é fugaz neste mundo”, já dizia o

velho Machado); a poesia, onde o pensamento sobre fenômeno da perda se materializa, por isso, essa perda assume formas diversas, pode ser tanto a do outro, a do objeto, como a de si próprio, da voz particular e do sujeito. Quanto a este um detalhe, por ser múltiplo, mais verdadeiro se torna assumir partes incógnitas do “eu” que tentar singularizá-lo, o que seria uma simplificação. Assumida a perda da totalidade, o sujeito, ou melhor, a sua parte identificável, pode buscar suas outras partes no objeto, confundindo-se com ele:

155

não sou você nem eu nem isto  
faço de mim o nosso excesso artifício você  
já me tem mas me quer visto preciso  
de um beijo a outra metade  
quem sabe é você  
que enquanto desisto é que resisto  
ao seu sábio precipício.

Essa “outra metade” comparece como a “voz” do outro, externa, mas complementar, uma voz mais ativa (e presente) que a do próprio “eu”:

O que você quer me dizer me diga  
na sua frente sou um puro espelho  
um espelho só seu eu o aparo  
pelos ombros me diga o que fazer  
o que fazer para tirar a sua dor  
como viver diante de sua dor não  
me diga o que eu sou resposta  
para a pergunta é a sua voz inaudível  
me diga o que eu sou o que lhe quero  
como dividir a sua dor me diga  
me abrace não me deixe agora vá.

Por tudo isso o texto de Siscar é uma espécie de “poesia pensando”, e não “poesia pensada”, o que resulta na inexistência de proposições

afirmativas e de enunciação de verdades, mas que nem por isso se deixa abater pelo silêncio, afinal sabe não ser

o único a apertar o passo  
na direção de coisas sem minúcia  
[...]  
coisas nulas  
[...]  
não serei mais que isto singular inespecífico  
se digo o insignificante e o dever de dizê-lo  
não serei o único a dizer.

156

De certo modo, é uma poesia que é fruto de uma maior “estética da dúvida”, isto é, dúvida de seu papel social, dúvida de seu valor, dúvida de seu poder comunicativo e dúvida de sua importância histórica, ou seja, uma poesia que busca expurgar a crise de expressão de um “vir-depois-de”, pondo-se incessantemente à prova. Trata-se, pois, de uma distinta forma de inquietação, a interrogar o tempo todo “por que”, “para quem”, “como”, “o que é a poesia” e “quais os seus limites”.

Se não há respostas, soluções ou conclusões, é porque em boa parte elas não podem ser dadas pelo mesmo indivíduo que formula as perguntas, e pelo menos nesse quesito estão – para bem ou para o mal ainda não sabemos – os poetas contemporâneos distantes dos “modernos”. Somos nós leitores os responsáveis por dirimir essas dúvidas, responder essas perguntas, solucionar os problemas, concluir a partir das premissas expostas e, quanta responsabilidade, encontrar na poesia nascida do contingente a sua porção ligada ao necessário, salvando-a da fugacidade. A outra metade está em nós.

## ... JOGUEI A SÉRIO ...

*Sibila* publica, como homenagem póstuma, uma entrevista inédita de Haroldo de Campos, na qual ele discorre predominantemente sobre temas e poetas brasileiros, concedida a Jardel Dias Cavalcanti e Mário Alex Rosa, em 1990, em Mariana, Minas Gerais e dois depoimentos que esboçam, ainda sob o impacto emocional de sua morte, em 15 de agosto de 2003, reflexões sobre seu percurso.

157

## ENTREVISTA COM O POETA E TRADUTOR HAROLDO DE CAMPOS

158

Entrevista concedida por Haroldo de Campos a Jardel Dias Cavalcanti e Mário Alex Rosa, no Hotel Müller, em Mariana (MG), no dia 8 de junho de 1990, na ocasião da participação do poeta, com a palestra “Eucalipse: O Belo Ocultamento” e “A Transcodificação: Poesia/Cinema/Teatro – A Cena da Origem”, na Semana de Literatura e Tradução promovida pelo Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto. O objetivo era publicar a entrevista no jornal *REVIRAARTE* (que editávamos na Universidade Federal de Ouro Preto). Como a entrevista ficou muito longa e o jornal era pequeno, apenas alguns trechos foram estampados no exemplar número 1, de 1991. Posteriormente, entregamos um exemplar deste jornal ao poeta Haroldo de Campos (entrevista gravada originalmente em fita cassete).

\* \* \*

**Jardel Dias Cavalcanti:** Haroldo de Campos, a produção poética está hoje em crise no Brasil?

**Haroldo de Campos:** Eu acho que um fato bastante notável do meu ponto de vista, um fato bastante lamentável na produção poética mais jovem brasileira, é que houve uma grande perda de competência técnica.

Isso se deve em certa medida à popularização da idéia equivocada, defendida em âmbito universitário por certos professores, do que seja a participação poética. Geralmente esses professores estão ligados a uma concepção autoritária, mais ou menos stalinista, do tipo de arte que se deve fazer. Essas pessoas, muitas vezes, acham que ter competência em matéria de poesia é uma questão elitista, o que é ridículo. Se alguém não sabe distinguir entre um rabo de galo e um coquetel molotov não pode ser guerrilheiro, se não sabe montar um fuzil não adianta conversar. Em tudo tem que ter competência. Para uma pessoa ser Che Guevara tem que ter competência. Para ser Maiakovski tem que ter competência. A mesma competência que se exige de um atleta, de um jogador de futebol, se exige de um poeta e nisso tem havido uma grande decadência.

Eu noto, por exemplo, no caso das traduções, que as pessoas não têm noção nenhuma de métrica, não se estuda, não se aprende. As pessoas imaginam que isso seja uma coisa parnasiana, quando não é. O conhecimento da arte poética é fundamental para você exercer a sua atividade poética e não tem nada a ver com o problema da inspiração. A poesia é, ao mesmo tempo, um ato sensível e inteligível, é feita por sensibilidade e razão. Quanto mais conhecimento a pessoa tem, mais pode trabalhar de maneira criativa com a linguagem, e, vamos dizer assim, responder aos impulsos que recebe desta complexidade de elementos, o que seria mais ou menos uma espécie de racionalismo sensível. O fato é que nós pensamos não apenas com a inteligência, com a cabeça, mas pensamos com os sentidos e vice-versa. Como dizia Fernando Pessoa: “tudo que em mim sente está pensando”. A poesia é um complexo interpenetrado de sensibilidade e razão, e depende para sua concretização da mestria com que se manipula a linguagem.

Então, houve essa perda. Veja, por exemplo, na geração que corresponde à geração do Caetano. Nós tínhamos o caso do Leminski, que era uma pessoa que tinha uma vida assim bastante marginal, no

sentido de que ele era uma personalidade meio *hippie*, era uma pessoa que nunca trabalhou regularmente, vivia de atividades *free-lance* aqui e ali. E, no entanto, ele tinha uma grande competência. Ele tinha sido seminarista, ele sabia grego, latim, conhecia um pouco de hebraico, conhecia várias línguas, inclusive o eslavo, porque ele era filho de poloneses. No seu trabalho com música popular, ele aliava essa capacidade vital a uma extrema competência técnica. Quer dizer, ele era um *fabro*. O Leminski é um exemplo de como uma pessoa pode conciliar a atitude vital com a competência, se a pessoa não é uma pessoa de gabinete. Isso não quer dizer nada, o sujeito pode ser uma pessoa extremamente vital e não ser poeta. O mundo está cheio de boêmios, está cheio de pessoas que têm sensibilidade. Poesia, como dizia Fernando Pessoa, é um fingimento, até a dor que a pessoa sente, para virar poesia, precisa ser transformada em palavras. “O poeta chega a sentir que é dor a dor que deveras sente”, diz o Fernando Pessoa. A própria dor de real sentido só vira poesia não quando ela é exclamada, ou se sofre sobre ela, ou alguém se embebeda por causa dela. Quando aquilo é transformado em palavra é que ela vira poesia. E palavras numa certa ordem, com uma certa organização.

Então, eu acho que há esse problema. Agora, isso não é um juízo fatalista. Eu vejo alguns poetas jovens, por exemplo, existem poetas em São Paulo com quem eu tenho mais contato, como Régis Bonvicino, Duda Machado, o Arnaldo Antunes, do Titãs, que é um criador. Então, citando estes três nomes, sem prejuízo de algum outro poeta de quem eu não tenha me lembrado, aqui mesmo em Ouro Preto, você tem um tipógrafo poeta que é uma pessoa de muito bom nível criativo que é o Guilherme Mansur, e em Belo Horizonte você tem uma pessoa de nível criativo e da competência do Carlinhos Ávila, que acaba de publicar um livro e que no ano passado publicou um livro que tem um poema-prefácio meu.

Então, eu estou citando vários nomes, enfim, porque existem pessoas fazendo coisas de muito bom nível, com muita criatividade.

Mas existe também uma forte generalização da idéia de que a poesia é uma coisa que acontece assim por um dom, de que a preocupação com a linguagem seja formalismo, isso é bobagem. O próprio Marx dizia: “minha propriedade é a forma”. Numa polêmica com a censura, o jovem Marx se rebelou pelo fato de a censura exigir que ele escrevesse de uma certa maneira. Não, ele disse, minha propriedade é a forma, ela é minha individualidade espiritual. Não existem flores no jardim, não existem rosas apenas de cor cinza no jardim, as rosas têm várias cores, têm várias nuances, então eu não posso escrever da maneira como a censura me manda. Eu queria escrever de acordo com minha propriedade que é a forma. O estilo é o homem, minha propriedade é a forma. Uma pessoa que diz: “minha propriedade é a forma”, é uma pessoa que tem uma concepção do problema, do que seja a forma significante, seja no escrever em prosa, seja na poesia. Por isso, ao escrever é exigente. Então, no meu juízo, no meu julgamento, há um grande número de pessoas equivocadas, mas existem sem dúvida nomes, como aqueles que eu citei, exemplificadamente, que estão alertados para o que seja o verdadeiro problema da composição e da criação poética. Essas pessoas, algumas delas, além de poetas, são críticos, são tradutores, mostram competência nesses campos.

161

**JDC:** Como o senhor define a poesia?

**HC:** É difícil dizer, eu posso definir o que não é poesia (risos), é mais fácil. A poesia é um acontecimento muito singular, é um acontecimento de palavras, de palavras carregadas de significantes. Para dizer o que é a poesia é mais fácil dizer o que não é poesia, mostrar na prática. É mais fácil dizer para as pessoas quais os poemas que não são bons no meu modo de ver e também posso dizer porque eu acho bons determinados poemas. Mas o principal é saber fazer a escolha entre o que está realizado e aquilo que não está realizado. Aliás, isso é uma operação difícil porque quando se trata de poetas jovens a fome de publicar existe e algumas coisas estão muito ligadas à emoção interior

da pessoa, mas não estão realizadas como poesia, não passaram da fase da esfera do sentimento pessoal para a fase da elaboração criativa. Então é isso, a poesia é um acontecimento extremamente singular e que depende de uma ocasião favorável das palavras. Além daquilo que as pessoas normalmente chamam de inspiração, mas que na realidade é uma espécie de motor ou mola racional e sensível onde duas partes separadas da mente do homem, mas que na verdade não existem separadamente, a sua razão e sua sensibilidade, estão interpenetradas e organizando um mundo de palavras.

**JDC:** O senhor está traduzindo o Antigo Testamento. Qual sua relação com a Bíblia, a religião ou Deus?

**HC:** Eu tive uma formação católica, eu estudei no Colégio São Bento. Mas isso foi há muito tempo, é uma espécie de pré-história minha. A Bíblia hebraica é um livro fundamental para várias culturas. Ela é fundamental para o cristianismo, para os protestantes, para o judaísmo e é um monumento da literatura. Há um crítico canadense famoso, que escreveu um livro chamado *Anatomia da Crítica*, um livro básico, ele se chamava Nortorph Fry, que considerava a Bíblia o grande código da literatura do Ocidente. Então, eu estou traduzindo alguns fragmentos da Bíblia, traduzindo doze capítulos do Eclesiastes, que é um poema sapiencial tardio, traduzi a primeira história da criação, a Gênese, e mais recentemente traduzi o capítulo 38, o Livro de Jô. Pretendo ainda fazer mais traduções, mas não exaustivamente. Vou fazer mais algumas traduções do Livro de Jó, alguns Salmos, o Cântico dos Cânticos.

Agora, eu respeito todas essas convicções religiosas, mas minha tradução é laica. Eu estou interessado em valorizar, pôr em evidência no texto bíblico, o que há nesses textos de exercício da função poética, todos os jogos da linguagem. Porque a Bíblia é riquíssima, ela pode exemplificar perfeitamente as funções da linguagem poética, tal como a descreve Roman Jakobson naquele ensaio famoso,

editado pela Cultrix, *Poética e Linguagem*, mais ou menos isso, que é um ensaio sobre as funções da linguagem, sobre a função poética que é uma das funções, a que permite que a pessoa se volte sobre a própria materialidade da palavra, coisas como o jogo de som e sentido, palavras que se assemelham e parecem ter a mesma origem etimológica e, no entanto, essas palavras nascem da maneira como o poeta orquestra seu texto. Então, a Bíblia é cheia disso, de exemplos de paronomásias, a linguagem hebraica é riquíssima de sonoridades. E as traduções comuns que são feitas com exclusivo interesse documental, no português, por exemplo, já que em outras línguas existem monumentos, por exemplo, o alemão literário foi fundado pela tradução da Bíblia feita por Lutero; em inglês a tradução chamada autorizada é um monumento da língua inglesa contemporânea dos poetas metafísicos. No caso português não tem nada semelhante, as traduções que se fizeram em português, mesmo as mais antigas, são traduções que não têm preocupação com a função poética. São traduções que têm apenas interesse documental e nem sequer são traduções muito rigorosas. Eu falo das traduções antigas, a edição mais cuidada recente é a da chamada Bíblia de Jerusalém, das Edições Paulinas, que é uma tradução das línguas em que foi escrita a Bíblia, o Velho Testamento, ou a Bíblia Hebraica, como dizem os judeus, foi escrita em hebraico com passagens em aramaico, que é muito parecido com o hebraico. E o Novo Testamento que foi escrito em grego, numa época em que não se usava o hebraico como língua corrente, era língua de sinagoga. Então, a Bíblia de Jerusalém é extremamente competente no sentido de traduzir as línguas originais, do aparato de comentários e de notas, mas não cuida ou descuida do problema da função poética. A tradução tem apenas uma preocupação de escrever certo, uma idéia de estilo que é ainda muito acadêmica, voltada para a idéia de se escrever gramaticalmente de maneira correta, um princípio de estilo bastante obsoleto. De modo que não se procure na Bíblia de Jerusalém outra coisa senão a informação, uma tradução mais ou menos

literal. Minha tradução visa pôr o texto poético em primeiro plano. Mas se dirá: e a parte religiosa do texto? Ao se fazer a tradução como ela deve ser feita, valorizando a parte poética do texto, eu acredito que mesmo que eu não entre no ponto de vista religioso, não seja essa a minha preocupação, como dizia o próprio Novalis, “quanto mais poético mais verdadeiro”, o poético é o real absoluto. Quer dizer, se eu evidencio valores poéticos que estão na Bíblia, não que eu coloco na Bíblia, que lá estão e não são captados pelas traduções que não têm esta orientação, aqueles que vêm a Bíblia como texto sacro verão na Bíblia a obra poética de alto nível do maior de todos os poetas que seria o Criador.

**JDC:** A tradução é para o senhor uma recriação?

**HC:** É. A tradução é irmã gêmea da poesia. Ela implica uma recriação, na reposição do mesmo problema que há no original com outros elementos lingüísticos. No meu trabalho do hebraico para o português eu trabalho com duas línguas extremamente diferentes, mas eu tenho que levar em conta todos os elementos, os mínimos elementos da forma, tanto da forma sonora quanto da forma sintática e morfológica do original, tentando recriar isso em português. Não abraileirando o texto hebraico, mas hebraizando o português, na medida em que eu procuro alargar as fronteiras da língua e fazer com que ela se enriqueça ao influxo forte da língua estranha. E a operação tradutora é irmã gêmea da poesia e acaba sendo uma função exponencial da literatura. Porque através da tradução de poesia o poema é como que refeito, a máquina do poema se move novamente para obter uma nova concretização na língua de chegada. Então, eu acho fundamental essa operação de tradução. Além do que, mesmo não sendo uma tradução poética, a atividade do tradutor e intérprete, eu disse isso na conferência, embora não tenha nada a ver basicamente com o tradutor e intérprete que traduz, por exemplo, um discurso de um estadista para efeito do ser entendido pelas pessoas que o ouvem,

ele não trabalha com os mesmos elementos que trabalha alguém que se preocupa com a função poética. Ele tem uma preocupação mais técnica, de outro tipo. Mas essa função não deixa de ser uma função respeitável. Tanto a tradução poética, esta eminentemente é central, muito intensa, mas também a tradução com função documental, ela é um ato civilizatório. É através dela que os homens podem se entender. Na verdade, se não houvesse traduções quantos livros não ficariam confinados ao seu próprio idioma? As pessoas não poderiam entender-se e não haveria possibilidade de comunicação com pessoas de língua muito estranha. Vem aqui um ministro chinês e ele pode falar em chinês, no entanto, se transfere aquela fala para o português.

165

**JDC:** A sua poesia tem alguma relação com o haikai japonês?

**HC:** Alguma parte da minha poesia tem porque eu desde muito cedo estudei japonês, em 1956, dois anos. Primeiro eu estudei num curso de japonês na Associação Cultural Brasil-Japão e depois estudei particularmente com meu professor, principalmente a parte do ideograma, que em japonês se chama Canji. E evidentemente em alguns momentos da minha poesia eu tenho uma influência do haikai, mas nunca fiz... O Paulo Leminski se dedicou muito mais a fazer haikai. Eu me dediquei a fazer umas traduções exemplares de haicais para mostrar, por exemplo a importância do elemento visual.

**Mário Alex Rosa:** Então o Leminski fazia haikai?

**Haroldo de Campos:** Não, o Leminski praticava com mais assiduidade. Eu nunca fiz propriamente haicais. Eu usei as técnicas do haikai às vezes para em algum momento da minha poesia produzir um efeito de extrema síntese, mas não pratiquei como o Leminski que tem muitos haicais. O que eu fiz foram traduções de haicais. Aliás, o livro do Leminski sobre o Bashô é dedicado a mim, no qual ele me chama, fazendo um jogo sobre aquilo que disse Eliot de Pound, dizendo que o Pound é o inventor da poesia chinesa em inglês, o Le-

minski faz a dedicatória para mim dizendo que eu era o inventor da poesia japonesa em português, porque inclusive minhas traduções o motivaram, as que fiz em 1956, quando eu era muito jovem.

**JDC:** Qual a importância das imagens na sua poesia?

166 **HC:** A imagem sempre foi muito importante, inclusive na fase da poesia concreta, nos anos 50 e meados dos anos 70, quando a poesia concreta existia como movimento. Havia essa dimensão visual, a poesia devia ser verbal, sonora e visual, verbovocovisual, como a gente dizia. Então, evidentemente, tanto a imagem como a figura dentro de um poema era muito importante para mim e ainda continua sendo. A imagem e a metáfora são coisas que me interessam muito. E a imagem tem sempre um elemento visual, uma revelação, como se diz, uma epifania. Através da imagem você em um momento de iluminação que faz parte, inclusive, da composição do poema. Um livro como *Galáxias*, que é um longo poema escrito em prosa, na realidade, é um livro cheio de momentos epifânicos. É um jorro constante de imagens, de visões, nesse sentido é um livro mais epifânico que épico. Embora eu tenha desejado fazer uma prosa acabou saindo uma poesia epifânica em vez de uma prosa épica.

**JDC:** Em uma entrevista à *Folha de S. Paulo*, Gerald Thomas disse que não concordava com a arte subvencionada pelo Estado, porque ele vê a intervenção do Estado na autonomia do criador, do artista. O que o senhor acha?

**HC:** Acho muito perigoso quando o Estado se propõe a intervir no campo da arte, porque nós temos exemplos da intervenção do Estado e até censória e dirigista, como no caso do nazismo, do fascismo e do comunismo stalinista, o realismo socialista, a arte degenerada como diriam os nazistas. Os stalinistas chamavam de arte burguesa e os nazistas de arte degenerada as preocupações com a linguagem. Isso acabou graças ao Gorbachóv, na Rússia. Na União Soviética um

poeta como Khliébnikov, que foi mestre de Mallarmé e Pasternak, era banido. Este poeta que é uma espécie de Joyce russo, que era editado em pequenas edições, que quase não era editado, hoje foi editado, isso há pouco tempo, numa antologia, com uma tiragem ilustrada de 200 mil exemplares, que se esgotou numa semana. Quer dizer, acabou esta coisa censória e explodiu o interesse em torno do poeta.

Por outro lado, eu acho que há outras formas de auxílio estatal, desde que não envolva dirigismo. Há formas que existem em vários países, através de fundações, bolsas, subvenções que não envolvam a interferência do Estado. O Estado não pode dar dinheiro para determinada coisa, impedindo que se faça outra coisa. Ele tem que encontrar uma maneira de auxiliar as artes sem impor à arte qualquer direção.

Então, o que o Gerald Thomas fala, ele é uma pessoa muito competente, tem muitos contatos na Alemanha, em Stuttgart, em Munique e apresenta seus trabalhos em Londres, Nova Iorque e no Brasil, e o que ele quer enfatizar é que os artistas não devem ficar esperando a subvenção para fazer sua arte. A grande arte não foi subvencionada, ninguém subvencionou Rimbaud, ninguém subvencionou Mallarmé, que era professor secundário, que vivia com muita dificuldade. Ninguém subvencionou Oswald de Andrade, ele tinha seus recursos pessoais, ou Mário de Andrade, que era funcionário público. É uma coisa muito rara um poeta ser subvencionado para escrever um poema. Veja o caso do Fernando Pessoa que viveu como correspondente comercial e a maior parte da poesia dele ficou inédita. Só publicou um livro *Mensagem*, que foi colocado em segundo lugar num concurso e perdeu para um padre, cujo nome ninguém mais lembra. E toda parte da poesia dele ficou inédita. Foi publicada postumamente. Ele viveu com muita dificuldade como correspondente comercial e em algum momento fez horóscopo para sobreviver. Agora, claro que o Thomas está dizendo isso: não adianta o criador ficar numa posição de pedinte, pedindo subvenção ao governo e justificando seu ócio

com essa falta de subvenção. As pessoas criativas encontram maneira de fazer sua arte.

**MAR:** O Gerald Thomas é vanguarda? Ele disse que era a vanguarda...

168

**HC:** Mas ele é a vanguarda. O teatro brasileiro hoje, depois do estouro que foi o *Rei da Vela* de José Celso e, antes disso, o estouro que foi *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, a coisa mais inventiva que aconteceu no teatro brasileiro foi o teatro de Thomas. É um trabalho extraordinário, que pode ser objeto desta ou daquela crítica, mas é uma intervenção de um nível como raramente aconteceu no Brasil. Só me lembro de anteriormente à intervenção do Thomas, como eu disse, nessa ordem, *Vestido de Noiva*, do Nelson Rodrigues e o *Rei da Vela*, de José Celso e outros trabalhos que ele fez nessa linha nos anos 68-70, e o *Macunaíma*, de Antunes Filho que, aliás, é mais um clássico do que um diretor de vanguarda. Eu acho ele um diretor muito competente e, atualmente, o Thomas, embora haja outros diretores, como a Bia Lessa, com a qual eu fiz *A Cena da Origem*, que é uma pessoa extremamente criativa. Mas a Bia Lessa tem uma posição semelhante a do Thomas, embora faça um trabalho diferente.

**MAR:** Haroldo, você não pôde participar da Semana de Poesia...

**HC:** Não, eu não quis. Porque não se pode substituir uma Semana de 22 por um convescote amadorístico. Só isso. Eu estava doente na ocasião, com problemas de saúde, mas se eu não estivesse doente não participaria do mesmo jeito. Porque eu não posso admitir que se queira apresentar como Semana de 22 uma pequena reunião de poetas sem projetos. Não é verdade? E é uma mentira estética querer passar isso como “movimento de 22”. O único movimento que existiu no Brasil correspondente ao de 22, o próprio João Cabral não se cansa de enfatizar, é a poesia concreta, que foi um movimento poético, pictórico, musical, técnico.

Agora, se meia dúzia de poetas faz um piquenique patrocinado por uma editora com um dinheirinho do Estado aqui e ali e querem com isso fazer uma revolução, isso é piada. Pode publicar isso que eu falei. Isso é uma piada. Amadorismo não vai comigo. Eu tenho quarenta anos de janela. Não dá para tratar amadoristicamente. Eu gosto muito de tratar com jovens quando eu vejo a pessoa querendo aprender com interesse. Agora, com amador querendo colocar coroa de louros sem fazer por merecer isso, não vem que não tem.

169

**JDC:** Quem é o grande poeta para você? Aquele que você considera o maior.

**HC:** Atualmente, poetas vivos, porque seria muito difícil falar daqueles poetas que eu conheci pessoalmente, como Pound, que já morreu. Não vou falar do caso dele e do Eliot. Dos vivos, o maior poeta vivo é o João Cabral de Mello Neto, sem dúvida nenhuma. Mesmo quando estava vivo o Drummond, eu achava o João Cabral o maior poeta brasileiro. Não se deve fazer essa comparação, quem é maior ou menor, porque isso é um pouco mesquinho, eu diria. O Drummond é um grande poeta. O Cabral é um grande poeta. Eu pessoalmente, entre Drummond e Cabral, prefiro o Cabral. Porque o Cabral é um poeta mais rigoroso, que tem produzido num nível muito elevado, nunca deixando cair a peteca. E o Drummond, sobretudo na fase final, ele se tornou um pouco retórico, ficou uma espécie de poeta cronista. Às vezes com a sensibilidade um pouco adocicada. E às vezes se perdia o grande Drummond da “pedra no caminho”. O grande livro do Drummond, das safras dos últimos livros do Drummond nos últimos vinte anos, o grande livro para mim era o *Lição de Coisas*, o livro mais importante do Drummond. E depois *As Impurezas do Branco*. Mas em seguida ele andou publicando muitas poesias do tipo confessional, muito poema do tipo crônica em que ele não tinha a mesma garra. Embora ele fosse o mesmo poeta.

Agora, eu acho o maior poeta brasileiro o João Cabral. E um dos

maiores do mundo. Se tivesse que mencionar outros, tem outros que eu acho importantes internacionalmente, vivos, um deles, que é muito meu amigo, é o Octavio Paz, que é um grande poeta. O maior poeta da língua espanhola hoje. Eu acho que Cabral e Paz estão hoje num patamar semelhante. Cada um com suas qualidades. A poesia brasileira com Cabral está na ponta de lança da poesia mundial. Convém prestar atenção nas entrevistas de Cabral, embora ele não seja um teórico e muito raramente ele tenha escrito crítica, ele dá entrevistas importantes, que são muito sinceras e agressivas. Ele diz o que pensa. Ele diz: “Eu não acredito na inspiração”, “eu sou um poeta marginal”. Ele faz entrevistas que realmente ensinam. São entrevistas sinceras no sentido em que respondem a uma ética estética.

**JDC:** Que conselhos você daria a um jovem que quer ser poeta?

**HC:** Eu diria o seguinte: ler muita poesia, procurar estudar línguas, quantas possa e quantas se interessar. A pessoa tem que ter uma curiosidade ilimitada. Não que isso seja obrigatório. Quem está voltado para o mundo da poesia tem que ter uma curiosidade ilimitada. Tem que ser uma pessoa que procure ler o mais possível poesia e em quantos idiomas puder dominar. Eu estudei idiomas especificamente para poder traduzir e ler poesia. Estudei russo para traduzir Maikóvski. Estudei cinco anos de hebraico para poder traduzir esses poemas bíblicos. Estudei japonês para poder entender como funcionava o haicai. E assim foi ao longo da minha vida. Além das coisas que eu estudei na escola do meu tempo. Infelizmente o curso secundário decaiu muito. No meu tempo eu estudei no colégio São Bento, onde estudou o Oswald de Andrade. Lá eu estudei latim, espanhol, inglês e francês. Tudo isso fazia parte do currículo. E eu ainda poderia estudar se quisesse grego e alemão. Eu vim a estudar alemão posteriormente, quando era estudante de direito, e grego também posteriormente, pelo interesse que eu tinha na poesia grega. Nesse momento eu voltei a estudar grego com um jovem professor da Unicamp, chamado Tra-

jano Vieira, que é uma pessoa de grande sensibilidade, que é muito meu amigo. Estou recordando o grego clássico, que eu aprendi e há muito tempo eu não me dava com ele, com este professor que me dá aulas cada segunda-feira. E eu associei ao meu aprendizado o Nelson Ascher, que é uma pessoa muito voltada para a tradução, jovem poeta de trinta e poucos anos, que está tendo estas aulas junto comigo. É um prazer, logo no começo das aulas traduzi os versos iniciais da *Iliada* e da *Odisséia* (risos).

171

**JDC:** Gerald Thomas outra vez. Ele disse que dois grandes pensadores no Brasil são Haroldo de Campos e Caetano Veloso.

**HC:** Aonde ele disse isso? Agora? Eu não vi isso.

**MAR:** No *Estado de Minas*.

**HC:** Ele esteve aqui? Ele apresentou a peça dele aqui? A principal artista dele é a Bete Coelho, que é mineira. A melhor artista atual da geração dela.

**JDC:** E o Caetano que dizem que é um músico, mas também um poeta. O que você acha?

**HC:** Eu acho que o Caetano é um músico inventor. A poesia propriamente dita e a poesia enquanto letra de música são duas coisas diferentes. Na música entram outros parâmetros que não entram na poesia. Agora eu acho que o Caetano, como os trovadores provençais que faziam poesia para cantar, o Caetano é o grande trovador da época eletrônica, como também é o Gil. O Gil deve ser mencionado e como também, em certa medida, é o Chico Buarque. Só que o Chico, para usar aquela classificação famosa de Pound, o Chico é o mestre, que trabalha muito bem seu universo de palavras mais não é assim tão revolucionário como um Caetano e mesmo o Gil que são, além de mestres, inventores. São pessoas que arriscam muito. Por exemplo, o Chico sempre foi aceito, Caetano não, foi rejeitado, muitas vezes vio-

lentamente, como na célebre ocasião do *É Proibido Proibir*, no Tuca. É uma pessoa que era contundente na intervenção dele. Na geração do Caetano o maior poeta é o Leminski. O que Leminski faz na poesia o Caetano fazia na poesia cantada que é a música. Sendo que o Caetano tem muita coisa por fazer e, infelizmente, o Leminski morreu cedo, teve cirrose. Quer dizer, a vida roubou a poesia. Porque ele, para viver intensamente, viver perigosamente, acabou se desmedindo na bebida e isso o levou a uma morte precoce. É uma decisão respeitável, mas de uma perda muito grande para a poesia brasileira. Agora, de fato, Caetano é extraordinário.

**JDC:** Qual a importância da poesia na vida das pessoas?

**HC:** A poesia é necessária. A poesia não é uma questão de luxo. A poesia desperta a sensibilidade das pessoas para o que há de mais importante, o maior bem que as pessoas têm, e às vezes não sabem disso, que é a linguagem. E a poesia revela aspectos inusitados da existência. A existência de um Fernando Pessoa faz bem a todos nós. E é o maior poeta de língua portuguesa. Este é o maior de todos e o único de língua portuguesa capaz de rivalizar com Camões.

Então, a existência de uma pessoa como essa, um gênio como Fernando Pessoa, fazendo poesia em português, na nossa língua, aumentou a capacidade de sensibilidade, o acervo das formas significantes, o repertório de informações estéticas de nossa língua e todos nós somos enriquecidos. Quando a gente repete um verso de Pessoa, “o poeta é um fingidor”, ou quando repete um verso do Drummond, “tinha uma pedra no meio do caminho”, ou um verso do Cabral, a gente enriquece a sensibilidade através do tesouro das formas significantes, de criação que essas pessoas doaram para sua língua de modo que a poesia é essencial e um fato eminentíssimo e especialíssimo da linguagem e como tal enriquece a comunidade.

Agora, não se deve confundir a poesia com a vida poética. Existem vários tipos de poetas. O Mallarmé era um poeta de gabinete. O Má-

rio de Andrade era um poeta de gabinete. O Oswald de Andrade era um homem da prática e da vida. Rimbaud era um homem da prática e da vida. Então, há muitas maneiras de se fazer poesia. Não adianta ter uma vida aventureira, tanta gente tem uma vida aventureira e ao escrever o poema fazem um poema piegas e não sabem lidar com as palavras. A vida não é apenas a vida aventureira, é a vida intelectual, sensível, a vida do pensamento. Há muitas modalidades de se fazer poesia. O que importa é que essa poesia seja um fato criativo da linguagem, em cada um dos casos. E a poesia é necessária. Necessária no sentido extremo. A poesia aviva a sensibilidade para com aquele nosso máximo tesouro que nós temos e que é nossa língua e nossa linguagem.

173

**JDC:** O Novalis, que é um poeta romântico, dizia: “o amor é mudo, só a poesia o faz falar”. Sua poesia fala de amor, você expressa amor através da sua poesia?

**HC:** O meu primeiro livro chamava-se *Auto do Possesso* e terminava com um poema que é um poema de amor. O amor está sempre na minha poesia e no meu trabalho. Só que uma coisa é você fazer uma declaração de amor, como dizia o Fernando Pessoa “todas as cartas de amor são ridículas, não seriam cartas de amor se não fossem ridículas” (risos). Uma coisa é você escrever um poema de amor. Um poema de amor é aquele escrito com a razão e a sensibilidade. Ele transforma aquele sentimento difuso que você tem em uma organização de palavras. Então, quando Camões faz um poema de amor ele está transformando a sensibilidade dele em palavras: “oh! alma minha gentil que te partiste”. Mais do que isso, ele está dentro de uma tradição. Camões quando está compondo seus “Sonetos de Amor” está lembrando dos sonetos de amor de Petrarca para Laura, que foi a grande influência que ele recebeu. Camões recebeu uma influência de Petrarca, o grande poeta italiano. Então, além dele fazer um poema organizando suas palavras, ele ainda se insere dentro de uma tradição. Ele faz uma espécie de transculturação, ou seja, a literatura

se faz interliteratura. Os poetas quando compõem seus poemas estão, querendo ou não, consciente ou inconscientemente, se enquadrando dentro de uma tradição, para segui-la ou para rompê-la.

**MAR:** O senhor acha que a poesia deve ser engajada?

174

**HC:** Olha, eu acho que a poesia pode ser uma poesia engajada. Em algum momento determinado sente-se que o poeta sente necessidade de fazer uma poesia engajada. Veja o caso de João Cabral de Mello Neto. Ele tem poemas engajados, que descrevem com grande força a realidade agressiva da miséria nordestina. Há poetas participantes, como é o caso do Brecht e o próprio Drummond tem poemas participantes. A poesia pode ser participante, como pode ser lírica, metafísica, filosófica. Qualquer dessas modalidades é legítima, desde que ela se realize enquanto linguagem. Porque Maiakóvski, Brecht são grandes poetas participantes e os poemas deles são de fato eminentes, criativos na linguagem. Agora, fazer um discurso, uma coisa caricata e imaginar que com isso fez poesia é um equívoco. Aliás, o grande equívoco dos poetas participantes é que eles não têm noção da importância da forma. Como dizia o Maiakóvski, “para fazer uma arte revolucionária é preciso uma forma revolucionária”. Então, as pessoas que fazem coisas piegas, declamatórias, pensando que fazem poesia engajada, que falam de eventos que são respeitáveis no nível humano, defendem perseguidos etc., tudo bem, mas isso não é poesia. É mais interessante escrever um bom artigo num jornal em defesa de uma causa justa do que um mau poema equivocadamente dedicado a essa causa. A poesia enquanto participante deve ser extremamente exigente e juntar essa participação com o efeito criativo no nível das formas significantes.

## O CULTO DAS COISAS DIFÍCEIS

*Aurora Fornoni Bernardini*

Conheci Haroldo de Campos por ocasião do lançamento em São Paulo da primeira edição de *Poesia Russa Moderna* (1968). “A fera o monstro a escama a pluma/ O vento a argila o sol a espuma!”... estas foram as primeiras linhas de poesia traduzida que li dele (são versos de um poema de David Burliuk que Haroldo traduzira, naquele livro, com Bóris Schnaiderman) e logo me identifiquei com ele por uma qualidade que prezo sobremaneira: o entusiasmo. Depois que nos tornamos amigos e ao longo desses trinta e cinco anos posso dizer que sempre vi Haroldo entusiasmado por algum projeto, algum poeta, alguma pessoa: Kristeva e a Semanálise, Todorov e o Formalismo Russo, Jakobson e a Lingüística, Poética e Cinema, Nikolai Tcherkássov e Ivan, o Terrível, a Montagem de Eisenstein e a Teoria da Poesia Concreta, Serguéi Essiênin pelos versos de Maiakóvski, Khliébnikov e Marina Tsvetáieva na elaboração de minha tese, isso para falar apenas do começo do itinerário pelos caminhos da poesia russa. Sua “Marcha de uma Tradução”, na qual acompanha passo a passo a transposição que ele faz para o português do poema de Maiakóvski “A Serguéi Essiênin” é um tratado de tradução poética, ousa dizer o mais eficaz que jamais lera. Compensação, aura semântica, ritmo, assonância, figuras de gramática, procedimentos, enfim, está tudo lá.

175

A segunda coisa que me deslumbrou em Haroldo foi o espetacular conhecimento que ele tinha do vernáculo, que enriquecia, conforme solicitado pela tradução, com novas contribuições, tanto eruditas quanto regionais ou populares. As criações eram fruto de cuidadosas ponderações (nunca vi alguém rodeado por tantos dicionários especializados) e eram experimentadas, em voz alta, para que se sentisse seu efeito, antes de decidir.

Mais tarde, quando eu também passei a traduzir do italiano, minha língua nativa, tive ocasião de trabalhar com ele na versão de algumas peças de poetas italianos para o português. Às vezes insistia com ele quanto a uma solução e não outra, como nos recentes poemas de *Ungaretti, de uma Estrela à Outra* (Ateliê Editorial, 2003), uma antologia de versos do poeta italiano e de ensaios sobre a sua obra, que estávamos preparando em conjunto.

O exemplo que me ocorre é o da palavra *gaggia*, que é o nome comum de uma planta de florzinhas amarelas perfumadas (“dispostas em cachos paniculados” – diz o Aurélio) traduzida em português corrente como “mimosa”. Eu insistia, pois a comprara inúmeras vezes com esse nome no Ceagesp (é uma das minhas favoritas), e nunca ninguém a chamara de outra coisa. Haroldo quis chamá-la de acácia, não só porque, enciclopédias à mão, ele descobriu ter ela o nome científico de *Acacia dealbata*, mas porque, dentro do poema, as assonâncias e as rimas internas a recomendavam mais do que mimosa. Em outras ocasiões discutíamos os argumentos que lhe apresentava e quando o convenciam, ora colocava uma nota à tradução, ora introduzia uma alteração. Gostava muito de trabalhar em parceria e, sem dúvida, os grandes beneficiados eram os colaboradores.

E aqui está a terceira grande qualidade de Haroldo: o rigor e a seriedade com que sempre trabalhou.

Nada de pedante, Deus nos livre, sempre tudo realizado com a grande satisfação que de repente traz a solução feliz.

A quarta e importante característica: uma grande generosidade

para com os colegas de trabalho e os amigos, a quem sempre incentivou e tratou de igual para igual.

Inscrive-se nessa dimensão a série de novos projetos que sempre acalentava. Comigo, depois de Ungaretti planejava Montale, Zanzotto, Mario Luzi, Sanguinetti... e, devo dizer que trabalhar com ele era uma festa. Fora o deslumbramento pelas soluções, havia os comentários finos e eruditos, as manifestações de entusiasmo, às vezes excessivas, é verdade, para com pessoas ou circunstâncias que mais tarde demonstrariam não corresponder a tanto. Com isso Haroldo sofria muito e, freqüentemente – devido também à saúde fraca –, caía em depressão. Mas nesse capítulo eu não queria entrar. Sabia-o extremamente suscetível e evitava comentar coisas que o desagradassem.

Quinta característica: Haroldo era brilhante. Suas aparições em público, nacional ou internacional, eram um verdadeiro *happening*. Claro, erudito, percuciente, seus ensaios são um guia para os estudantes, universitários (ou não), e para os *scholars* também. Seus trabalhos sobre Dante – para ficar no âmbito dos italianos – tanto a tradução de alguns *Cantos* do *Paraíso*, quanto a tradução das *Rimas Pedrosas*, acompanhado de ensaios valiosíssimos, é exemplar. Atento às letras mundiais, mantinha diálogo constante com poetas europeus, norte-americanos e latino-americanos participando de encontros com trabalhos reconhecidos como extremamente originais. Pelo que fez pela poesia latino-americana havia-lhe sido conferido recentemente no México o prêmio Octavio Paz.

De uma maneira geral, seus ensaios são seminais. Além dos citados, os já clássicos *A Arte no Horizonte do Provável* (1969) *Metalinguagem e Outras Metas* (1992) *Ideograma* (1977) as *Re visões* de poetas como Sousândrade (revista em 2002), marcaram-me de modo particular.

Como poeta-tradutor e *scholar*-ensaísta Haroldo ocupa indiscutivelmente um dos mais altos lugares na cultura literária nacional e internacional.

Sexta característica, com a qual termino: Haroldo praticava o culto das coisas difíceis. O fácil, o retórico, o discursivo, o repisado, o indulgente, produziam nele uma rejeição instintiva. Daí os vários desafios que ele se impôs (e propôs ao leitor) com as suas traduções de línguas como o grego antigo e o hebraico (o *Eclesiastes* e a *Iliada* estão aí para prová-lo, mas também o Joyce, o Goethe, os provençais etc. etc.). Daí também sua produção como poeta. Refiro-me principalmente a *Galáxias*, cuja tradução de algumas partes (escolhidas por Haroldo) realizei para o italiano. Cheias de achados-revelações, “suturas semânticas e fônicas” como as definiu João Alexandre Barbosa, constituem como ele diz, o *notebook* do poeta. Dele se gostando mais ou menos (essa questão do “gosto” mereceria um capítulo à parte, especialmente dirigido aos apologistas do “gozoso” em literatura), resta o fato de ser – e agora cito Guimarães Rosa, na edição de 1974 – um “texto estimulante, catalisador ao mais alto grau”. Só através do difícil é possível a passagem *de uma estrela à outra*. Haroldo morreu, mas sua obra está aí para ser lida e discutida.

# ALGUMAS TENSÕES NA FIGURA DE HAROLDO DE CAMPOS<sup>26</sup>

*Régis Bonvicino*

Haroldo de Campos, morto no último dia 16 de agosto, aos 73 anos, foi um poeta que operou no paradigma internacional-erudito em contraposição ao nacional-popular, um dos vetores do século xx – um século onde os artistas perseguiram, como uma obrigação imposta pelos ideólogos marxistas, a idéia de “povo”. Esta operação custou-lhe o preço, em vida, de ataques e muita incompreensão simultâneos a homenagens e reconhecimento, quase sempre provenientes do “exterior”, onde, num paradoxo, não foi suficientemente traduzido. Desapareceu sem ter uma edição de seus poemas e textos críticos em inglês – a língua universal. Na verdade, o percurso de Haroldo revela-se, bastante, no confronto tenso entre estes dois paradigmas, com a prevalência irradiante do primeiro, o que o poderá projetar como um artista do século XXI, com a galopante relativização das fronteiras nacionais e com o fim à vista de muitas oposições como estética *versus* tecnologia etc. Apesar de que, pontue-se, seu internacionalismo se cruza, algumas vezes, com vieses nacionalistas, como, por exemplo, quando reivindica Gregório de Mattos como “poesia brasileira”, quando não mais se aceita a idéia de “brasilidade” na colônia ou em

179

26. Artigo publicado no jornal Valor Econômico no dia 22 de agosto de 2003.

qualquer outro período, conceito equivocado já que não há, sobretudo, naquele período, nacionalidade brasileira distinta da portuguesa. Não há, na verdade, Brasil mas “província ultramarina”. Gregório de Mattos, antes de ser um poeta “brasileiro”, é, como me lembra Alcir Pécora, numa carta, “um caso bem-sucedido de aplicação de modelos satíricos ibéricos no caso colonial. Não há nada no mesmo patamar em Portugal”.

180 O internacional-erudito foi também o móvel inicial e fundante do modernismo brasileiro de 1922. Uma leitura, mesmo que rápida, do *Prefácio Interessantíssimo*, que abre a *Paulicéia Desvairada*, primeiro livro modernista de Mário de Andrade, datado de 1921, patenteia-nos a vocação internacional do autor: “Você já leu São João Evangelista? Walt Whitman? Mallarmé? Verhaeren?” ou “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo”. Oswald de Andrade escrevia, em 1928, em seu *Manifesto Antropofágico*, a confirmar a inflexão internacionalista do modernismo, que: “Só me interessa o que não é meu”. Esta frase, de Oswald, sintetiza, igualmente, todo o percurso de Haroldo de Campos, poeta, tradutor e crítico. Sua primeira poesia, mesmo sendo um tanto antimodernista, apresentava, de plano, já um caráter de busca do internacional-erudito. Leia-se o verso do poema “Super Flumina Babylonis”, do livro *Auto do Possesso*, datado de 1950: “Animei as estátuas. Babilônia,/ para dançar diante de ti...”. Poucos anos depois, Haroldo estaria participando ativamente, como um de seus idealizadores, do movimento concretista, em meados dos anos 1950, que, além de libertá-lo de um tom, como já se disse, um tanto passadista de seu primeiro momento, projetá-lo-ia para mais adiante da fronteira nacional, em todos os aspectos. Vieram as traduções de James Joyce, Ezra Pound, o interesse por e.e. cummings, por Stéphane Mallarmé, a retomada dos princípios das vanguardas européias do início do século xx, sobretudo, dos das mais construtivistas e que se propunham como linha evolutiva da cultura e da arte e de aspectos do modernismo

brasileiro, como a teoria da antropofagia, que se pode resumir com a frase de Oswald, retirada do manifesto já mencionado: “Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo”.

O concretismo foi um movimento que repropôs o paradigma internacional-erudito, valendo-se, também, dos instrumentos da cultura popular mas não nacional: a ele interessava o poema cartaz e o *design* dos letreiros, o *design* da luz em movimento, o confronto da palavra com página branca. Haroldo escreveu pouquíssimos poemas concretos estrito senso, apesar da fama em direção oposta. Leia-se um deles (em diálogo aberto com Mondrian) que, décadas depois, inspiraria a canção *Lua*, 1974, de Caetano Veloso: “branco branco branco branco/ vermelho/ estanco vermelho/ espelho vermelho/ estanco branco”. Veloso: “... Lua lua lua lua/ [...]/ Estanca/ [...]/ Branca branca branca branca...”.

181

Há dois momentos altos, em minha opinião, na trajetória do Haroldo de Campos poeta, sempre mais questionado do que o crítico (a redescoberta de Sousândrade), pensador e tradutor (criou uma teoria própria da tradução), respeitado na maior parte das vezes, desde um *A Arte no Horizonte do Provável* (1969), passando por *Metalinguagem*, reeditado depois como *Metalinguagem e Outras Metas* (1992) e *Ideograma* (1977) até uma *Poesia Russa Moderna* (1968), passando pelas traduções de Stéphane Mallarmé (1974) e pelas traduções de Homero, estas últimas a acentuar que, na última quadra da vida, radicalizou no paradigma internacional-erudito, universalizante, distanciando-se um tanto, por exemplo, do tropicalismo, com o qual não só dialogou como se encantou/deslumbrou num determinado momento de sua carreira. Esses dois momentos altos são *Galáxias* (1963/1976) e *Educação dos Cinco Sentidos* (1985), este emblemático dos problemas de sua poesia, em algum sentido. Problemas: quando compara Gal Costa a Safo, por exemplo. Uma qualidade inédita: um despojamento nunca antes visto em seus textos, exceto nos raros poemas concretos; um despojamento de inflexão mais livre e intrínseco.

Numa definição precária, poderia chamar *Galáxias*, uma “proesia” forjada com o auxílio de várias línguas, de um caderno de viagens. Um caderno internacional, escrito por um brasileiro. Nele estampa-se, com nitidez, a vocação internacional-erudita do Haroldo poeta, como no fragmento onde percebe, crítica e duramente, a Espanha franquista dos anos de 1960: “[...] reza calla y trabaja em um muro de granada trabaja y calla y reza y calla y trabaja y reza em granada um muro da casa del chapiz ningún holgazán ganará el cielo olhando para baixo [...]”. *Holgazán* quer dizer mandrião ou vadio. Neste pequeno trecho, registra-se a ditadura do General Franco e seu uso do catolicismo: nenhum vadio ganhará o céu! O traço popular aparece muitas vezes nos fluxos de *Galáxias*, mas mediado sempre pelo tom erudito – herdado, no âmbito brasileiro, das prosas de invenção de Mário e Oswald de Andrade e, depois, de Guimarães Rosa. É significativo o fragmento que se inicia desta maneira: “como quem escreve um livro como quem faz uma viagem como quem descer descer descer katábasis até tocar o fundo e depois subir...”

Perpetuou-se, infelizmente, no Brasil o conceito de que grandes poetas são nordestinos ou mineiros que migraram para o Rio de Janeiro e não até mesmo os cariocas ou fluminenses. Só um carioca, ligado à Bossa Nova, foi considerado um grande poeta no século xx: Vinícius de Moraes e ainda assim era chamado de “poetinha”. Grandes poetas brasileiros são Manuel Bandeira ou João Cabral, pernambucanos no Rio, ou Drummond, mineiro no Rio. E agora Ferreira Gullar, maranhense no Rio. São Paulo precisou criar movimentos culturais para ser “aceito” na federação e, assim mesmo, até hoje, convive com a fama de que não produziu “grandes poetas”: Mário e Oswald de Andrade, por exemplo, são considerados “grandes figuras”. A idéia do “poeta” vinculou-se, no país, à daquele que, erudito, manteve sentimentalmente um elo com a idéia do popular e do nacional, com a idéia do puro, do não industrializado...

Em *A Educação dos Cinco Sentidos* encontra-se um Haroldo de

Campos fascinado pelo popular. Ao mesmo tempo em que se lê poemas dedicados a Octavio Paz, o belíssimo “Transblanco” (“[...] tomei a mesalina de mim mesmo/ e passei esta noite em claro/ traduzindo BLANCO de octavio paz”), depara-se com, a propósito de Diana e do amor: “[...] Mas diz-lhe que me esgana/ passar tanta tortura/ e que desde a Toscana/ até o Caetano/ jamais beleza pura/ tratou com tal segura/ um pobre trovador [...]”. Aqui, percebe-se com clareza o confronto tenso entre internacional-erudito e nacional-popular. É o Haroldo pressionado pelo sucesso da palavra falada (pela busca equivocada da brasilidade, um conceito equívoco, como já se disse...) em contraste com a solidão da palavra escrita. Toscana e Caetano, um ótimo letrista, compositor e cantor mas não um poeta como Eugenio Montale, por exemplo, mesmo que assim de Campos o tenha generosamente homenageado.

183

Sem declarar expressamente creio que Haroldo percebeu que, a partir de meados dos anos 1980, o concretismo fazia já pouco sentido, como movimento de renovação, e que o tropicalismo, outro movimento de cunho mais internacional, importante, que denunciara a “geléia geral brasileira”, havia começado a integrar a ela, apesar da qualidade da produção de seus protagonistas, principalmente de Caetano Veloso e Tom Zé. Assim, retomando o paradigma inicial, retornou ao internacional-erudito, findando seus dias ao lado de Homero, escrevendo uma poesia novamente de cunho um bocado passadista e já igualmente, a meu ver, distanciado da idéia de vanguarda, que abraçara com paixão no meio-dia e na tarde solar de sua existência.

*20 de agosto de 2003*



# RECUPERAÇÕES



*Sibila* estampa, na seção Recuperações, um artigo de Henriqueta Lisboa (1901-1985), publicado originalmente no jornal *Folha de Minas*, em 3 de maio de 1953. Tal recorte chegou às nossas mãos por intermédio de Carlos Ávila, que a nosso pedido pesquisou o arquivo de Laís Corrêa de Araújo e Affonso Ávila em busca de material de e sobre a grande poeta. Transcrevemos aqui também duas significativas opiniões sobre a poesia de Henriqueta, pois consideramos que seu trabalho se encontra imerecidamente um tanto esquecido.

*Não haverá, em nosso acervo poético, instantes mais altos do que os atingidos por este tímido e esquivo poeta.*

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

*Esse lirismo que a excetua, uma carícia simples, dor recôndita em sorriso leve e a frase contida – coisas raras na poesia nacional.*

MÁRIO DE ANDRADE

# POESIA, BELEZA E ESTÉTICA

*Henriqueta Lisboa*

188

Das mais delicadas é a questão da poesia com referência à beleza. Tantos seculares preconceitos e tão confusos conceitos cercam a arte e o belo, que, mal se distingue, neste setor, o alvo dos nossos pensamentos. Se organizarmos, por exemplo, uma lista em que figurem os mais belos poemas de língua portuguesa, teremos organizado simultaneamente, a relação de seus melhores poemas? A resposta é afirmativa, se dermos à palavra belo, como substantivo, o sentido seguinte: “conjunto de qualidades despertadoras dum sentimento elevado e especial de prazer e admiração”. É porém negativa, se dermos à palavra belo, como adjetivo, aplicação ao que tem forma perfeita e proporções harmônicas e é agradável ao ouvido. Que perplexidade, pois, classificar um poema como “Ode Marítima” de Fernando Pessoa, o qual nos desperta a mais viva admiração pelo conjunto de qualidades, mas não possui proporções harmoniosas, nem forma perfeita, nem amena sonoridade! Pela mesma razão a grande poesia de Mário de Andrade está à espera de um grande crítico desbravador que lhe explique a estranheza: para dizer coisas totalmente inéditas, o poeta de “Meditação sobre o Tietê” teve que forjar, com toda a sua força interior, seus próprios e insólitos instrumentos de expressão.

Pergunto pois: haverá poesia sem beleza? Importa à poesia primordialmente a beleza? A da forma, que encanta os nossos sentidos, por meio de imagens e metáforas, nos domínios da cor e do som? A da substância, que nos enobrece a alma pela evocação de sentimentos morais, ou que nos fascina o espírito pela fulguração da inteligência? Mas a beleza da forma não pode ser julgada separadamente, nem tampouco a da substância. A primeira, esvaziada da segunda, perde toda sua significação, transmutando-se num amontoado de termos, apenas audíveis. A segunda, tomada à parte, desaparece, uma vez que o belo artístico não prescinde de representação para os sentidos.

189

Um poema não será belo unicamente porque o assunto se inspira no bem; nem o será porque coordena as mais formosas palavras do dicionário; somente a conexão e a fusão entre os dois elementos que o compõem – espírito e matéria – realiza a beleza, às vezes com toda simplicidade, com vocabulário quotidiano e tema singelo, porém adequados um ao outro, direi melhor, trocados um pelo outro, na intensidade da emoção. Como nesses versos imortais de Alphonsus de Guimaraens:

Ando colhendo flores tristes;  
Um goivo aqui, outro acolá...  
Moças, por que não me sorristes?  
Vossos sorrisos, flores tristes  
eu não sei quem os colherá.

Não se exime, facilmente, o poeta, da sedução de colher palavras amáveis pela musicalidade ou pela plasticidade; um rápido manuseio de antologia nos fornece exemplificação eloqüente desse gosto: crepúsculo, névoa, donzela, donaire, paisagem, contemplação... Também se nota a preferência pelos temas de magnitude: Deus, felicidade, amor, renúncia, pureza, infinito...

Como reação a essa tendência que seguia a linha ideal e muitas vezes se perdia no vácuo, tentou o modernismo a reforma do voca-

bulário poético, a fim de manifestar, com mais justeza, a sensibilidade nova, de certo modo contundido pelo real. “Beco” e “bigode” passaram a ser termos de eleição, freqüentemente utilizados a mando de um novo preciosismo, porém, em tese, tão legítimos como qualquer outro, ao denunciar o enriquecimento do patrimônio poético. Insisto na questão: importa à poesia é sua mesma realização dentre dos cânones artísticos, isto é, independentemente de finalidades alheias ela própria. No entanto, pela fração de ideal que lhe distingue a natureza, acha-se a poesia unida ao belo; pelo lastro de realidade que não pode dispensar, apenas aspira ao belo artístico, modalidade diferente do belo informe ou da idéia abstrata do belo. Nesse caso, pode-se afirmar que não há poesia sem beleza: a beleza da poesia é imanente à mesma, à sua autenticidade, à beleza de que se nutre interiormente o poeta, àquela essência misteriosa que o impele para a obra de arte.

“Como o uno, o verdadeiro e o bem, diz Maritain, o belo é o próprio ser considerado sob certo aspecto, é uma propriedade do ser; não é um acidente acrescentado ao ser, só acrescenta ao ser uma relação racional, é o ser uma relação racional, é o ser tomado com deleitando, por sua pura intuição, uma natureza intelectual.”

A beleza está vinculada ao critério estético subjetivo, assim como ao contato existencial que a torna humana e, pois, vulnerável.

O juízo estético, evidentemente, não é o mesmo para todos os seres e, dentro do mesmo ser, sofre a influência do temperamento, da constituição da sensibilidade, da formação do caráter, está condicionada à cultura e à civilização, varia de acordo com as circunstâncias e o tempo.

Assim, o que é belo para a adolescência, já não o será para a maturidade. A humanidade evolui, geralmente, da imitação da aparência sensível para a captação de uma verdade básica. A teoria metafísica da beleza clássica difere fundamentalmente da romântica: se aquela exigia o perfeito equilíbrio entre as diversas partes para a uniformidade do todo, essa surpreende o elemento característico essencial capaz

de dar, por si mesmo, a impressão do todo. Se os poetas românticos não realizaram obra tão bela como os clássicos, todavia tiveram da beleza artística uma intuição mais profunda e original.

Um poema delicadíssimo de Rilke, em língua francesa, dá-nos a imagem dessa concepção em que o artista negaceia a natureza.

On arrange et on compose  
les mots de tant de façons  
mais comment arriverait-on  
á égaler une rose?

191

Si on supporte l'étrange  
prétention de ce jeu,  
c'est que, pariois, un ange  
o déränge un peu.

Como resolver, em princípio, o desacordo entre a objetividade e a relatividade da beleza? Baudelaire, genial nos seus estudos estéticos, abre-nos uma clareira para a penetração desses dédalos: “Le beau est fait d’un élément éternel; invariable, dont la quantité est excessivement difficile a déterminer, et d’un element relatif, circonstanciel, qui será, si l’ont veut, tour á tour et tout ensemble, l’époque, la mode, la morale, la passion”.

Sem rigor, talvez possamos equiparar a substância ao primeiro elemento, a forma ao segundo. A substância, no belo, radicando certas qualidades específicas inerentes à natureza do homem, na sua universalidade, em virtude da origem comum e divina, tende para a perfeição, o imutável, o sagrado, enfim para o que mais se aproxima do belo eterno do cosmos, para o que inspira sensação equivalente à das grandes noites estreladas, de inefável mistério. O homem primitivo, se reconheceria no último de sua geração, ferido este, muito embora, de todas as contingências. A versatilidade humana se exerce, de preferência, nos domínios da forma, na medida em que a forma atinge o próprio conteúdo. Explico-me: as modificações que o homem sofre

no seu ser, são, quase sempre, de ordem externa. Por isso mesmo nos emocionam ainda hoje, a nós, moradores de arranha-céus, as descrições bucólicas de Virgílio. De modo que a forma se relaciona com o efêmero, o individual, o intransferível. Não há dúvida que os gregos foram admiráveis ao reconhecerem, como características, do belo, a dignidade e a graça, ou por outra, a grandeza e a ordem, da estética aristotélica. Ajusta-se a essa teoria o pensamento de Baudelaire: a dignidade ou grandeza, encontraria equivalência no elemento eterno com seu estatismo; a graça ou ordem corresponderia à passageira condição humana, no seu dinamismo renovador. Também podemos aproximar do elemento eterno a natureza como objeto ou espelho do artista; e do elemento circunstancial o subjetivo ou a imagem refletida.

Não há sentimento humano que a poesia não possa exprimir com dignidade, quando a esta se alia a liberdade de movimentos. Com a dignidade condizem a grandeza, a força, a serenidade, a contenção, a profundidade, a tristeza; e até mesmo a dor, o temor, a desconfiança, a desesperança, a angústia, desde que possam ser compensadas pelas virtualidades complementares; a ordem, a graça, a fluência, a alegria, a ironia, a melancolia, a ternura, o amor. Ainda bem que em qualquer condição de vida, possa o poeta subsistir. Porque as experiências do século têm conduzido o homem ao paroxismo da angústia. O belo – tomando-se o termo na sua mais ampla acepção – parece haver desertado da terra. O belo artístico, entretanto, vai muito além da imitação e serve-se apenas do objeto exterior – ou causa inspiradora – como ponto de partida para as suas imprevisíveis viagens. Toda a natureza visível e invisível serve de impulso à criação. Porém o belo não é senão uma parcela dessa natureza. Este axioma tem mais importância do que parece. A arte não pode apenas fixar os momentos felizes numa solução feliz, mas deve necessariamente estender-se a todos os campos da vida humana, buscando, ao mesmo tempo, representar as mais árduas experiências de maneira adequada, precisa e eficaz.

Deveria acaso a poesia fugir ao contato existencial e refugiar-se na “torre de marfim?” deve corresponder a uma beleza ideal imaginária, ou levar o frêmito da vida latente de que provém?

O poeta encontrará sua solução pessoal: unindo a severidade ao jogo, à tendência individual o desenvolvimento para o geral, a imitação da natureza à fantasia imaginativa, os caracteres essenciais à graça decorativa. A exemplo, este maravilhoso poema de Carlos Drummond de Andrade:

CANTO ESPONJOSO

Bela  
esta manhã sem carência de mito  
e mel sorvido sem blasfêmia.

Bela  
esta manhã ou outra possível  
esta vida ou outra invenção,  
sem na sombra, fantasmas.

Umidade de areia adere ao pé  
engulo o mar que me engole.

Valvas, curvos pensamentos matizes de luz  
azul  
completa,  
sobre formas constituídas.

Bela  
a passagem do corpo, sua fusão  
no corpo geral do mundo.

Vontade de cantar. Mas tão absoluta  
que me calo, repleto

Os versos – esta vida ou outra invenção – sem na sombra fantasmas – datam o poema deste nosso atormentado século: vale o

momento de euforia pela sua mesma fugacidade, de que o poeta tem consciência lúcida.

Fadado a mutações pelo aspecto circunstancial que lhe imprime singularidade, o belo artístico só é autêntico se corresponde à verdade interior daquele que o cria. E nenhum poeta se isenta dos estigmas de seu tempo. Diante da visão total do universo com sua decadência e seus esplendores, o poeta moderno tem sabido sofrer; e tem tentado imprimir à sua arte o sofrimento de todos os homens. Muitas vezes, no entanto, tem se esquecido de uma profunda verdade sintetizada nestas palavras de T. S. Eliot: – “Quanto mais perfeito é o artista, mais completamente se separarão nele o homem que sofre e o espírito que cria, e mais perfeita será a maneira pela qual o espírito absorve e transmuda as paixões que compõem seus materiais”.

O descaminho de certos artistas modernos não é devido aos conceitos da nova estética (“uma expressão própria, segundo Croce, se é própria é também bela, porque a beleza não é outra coisa que a determinação da imagem e, portanto, da expressão”), mas à falta de amadurecimento desses mesmos conceitos revolucionários.

– “Lo más importante – diz um filósofo católico dos nossos dias, Juan Luiz Segundo, – sería borrar ese concepto del arte como reproducción de belleza que hasta ahora há dominado tan injustamente em el dominio de la estética”. E ainda: “En razón de su esencia y de su origen el arte no aspira a la más mínima objetividad. Su destinación de la subjetividad afetada por uma existencia que desborda”.

Achamo-nos no limiar de uma nova era, de uma nova concepção de vida em que predomina a idéia da força, da intensidade, da vibração nervosa do ser, do seu ensimesmamento psicológico, das grandes abstrações do espírito. Paralelamente, nos terrenos da estética, a idéia do belo cede passo à idéia do verdadeiro, do característico, do mais intenso do essencialmente humano e até do subconsciente. Supérfluos foram sempre aliás os esforços do artista para tornar bela uma obra não vivificada por seu íntimo ser.

Atingimos, sem dúvida, a uma etapa de extraordinário progresso na concepção de coisa artística. Embora nem sempre tenhamos superado as dificuldades e as responsabilidades que acarretam a liberdade adquirida pelo artista para deslindar, em meandros escuros, toda a gama de sensações e intuições da humanidade.

De fato, conforme escreve Jules Monnerot, no seu ensaio sobre o supra-realismo, “derrière ce rideau se laisse pressentir, amorti para la distance métaphysique, lê cri d’um être qui crie de tout son être”.

Há uma desproporção entre a gravidade da mensagem e a maneira de transmiti-la. O homem moderno, não apenas o poeta, acumula numa só idéia ou num único sentimento obcecado, toda a força de sua personalidade, tornando-se por isso mesmo unilateral. Não proporíamos jamais uma estética normativa que limitasse a liberdade criadora e cerceasse a espontaneidade dos processos evolutivos da arte. Porém desejaríamos que todo artista criasse a sua estética nas esferas da educação integral.

Houve uma arte – uma pseudo-arte – que se coroou de rosas para esconder a vacuidade e a desordem interior; a de nossos dias, ao contrário, desencadeia-se com os ventos e as vagas à procura de um princípio harmonizador. E é o que salva: corajosa, idealista.

A doce-amarga experiência de Manuel Bandeira levou-o à perfeição de criar essa Nova Poética:

Vou lançar a teoria do poeta sórdido  
Poeta sórdido:  
aquele em cuja poesia há a marca suja da vida

Vai um sujeito,  
sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e  
na primeira esquina passa um caminhão,  
[salpica-lhe a calça de uma nódoa de lama:  
é vida.  
O poema deve ser como a nódoa de brim:  
fazer o transeunte satisfeito de si dar o desespero.

No exercício ágil e violento a que se entregou para exprimir, através de estranhas formas, a móbil e compacta substância de sua alma, o poeta moderno atingiu a uma como inversão na ordem dos fatores: a forma como criação. E este foi o mais singular acontecimento dos últimos tempos. Eis o que descobriu Amado Alonso ao estudar a obra de Pablo Neruda: – “No ya la disposición placentera de los elementos, sino la fuerza disponedora; no y ala realizacion de imágenes”... “Esa fuerza presente que conjura y da forma a los diversos elementos y com ello se va dando forma a si misma, es la índole unitária de la emoción y su impetu expresivo”.

A exacerbação do individualismo, no homem moderno, levou-o a preferir o elemento eterno de que falava Baudelaire, em benefício do elemento circunstancial ou paixão, desafiando as iras de alguma divindade misteriosa, guardadora da chama sagrada.

Opinam alguns que, após essa experiência, o poeta voltará a buscar, na arte, a impassibilidade dos deuses. Para tanto, seria mister que os deuses permanecessem no seu pedestal, depois que o Verbo se fez Carne. Porém, não. A crise que afeta a humanidade não é uma crise de estese, e sim uma crise total de alma (inteligência, memória e sensibilidade), na qual se comprometem todos os valores de vivência e se fere toda a escala psico-fisiológica do ser.

No dia em que o homem encontrar uma forma interior de vida capaz de integrá-lo no caos em que demora o universo, encontrará, simultaneamente, uma forma exterior para a sua arte.