POESIA EMPRE

ANO 5 • NÚMERO 8 • JUNHO 1997

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
Fernando Henrique Cardoso

MINISTRO DA CULTURA
Francisco Weffort

PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL
Eduardo Portella

DIRETOR DO DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO
Elmer C. Corrêa Barbosa

Apoio

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES
DEPARTAMENTO CULTURAL
FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE / FUNARTE

EMBAIXADA DE ISRAEL
CONSULADO GERAL DE ISRAEL NO RIO DE JANEIRO
CONSULADO GERAL DE ISRAEL EM SÃO PAULO

POESIA

Fundação BIBLIOTECA NACIONAL
MINISTÉRIO DA CULTURA
Departamento Nacional do Livro

LEI DE INCENTIVO À CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA

POESIA SEMPRE
Revista semestral de poesia

Editor geral
Antônio Carlos Secchin

Editor executivo
Ivan Junqueira

Editores adjuntos
Adriano Espínola
Jorge Wanderley
Marta de Senna
Moacyr Félix
Neide Archanjo
Suzana Vargas

Projeto gráfico
Victor Burton

Diagramação
Miriam Lerner

Digitação
Elizabeth Belloc

Reprodução fotográfica
Gilson Ribeiro

Revisão
José Bernardino C. M. Vieira

Assessoria editorial e gráfica
In-Fólio Produção Ltda.

Fotolitos a cores
Minion Tipografia Editorial Ltda.

Assistente de produção
Ana Lourdes Pimenta Rocha

POESIA EMPRE

Ano 5 Número 8

RIO DE JANEIRO

junho 1997

Agradecimentos

A Fundação Biblioteca Nacional e os editores agradecem o decisivo apoio de:

Abrahão Koogan, Adolpho Bloch (in memoriam), Alberto Dines, Alberto Nasser, Armando Klabin, Arnaldo Niskier, Bella Jozef, Boris Schnaiderman, Celso Lafer, Daniel Klabin, Eliezer Burlá, Eva S. Jurkiewicz, Harry Adler, Helena Lewin, Henrique Libman, Israel Klabin, J. Guinsburg, Jacob e Clara Steinberg, José Mindlin, Leon Feffer, Luiz Chor, Marcos Messer, Michael Stivelman, Miriam Ajdelsztajn, Moacyr Scliar, Murilo Mello Filho, Paulo Geiger, Pedro Bloch, Samuel Malamud, Zevi Ghivelder, e também: Bradesco Seguros S.A., I.P.L. Incorporadora Paulista Ltda. e Casa de Cultura Israel.

Agradecemos ainda aos editores e autores pela reprodução de poemas em tradução para o hebraico de: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira.

Sumário

APRESENTAÇÃO

Poesia, sempre

A revista *Poesia Sempre* prossegue fiel a si mesma, ao seu projeto inicial — mas sem se repetir. Sem se tornar a cópia do que fora, ou o auto-retrato esmaecido do que terminou sendo. Prossegue abertamente, inventando sempre, sem aquela paz equívoca dos auto-satisfeitos. O seu compromisso é a poesia. Com ser a poesia já é um compromisso interminável, a uma só vez solitário e multitudinário. A sua tarefa consiste em deixar a poesia acontecer. O acontecer é mais do que o acontecimento. O acontecimento, finalista e conclusivo, se basta. O acontecer, incessante e infatigável, se abre, a cada dia, sobre a vida do mundo.

Aos companheiros dessa jornada reveladora se juntaram outros, recém-chegados. Antônio Carlos Secchin, poeta e ensaísta, assumiu a editoria geral. Abrahão Koogan, admirável patriarca da nossa vida editorial, teve especial participação neste número. A eles, a todos eles, aos nossos leitores dos quatro cantos do mundo, está confiada a sorte dessa aventura fascinante.

Eduardo Portella PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

השירה, תמיד

כתב העת *Poesia Sempre* ("שירה תמיד") מוסיף לצעוד בנאמנות בנתיב שהתווה לעצמו ואינו קופא על שמריו. הוא אינו הופך להיות העתק של מה שהיה או דיוקן עצמי דהוי של מה שהפך להיות. הוא מוסיף להתקדם בפתיחות, מתחדש תדיר, ואינו מתעטף בערפל השאננות של זחוחי הדעת. מחויבותו לשירה, ואשר על כן, אין קץ לה; מחויבות כלפי הפרט הבודד וההמון כאחד. משימת "שירה תמיד" היא לאפשר לשירה להתרחש. בהתרחשות האירוע יש יותר מאשר באירוע עצמו. האירוע עצמו פסקני, סופי, די לו בעצמו. ההתרחשות בלתי פוסקת ובלתי נלאית, ונפתחת, מדי יום ביומו, אל העולם.

למשתתפים במסע הגילויים הזה הצטרפו לאחרונה חברים חדשים. אנטוניו קארלוס סקין, משורר וחוקר ספרות, קיבל עליו תפקיד העורך. אברהם כוגן, פטרון ראוי להערצה במו"לות שלנו, מילא תפקיד מיוחד בחוברת הנוכחית. בידיו, בידי כל המשתתפים, בידי קוראינו בארבע כנפות העולם, מופקד גורלה של הרפתקה מרתקת זו.

אדוארדו פורטלה

נשיא הספריה הלאומית, ריו דה ז'נירו, ברזיל

EDITORIAL

Este novo número de *Poesia Sempre* significa, de fato, a apresentação de uma nova *Poesia Sempre*. Nova porque soube reavaliar criticamente o caminho percorrido e, a partir da verificação de acertos e equívocos, soube também descentralizar instâncias decisórias e propiciar diálogos contínuos com as mais variadas correntes que se ocupam da questão poética. O Conselho Editorial, reformulado e ampliado, testemunha o desejo de contemplar o múltiplo, abrindo-se pela primeira vez à participação de especialistas estrangeiros e abrangendo, dentre os brasileiros, nomes de notável prestígio e competência na área de Letras.

Na parte inicial do volume, o leitor encontrará a mais completa e qualificada apresentação da poesia de Israel já publicada em nosso país em tradução direta do hebraico, fruto de um trabalho que envolveu a dedicação e o entusiasmo de uma dezena de profissionais. Ao professor Dan Miron, das universidades de Colúmbia e de Jerusalém, considerado o maior especialista mundial em poesia israelense, foram atribuídas as tarefas de organizar a antologia e de redigir o denso e longo estudo introdutório. Miriam Tivon, ganhadora em Israel do Prêmio Nacional por sua tradução de José Saramago, verteu para o hebraico quatro poetas brasileiros. Entre nós, com assessoria de Paulo Geiger, Nancy Rozenchan, tradutora, foi também a coordenadora de uma equipe da USP que superou o desafio de verter ao português tão complexo material literário. Destaca-se ainda, além da tradução de quatro poetas brasileiros para o hebraico, a nova seção "Arte e poesia", onde se privilegia o diálogo entre ambas as formas de criação, através de poemas inspirados em artes plásticas, ou vice-versa. Marc Chagall é o nosso homenageado. A seção de poesia brasileira apresenta 15 poetas, alguns dos quais inéditos, escolhidos após criteriosa seleção da Editoria, que examinou exaustivamente centenas de textos dos arquivos da revista, além de inúmeros outros que chegaram semanalmente à redação.

A segunda parte de *Poesia Sempre* acolhe dois magníficos ensaios: o de José Paulo Paes, versando sobre a metáfora, e o de Davi Arrigucci Jr., analisando o poema "Olhos do sonho", de Cruz e Sousa, com que a revista abre o ciclo de homenagens ao poeta catarinense, cujo centenário de morte transcorrerá em 1998.

Em *Vária*, parte final do volume, permanecem seções já consolidadas na trajetória da publicação: "Poesia traduzida", com apresentação e cotejo de cinco traduções de "Os corvos", de Rimbaud; "Depoimento", a cargo de Adélia Prado; "Em questão", trazendo a polêmica do pós-moderno para o âmbito da poesia. Duas novas e importantes seções foram criadas: "Entrevista" e "Dossiê". Na primeira, apresenta-se uma original maxi-entrevista com vinte dos autores integrantes da famosa antologia *26 poetas hoje*, organizada em 1976 por Heloísa Buarque de Hollanda, obra emblemática do panorama literário daquela década. Completam a matéria um depoimento da própria Heloísa, uma coletânea de inéditos desses poetas vinte e um anos depois da publicação do livro e, como encarte, uma mini-antologia da antologia de 1976. O "Dossiê" pretende tornar-se um ponto de referência na fortuna crítica de determinado autor — neste número 8, Manuel Bandeira. Para tal, são reunidos ensaios originais, atualização bibliográfica ativa e passiva, material iconográfico e, sempre que possível, textos inéditos ou de escassa circulação do (ou sobre o) poeta em destaque. Finalmente, as resenhas, antes circunscritas quase exclusivamente a livros de poetas brasileiros, passam a abarcar com maior freqüência o ensaísmo e a poesia estrangeira em tradução.

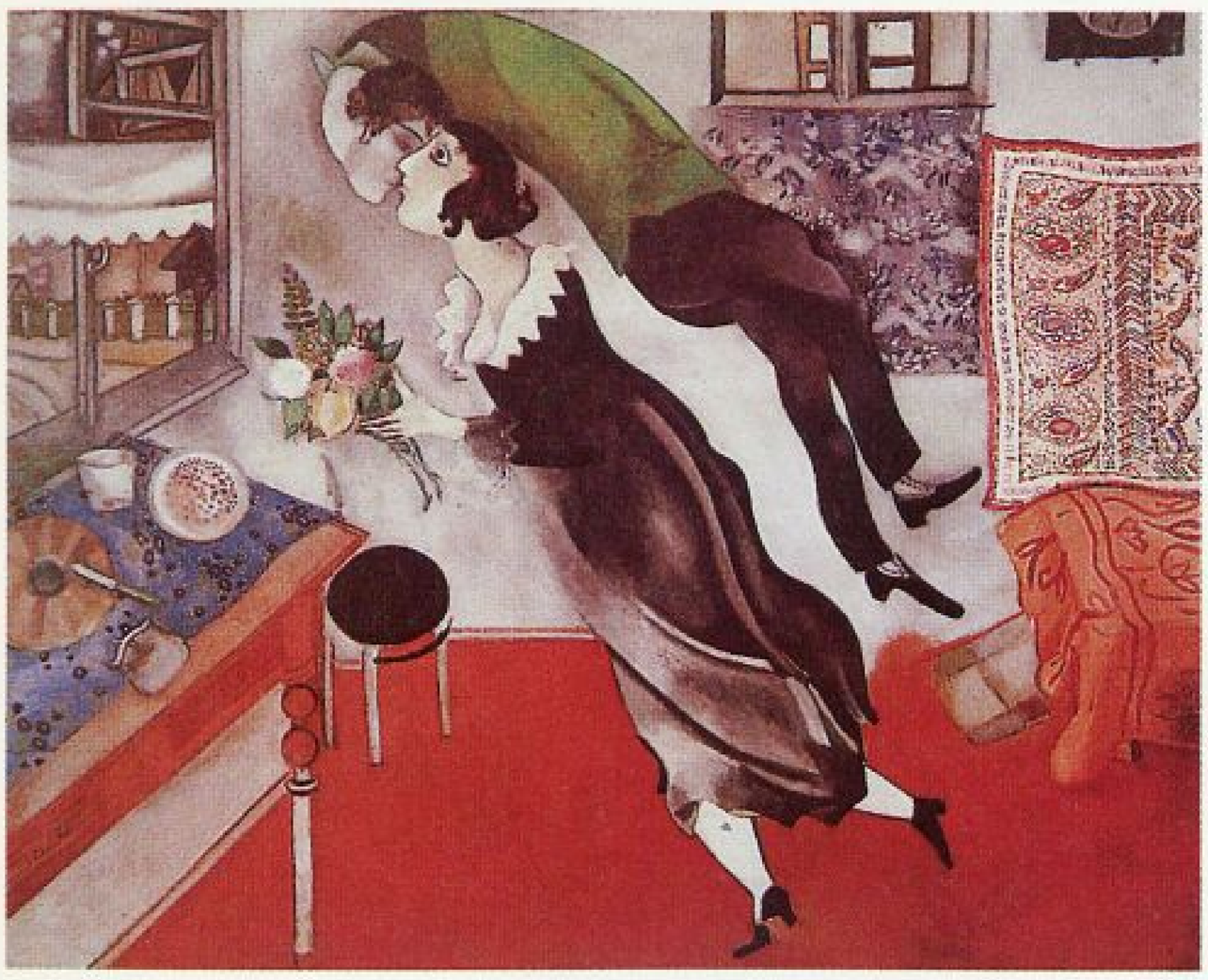
Com tudo isso, a Editoria espera que a revista possa atingir os objetivos expressos em seu primeiro número, e aqui reiterados: sem partidarismos, apresentar o melhor da poesia de agora, e o melhor da poesia, sempre.

POESIA

O aniversário

ÓLEO S/ CARTÃO

Museum of Modern Art, New York



INTRODUÇÃO

Dan Miron

A poesia hebraica de Bialik aos nossos dias

A poesia hebraica moderna, no sentido amplo do termo, teve início há cem anos, na última década do século XIX e no início do século XX com os poetas C.N.Bialik e Shaul Tchernikhovski. Bialik (1873-1934) conferiu à poesia hebraica a voz exclusiva do homem concreto, que faz ouvir os seus versos em certas circunstâncias definidas de vida sobre um pano de fundo de um passado biográfico nítido e, principalmente, a partir de um 'espaço interior' (um universo emocional e de reflexão) pessoal, cujos âmbitos e limites são indicados com precisão. Antes dele, a poesia hebraica estava imersa, até quase o final do século XIX, numa esfera poética neoclássica tardia e prolongada e num sentimentalismo nebuloso e global. Ela interpretou o homem e a natureza por categorias e tratava de sentimentos (pena, amor, tristeza, ciúme) como fenômenos generalizados, não vinculados a situações humanas concretas. Somente no âmbito dos gêneros narrativos é que ela pôde colocar personagens mais ou menos nítidos, ainda que também estes fossem expostos como representando características humanas abrangedoras, ou de facções sociais, ou profissionais amplas. Também nesta poesia o 'eu' poético continuou sendo abstrato e obscuro, caracterizado ideológica, mas não psicologicamente.

Foi Bialik quem descobriu o 'eu' poético que, ao mesmo tempo em que serve de símbolo, está profundamente enraizado na realidade consciente e biográfica única. O ponto de partida do poeta foi o realismo do "universo que está no meu coração". Em um de seus poemas ele disse: "possuo somente um universo — é aquele que está no meu coração". O significado dessa declaração não era que Bialik, como poeta, podia se ocupar somente de si próprio e de sua vida pessoal. Ao contrário, pela confiança na solidez do núcleo da existência pessoal, era-lhe possível desenvolver um diálogo verdadeiro com o que se encontra além do 'eu': um diálogo com a 'natureza' (que novamente não deve ser interpretada como um sistema estático de categorias generalizadas, mas como um espaço dinâmico de 'vida', que é também uma continuação da vitalidade emocional e instintiva que flui dentro do 'eu'), um diálogo com o povo judeu, com sua história repleta de sofrimento e com sua cultura antiga, e até um diálogo tenso, desconectado, trágico, com Deus, que por vezes parece ao poeta uma entidade que lhe fala na linguagem de símbolos de visões da natureza e, por vezes, como um Deus frágil, quebrantado, ferido, que perdeu a força bíblica com o declínio de seus filhos e fiéis.

No âmbito desses diálogos, Bialik criou a poesia da 'natureza', que possui passagens abruptas de depressão, escuridão e anseio por uma 'vida' inatingível, a tremendos rompantes de luz extáticos que expressam uma ânsia de vida e um prazer de viver ilimitados. Ele criou uma poesia de nação que clamava pelo despertar de forças de vida na alma nacional, por um ativismo judaico histórico (sionismo), e extraiu da profundidade das tradições literárias nacionais da Bíblia, do *midrash*,[1] da lenda talmúdica (*agadâ*), símbolos míticos de revolta, combate, destruição. Criou a poesia de ira profética que abalou o público judaico da época (como o poema "Na cidade da matança", escrito em seqüência ao pogrom de Kishinev em 1903), e paralelamente uma poesia pessoal elegíaca plena de refinamento, que lamenta uma vida que não se concretizou no amor. Em todos estes, o 'eu' definido era uma espécie de empuxo arquimediano, sobre o qual era possível instituir sistemas de ligação entre eu-mundo (natureza)-povo, ou aqui e agora-espaço-tempo, e estabelecê-las dentro de uma seqüência existencial, e não numa idéia ou conceito. Com Bialik, todos os componentes da poesia precisaram associar-se em torno da vivência existencial do 'eu': não mais métrica, ritmo e rima como elementos musicais independentes, linguagem metafórica como decoração, estrutura como disposição retórica lógica apenas e concepção como idéia com valor distinto de reflexão, mas a música, a imagem, o estilo, o conceito — uma única seqüência dinâmica, que provém da realidade espiritual do 'eu poético'.

Tchernikhovski (1875-1943) criou uma seqüência dinâmica paralela, mas lançou-se a ela de um ponto de partida diferente, quase oposto. Se Bialik trouxe para a poesia a interioridade única do homem moderno como foi descrita por Kant, Tchernikhovski trouxe a concepção do homem como parte minúscula do cosmo, sujeito às suas leis objetivas, que atuam também na alma do próprio ser humano, como foi formulado por Goethe. Não o "universo que está em meu coração", mas o universo grande, real, físico, é que lhe serviu de ponto de partida. Esse universo foi compreendido seja como seqüência infinita de objetos e fenômenos concretos, seja como espaço dinâmico em que atuam energias tremendas (seu símbolo quase divino é o sol) e, por sua vez, "o homem nada mais é" que uma pequena molécula da grande totalidade, formada de seus materiais, moldada conforme o seu modelo. A vitalidade física, instintiva, emocional e intelectual do homem é apenas uma parte inalienável, uma gota ou centelha da energia cósmica. Daí a capacidade inerente do ser humano (que, na realidade, a cultura moderna turvou e debilitou) de manter um diálogo vital com a natureza, e daí, também, o seu dever de exprimir totalmente a 'natureza' em que ele se encontra: ele deve ativar as suas forças físicas e psíquicas, concretizar os seus anseios, amar, sentir prazer, lutar (Tchernikhovski foi, em muitos sentidos, influenciado pela teoria de Friedrich Nietzsche em seu modelo romântico).

Esse foi o pano de fundo para a crítica acerba e sagaz do poeta à sociedade judaica e à sua cultura tradicional e espiritual, que solapava as forças naturais do povo e também para a sua profunda ligação com culturas estranhas (especialmente a cultura grega clássica), seu apelo por um heroísmo nacional, sua busca constante de mitos antigos, sua exigência da cultura e da literatura hebraicas para que fortalecessem o elemento sensorial-sensual — entre outros — através do cultivo da experiência estética. De acordo com essa demanda, labutou pelo fortalecimento da consciência estética da poesia, dirigiu a

1. Interpretação homilética de Bíblia. (N.T.)

mente para os seus elementos sensoriais, para o som, o ritmo, a forma, para as qualidades artísticas especiais de cada um dos gêneros poéticos. Acima de tudo, conservou-se em Tchernikhovski a consciência trágica nítida e constante sobre o lugar mínimo do indivíduo e do grupo humano no espaço cósmico e no seu extermínio inevitável como parte da substituição incessante das energias do mundo.

Bialik e Tchernikhovski partiram de pontos diferentes e eram totalmente distintos em seu temperamento criador. O primeiro chegou do 'eu' para o mundo. E, quanto ao segundo, do mundo para o 'eu'. Bialik manteve diálogo primordialmente com a cultura judaica e Tchernikhovski, por sua vez, voltou-se para a cultura mundial (ou seja, a cultura ocidental). Bialik era basicamente um lírico e Tchernikhovski conferiu à poesia um sabor de tranqüilidade épica que se destacou principalmente nos seus idílios, que descrevem um modo de vida judaico popular sobre um fundo histórico-social, no qual a vida judaica tradicional está em crise pelo encontro com o novo tempo. Esses contrastes enriqueceram a escala de tons da poesia hebraica, mas não criaram territórios poéticos separados e não impuseram aos poetas jovens, que foram influenciados pelos dois pais fundadores, que escolhessem um ou o outro. Tanto Bialik como Tchernikhovski criaram um espaço poético em que a relação íntima do homem com a natureza, do indivíduo com o povo e do conteúdo com a forma poética, estabeleceu a característica básica da poesia. Na mesma medida, o apelo pelo ativismo sionista, de se apegar à 'vida', de integração no dinamismo da história e do cosmo estabeleceu a direção filosófico-ideológica. Dentro desse espaço, cujos limites foram ampliados e se modificavam às vezes, criou-se a existência do 'renascimento' cultural hebraico do qual Bialik e Tchernikhovski são os principais representantes. Daí em diante desenvolveu-se e caminhou ao longo do século XX toda a poesia hebraica.

2

Não é por acaso que não possuímos até hoje nenhum livro detalhado que sugira uma descrição congruente e convincente de tal desenvolvimento. As tentativas de escrever a história da poesia hebraica no século XX esbarram em algumas dificuldades básicas, as quais indicam que o processo dessa história foi tortuoso, tempestuoso, repleto de contrastes.

Inicialmente, a vida da poesia, que, como a da literatura e a da cultura em geral, estava vinculada à vida judaica européia, especialmente a do Leste europeu, e esta, como é sabido, passou no período em questão por crises e abalos incomparáveis. Ainda que não nos alonguemos aqui sobre o significado de amplo alcance da destruição do judaísmo europeu na Segunda Guerra Mundial, é suficiente mencionar que, mesmo antes dessa guerra e até antes da anterior, essa comunidade foi abalada espiritual, cultural e demograficamente por pogroms, pressão econômica e social crescente, movimentos migratórios de massa, processos de urbanização e assimilação. Após a Primeira Guerra Mundial, o principal centro da cultura hebraica, que se localizava no Império Czarista, sofreu uma fragmentação geográfica e política. O hebraico e sua cultura foram oficialmente banidos na União Soviética comunista. Na Polônia republicana os judeus foram acuados econômica e socialmente em um beco sem

saída. A crise econômica do final dos anos 20 fechou todos os caminhos de migração que até então eram uma espécie de válvula de escape. A luta política entre o movimento sionista e os seus opositores contribuiu para a peregrinação. O desenvolvimento do empreendimento sionista no futuro território de Israel também foi acompanhado de crises e lutas. Por fim vieram a guerra, o extermínio, a luta antibritânica e o estabelecimento do Estado de Israel no auge de uma guerra sangrenta. A literatura e a poesia passaram por todos esses abalos.

Até o final dos anos 40 elas sequer tinham uma residência fixa. Já na primeira década do século XX foram criados, paralelamente ao centro 'russo' dominante da literatura hebraica, outros centros no Leste europeu, nos Estados Unidos e no futuro território de Israel. Após a guerra, o núcleo dominante explodiu e a literatura passou por um período de desorientação devido à falta de um ponto central, o que deu origem a pequenos núcleos na Polônia, Lituânia, Romênia, Alemanha, França, Estados Unidos e no futuro território de Israel. Durante as duas décadas entre as duas guerras mundiais cresceu e fortaleceu-se o centro israelense que começou a atuar como dominante. Nesse período também cresceram as dimensões nos Estados Unidos, ainda que também se percebessem nitidamente os sinais iniciais de enfraquecimento próximo como resultado da absorção da juventude judaica, filhos dos imigrantes do Leste europeu, na cultura americana de fala inglesa. O terror stalinista na década de 1930 eliminou os vestígios da literatura hebraica na União Soviética, e a Segunda Guerra Mundial e o extermínio nazista colocaram um ponto final na literatura judaica em toda a Europa. Também o núcleo hebraico americano se reduziu e desapareceu rapidamente, e após a guerra e a fundação do Estado de Israel em 1948 ele tornou-se o único local em que a poesia hebraica foi criada e pôde ser criada.

Tudo isso levou a brechas e contrastes de orientação no desenvolvimento da poesia no período anterior à criação do Estado de Israel, à ausência de adequação entre o desenvolvimento de seus diversos centros, à absorção simultânea de influências de direções diversas e opostas, a uma passagem drástica de poesia escrita em linguagem de livro com base ideológica sionista à poesia escrita numa realidade em que a língua hebraica é uma língua falada e a relação com ela está isenta de uma dependência ideológica. No decorrer dessa virada, aliás, foi substituído, durante a década de 1920 e início da de 1930, todo o sistema fonético da língua. A acentuação das palavras e a pronúncia das consoantes e vogais modificou-se totalmente; foi a passagem do hebraico de pronúncia 'ashkenazita' do Leste europeu para um hebraico israelense 'sefardita'. Isso representou uma crise de natureza especial que nenhuma outra poesia moderna precisou enfrentar, e ela causou não apenas dificuldades de forma e musicais sérias, mas também que toda a parte anterior da poesia, inclusive, naturalmente, a obra de Bialik e de Tchernikhovski, não era mais 'ouvida' da forma como os seus autores pretenderam que o fosse, e não podia, dos anos 30 em diante, servir de modelo poético musical e de sons. A poesia hebraica precisou recomeçar a ensinar a si própria a linguagem musical poética.

Em segundo lugar, com a revolução de Bialik e de Tchernikhovski, como o leitor pode perceber facilmente, a poesia hebraica fora assentada no solo do romantismo. Não é aqui o lugar de perguntar por que a cultura e a literatura hebraicas chegaram ao romantismo com tanto atraso, depois que todas

as literaturas da Europa já haviam passado por ele e se encontravam, na prática, no auge da era simbolista do final do século XIX. A cultura hebraica, que foi criada e funcionava dentro de um sistema cultural de 'renascimento' nacional, necessitava do romantismo e, por isso, se apegava a ele. Ainda assim ela não pôde também ignorar a disposição de espírito da época e tornou-se vulnerável a influências que solaparam o lugar dos valores básicos românticos, como a influência do decadentismo europeu, que criou na poesia uma luta entre a disposição de espírito do 'renascimento' e a irrupção de forças de juventude no espírito de fenecimento, lassidão e cinismo, ou a influência do simbolismo russo e o neo-romantismo alemão, que levou à contestação do apego da poesia ao concreto, ao rompimento da ligação corajosa entre o 'eu' e a natureza concreta, a um solapamento da crença da força revivificadora, 'renascedora' da natureza. Logo após a Primeira Guerra Mundial, penetraram na poesia, com grande intensidade, as correntes poéticas pós-simbolistas, modernas — o expressionismo, o imaginismo russo, o futurismo e, com um certo atraso, também o imagismo anglo-americano. Essa irrupção não levou à anulação imediata das disposições de espírito poéticas anteriores — românticas, simbolistas e impressionistas. Assim criou-se no espaço da poesia hebraica um torvelinho poderoso de estilos e combinações que conduziu, de um lado, a uma multiplicidade de matizes e a uma riqueza incomum e, de outro, a duras divergências, a uma guerra de gerações e a uma guerra entre 'centros' (como a que ocorreu entre o núcleo do futuro Estado de Israel, que se revoltou contra Bialik, e o núcleo americano, que basicamente permaneceu mais tradicional e conservador), a passagens drásticas e surpreendentes no desenvolvimento individual de muitos poetas, que trocaram de poética ou de estilo. Durante as décadas de 1920 e de 1930 foram criadas em hebraico poesias com as quais teria sido possível montar uma antologia que refletisse fielmente o desenvolvimento dos gostos da poesia européia desde o final do século XIX até o presente.

Em terceiro lugar, criou-se uma espécie de brecha ou inadequação básica e abrangente entre o processo central do desenvolvimento da poesia (e a cultura) hebraica e a realidade espiritual da literatura moderna, e assim a poesia (e a literatura) foram tomadas pelo modernismo e apoiaram-se em seus modelos. A origem da brecha está localizada na vinculação da poesia até o surgimento do Estado de Israel (e em certa medida também após isto) com o movimento de renascimento nacional que era a um só tempo político, cultural e lingüístico (renascimento da língua hebraica como língua falada). Tal fato levantou uma certa barreira entre ela e o universo espiritual, político e estético do modernismo que não estava basicamente voltado às disposições de espírito nacionais otimistas. Essa inadequação conduziu a desenvolvimentos estranhos no desenrolar do avanço do modernismo na poesia hebraica. Por exemplo, na década de 1920 o modernismo apegou-se totalmente a modelos atualizados pós-simbolistas, que combinaram com as experiências do abalo apocalíptico que comandou a humanidade e o povo judeu no período da guerra, as revoluções que se seguiram, a destruição dos núcleos judaicos na Europa oriental e o impulso do empreendimento sionista no futuro território de Israel em seqüência à Declaração Balfour e à entrega do Mandato (pela Liga das Nações) à Grã-Bretanha a fim de que ele levasse à concretização da Declaração (o estabelecimento de um 'lar nacional' para os judeus no futuro

território de Israel). Mas na década de 1930 o modernismo precisou basicamente voltar — por motivos que ainda serão explicados — a modelos simbolistas (que chegaram a uma concretização das mais brilhantes e efetivas na poesia inicial de Natan Alterman). Assim criou-se no futuro território de Israel na década de 1930 uma espécie de escola neo-simbolista, enquanto na poesia hebraica escrita fora do futuro território de Israel o modernismo desenvolveu-se em direções totalmente diferentes, como as do imagismo e da influência de T.S. Eliot na poesia hebraica nos Estados Unidos.

Pode-se apresentar aqui um rol de outras dificuldades que complicam a descrição histórica do desenvolvimento da poesia hebraica. É mais importante, de todo modo, frisar justamente alguns dos fatores opostos estratégicos que possibilitam, apesar da complexidade e da variedade, uma descrição desse tipo de desenvolvimento: a) a vinculação básica da poesia (ainda que não exatamente a ponto de identificação simplista) ao empreendimento sionista — ao menos até a década de 1950 deste século, algo que andou passo a passo tanto com a sua concentração no futuro território de Israel como com sua adaptação total à língua falada no país; b) a abertura constante da poesia do início do século, na prática, até muito antes disto, às muitas e variadas fontes de influência, e também a ligação íntima com diversos e numerosos modelos poéticos. Essa multiplicidade não enfraqueceu mas justamente fortaleceu a auto-identidade da poesia, que precisou desde uma etapa anterior 'digerir' os modelos estranhos, receber deles somente o que era possível e necessário do ponto de vista do seu autodesenvolvimento interior; c) o fato de a poesia, como toda a nova literatura hebraica, ter se baseado no processo geral do desenvolvimento da cultura da Europa e de suas literaturas desde o humanismo e o neoclassicismo em diante. Assim, a lógica universal, que obrigou essa literatura a passar do neoclassicismo para o sentimentalismo (*Sturm und Drang* [Tempestade e Ímpeto]), o romantismo, o realismo, o simbolismo e o modernismo, agiu também no desenvolvimento da poesia hebraica, ainda que em alguns segmentos desse desenvolvimento ele tenha funcionado, por assim dizer, de modo 'confuso' ou muito condensado; d) como no desenvolvimento de toda poesia, foi fundamental em importância a contribuição estabilizadora e disseminadora dos grandes artistas, que colocaram em suas obras modelos de múltipla influência, que agiram seja sobre os membros de sua geração (em todos os 'centros'), seja sobre os membros da geração mais jovem, que já se formaram seguindo o exemplo deles. Mesmo aqueles que se rebelaram foram obrigados a se referir a esse modelo, examinar e autodefinir-se diante dele, e esse fato conferiu uma continuidade dialética para a história da poesia. Nesse aspecto, destaca-se especialmente a influência integradora de seis ou sete poetas, sobre cuja importância histórica não se coloca dúvida alguma. Mencionaremos, além de Bialik e de Tchernikhovski, também Uri Zvi Grinberg (1896-1980), Avraham Shlonsky (1900-1972), Natan Alterman (1910-1970); depois deles, Yehuda Amichai (1924) e Natan Zach (1930), e em certa medida também Meir Wiseltier (1940).

Todos esses possibilitam uma descrição mais ou menos seqüencial, porém complexa e obrigatoriamente esquemática (em contraste com a realidade histórica 'selvagem') de desenvolvimento da poesia como um processo com lógica interior literária e histórica que pode ser dividido em 'períodos' e em 'etapas'. Inicialmente destaca-se a divisão mais ou menos óbvia de cem anos da poesia em dois 'perío-

dos' abrangentes, semelhantes em extensão. No primeiro, desde o aparecimento de Bialik e de Tchernikhovski na década de 1890 até os anos 40 do século XX, a poesia foi produzida em diversos centros, principalmente através do contato com modelos poéticos russos e, em dimensão menor, também alemães, numa realidade cultural em que a língua hebraica, ainda que já começasse a tornar-se uma língua falada, era principalmente uma língua cultural em que a ligação a ela dependia quase sempre de uma identidade explícita ou implícita com o sionismo. Nesse período, a poesia realizou uma viagem apressada do romantismo, através do simbolismo, ao modernismo. No segundo período, que se estende mais ou menos do estabelecimento do Estado de Israel aos nossos dias — e por isso é correto denominá-lo de 'israelense' — a poesia hebraica é produzida quase somente em Israel, numa realidade cultural em que o contato entre ela e o hebraico falado é óbvio e não depende de nenhum compromisso ideológico *a priori*. Os modelos poéticos são tomados principalmente à poesia ocidental — a anglo-americana e a alemã, e justamente nesse período são muitos os poetas mais destacados, cuja língua-mãe alemã deixa uma marca nítida na sintaxe e no léxico de seus poemas.

A atmosfera poética é anti-romântica e anti-simbolista, ou seja, nitidamente modernista, porém, na última década, e até antes também, percebem-se nessa poesia indícios 'pós-modernistas'. Nesse período, a poesia hebraica é criada em condições como que 'normais', ainda que, como foi dito, muitos dos mais destacados poetas sejam imigrantes que, em sua infância, não falaram hebraico, e ela é principalmente uma poesia 'contemporânea' no sentido simples da palavra — ou seja, está ligada de modo natural aos conceitos e aos estados de espírito poéticos comuns nas literaturas ocidentais de nosso tempo, sem qualquer distância cronológica. Nesse período, a literatura — principalmente a poesia — também tentou se libertar da ligação constante com a identidade coletiva nacional-sionista e centrar-se na situação humana em suas manifestações pessoais e universais. Realmente, é um engano absoluto supor que a poesia desde Bialik até o estabelecimento do Estado de Israel era toda ou mesmo em sua maior parte 'coletivista-sionista', 'engajada'. Como vimos, desde Bialik a poesia se ocupou incessantemente do universo do 'eu' pessoal e das suas relações universais com o mundo que o abrangia no tempo e no espaço. Mesmo assim, o 'eu' do poeta é avaliado freqüentemente (ainda que não em todos os casos) de acordo com sua relação à nação e à sua tradição. Esse aspecto do 'eu' poético quase foi apagado de grande parte da poesia hebraica.

Cada um desses dois períodos abrangentes, o 'sionista' e o 'israelense', compreende uma subdivisão. No primeiro, essa divisão é muito nítida — como conseqüência tanto de comoções históricas como de transformações poéticas extremas. A linha de rompimento delineia-se mais ou menos nos primeiros anos após a Primeira Guerra Mundial, ainda que as fendas iniciais tivessem surgido já antes da guerra. Até a guerra a poesia era escrita principalmente no Leste europeu. A predominância era romântica com traços impressionistas, simbolistas e decadentistas. A poesia baseava-se principalmente nas realizações obtidas por Bialik e Tchernikhovski. A vinculação com o sionismo era basicamente idealista — 'de renascimento' — visionária, pois o sionismo era ainda um sonho não concretizado. Após a guerra, a poesia foi escrita em muitos centros, porém cada vez mais no futuro território de Israel.

Ocorreu nela uma aguerrida luta de gerações, mas a predominância poética tornou-se rápida e gradualmente modernista e também neo-simbolista. Ela estava ligada ao empreendimento sionista em sua concretização e foi caracterizada por uma multiplicidade incomum de matizes e de talentos. A divisão interior do período 'israelense' é menos visível, tem menos destaque e ocorre na passagem dos anos 60 para os anos 70 (do ponto de vista político, nos anos que permeiam a guerra dos Seis Dias de 1967 e a guerra do Yom Kipur de 1973). Nesses anos enfraqueceu-se a preponderância da escola israelense inicial, representada por poetas como Yehuda Amichai e Natan Zach, e surgiram novos focos de interesse e modos de expressão que continham uma espécie de continuação da poesia inicial, mas também de oposição a ela.

3

Os poetas jovens, cujos poemas foram publicados na primeira década do século XX, eram praticamente todos discípulos fiéis de Bialik e de Tchernikhovski. Seu apego aos modelos da poesia de seus mestres, especialmente aos dos poemas de Bialik, que os poetas, consciente ou inconscientemente, citavam, era tão íntimo que todo desvio deles, mesmo o mínimo, parecia tanto ao público da época quanto a alguns dos leitores e críticos posteriores um sinal de distanciamento inovador. Assim, por exemplo, o poeta Avraham Ben-Itzchak (1883-1950), cuja ligação com o romantismo alemão tardio (e não com o russo), e em certa medida também com o impressionismo, possibilitou-lhe efetuar desvios importantes dos padrões prosódicos da poesia de Bialik, é considerado um prenunciador do modernismo, enquanto o universo espiritual e cultural de sua poesia é totalmente baseado na relação 'eu'-espaço-tempo como foi estabelecida na poesia hebraica por Bialik. Também em relação a outros poetas, como Yaakov Steinberg (1887-1947), uma descrição da distância entre eles e o modelo bialikiano se destaca por exagero supérfluo. Todos os poetas do período estavam profundamente ligados a Bialik e às características básicas de sua poesia.

Ainda assim, a maioria dos poetas — certamente os mais talentosos e destacados dentre eles — desenvolveu, na vigência da singularidade de sua personalidade, sua história e contatos diversos com a literatura européia, 'linhas' de criação pessoais. Por vezes, essas 'linhas' saem de um certo ponto de partida dentro do modelo bialikiano. Um poeta desenvolve este ou outro aspecto no sistema baseado no modelo e o desenvolvimento, desde que seja criativo, inovador e congruente, leva de modo discreto também a um certa contestação do sistema do qual ele provém, pois a estabilidade do sistema está condicionada ao equilíbrio entre os seus componentes, e o fortalecimento de um componente, em detrimento de outros, o solapa. Assim, por exemplo, foi rompido o equilíbrio de forma crescente através da penetração da influência impressionista no sistema, como na poesia de Yaakov Fichman [1881-1958] e Avraham Ben-Itzchak) ou através da penetração de influências simbolistas, como na poesia do próprio Bialik e na poesia de Yaakov Steinberg e Zalman Shneur (1886-1959). O impressionismo pareceu como se estivesse desenvolvendo e fortalecendo o fato de apoiar-se na visão pes-

soal-idiossincrásica do poeta e a ligação com o espaço concreto, do modo como ele registra a sua marca sensitiva na consciência do seu 'eu' poético. Mas ao mesmo tempo o impressionismo levou à redução das dimensões do 'eu' romântico-bialikiano e à contração da relação à 'natureza' como um conceito e como um valor porque ele limitou o espaço de impressões que era possível incluir na poesia. Novamente o poeta não pôde falar abrangentemente sobre 'oceano', 'deserto', 'montanhas', mas estava-lhe imposto trazer impressões parciais que foram estabelecidas em certo tempo e local.

Na prática, o impressionismo revelou-se também quando o poeta não se ocupava com a transmissão de impressões do espaço, como força refreadora, redutora, que surge em dimensão igual com a sensação de existência passiva. Assim Fichman caracterizou a si próprio como intérprete isolado que paira sobre um mar negro, totalmente entregue às suas perambulações, desprovido de qualquer vontade e direção própria. Avraham Ben Itzchak, por sua vez, não só chegou ao encerramento de sua poesia depois que publicou pouco mais do que uma dezena de poemas, mas também frisou a renúncia, o silêncio e o esquecimento como sinal verdadeiro do 'filantropo', o poeta de alma nobre. A influência impressionista conduziu dessa forma não somente a uma redução quantitativa das dimensões da poesia, mas também à renúncia consciente de sua monumentalidade, o que em Bialik é possível também no âmbito de um poema de três estofres apenas. Junto com essas reduções ou renúncia que são apenas um reflexo da redução das dimensões do 'eu', a língua tornou-se menos retórica e menos figurativa, o ritmo da poesia tornou-se liberado e mais coloquial-íntimo (no caso de Ben-Itzchak essa tendência chegou a uma renúncia absoluta ao esquema métrico e ao desenvolvimento do ritmo livre), e também, numa certa dimensão, num distanciamento de 'grandes' temas, em especial grandes temas nacionais, ainda que mesmo Avraham Ben-Itzchak tenha escrito poemas 'nacionais' como que proféticos, que, contudo, não foram publicados enquanto ele vivia.

O simbolismo, ao contrário, estava ligado às dimensões do 'eu', pois a sua consciência deste 'eu' se transformou, de acordo com ele, na única fonte dos materiais trazidos para a poesia (reflexão, sentimentos, associações etc.), enquanto o 'mundo' objetivo ou a natureza *per si* foram afastados do foco de visão do poeta. Mas essa ampliação estava ligada, como foi dito, ao enfraquecimento do realismo do 'universo'. Um poeta como Steinberg voltou-se desse realismo principalmente para uma situação interior psicológica do 'eu' e ampliou muito a consciência de interações do 'eu', principalmente no âmbito de relações de amor. Em Shneur o espaço transformou-se num instrumento de jogo metafórico, nas mãos de um intelecto loquaz que encontra na natureza ilustrações detalhadas para generalizações conceituais, que são seu principal interesse. É a partir daí que se abre também o caminho para a contestação da estabilidade do próprio 'eu' romântico. Enquanto Bialik acreditava na realidade do "universo que está em meu coração", Shneur se baseou na consciência de que "cada alma tem a sua verdade, cada verdade tem a sua mentira", e permitiu-se um subjetivismo desenfreado. Os poetas declararam o individualismo extremo, absoluto, e também por vezes um rompimento de relações entre eles e o seu meio. Tenderam a ocupar-se de grandes assuntos filosóficos de crítica da cultura e da sociedade para o fortalecimento da base abstrata deliberadora da poesia e, no caso de Shneur, ele voltou-se a um

grande aumento das dimensões do poema, que se estendia, agora, por muitas dezenas de páginas. O esforço para o fortalecimento da monumentalidade da poesia foi perceptível também em Steinberg e expressou-se nos usos da língua que o caracterizou ou através de excessos retóricos (em Shneur) ou ainda através da sobrecarga de literariedade (como em muitos poemas de Steinberg). O individualismo extremo levou à violação do equilíbrio das relações eu-povo, ainda que também Steinberg, como Shneur, tivesse escrito, entre outros temas, poemas nacionais-coletivistas.

Outros poetas, como David Shim'oni (1886-1956) ou Yehuda Carni (1884-1949), que não violaram esse equilíbrio, também desenvolveram linhas 'pós'-bialikianas próprias. Shim'oni, de um lado, examinou o 'eu' romântico grandioso numa série de poemas de viagem imaginária pseudobyronianos, em que o 'eu' foi apresentado como se tivesse existência apenas como reino da ilusão, sonho, alucinação, enquanto na realidade social cotidiana ele é fraco, miserável e ridículo. Por outro lado, Shim'oni escreveu uma série de idílios amparando-se apenas aparentemente no exemplo de Tchernikhovski, pois os seus idílios, ao menos os mais antigos, apresentam uma épica paródica zombeteira do heroísmo. Sua personagem principal está distante de qualquer simplicidade e 'naturalidade' pastoral, e a experiência nelas relatada — do futuro território de Israel na época da segunda onda imigratória (1904-1914) — é apenas uma impostura da experiência judaica campestre, uma realidade que é uma espécie de anseio e pose ideológica mais do que algo concreto. Carni produziu na sua lírica inicial uma espécie de dissolução da poesia lírica bialikiana. Aparentemente, ele estava vinculado ao modelo bialikiano mais do que outros. Na prática, ele privou a poesia da estrutura bialikiana bem moldada e sólida, das conclusões argutas, das seqüências circulares completas e transformou-a num registro lírico entrecortado, uma espécie de corte num diário poético-pessoal prolongado. Itzchak Katsenelson (1885-1944) ativou a temática bialikiana num registro 'leve' (ele escreveu até poemas muito leves sobre a temática do pogrom), e com isso apagou numa série de poemas, escritos parcialmente com rima e métrica e parcialmente em prosa folhetinesca, os limites entre a poesia e a prosa, que na obra de Bialik e seus discípulos são geralmente muito nítidos. As passagens de poesia para prosa e o seu oposto foram justificadas pela repentina troca 'jocosa' de dimensões do 'eu'. Assim, na prática, a maioria dos discípulos de Bialik moldou suas personagens exclusivas num confronto com o 'eu' bialikiano e alteração de suas dimensões e vinculações.

Na primeira década do século XX e nos anos antes da Primeira Guerra Mundial, modificou-se gradualmente — também na poesia do próprio Bialik — a relação para com os conceitos-chave 'vida' e 'renascimento'. Bialik destacou essa mudança com sua assertiva acerba: "com clamor de renascimento nos lábios e com júbilos de risonhos saltitaremos para a sepultura". Começaram a ser contestadas as hipóteses que estabeleceram a ligação entre a energia do cosmo e a energia física e espiritual do homem único e da possibilidade de dinamização da vida nacional. O próprio Tchernikhovski, que era médico de profissão e atuava como médico militar na frente russa durante a guerra, foi obrigado a confessar que o dinamismo 'divino' vigoroso do sol encontra expressão também na força destruidora dos obuses e no último brilho de luz que se apaga nos olhos dos feridos que morrem na mesa improvisada

de cirurgia. Na realidade em que se diluía a ligação entre a 'natureza' conceitual e ideal, a convicção da autoconcretização criadora do indivíduo transformou-se em erotismo cínico, e neste desapareceram não apenas as limitações morais e sociais, mas também o frescor e a candidez, daí resultando uma vitalidade que alcançava as mesmas dimensões do egoísmo e da lassidão de vida. Tudo isso estava ligado a fatores diversos como a queda drástica da força e influência do movimento sionista no período que vai da morte de Herzl (1904) à Declaração Balfour (1917), ao fluir maciço da juventude judaica do movimento e da cultura hebraicos em direção aos movimentos clandestinos socialista e ao iidichismo, ao ambiente cínico que reinou no âmbito da *intelligentsia* russa após a revolução abortada de 1905, à destruição cultural ocorrida como seqüência ao crescimento da emigração judaica para os países ocidentais e, também, ao próprio choque essencial do romantismo hebraico, 'de renascimento', com as disposições de espírito anti-românticas nítidas que dominavam agora os espaços da cultura européia.

Todos esses desenvolvimentos não decompuseram, apesar de tudo, o sistema poético abrangente do período, que era profundamente marcado por Bialik. Este conservou-se com modificações e estabeleceu o tom da poesia e as suas linhas básicas temáticas e de idéias: uma fé romântica no 'eu' e na força redentora da imaginação poética, crença no 'renascimento' do povo de Israel, compromisso da 'vida', o ativismo, a natureza e Eros. Também as características estilísticas permaneceram vinculadas, ainda que com certas modificações, à fórmula bialikiana, uma musicalidade baseada em métrica e rima rica (expressão da harmonia entre o 'eu' e o 'universo') ou também num ritmo livre, sem métrica, enquanto a poesia se desenvolve de modo harmônico em torno de um modelo rítmico central (como em Avraham Ben-Itzchak), uma linguagem hebraica rica, plena de fragmentos tomados através da alusão e citação das fontes antigas (especialmente a Bíblia), mas não subordinada aos contextos originais daquelas citações, e sim, ao contrário, fazendo deles um uso livre e renovado, que pode também inverter o sentido das palavras (a capacidade de Bialik de uma renovação surpreendente das antigas expressões lingüísticas era particularmente marcante). Essa linguagem refletia tanto o caráter nacional judaico nítido da poesia e suas ligações com o passado cultural como a consciência da necessidade de uma revolução na vida nacional, sem a qual não seria possível o 'renascimento' sionista. Esse sistema, ainda que, como foi dito, tivesse sofrido desintegrações internas que prepararam o terreno para sua queda próxima, permaneceu estável ao menos até 1914. Na prática, muitos poetas lhe permaneceram fiéis também posteriormente.

4

O colapso do novo sistema ocorreu nos primeiros anos após a Primeira Guerra Mundial, nos anos da revolução russa, da reforma dos sistemas político e econômico em todos os cantos da Europa, da tempestade da terceira onda imigratória que trouxe para o futuro território de Israel, pela primeira vez, não grupos de pessoas isoladas, mas dezenas de milhares de pioneiros, o início da concretização da promessa do 'lar nacional' feita pelo governo britânico ao povo judeu na Declaração Balfour.

O impacto de todos esses acontecimentos, em seus aspectos negativo-destrutivo e positivo, abalou, inicialmente no futuro território de Israel, a hegemonia da poética bialikiana. De uma só vez criou-se uma realidade cultural-espiritual em que foram minados até à raiz a solidez e o valor do 'eu' romântico e da sua ligação com a natureza, a guerra, as revoluções. O colapso da cultura burguesa da Europa, a visão de multidões de pessoas perplexas em sua desgraça, mas também em sua atividade revolucionária, anularam a possibilidade de concentração no "universo que está em meu coração" do indivíduo eleito, reduziram a importância de seu destino pessoal-biográfico único e negaram *a priori* todo valor positivo óbvio da natureza e suas forças.

A destruição do judaísmo do Leste europeu na guerra mundial e nas guerras civis criou uma sensação de esfacelamento nacional. Porém, o estado de espírito do período estava repleto de contrastes internos e contradições. Ao lado do desânimo e da sensação de esfacelamento houve também as esperanças messiânicas no aprimoramento do ser humano e na radical melhoria de vida do povo de Israel, que se alimentava tanto da revolução de espíritos como da nova realidade pioneira no futuro território de Israel. Anunciava-se uma nova possibilidade de integração, que salvaria o indivíduo e o público de entropia. O poeta Itzchak Lamdan (1899-1954), um dos que expressaram claramente o ambiente da época, descreveu a sua alma como um barril cujos aros se desfizeram e que está prestes a se desmontar e a perder o seu conteúdo, mas a sua transferência, com as 'últimas forças', da paisagem na Ucrânia golpeada pelos pogroms para "Massada" (o futuro território de Israel como fortaleza e último abrigo do povo judeu) é capaz de forjar novamente os aros ou de prender o poeta em correntes de ferro, uma espécie de 'arreio triangular': a corrente do destino judaico histórico, a corrente do empreendimento sionista do futuro território de Israel e a corrente da língua hebraica e sua cultura. O poeta necessita de todas essas correntes fortalecedoras (mas também limitadoras) porque foi conduzido incessantemente do desespero à esperança, da sensação de esfacelamento à possibilidade de nova coesão.

O ponto de partida da maioria das obras dos poetas jovens era agora a sensação de caos e entropia reinantes tanto na sociedade e na cultura como no universo interior do indivíduo. O maior dos poetas do período, Uri Zvi Grinberg, vinculou essa sensação primordialmente à situação existencial do ser humano, que perdera a fé religiosa em Deus e na eternidade da alma e estava fadado à consciência constante das dimensões absurdas e trágicas da condição humana ('[re]conhecimento do ser'). Grinberg descobriu a sensação no período da guerra, nas batalhas de trincheiras cruéis na frente sérvia, mas seu sentido foi ampliado na poesia ao ponto de identificação com o niilismo, conforme exposto por Nietszche em *A vontade de poder*. O ser humano, após a "morte de Deus", estava totalmente perplexo pelo '[re]conhecimento do ser' incessantemente consciente da seqüência existencial que vai se encurtando, da podridão do corpo após a morte, da transitoriedade de todo relacionamento humano. Essa consciência é capaz de levar o homem aos bares, aos bordéis, ao pecado e também à loucura. Ela esmigalha e resseca toda experiência vital que ele é capaz de sentir. Porém, desde uma etapa muito inicial, Grinberg descreveu a consciência também como angústia, que pressiona a pessoa à busca de um caminho renovado para se ligar a Deus e à fé religiosa.

Avraham Shlonsky frisou uma sensação semelhante através dos conceitos de *bohu* ("vazio") e *stam* ("incerteza", "sem propósito") que descreveram a experiência existencial no universo "ébrio e rompido, desprovido de direção e esperança". David Vogel (1891-1944) descreveu uma realidade em que quase só restou ao ser humano a certeza de sua morte próxima. Por isso, ele está sempre imerso "diante da porta da escuridão". Uma infância colorida e uma juventude que despertam desejos e uma ligação entre os sexos são apenas uma introdução provisória, passageira, a uma caminhada solitária em direção à morte. Essa experiência, mesmo que atue sobre a sociedade de forma atomista e transforme cada indivíduo numa entidade imersa dentro de si própria, capaz apenas de contatos breves com o próximo, destrói também o 'eu' por si mesmo e anula toda possibilidade de individualidade verdadeira. Assim como ela transforma a sociedade numa multidão anônima, esvazia o indivíduo de todo conteúdo existencial singular. Ela anula o significado humano possível do tempo (a história é apenas um amontoado de sucata do qual "se destaca um sapato virado sobre os tempos") e identifica as dimensões de espaço com as dimensões da solidão humana. Todos os poetas necessitavam agora de uma cidade grande, uma metrópole em que o indivíduo é engolido como dentro de uma floresta virgem, como o símbolo central em sua poesia.

O futuro território de Israel era o contraste extremo da metrópole européia, e dessa forma representava a possibilidade de integração. Porém, em Grinberg, essa integração está vinculada também ao retorno místico à relação com Deus; ela é identificada principalmente com a 'revolução hebraica', ou seja, com a modificação essencial que ocorre na situação histórica do povo de Israel desde que lhe foi dada a possibilidade de concretizar a sua identidade e suas forças no país com independência política. A idéia de integração foi desenvolvida, portanto, na poesia de Grinberg, em conceitos de união de raças e uma série de imagens militares potenciais. Quando, na segunda metade dos anos 20, o poeta se decepcionou duramente com a floração do empreendimento sionista em Israel, ele tornou-se profeta de fúria poético-política, prenunciador da catástrofe e visionário de um grande reino judaico. De todo modo, a integração não se elucidou para Grinberg como uma inovação das relações mútuas românticas entre o 'eu' e a nação no espírito de Bialik. Grinberg exigia agora a dissimulação do 'eu', a suspensão do apreço por ele e a focalização na identidade coletiva nacional. Shlonsky encontrou a integração através do enraizamento na natureza primeva do futuro território de Israel, numa vinculação ao solo e às suas forças selvagens de florescimento. Ele interpretou a terceira onda imigratória como a volta de indivíduos que vieram sorver a vitalidade de fontes primevas. Houve poetas que não encontraram nenhum caminho de integração. Vogel, o mais destacado dentre eles, acreditava no máximo na relação empática com "todos os desafortunados" aos quais fosse possível oferecer uma colher de sopa ou um lugar no leito comum de palha. Não é por acaso que ele não encontrou um lugar no futuro território de Israel, voltou a Paris (onde havia vivido desde 1925) e morreu na França durante a guerra.

Seja com base na entropia, seja na integração renovada, o sistema poético bialikiano, com todos os seus componentes conceituais, bem como a forma e a sua prosódia, que expressam as adequações

entre esses componentes, foi tachado de irrelevante. O conjunto dessa constelação adequada e harmônica pareceu injustificado. Assim, novas possibilidades de expressão ocuparam o lugar da poética bialikiana. Primordialmente destacava-se agora em influência o expressionismo, que chegou à literatura hebraica de sua origem alemã e de seus ecos na literatura polonesa. A maior parte dos poetas jovens absorveu essa influência de uma forma ou outra. Também alguns dos poetas veteranos substituíram a forma romântica ou simbolista pela expressionista. Yehuda Carni, por exemplo, o fez com muito sucesso após sua imigração para o futuro território de Israel em 1921, quando desapareceram de sua poesia a atmosfera de sombras e mistério, o aconchego suave no amor não concretizado e a expressão da incompletude interior do 'eu', e seu lugar foi ocupado por uma nova tonalidade — extática, sincopada (do ponto de vista rítmico), 'dura', aguda e áspera do ponto de vista dos objetos e modos de descrição, inundado de luz ofuscante e coberto de fortes cores primitivas, que mais do que representar mimeticamente a natureza do país exteriorizaram um universo interior vulcânico, que anseia por uma expressão intensificada.

Por influência do expressionismo, desaparecem da poesia, ao menos por um certo período, o ideal do poema 'completo', circular, construído em torno de um eixo temático nítido e que combina em seu interior de modo orgânico os seus 'materiais' de forma homogênea. Apareceu agora a poesia aberta ou também a poesia 'selvagem' ("se a natureza é ébria e dilacerada, eu sou a sua poesia selvagem, eu sou a poesia", escreveu Shlonsky) — centrada na transmissão da situação espiritual tempestuosa e instável, e por isso desprovida de unidade temática e seqüência estrutural nítida, livre da função descritiva mimética e utilizando amplamente metáforas não referenciais cuja função não é descrever, mas fortalecer a tensão emocional e radicalizá-la, com renúncia à rima e à métrica —, mesmo se uma certa seqüência métrica se conserve em sua base, faz uso intenso de versos muito longos ou, ao contrário, muito curtos, mistura fundamentos estilísticos diversos. Está claro que, no âmbito abrangente dessa poesia, cada um dos poetas assumiu para si um meio de expressão próprio. Grinberg e Vogel demonstraram em seus poemas a amplitude do diapasão que a poética expressionista permitiu. Grinberg escreveu principalmente poemas gigantescos, massudos, com versos que se alongam mais do que até então era comum na poesia hebraica (e com isso criam uma sensação rítmica 'oceânica' e tempestuosa), abundantes em retórica extrema que faz uso excessivo de metáforas não referenciais, mistura uma língua hebraica 'elevada' com uma linguagem mais baixa, assim como usa tradução direta do íidiche e estrangeirismos. Nesses poemas foram expressas com grande intensidade tanto situações emocionais extremas de desespero niilista como de êxtase messiânico. O eu poético vai desde a figura do 'louco' que clama nos pátios das casas até a do herdeiro dos profetas bíblicos.

O poeta nelas se coloca como porta-voz do "milionésimo homem" anônimo citadino e como o porta-voz da "tribo dos pioneiros" nos *kibutzim* do vale de Jezreel. Vogel, em contraste com Grinberg, escreveu poemas muito curtos, cujos versos são particularmente breves. Nesses poemas, nenhuma estrofe se assemelha a outra nem em extensão nem no modelo rítmico que dela emerge. As frases do poema são curtas, diretas, simples. Sua linguagem é baixa (porém não é a falada), pobre do ponto de

vista da metáfora. A impressão do poema inteiro é muito próxima a de um trecho de conversa íntima, quase prosaica. Em tudo isso, Vogel baseou-se na adequação do sistema poético a dimensões muito reduzidas do 'eu', cujos sinais de experiência singular se desgastaram e desapareceram, o que permitiu dar uma expressão contida, adequada a quem já estava acostumado a permancer "diante da porta escura". Shlonsky mesclou em sua poesia tendências expressionistas com forte influência do imagismo russo ao estilo de Iessênin, que colocou a poesia — gélida ou ardente — numa seqüência surpreendente e rápida de quadros metafóricos espantosos por seu estranhamento e colorido. Nesse conjunto foram constituídos a energia imanente da situação caótica e o êxtase pioneiro arrebatador. Shlonsky manteve quase sempre uma linguagem literária impregnada de cultura estilística que 'causa perturbação', principalmente através de uma tendência nítida de inovação morfológica (transformação de verbos em substantivos, substantivos em adjetivos etc.). Muitos de seus poemas foram escritos também com a métrica e a rima, e foi justamente através delas que ele se empenhou por uma transmissão da realidade espiritual selvagem e extática.

A revolução antibialikiana, principalmente expressionista, possibilitou nessa etapa também o surgimento da poesia feminina hebraica. Até então, no período da hegemonia bialikiana, não havia sido permitido às poetas atuar em hebraico, porque a norma estilística obrigatória exigia uma formação pedagógica tradicional de muitos anos, conhecimento profundo das fontes antigas até o ponto de permitir o seu uso livre e inovador. Mulheres judias não gozavam — de modo tradicional — de uma educação dessas, e por isso eram 'desprovidas de linguagem' e escreviam poemas em iídiche ou em russo. O desmoronamento das normas bialikianas esteve vinculado à concessão de 'permissão' de uso de uma linguagem 'pobre' e mesclada desde que ela fosse capaz de dar expressão a uma tensão emocional autêntica, e com essa autorização surgiram as mulheres no palco da poesia no início da década de 1920: Ester Raab (1894-1981), a poeta nativa, que escreveu poemas expressionistas tempestuosos, unindo a identidade feminina revoltosa a uma paisagem israelense áspera e ardente; Yocheved Bat-Miriam (1901-1980), que emergiu de uma infância judaica campesina e tradicional na Ucrânia para dentro de uma poesia feminina moderna que anseia por verdades metafísicas, assim como outras poetas. Porém, a mais popular e mais influente dentre elas é Rachel Bluvstein (1890-1931), que, mesmo tendo chegado à poesia hebraica com uma carga lingüística-associativa hebraica pobre, não se voltou ao expressionismo, mas, ao contrário, à fonte neoclássica. Ela quis colocar a poesia da vulnerabilidade e do sofrimento feminino não na expressão fortalecida, mas justamente na expressão contida: transforma "Gritos que lancei desesperada" num tratado de rimas polidas, mas também de expressão simples que se sobrepõem facilmente a qualquer brecha comunicativa. Rachel Bluvstein esteve entre aqueles que devolveram o verso hebraico à poesia construída com exatidão, metrificada, rimada, concisa e contida. Sua tendência poética expressou, de um lado, uma personalidade complexa, 'difícil', não disposta a se expor plenamente e, de outro, o *ethos* da contenção e a colocação no sofrimento do sionismo agrícola segundo o espírito do movimento trabalhista. Todos esses fatores facilitaram a classificação de sua poesia como o modelo central da poesia hebraica de mulheres durante décadas. Os

poemas eram 'simples', compreensíveis, expressavam sensibilidades femininas, mas também a bravura da contenção. Eram facilmente musicáveis e tornaram-se quase canções folclóricas, servindo bem ao *establishment* do movimento trabalhista que nessa etapa se tornou dominante na vida política e cultural da comunidade judaica sionista do futuro território de Israel. Mais do que tudo isso, elas anunciaram parte dos desenvolvimentos abrangentes que iriam caracterizar a poética hebraica do futuro território de Israel dessa etapa.

Realmente, no final da década de 1920 e especialmente no início dos anos 30, a maior parte da poesia se afastou da abertura, da 'selvageria' e da elevação do tom que lhe eram características nos dias tempestuosos da terceira onda imigratória. Percebeu-se uma tendência geral a um retorno a padrões de uma ordem prosódica, concentração temática, organização emocional e sobriedade filosófica. Os motivos para essa virada ainda não foram totalmente estudados. No início isso aparentemente se fazia necessário devido à difícil crise econômica e social que atingiu o empreendimento sionista no futuro território de Israel nos anos 1926-28 e levou a uma sobriedade, a um desligamento do êxtase da 'poesia selvagem'. Até mesmo Uri Zvi Grinberg reconheceu nessa etapa (em que se voltou para a política) a inevitabilidade da 'contenção' dos "cavalos dos sonhos" da poesia, o retorno à poesia de versos curtos e nítidos, e assim, em muitos casos, também para a poesia rimada e metrificada. Depois disso justamente o retorno ao ímpeto da construção no início dos anos 30 acionou uma atitude refreadora. Esse retorno foi feito na atmosfera dos dias vigorosos de ação, época de preocupações, responsabilidade, atividade, que obrigam a um 'atrelar-se' (daí o 'arreio triangular' de Lamdan) e não ser arrastado na embriaguez revolucionária. Em oposição a isso, foi criado justamente neste período um anseio renovado pela poesia 'poética' que não está subordinada de modo direto ao contexto histórico-sionista em seus mínimos detalhes. Esse anseio colocava-se de forma semelhante com o amadurecimento dos poetas jovens — primordialmente Avraham Shlonsky — nas preocupações da transição da acentuação e da pronúncia ashkenazita para a sefardita israelense.

A poesia não metrificada e não rimada foi escrita principalmente na época daquelas preocupações e serviu, entre outros fins, como uma porta de saída deles. Quando foi novamente criada a possibilidade de obter uma grande quantidade de efeitos musicais da poesia tônico-silábica rimada no acento hebraico israelense, foi criado também o desejo mais abrangente de retorno ao estético. Com base nisso é preciso compreender o surgimento renovado do simbolismo na poesia do país, depois de essa ter estado entregue durante toda a década de 1920 à influência de correntes pós-simbolistas. O simbolismo como método poético, na acepção da palavra, que distancia o poema do 'revelado' em direção ao oculto, da realidade social em direção à metafísica e ao psicológico, possibilitou a criação de uma poesia que se ocupa de modo sugestivo dos fundamentos da condição humana universal, mas que toca — graças à multiplicidade de significação do símbolo — também nas experiências nacionais, ainda que não de modo direto e detalhado. Ele estabeleceu também um uso completo das novas possibilidades musicais para a criação sugestiva de uma sonoridade e ritmo e colocação da poesia no maior impacto estético possível. O simbolismo cobrou também da poesia uma ordem de pensamento

que possibilitasse o encontro do real com o metafísico, ainda que naquele momento exigisse da poesia um 'estranhamento', dificuldade, surpresas que expressam a ligação do poeta com o oculto e o desconhecido. Na prática, fez-se necessária dessa forma uma duplicidade de ordem e desordem. A primeira foi concretizada na métrica, enquanto a segunda o foi principalmente na metafórica surpreendente por sua inovação e colorido. A rima fundiu ambos, pois de um lado destacou uma igualdade ou semelhança, e de outro ansiou justamente pela surpresa e por um estranhamento através da rima incompleta (assonância) e também pela ligação de conceitos e expressões muitos distantes entre si por força da semelhança fônica.

O sinal para esse desenvolvimento foi dado nos poemas de Shlonsky do final dos anos 20 e início dos anos 30, em que se afastou do imagismo ao estilo de Iessênin e voltou a modelos da poesia de Alexander Block. Os poemas neo-simbolistas de Shlonsky foram coletados em seu livro *Avnei Bohu* (*Pedras do vazio*, 1934), que foi a obra básica desse novo processo. Aqui Shlonsky estabeleceu a regra de que a ordem estética meticulosa deve equilibrar e 'corrigir' a experiência da desolação e do vazio do homem moderno. A poesia não precisa exteriorizar e expressar essa experiência, mas, ao invés, procurar-lhe correção pela intermediação entre o caos e a ordem, entre a feiúra e a beleza, entre o niilismo e a fé, entre o desarmônico e o harmônico. Junto com Shlonsky chegaram ao simbolismo novamente muitos outros poetas em cuja consciência estava gravado o exemplo do simbolismo russo do início do século. Assim, Bat-Miriam passou da poesia da feminilidade revoltosa inicial a uma poesia judaica como que 'tradicional' e depois a uma poesia de associações e quadros coloridos que anseia pela revelação do que está oculto nas coisas. De modo simbólico, essa poesia conseguiu também expressar um anseio sionista de coesão com a essência metafísica oculta (desconhecida) do futuro território de Israel. Ezra Züsman (1900-1973) interpretou a experiência sionista e os registros sensoriais do país no âmbito de um simbolismo cristão de sacrifício e justiça, de transubstanciação milagrosa. Avraham Halfi (1904-1980) escreveu poemas sobre a solidão do ser humano no espaço metafísico ilimitado e não concreto, um espaço espiritual em que o homem se encontra à sua própria mercê e diante de uma possibilidade não explícita de contato com Deus; justamente devido a essa nudez espiritual, ele é capaz de desenvolver uma relação humana tocante pela sua simplicidade e sinceridade para com o próximo. Lea Goldberg (1911-1970), que imigrou da Lituânia em 1935, juntou-se ao grupo neo-simbolista de Shlonsky e escreveu poemas impregnados de cultura, de forma e estilo europeus, nos quais impressões de natureza e memórias de infância foram interpretadas de forma simbólico-universalista (ver adiante a seu respeito). Sh. Shalom (1904-1990), além de não pertencer do ponto de vista poético e social ao grupo de Shlonsky, passou de um estilo inicial expressionista, perceptível em seus primeiros poemas do final dos anos 20, a um estilo simbolista que encontrou expressão, nos anos 30, em longas séries de sonetos (mesclados em "Koronot") e em poemas simbólicos em que foi interpretado o segredo do 'eu' misterioso do poeta e a história de sua vida foi apresentada segundo seu significado espiritual-metafísico.

O estilo neo-simbolista chegou, de todo modo, à cristalização mais brilhante e avassaladora na poesia inicial de Natan Alterman, que gozou de uma influência que quase nada ficou a dever à de Bialik

na sua época. Em seus dois primeiros livros, *Kochavim Bahutz* (*Há estrelas lá fora*, 1938) e *Simchat Aniim* (*Alegria dos pobres*, 1940) foi apresentada na poesia hebraica uma fusão surpreendente e tensa entre uma ordem prosódica, uma metafórica colorida surpreendente pelo seu ímpeto, uma reflexão que organiza e equilibra e uma emoção explosiva, ardente, próxima às vezes da violência. Toda essa combinação estava marcada pelo esteticismo, beleza sonora e visual audaz, mas também abertura, movimento vivo e por vezes até um aluvião descontrolado. No primeiro livro foi apresentada uma figura simbólica de poeta-andarilho, que perambula nas sendas do mundo, as quais podiam se reduzir também à curta caminhada entre a janela e a escrivaninha no quarto noturno em que o poeta escreve seu poema em passos ininterruptos. No caminho ele recolhe as visões do mundo e seus sons, e tenta fazer confluir através deles diversos contrastes: a cidade e a natureza, a cidade velha, cinzenta, cansada (que representa uma cultura carregada de passado), e a cidade nova, em construção, que expele fumaça das caldeiras de asfalto (uma nova humanidade, o futuro território de Israel), o homem urbano e anônimo e o menino eterno nele latente, o instinto e o intelecto, a moral e o instinto, o presente e o passado. A caminhada pela senda dessas visões e sons é imposta ao poeta. Quando tenta abandonar o caminho, este se abre para ele como um olho perscrutador que lhe ordena o retorno. A melodia volta para ele de modo compulsivo. Toda tentativa de contê-la e de esquecê-la seria vã. O poeta é obrigado a continuar até a morte na ação de intermediação, que é feita através do vagar e de experimentações incessantes. A expressão "Terra de Israel" não é absolutamente mencionada no livro, mas as fortes chuvas ininterruptas, as tempestades coloridas e a irrupção da nova cidade "felina como fogo, pagã como um bloco", transmitiram, através do símbolo, a força da revolução sionista como uma tempestade histórica, que renova a vida do povo e sua cultura.

No segundo livro, o mito do poeta-andarilho se transmuta num mito muito mais gélido de um morto-vivo, que continua, como o andarilho, um movimento incessante que o transporta — nas duas direções — pela fronteira do mundo dos mortos para o mundo dos vivos. O mito, pleno de significados simbólicos, expressou as sensações do poeta no pano de fundo do obscurecimento da paisagem européia diante da nova guerra mundial e da destruição do judaísmo. Ele expressou relações mútuas íntimas, mas também muito tensas entre o velho e o novo, o morto e o vivo, representado na figura da mulher do morto, a quem ele continua a visitar, defendendo-a dos perigos que a espreitam, mas também continuando a confirmar a sua posse dela. O mito foi compreendido, entre outras coisas, como mito nacional, que expressa a ligação entre o velho e o novo na história judaica, ou também entre o judaísmo da diáspora e o novo judaísmo no futuro território de Israel. Mesmo sem estabelecer um sentido exato dos símbolos, a obra teve uma influência mágica sobre os leitores: o poeta executou ali uma elaboração renovada de várias formas poéticas antigas — músicas de dança no espírito da balada da Idade Média e da Renascença, poemas de juramento, lamentação, imprecação, poesia litúrgica hebraica antiga — e criou através delas uma seqüência poética de força imensa.

Nos dois livros, assim como em alguns dos poemas posteriores de Alterman, foi criado um 'universo' poético completo e cerrado, único em suas características e ao mesmo tempo universal no que dele

se deduz. O poeta elaborou nesse 'universo' tradições poéticas e percepções culturais de diversos tipos — desde tradições hebraicas antigas do *midrash* e da poesia medieval (principalmente em *Simchat Aniim*), através da tradição da balada francesa e escocesa passando para tradições românticas nítidas (o poeta como andarilho eterno, o relato de vida do 'eu', especialmente como se revela em relação ao amor e à mulher, como uma lenda de terror gótica) e tradições simbolistas, sejam as francesas — é especialmente clara a influência de Baudelaire em Alterman —, sejam as russas, até o modernismo poético (*Kochavim Bahutz* está totalmente impregnado pela marca da influência da "minha irmã a vida" e Bóris Pasternak) e o intelectual: em *Kochavim Bahutz* surgiu uma elaboração poética profunda da concepção da cultura e sua insatisfação de acordo com Freud. Alterman está atento aqui incessantemente ao preço da espontaneidade emocional e instintiva e da alegria da vida que o homem cultural moderno paga devido às repressões crescentes às quais a sua existência sócio-cultural o obriga. Uma geração inteira de leitores jovens foi tomada pelo encanto de *Kochavim Bahutz* e *Simchat Aniim*, que lhe forneceram de uma só vez um acesso a novos mundos, exóticos, estranhos e coloridos, e também a uma expressão própria, uma espécie de espelho em que o leitor jovem do país podia ver-se como andarilho poético, enquanto o soldado que corria risco de vida podia se identificar com o símbolo do morto-vivo.

Ao lado do universo poético desses dois livros, Alterman criou um universo adicional de poesia jornalística brilhante, em que respondeu durante trinta anos aos assuntos públicos e expressou as lutas do povo judeu no período do genocídio e da comunidade judaica no futuro território de Israel durante a 'imigração ilegal' e a guerra da Independência. A importância dessas centenas de poemas, dos quais os melhores foram incluídos em *Hatur Hashvii* (*A sétima coluna*), conforme o nome da localização dos poemas na folha do jornal em que apareciam de forma fixa às sextas-feiras, é grande não somente porque Alterman chegou graças a elas à consciência de todo leitor hebreu no futuro território de Israel e obteve uma influência pública e política sem precedentes, mas também porque o poeta, que encontrou o gênero da poesia de jornal ou a poesia tópica hebraica em situação bastante rudimentar e pobre, levou-o, nos poemas de *Hatur Hashvii*, a um aprimoramento artístico superior e estabeleceu as regras para todos os que tentaram atuar no mesmo âmbito depois dele, principalmente a regra de que a poesia deve desenvolver dois tipos paralelos, mas independentes, de retórica: a retórica da argumentação, que deve ser lógica e congruente como em todo artigo jornalístico, e a retórica do poema litúrgico metafórico, sendo que esta última pode fortalecer o efeito da argumentação, mas não vir em seu lugar. Através dos poemas de andarilho, Alterman solucionou a seu modo o dilema da separação entre a poesia lírica, que devia, segundo sua concepção, conservar a abertura sugestiva do símbolo, e a poesia política, que devia convencer através de argumentos nítidos e conclusões inequívocas. Essa foi a solução oposta à de Uri Zvi Grinberg, que não defendia uma separação entre o pessoal e o público e entre o universal e o nacional. A fidelidade de Alterman à poética simbolista, ao menos até a metade de sua carreira como poeta (num período posterior surgiu também em sua obra a mescla que exigia da poesia lírica uma nitidez argumentativa quase jornalística), é que o obrigou a essa separação nítida.

Um outro poeta que levou os resultados da escola neo-simbolista ao auge foi Yonatan Ratosh (1909-1981). Ainda que o impacto de sua poesia tivesse sido mais reduzido do que o da poesia de Alterman, ele deixou, a seu modo, uma marca não menos profunda. Ratosh era o pensador e o dirigente fundador do movimento "Os Jovens Hebreus" ("os canaanitas"), que acreditava no desligamento inevitável do novo povo hebreu no futuro território de Israel de suas fontes judaicas. Ratosh anteviu uma integração do novo povo hebreu no Oriente Médio (Crescente Fértil) hebraico — não judaico e não muçulmano —, cuja cultura está baseada na cultura hebraica antiga, algo como o que encontrou expressão nas partes mais antigas da Bíblia ou nos poemas épicos canaanitas, que haviam sido descobertos pouco tempo antes em Tel Ugarit, ao norte da costa síria. Em sua poesia, Ratosh fez um uso brilhante do panteão pagão canaanita e de formas lingüísticas hebraicas antigas. Criou através deles não uma reconstituição da poesia antiga nem uma seqüência de poemas ideológicos, que pregam a sua teoria 'canaanita', mas poemas simbólicos modernos sobre o destino do homem altivo, revoltoso, trágico, no mundo duro, alienado e cruel. Numa sugestividade musical extraordinária, os poemas transmitiram ao leitor um acúmulo de instintividade, potencialidade e uma consciência de sacrifício ao lado de uma ligação profunda, irracional, ao solo, à paisagem. Ratosh criou poemas densos, monumentais, que se encontram até hoje no topo das grandes realizações da lírica hebraica moderna.

5

Como já dissemos, criou-se na época que analisamos uma poesia hebraica além das fronteiras do futuro território de Israel, mas essa poesia não teve uma continuidade de desenvolvimento e renovação. Em qualquer local que fosse produzida, terminava por extinguir-se ou declinar, seja pela destruição dos núcleos vitais judaicos na Europa, durante a Segunda Guerra Mundial, seja por uma opressão ideológica e política intencional (como na União Soviética), ou devido a processos de assimilação cultural-lingüística que fizeram com que o público leitor do hebraico desaparecesse gradualmente, como nos Estados Unidos. Na década de 1920, e certamente na de 1930, a poesia fora do futuro território de Israel já foi criada com a consciência de sua importância secundária. O poeta sabia de antemão que escrevia numa periferia cultural distante do centro. Apesar disso, ainda que a caminho de seu declínio ou aniquilação, essa poesia produziu alguns dos mais brilhantes talentos da época, estabelecendo um capítulo respeitável, rico em nuança, na história da poesia hebraica. A importância secundária e a distância de Israel, por mais que a atingissem, permitiram-lhe também uma espécie de liberdade ou espaço de movimento, não disponível aos poetas que atuavam no futuro território de Israel. Poetas talentosos e de destaque aproveitaram muito bem sua posição periférica, conseguindo que se fizessem ouvir, através dela, novas vozes, cuja singularidade foi percebida por ouvidos atentos no cenário do 'tumulto' do núcleo israelense fervilhante. Em geral, nesses focos de poesia no exterior, vinha à tona a luta entre a tradição romântica bialikiana do início do século e as várias tendências modernistas características do período posterior à Primeira Guerra Mundial. Contudo, as expressões dessa

luta divergiam em cada um dos núcleos. Isso fez com que fossem acrescentadas à poesia hebraica variedade e riqueza.

Com a fundação da União Soviética, o grande núcleo russo que até o fim da Primeira Guerra Mundial era tido como pilar da literatura hebraica foi cerceado e posteriormente colocado na clandestinidade e no isolamento. A seção judaica do Partido Comunista conseguiu convencer as autoridades a adotar uma postura hostil radical em relação ao hebraico e à sua cultura considerada pequeno-burguesa e reacionária, que servia aos interesses de círculos judaicos nacionalistas e clericais, e vista também como uma cultura sionista, que servia aos interesses do colonialismo britânico no Oriente Médio. Em poucos anos, esta tornou-se a política oficial do Estado soviético, e o hebraico foi dele banido. Não era possível publicar nenhum livro ou periódico em hebraico. O próprio ato de escrever na língua hebraica era considerado transgressão, tornando-se cada vez mais perigoso enviar obras literárias hebraicas para fora do país, em especial para o futuro território de Israel a fim de serem publicadas, o que podia acarretar àquele que o fizesse anos de prisão e trabalhos forçados na Sibéria. Dessa forma, já em meados dos anos 20, malograram as tentativas de jovens escritores hebreus — em grande parte poetas — de provar que era possível a existência de uma literatura hebraica cujo conteúdo, forma de expressão e objetivos fossem condizentes com os da cultura da revolução proletária. A poesia da maioria dos membros desse grupo (que se denominava o grupo dos 'outubristas') sofreu a influência direta da poesia russa moderna revolucionária da época, principalmente a poesia futurista ao estilo de Maiakóvski e a poesia imagista ao estilo de Iessênin. Ela não teve tempo e talvez também faltassem talentos que lhe teriam possibilitado amadurecer, permanecendo assim essencialmente uma poesia retórica e não consolidada. A relação com seus modelos era imitativa e não elaborada.

Talvez a única exceção a essa regra fosse a poesia expressionista sentimental e explosiva de Yocheved Bat-Miriam, acompanhada também por outra poeta, Bat-Chamá, que revelava em sua obra uma persona feminina independente, 'insolente', não-romântica e de língua ferina. Bat-Miriam conseguiu deixar a União Soviética e, no futuro território de Israel, juntou-se na década de 1930 a um grupo neo-simbolista. A maioria dos 'outubristas' permaneceu entretanto na União Soviética, sendo condenada ao declínio e ao silêncio. Porém, justamente nessas condições cada vez piores de finais dos anos 20 e 30 (os anos dos expurgos stalinistas) surgiu nesse solo congelado da poesia hebraica na União Soviética uma última flor extraordinária na obra de um jovem poeta que foi um dos mais proeminentes desse período. Chaim Lensky (1905-1943) não era próximo, do ponto de vista social e poético, dos 'outubristas'. Sua relação com a União Soviética e a revolução de outubro já era, desde o início, uma relação de ceticismo, e ele afastou-se consciente e intencionalmente do agitado modernismo de seus contemporâneos. Num hebraico moderno e atualizado, fazendo uso musical natural e rico em nuança da acentuação israelense, Lensky escreveu uma poesia virtuosa, com rimas e métrica, cheia de graça e brilho. Seus poemas eram densos, construídos com esmero, curtos e sucintos (em sua grande parte), girando em torno de uma figura central ou do uso de uma linguagem idiomático-metafórica, 'clássica', de expressão clara, totalmente sob o controle do autor. Nelas estavam unidos um sentimen-

talismo contido e um humor travesso, expressões diretas e uma sutileza lapidada, uma abertura 'romântica' com relação à natureza, caracterizada pela sobriedade e pelo conhecimento da realidade, uma relação cálida, mas não sentimental, com o judeu que se encontrava nas proximidades, com as tradições culturais judaico-hebraicas antigas e também com as tradições essenciais da poesia russa, principalmente a tradição puchkiniana. Os poemas de Lensky — perfeitos em sua arte e ainda assim livres e 'naturais' — eram, ainda na juventude do poeta, características de um homem adulto e equilibrado, que pôde se permitir um quê de travessura e humor consigo mesmo, sem que isso perturbasse a seriedade absoluta de suas palavras. Esse homem foi preso em 1934 e exilado para os campos de trabalhos forçados na Sibéria, onde quase morreu de fome, de doenças e de fraqueza. Continuou, no entanto, a escrever poesia, na qual relatava o seu destino com clareza, sem qualquer autopiedade e, por vezes, num tom de auto-sarcasmo. Seus poemas desse período não perderam nada da lucidez, do equilíbrio emocional e da perfeição de forma característicos de seus trabalhos anteriores. Lensky morreu aos 38 anos, em circunstâncias desconhecidas e em total isolamento, durante a Segunda Guerra Mundial, e nem todos os seus poemas se conservaram. Seu legado lhe confere a posição de um dos maiores poetas hebreus do século XX.

Na Polônia e na Lituânia criou-se uma poesia hebraica até o extermínio dos judeus nesses países durante o Genocídio. Especialmente na Polônia destacou-se a luta entre os 'veteranos', poetas românticos e simbolistas, e os inovadores, que se sentiam atraídos sobretudo pelo expressionismo. Por vezes, o conflito desenrolava-se no próprio íntimo dos jovens poetas, que ainda não se haviam decidido entre as várias tendências. Lea Goldberg, por exemplo, a figura de maior destaque dentre os jovens escritores hebreus na república lituana, voltou-se, em muitos de seus primeiros poemas (escritos antes de ela imigrar para o futuro território de Israel em 1935) ao simbolismo sugestivo, musical e metafórico e, em outros poemas, considerados como os melhores desse período, à expressão sóbria, clara, direta, uma descrição desprovida de nebulosidade metafórica e intencionalmente 'pobre' de nuança, das vivências de uma jovem mulher que se sentia 'não bonita' e rejeitada, fracassada no mundo das relações eróticas e que, não obstante, ansiava por amor. Nesses poemas, que foram influenciados pelo estilo pós-simbolista de Ana Akhmátova, a poeta rompeu uma espécie de barreira que existia na poesia hebraica feminina, que se tornou sob sua pena mais sóbria, cotidiana e incisiva. Assim, a jovem poeta deixou sua marca indelével na poesia hebraica moderna como um todo. Entretanto, essa marca tornou-se, em certa medida, indistinta, com o afastamento de Goldberg do pós-simbolismo 'desvelado' e seu retorno, no âmbito do grupo neo-simbolista israelense, a camadas poéticas coloridas e refinadas, mas também mais estereotipadas. Apenas em seus poemas posteriores, no final da década de 1950 e principalmente na de 1960, ela retornou ao direto, ao amargo e ao sóbrio, a uma libertação plena do quixotesco supérfluo e da autopiedade, tornando-se uma vez mais a grande poeta que poderia ter sido.

Na Polônia destacou-se, na década de 1920, ao lado de poetas românticos veteranos que foram discípulos de Bialik, como Itzchak Katsenelson e Yaakov Cohen (1881-1960), o simbolista Matitiahu Shoham (1893-1937), que era, em seu temperamento poético básico, o bardo do teatro e do drama

poéticos: sua obra principal compõe-se de quatro peças bíblicas simbólicas, nas quais apresentou a religião de Israel bíblico-profética como uma religião humanista que está em conflito dramático, repleto de tensão, com forças espirituais antagônicas. Como criador do drama poético hebraico, Shoham foi herdeiro de Yaakov Cohen, que o antecipou na escrita de poemas dramáticos de grandes dimensões, nos quais era dada expressão a atitudes espirituais características da poesia hebraica do início da década de 1920 (individualismo heróico, vínculo romântico com a natureza, nacionalismo sionista 'renascentista'). Shoham contribuiu também para o desenvolvimento do poema simbolista e, em especial, da poesia em prosa, segundo o exemplo de Rabindranath Tagore, que, após a Primeira Guerra Mundial, foi traduzido para o hebraico com muito talento pelo crítico David Frishman, tendo influenciado o desenvolvimento de segmentos específicos da poesia moderna. No entanto, no final da década de 1920, Shoham já se encontrava num campo literário "conservador", contra o qual se ergueu um grupo de jovens poetas adeptos do expressionismo alemão, polonês e iídiche.

Dentre eles se destacou Ber Pomerantz (1902-1942), poeta de grande potencial criativo não concretizado de forma plena, pois seu talento desenvolvia-se gradativamente e o poeta foi assassinado na época da Segunda Guerra Mundial, aos quarenta anos de idade. Todavia, seus dois livros, publicados ainda em vida, sobretudo o segundo, *Uma janela na floresta* (1939), incluem alguns dos melhores poemas escritos então. Pomerantz começou sua carreira como poeta romântico sonhador, à procura do amor ideal num cenário pastoril baseado em recordações de sua infância no campo. Contudo, o poeta descobriu com rapidez em seu íntimo a sobriedade, o realismo e o cosmopolitismo que lhe possibilitaram não apenas expressar e descrever com vigor situações concretas, como também interpretar o significado da realidade secular urbana na qual se encontrava uma interpretação madura, penetrante e, por vezes, impressionante em sua originalidade. A interpretação concretizou-se em especial através de uma metáfora não referencial audaciosa, moderna, livre de toda lógica. Mas, em todos os seus poemas, o autor continuou sendo a criança amedrontada diante do "senhor professor" (a realidade), incapaz de solucionar o difícil problema escrito no quadro-negro à sua frente (que parece uma espécie de 'desafio satânico' premonitório) e acaba por receber o castigo esperado: 'ficar sem almoço'. O menino, porém, ficou mais esperto e maduro sem com isso perder sua inocência. O expressionismo de Pomerantz, que se originava de uma realidade emocional tempestuosa e da vontade de colocar todo o poema, em especial suas partes descritivas, como expressão direta dessa realidade, impôs uma poesia coloquial livre de restrições, comovida, sem rima ou métrica, que mesclava a linguagem hebraica clássica com a do dia-a-dia. Pomerantz criou um estilo próprio no expressionismo hebraico — distinto do de Uri Zvi Grinberg ou do de Vogel. Difere do primeiro em seu comedimento, nas dimensões não exageradas do 'eu', na moderação da retórica, na inexistência de qualquer pretensão profética; do último, no distanciamento da depressão enraizada, na abordagem incessante de transformações e morte, bem como na postura enérgica e por vezes entusiástica, do direito do 'eu' — mesmo sendo infantil, sonhador, equivocado e fracassado — de sobreviver a uma existência espiritual plena sem qualquer rendição ao impacto desgastante da sensação próxima de isolamento e de extermínio.

Nos Estados Unidos atuaram muitos poetas hebreus desde o fim do século XIX. No começo, esses poetas eram pré-bialikianos que haviam chegado ao novo continente levados pelas ondas de imigração dos anos 80 e 90 do século passado. Trouxeram consigo da Europa oriental o sentimentalismo nebuloso e o amor a Sião da poesia hebraica da época. Em meados da primeira década do século XX lá chegou a revolução de Bialik e Tchernikhovski. Todo um grupo de jovens poetas, que viera na grande imigração após o ano de 1905, transferiu para o cenário americano a mentalidade da poesia do 'renascimento' hebraico, que lá permaneceu por muito tempo. As conseqüências desse transplante cultural não foram, em geral, animadoras. O vínculo romântico com a natureza não se adequava em absoluto à realidade urbana densa e barulhenta à qual haviam chegado os poetas imigrantes, e esta se transformou numa espécie de barreira entre eles e a realidade americana moderna, fazendo com que, como reação, eles se voltassem para um romantismo acentuado e conservador, saturado de estados de espírito transcendentais e antiurbanos, no estilo de Emerson e Thoreau. Assim, nessa fase, a poesia hebraica americana ficou privada do ritmo whitmaniano perturbador e da vivência democrática que lhe eram característicos.

Os poetas escreviam principalmente uma lírica pessoal, do tipo conhecido: poemas de amor, de anseio e melancolia, poemas sobre a natureza impregnados de pensamentos românticos, poemas de solidão e tristeza. Na linguagem, prosódia, forma e organização temática, os textos seguiam a linha de Bialik, Tchernikhovski e seus discípulos de destaque. Sua singularidade americana se destacava primordialmente nos gêneros diversos da poesia narrativa, em especial numa série de 'poemas épicos' americanos (epopéias 'índias' ao estilo de Longfellow, poemas épicos sobre a realidade dos 'pioneiros' americanos e a conquista do oeste etc.), bem como uma série de 'idílios americanos', extraídos da realidade tranqüila dos habitantes do campo, descendentes dos pioneiros americanos, ou também da realidade da sociedade judaica de imigrantes, que ia se estabelecendo e enriquecendo, e na qual o intelectual hebreu havia encontrado seu lugar marginal como professor, que transmitia uma língua e valores pelos quais ninguém mais realmente se interessava. Essa poesia narrativa provinha, direta ou indiretamente, da amargura e da marginalidade de autores desprovidos de público e de posição, que encontraram expressão na descrição do declínio infeliz dos 'selvagens nobres' (os índios), incapazes de enfrentar uma sociedade materialista desenfreada: assim nos poemas de Benjamim Silkind (1882-1933), Efraim Lissitzki (1885-1962) e Israel Efrat (1892-1978), bem como na descrição da tranqüilidade e da sanidade mental de americanos 'enraizados', que não foram arrastados na corrente turva, como Mrs. Woods, a conhecida personagem da obra de Hilel Bavli (1893-1961), e na descrição satírica da realidade dos professores e das escolas hebraicas nos idílios de Shimon Guinzburg (1890-1944).

Dois poetas que surgiram após a Primeira Guerra Mundial elevaram o nível da poesia hebraica americana, conferindo-lhe dimensões de originalidade e ímpeto, mas sem desvinculá-la de suas raízes românticas. Tanto Shimon Halkin (1898-1987) quanto Avraham Reguelson (1896-1981) estavam profundamente enraizados no romantismo hebraico, europeu e anglo-americano. Ambos eram poetas cultos, cheios de erudição e donos de uma linguagem hebraica clássica. Ambos destacaram-se por um

temperamento transcendental, que fez com que se voltassem para o mundo dos conceitos e das abstrações. Mas ambos conseguiram, de modos e em proporções diferentes, erguer uma pesada carga de cultura literária, estabelecendo um contato vivo entre si próprios e a realidade mutável. Halkin foi essencialmente um poeta meditativo-confessional cuja poesia expressava buscas religiosas. Através de tormentos e dúvidas, o poeta tentou fundir-se com o 'regozijo' ou com a natureza, compreendida a partir de uma concepção panteísta. Suas tentativas tornaram-se mais efetivas do ponto de vista poético à medida que a elas se acrescentava um conhecimento sóbrio, quase secular, da realidade humana — a social e a individual-psicológica — e à medida que nelas penetrava uma linguagem narrativa sem que, no entanto, se criasse um contato real entre ela e a linguagem coloquial. A exceção é um poema muito interessante, "Yaakov Rabinovitsch em Yarmouth", retrato de um escritor hebreu intelectual, loquaz, que aparece no sonho do poeta após ter morrido num acidente e o envolve com sua conversa típica, abordando dessa forma uma diversidade de temas universais e judaicos, individuais e públicos. Reguelson foi um poeta com um talento natural para criar mitos individuais e culturais, dono de uma erudição que lhe permitia introduzir nesses mitos detalhes idiossincrásicos exóticos e cheios de interesse. A linguagem hebraica que empregava — carregada e assaz literária — era, não obstante, surpreendente em sua singularidade e caracterizada por um enorme vigor. O poeta reinterpretou nesses mitos não só histórias bíblicas ("Caim e Abel", 1932), mas principalmente sua vida pessoal, a partir do instante em que fora absorvido como semente no útero materno. Num *tour-de-force* poético sem precedentes, criou também um mito lingüístico de amplas dimensões, no qual atuavam como personagens imortais as características fonéticas da língua hebraica ("Tuas letras gravadas", 1964).

A poesia hebraica americana chegou ao modernismo, nas décadas de 1930-40, nas obras de dois jovens poetas, Gabriel Preil (1911-1993) e Noach Stern (1912-1960). Preil chegou à poesia hebraica vindo da poesia modernista iídiche americana, aquela que se autodenominava 'introspectiva' ou *In Zikh*, e, em certa medida, também do imagismo americano. Ele inovou não apenas ao trazer a poesia romântica acerca da natureza para a grande metrópole, ao passar de um tom elevado de louvor ou de elegia a um tom de conversação tranqüila, na qual o sentimento é equilibrado pela sobriedade e pelo humor, de uma linguagem festiva, antiquada e carregada, para um hebraico moderno, amplo, quase coloquial, mas especialmente pelo fato de colocar no centro de sua poesia a figura de um 'eu' muito consciente de suas limitações, livre da grandiosidade transcendental, que expressa sua opinião sobre os temas da vida e sobre as situações do cotidiano, e não sobre questões filosóficas que abraçam o mundo. O poeta escreveu uma lírica equilibrada e íntima do homem que vive sua vida com naturalidade num *habitat* urbano moderno, e com ele se relaciona como com um lugar de vida normal, e não como uma Nínive ou Babilônia pecaminosas. Seu olhar fixou-se com simpatia nas pessoas comuns à sua volta — garçonetes, carteiros, freqüentadores de restaurantes, vizinhos pequeno-burgueses. Ele encontrou no cotidiano uma continuidade vital secreta que confina o fluir do tempo a um "presente único de limpidez e escuridão" e que pode ser descoberto nos brilhos epifânicos dos objetos mais diários — um prato de porcelana, uma caixa de correio pintada de um vermelho forte, uma pera cortada ao meio, um calhambeque.

Stern, ao contrário do Preil meditativo e sereno, era um poeta tempestuoso e complexo do ponto de vista emocional (suicidou-se numa instituição para doentes mentais), um intelectual brilhante, que, mais do que qualquer outro representante da cultura hebraica nos Estados Unidos, conhecia a fundo as literaturas anglo-saxônicas, sendo adepto fervoroso da poesia de T. S. Eliot: já em 1940, traduziu para o hebraico, com muito talento, *A terra devastada*. Sua poesia, escrita de forma descontínua, não tem nível homogêneo como tampouco é constante do ponto de vista poético. No seu auge, ela constitui o ponto de encontro de maior destaque entre a poesia hebraica que antecedeu sua fase israelense e o modernismo anglo-americano. Essa poesia inclui, em sua fase inicial, poemas imagistas descritivos, nos quais a precisão, a agudeza e o controle do que retrata não os privam de sua atmosfera sentimental, transmitida indiretamente. Depois disso, Stern escreveu poemas de reflexão num estilo coloquial, livres, no modelo de *Quatro quartetos*, de Eliot, e em cada um deles conseguiu apresentar um quadro inteiro de mundo. No centro de sua obra, ao longo de toda a sua trajetória, encontra-se a figura complexa do próprio poeta, iluminada por explicações psicanalíticas penetrantes, e frente a ela a realidade humana carregada de defeitos e limitações, que o poeta relata, apesar de seus defeitos, com empatia, com poder de observação, precisão e emoção oriundos do amor pelo ser humano. Ambos, Stern e Preil — este último com mais constância — criaram poemas sem rimas e métrica, desenvolveram vários modelos de ritmo livre, extraíram o material de suas metáforas da vivência imediata, preparando a poesia hebraica para o estilo que se faria necessário em sua era israelense.

6

A poesia de Alterman, bem como a de alguns neo-simbolistas de destaque (Shlonsky, Lea Goldberg, Ratosh), determinou os horizontes da poesia no futuro território de Israel na década de 1940, no momento em que surgiu uma geração de novos poetas que ali havia nascido ou que ali chegara em sua infância. Não foram somente sua magia colorida e exótica e a força da liberdade que lhes conferiram grande influência. Sua ênfase estética, seu poder de embelezar e equilibrar, possibilitou aos jovens que haviam crescido na realidade tensa e ameaçadora dos 'acontecimentos' — 'a revolta árabe', na realidade, a guerra dos árabes do futuro território de Israel contra a comunidade judaica nos anos de 1936-1939, a Segunda Guerra Mundial, o genocídio do povo judeu, a luta clandestina antibritânica e a guerra geral que se aproximava entre judeus e árabes — , suavizar suas vivências e traduzir suas experiências para uma linguagem poética que lhes auferia uma certa dose de harmonia e de inteireza. Dessa forma, muitos dos jovens do Palmach,[2] que vagavam sem cessar pelas trilhas do futuro território de Israel quando dos exercícios paramilitares da juventude israelense nos anos da Segunda Guerra Mundial, e também nos anos posteriores, conseguiram absorver as duras vivências e sua transitoriedade com o auxílio do andarilho de *Há estrelas lá fora*. O morto-vivo de *Alegria dos pobres* foi identificado, nos dias da guerra da Independência de 1948, com os jovens que morreram em batalha. Através deles, seus companheiros estupefatos puderam não apenas assegurar que deles se recordariam

2 Tropa de choque da *Haganá*, exército de defesa anterior à criação do Estado. (N.T.)

para sempre, como também atribuir-lhes vitalidade e atuação, nas quais havia uma espécie de concretização dos lemas "minha vida em teu sangue" ou "em sua morte nos ordenaram a vida". Assim, no conhecido poema de Chaim Guri (1923), "Eis que jazem nossos cadáveres", os mortos, cujos corpos aparecem "dispostos numa longa, longa fileira", estão cheios do espírito de vida, recusam-se a ser enterrados, pedem para sair novamente em combate, e prometem, ao menos, que, quando vier a paz, ressurgirão nos montes sob a forma de flores vermelhas. Quanto aos "soldados cinzentos" de A. Hilel (1926-1990), estes continuaram, mesmo após sua morte em batalha, a fazer ouvir sua voz (coletiva) no ouvido de suas namoradas (coletivas), a sentirem-se atraídos por elas, caminhando em sua direção como contra seu alvo. Os jovens poetas tinham necessidade de embelezar a vida e, mais ainda, de embelezar a morte.

Amir Guilboa (1917-1984), Chaim Guri, Benjamim Galai (1921-1995), A. Hilel, Ozer Rabin (1921) e outros criaram, cada um a seu estilo, uma auto-imagem de um andarilho que vaga pelas trilhas do mundo e de Israel, cujo vínculo com o andarilho altermaniano é inequívoco. Todavia, cada um deles desenvolveu essa imagem ao seu modo e, assim fazendo-o, modificaram-na. As paisagens pelas quais esse andarilho perambulava tornaram-se cada vez mais concretas, vinculadas à paisagem ardente das colinas e rochas de Israel ou às paisagens da Segunda Guerra Mundial na África e na Europa. Entretanto, a imagem continuava a prover uma ilusão de transcendentalidade, de uma espécie de flutuação por sobre o difícil, o que provavelmente refletia uma necessidade emocional profunda. A identificação com essa imagem impunha também a necessidade de manter uma relação com a poética simbolista, com todas as suas características de destaque — de estilo, de sonoridade e de ritmo. Essa relação se manteve nas obras de alguns dos poetas (Guri, Galai) mais que nas de outros (Guilboa, Rabin). A. Hilel, após um início de adesão quase imitativa à poesia de Alterman, irrompeu na direção de um estilo expressionista-whitmaniano livre, como que prosaico, e seu livro *A terra do meio-dia* (1950) foi considerado como tendo aberto um caminho inovador. Um exame minucioso da obra revela, no entanto, sua adesão fundamental a *Há estrelas lá fora* em sua estrutura geral, concepção de mundo, na escolha dos temas e sua elaboração. A auto-imagem do poeta nada mais é senão que uma elaboração de um determinado aspecto — o aspecto exultante, entusiasmado, emocionado e tempestuoso — da imagem do andarilho do livro de Alterman. Tanto o prosaísmo quase whitmaniano quanto a tentativa de tradução da imagem do andarilho para uma linguagem local e concreta, na qual há lugar para "Em direção a Kfar Saba" e para os nomes dos construtores dos edifícios da época, expressam, ao final, uma transformação externa e bastante parcial.

A transformação mais profunda evidenciou-se no momento em que se criou um conflito crescente entre a estrutura que distanciava e embelezava, proposta pela poética neo-simbolista, e entre as duras vivências às quais essa estrutura cada vez menos podia ser aplicada. Isso se deu em diferentes períodos. Amir Guilboa, que durante a guerra lutara na África do Norte e na Itália, e cujos parentes na Polônia haviam sido exterminados no Genocídio, foi o primeiro a deixar de cobrar da realidade: "Teus cristais — para o andarilho", empenhando-se em configurar modos de expressão explosivos e diretos

que lhe permitiram externar sensações de raiva, tristeza, luto e também uma força primeva, grandiosa. Outros chegaram, de diversas formas, a buscas semelhantes na era da 'manhã seguinte' da guerra da Independência, no início da década de 1950, quando os filhos da geração que lutou na guerra como que haviam despertado do choque das batalhas, do terror e do delírio da vitória para uma realidade israelense cinzenta de um país pobre no início de seu desenvolvimento. Nesse cenário destacou-se, antes de tudo, o finalismo absoluto dos tombados em batalha, o fato de que suas imagens já haviam começado a desvanecer-se à luz do dia secular e que a pretensão de vida eterna que lhes fora prometida, embora tivesse se tornado parte do *ethos* oficial do país e foco de suas cerimônias, gritava sua falsidade. Guri e Hilel seguiram ativando os mortos de guerra, mas, em seus poemas escritos nessa época, os mortos marchavam em desfiles terríveis carregando, à vista de todos, seus membros esfacelados e exigindo vingança por suas vidas ceifadas pela hostilidade. Ozer Rabin exigiu que se desse atenção não aos mortos, mas aos vivos. Segundo sua poesia, deve-se chorar por aquele que sai para o campo de batalha e dele retornará com vida, e não pelo que tomba na batalha, pois também aquele que retorna é ferido mortalmente pela própria experiência da guerra, transformando-se num homem inferior, amputado, em comparação ao homem que poderia ter sido. O poeta Aba Kovner (1918-1988), que durante a Segunda Guerra Mundial foi um dos líderes do levante do gueto de Vilna e dos guerrilheiros judeus nas florestas da Lituânia, chegando a Israel pouco antes da guerra da Independência, clamou, num poema escrito logo após o conflito, "A despedida do sul" (1949), que os vivos se despedissem dos mortos, que houvesse um afastamento do romantismo, do heroísmo e da morte, para que se rompesse o símbolo do morto e de sua esposa no poema, o soldado morto ordena à sua namorada que salte sobre seu cadáver e estabeleça um relacionamento com um homem que esteja vivo, prometendo até que a "pedra branca", a lápide tumular, a acompanhará em seu caminho. Não foi por acaso que esse poema — moderno, cheio de brechas informativas, fragmentado e denso — se tornou uma espécie de primeira cristalização de uma nova tonalidade poética.

Essa tonalidade foi concretizada com muita validade na coletânea *Poemas do alvorecer* (1953), de Amir Guilboa, que se transformou no livro básico da poesia israelense moderna. Aqui, o poeta distanciou-se categoricamente da linguagem, do ritmo, dos temas e das atitudes do período neo-simbolista. Na linguagem, ele tentou mesclar tensão emocional e vigor de manifestação expressionista com a linguagem israelense coloquial. A métrica baseava-se num ritmo livre. As rimas não só eram raras, como também se tornaram intencionalmente 'pobres', de modo a permitir o fluxo coloquial ou enfático da poesia sem se chocar com elas. A rima foi deslocada com freqüência do final dos versos para diferentes posições, método estudado mais tarde e desenvolvido minuciosamente por alguns poetas israelenses importantes. Salientavam-se em especial atitudes inovadoras. Se a poesia da geração anterior apresentara os heróis bíblicos — por exemplo, o rei Saul — como símbolos heróicos de sacrifício, Amir Guilboa confessou ter sido obrigado a desviar sua atenção do corpo de cabeça decepada do rei, pendurada pelos filisteus na muralha de Beit Shean, pois não podia suportar a horrenda visão; confessou ainda que, se por acaso tivesse sido ele o escudeiro do rei, não estava seguro de que poderia ter

cumprido sua ordem e o matado, antes que o rei caísse nas mãos do inimigo. Em "E meu irmão se cala" Guilboa atacou abertamente o símbolo do morto-vivo e comparou a tentativa do irmão mais jovem de embelezar e reprimir o temor da morte de seu irmão mais velho com a ajuda desse símbolo à tentativa de Caim, de negar o sangue de seu irmão Abel que clamava do solo. Guilboa chegou a apresentar no livro de forma direta, sem intermediação de símbolos, uma discussão poética penetrante das distorções sociais, dos defeitos humanos, da realidade israelense que se encontra entre a visão majestosa dos líderes e a realidade sombria e agoniada dos acampamentos. Contudo, celebrou também neste livro, com entusiasmo arrebatador, a vivência democrática de vida de um 'povo', entre as multidões, quando o poeta sente a relação orgânica existente entre si próprio e elas. Também esse entusiasmo estava por demais distante, em sua essência e em suas expressões, do universo do andarilho altermaniano, que já não se adequava à nova realidade emocional e cultural.

A transformação passou a ser percebida em todas as áreas da poesia. Quase todos os contemporâneos de Guilboa, reconhecidos na imprensa como "a geração do Palmach", mudaram a tonalidade de seus poemas e buscaram formas poéticas de contato com a realidade que se modificava. Os poetas mais velhos sentiram o que estava acontecendo e reagiram, voltando a novos meios de expressão. Yonatan Ratosh, por exemplo, vivenciou de modo drástico o colapso de seu panteão mítico, que se tornou desprovido de qualquer significância nessa nova realidade. Ele trocou a poesia da magia pagã, na qual havia atingido o ápice da sofisticação de forma e tom, por uma poesia de registro, cotidiana, fragmentada, desprovida de brilho fonético e metafórico, que relata vivências de sufoco e privação numa realidade urbana israelense de nível baixo. "O abismo dos abismos" do oceano mitológico, confessou ele, transformou-se em "águas rasas", que podem ser atravessadas usando-se botas. Shlonsky passou da poesia apurada e lapidada para uma poesia de *Pedras não lavradas* (1960) que, quando unidas, criam uma parede áspera, cheia de saliências e reentrâncias. Até mesmo Alterman, ainda que nunca tivesse se distanciado totalmente de seu estilo básico, tentou afastar-se em certa medida da poesia visionária e simbólica, criando uma espécie de crônica poética de questionamento, quase jornalística, da guerra da Independência, acompanhada de relatos descritivos e concretos em trechos de ensaio poético que desejavam trazer à tona a relevância da guerra e suas conseqüências (*Cidade da pomba*, 1957). Dessa forma, permitiu-se um rebaixamento do nível estilístico, uma diluição da carga metafórica, o rompimento da frase em alguns versos e a diminuição do nível de presença da métrica.

Alguns dos outros poetas da escola neo-simbolista já se haviam afastado gradualmente em direção a uma tonalidade coloquial, cotidiana. Assim o fizeram Avraham Halfi, por exemplo, e Avot Yeshurun (1904-1992), que começou sua carreira nas décadas de 1930-40 como filiado (um tanto irregular) da escola neo-simbolista, quando se voltou para uma poesia de um novo tipo. Havia, contudo, contrastes entre ele e os membros representativos da escola, principalmente no que concerne às tentativas do poeta de criar uma expressão poética como que sonolenta ou 'rude'. De qualquer modo, em suas fases iniciais, também Avot Yechurun criou um universo simbólico 'fechado' ou inteiro, que se baseava num mito multifacetado sobre uma aldeia árabe ou beduína que fora abandonada e destruída e na qual se

refletia também a pequena cidadezinha judaica na Polônia, que foi abandonada, restando dela apenas "cinza na estrebaria abandonada". Depois da guerra da Independência, o próprio poeta rompeu com esse mito, no qual não faltavam elementos paisagísticos exóticos, voltando-se à poesia coloquial e retórica, na qual o hebraico se mesclava com o iídiche e outras línguas, uma poesia que falava diretamente, sem quaisquer intermediações simbólicas, sobre a realidade de rompimentos e fragmentações — o rompimento da relação entre o poeta e a sociedade de sua origem na Polônia e entre ele e seus pais, a ruptura nas relações entre judeus e árabes, a problemática na formulação da síntese israelense, que propõe, aparentemente, a união entre o velho e o novo, o povo e a terra, deixando, não obstante, nessa realidade brechas que são indicadas também em lacunas de linguagem e rudeza de métrica. Ao invés dessa fórmula, o poeta propunha outra, na qual os 'antepassados', os antepassados bíblicos da nação e os antepassados mortos na Polônia, formavam uma espécie de cadeia intermediária que unia judeus e judeus, e judeus e árabes, e que exigia uma reciprocidade no relacionamento, no qual há consideração, piedade e apoio.

Todavia, a transformação chegou a um esgotamento, possibilitando a criação de uma poética israelense nova, cristalizada e constante apenas na poesia daqueles que surgiram durante a década de 1950. No jargão jornalístico, estes foram descritos como membros da "geração do Estado" em oposição à "geração do Palmach", que os antecedeu. Os conceitos eram rudes, merecendo apenas uso jornalístico corrente, ou nem mesmo isso. O fato é que a maior parte daqueles considerados como membros da 'geração do Palmach' realmente jamais haviam sido seus membros. Por outro lado, Yehuda Amichai, poeta que mais que qualquer outro representou na década de 1950 a poesia dos membros da "geração do Estado", fazendo com que esta ganhasse popularidade, não só havia participado das batalhas da Segunda Guerra Mundial e da guerra da Independência como era membro do Palmach, tendo lutado em suas fileiras nas batalhas mais duras na planície costeira e no Néguev. Em seus poemas, compilados na primeira coletânea, *Agora e em outros dias* (1955), Amichai abordou muitos dos temas tratados por Guri, Guilboa e seus companheiros, e isso não é de admirar, visto que Amichai compartilhava com eles experiências de vida decisivas. Entretanto, já se reconhece claramente nesse livro a inovação absoluta que o poeta trouxe consigo. Desde o início de sua carreira, Amichai apresentou categoricamente a conscientização de um indivíduo particular que não se adapta a nenhum círculo de 'nós'. Tratava-se de um homem sensato, equilibrado, cauteloso, de uma biografia singular (pais oriundos de uma ortodoxia judaica alemã, educação religiosa), completamente distante de todo êxtase e de sentidos nebulosos, ansioso por preservar sua vida particular — principalmente seu amor, a intimidade de sua casa — que suspeitava de toda e qualquer tentativa de a sociedade nisso penetrar, rejeitando de antemão qualquer exigência de sacrifício em nome de uma visão supra-individual e sobre-humana. Consciente de que "o século XX" tenta e tentará, com todas as suas forças, fazer orifícios em seu corpo e dele fazer verter o seu sangue, e consciente do fato de que há necessidade de fazer estancar o sangue, já que também ele, de sua parte, "quis sair em muitas guerras e por muitas aberturas", o poeta quis, disse ele, "morrer em sua cama", e não nos campos de batalha. As asas dos anjos, cujo leve rumor

estava disposto a suportar, nada mais eram que folhas do jornal que sua esposa lia ao seu lado na cama. "A outra luz", que estava disposto a reconhecer, era a luz esverdeada que irrompia à noite da geladeira, quando algum dos membros da família a abria no escuro para tirar comida.

Como alguém que recebera uma educação religiosa e, desde a sua infância, vinculara a língua hebraica à língua das preces, Amichai tratou, desde o início de sua carreira, da 'desconstrução' dessa língua. Assim, por exemplo, reinterpretou o conceito "Deus cheio de misericórdia": Deus tomou para si toda a misericórdia e dela se impregnou, e o mundo ficou vazio de misericórdia. Esse vazio, sobre o qual o poeta aprendeu ao passar de uma ocupação infantil de colher flores na montanha para uma atividade de recolher cadáveres de soldados nas colinas, não deixa lugar para gestos grandiloqüentes e expressões majestosas. O poeta se autodefiniu como alguém "que utiliza apenas uma pequena parte das palavras do dicionário". Amichai desenvolveu uma linguagem poética nova, que substituiu a metáfora colorida indicativa de adequações grandiosas por um sarcasmo racional que permite comparações metafóricas inesperadas e, desse modo, aponta principalmente para a diferença, e não para a semelhança, entre o parecido e o que a ele se assemelha e que, assim, incentiva não um aumento infinito de experiência, mas uma discriminação de suas dimensões verdadeiras. Amichai substituiu o *pathos* por uma ironia e um sentimentalismo contido, que se expressa pelos menores gestos. Sua poesia rumava — em conteúdo e forma — em direção a atitudes controladas e pragmáticas, a uma secularidade (que, no entanto, utilizava meios de expressão litúrgicos), a sobreguardar a simples vida cotidiana, à confirmação do valor do amor e da privacidade. Com o passar do tempo, o poeta amenizou seus conceitos, superando o simplismo específico que se revelou quando da total renúncia ao festivo e ao simbólico. Ele o fez elaborando longa e profundamente as vivências do tempo, identificando-se com essências de muitos anos, plenas de contrastes e de camadas, como a cidade de Jerusalém, cuja arqueologia se transformara na arqueologia espiritual do próprio poeta. De qualquer modo, os poemas de Amichai, em sua primeira fase, é que determinaram sua imagem e sua função na história da poesia, atraindo adeptos e exercendo grande influência sobre poetas jovens desde o final da década de 1950 e até a década de 1970. Até os dias de hoje, Amichai é o poeta israelense mais conhecido e respeitado fora das fronteiras de Israel e cujos poemas foram traduzidos com sucesso para dezenas de línguas.

De qualquer forma, não encontramos na poesia de Amichai a personificação mais radical e coerente da nova poética israelense. Ela conservou tanto as nítidas relações temáticas com a poesia da geração anterior quanto as características de forma da poesia mais antiga. Amichai utilizou rimas em muitos de seus poemas, separando-os em estrofes. Utilizou formas tradicionais como o soneto e o quarteto, mas a rima, a métrica, a divisão em estrofes e as antigas formas poéticas passaram em suas mãos por uma elaboração de grande alcance, que permitiu que se adaptassem às atitudes seculares intencionais, ao nível inferior de linguagem e ao tom coloquial. Assim, Amichai usou uma rima 'pobre' ou gramatical, com muitos encadeamentos que tornam indistintos os finais dos versos e que unem até mesmo diferentes estrofes no poema no âmbito de uma seqüência sintática única. Contudo, até mesmo o vínculo

profundo com a liturgia e a vivência religiosa da infância conferiram à poesia de Amichai um caráter distinto, 'judaico', não característico da poesia de seus contemporâneos. Mais ainda: Amichai sempre conservou um equilíbrio emocional e uma certa dose de otimismo e atitude positiva com relação à vida (em especial, as vivências do amor), características que se tornaram cada vez mais raras na jovem poesia israelense da década de 1950, que dava preferência à melancolia existencial e enfatizava, inclusive nas vivências de amor, a separação e a desintegração esperadas. Por mais que essa poesia tivesse por objetivo refutar a retórica de 'visão' e de 'grande' simbolismo, aparentemente em nome da realidade da experiência cotidiana, na verdade contrapunha-se a essa retórica e a esse simbolismo — até mesmo reagindo a eles com hostilidade manifesta —, não segundo os valores do homem 'pequeno' que pede proteção para o seu confinado círculo de vida e o de seus entes queridos, mas de acordo com os conceitos do filósofo existencialista que se empenha em dispersar toda e qualquer ilusão de inteireza ou de ordem em nome da existência consciente e 'autêntica', ou do adepto do absurdo, que em tudo vê desintegração, dissolução, entropia, sofrimento e intransigência.

O poeta que deu expressão mais coerente às sensibilidades envolvidas nesse pensamento e nelas fundamentou um projeto poético conceitualizado e definido foi Natan Zach, o intelectual de maior destaque na poesia israelense. Na década de 1950, sua influência se fez sentir em especial como crítico literário. Zach preparou naqueles anos o cenário para o domínio do estilo israelense na poesia numa série de artigos em que examinou segmentos diversos na 'tradição' da poesia do século XX, tentando — e logrando com bastante sucesso — causar sua descentralização, mover personalidades e valores considerados centrais, e apresentando em seu lugar personalidades e valores outros, uma espécie de 'tradição alternativa'. Zach contestou em especial os artigos sobre a importância da escola neo-simbolista, e seu ataque à poesia de Alterman (1959) é um documento histórico básico da nova conscientização poética israelense. Em oposição a essa escola, Zach inseriu poetas 'banidos' como Vogel e Preil. Na camada mais antiga da poesia do início do século, Zach colocou como estandarte a poesia de Yaakov Steinberg, apresentada (sem que isso fosse dito explicitamente) como contrapeso à poesia de Bialik. Enquanto descrição analítica dos poetas em questão, a crítica de Zach deixou amplo espaço para contestações e perplexidade, mas, como parte do empenho para formular uma nova conscientização poética, desempenhou uma função muito importante. O crítico rejeitou toda expressão poética que possibilitasse um distanciamento do imediato, do concreto e do existencial, transformando-se no simbólico, no generalizado, no grandioso e no essencial. Rejeitou uma metáfora 'decorativa', métricas 'mecânicas', que atestam a falta de sensibilidade com respeito à experiência única, em resumo, toda e qualquer tentativa da poesia de ratificar sua 'poeticidade' através do estabelecimento de uma barreira distinta entre a expressão poética organizada e estética e a expressão coloquial não-poética. As coisas receberam não apenas um significado literário, como também cultural e até mesmo político. Numa mesma proporção adequavam-se à crescente oposição que havia na *intelligentsia* com relação à liderança de David Ben Gurion, cuja relação com a 'visão' parecia como que vinculada à ignorância da vida real e singular do cidadão.

Zach deu expressão à sensação de inteligência na relação analógica entre a 'visão' ben-gurionista e o símbolo altermaniano, e o ataque a este último foi compreendido também como uma rejeição ao primeiro. De qualquer modo, a crítica literária por si só não teria conferido a Zach a posição de ideólogo e líder cultural da poesia. Isso lhe foi outorgado por sua obra poética, do modo como esta se cristalizou em sua segunda coletânea, *Poesias várias* (1960). Deve-se entender o título não somente como se estivesse insinuando que nesse livro abrangente estão incluídos poemas de diversos tipos, mas também que os poemas nela incluídos diferem de tudo o que os antecedera na poesia, em especial dos primeiros poemas do próprio Zach. Essa obra brilhante desempenhou na poesia israelense papel semelhante ao de *Há estrelas lá fora* na poesia nos tempos áureos da escola neo-simbolista. O ponto de partida do poeta era uma avaliação existencialista sombria da experiência humana e uma profunda suspeita com relação a tudo que tentasse equiparar essa experiência ao 'brilho' ou à inteireza. O poeta via à sua volta apenas manifestações de entropia e declínio gradual ("De ano em ano"). O tempo passa com rapidez, o corpo se desintegra, "a capacidade de concentração do poeta" diminui, e o que se torna mais 'refinado' na verdade se torna mais fraco e reduzido, pois "refinado é o outro aspecto do negativo". O amor, ainda no seu início, já é "passível de separação". A cultura (o "livro") é menos resistente ainda do que a vida desordenada que se exaure e tenta moldar ("Cinza"). A própria tentativa de 'aprisionar' a experiência passageira na poesia é absurda.

Não só desapareceu tudo aquilo que antecedeu a poesia (a vivência), como o próprio poema transformou-se em 'ar'. O emprego de palavras, adjetivos e verbos que aparentemente podem deixar marcas na vivência passageira é um ato desesperado. Todo flerte com a morte baseado numa ilusão transcendental, que não tenha uma espécie de finalismo absoluto (como o símbolo do morto-vivo altermaniano), é falso ou imaturo. Zach aconselha Orfeu, por exemplo, a não descer à tumba em busca de sua Eurídice, numa procura de "imortalidade na visão". Tudo o que é dado ao homem é viver sua vida que se exaure com cautela, tensão e, na medida do possível, com clareza de consciência. A poesia de Zach — racional, sofisticada, de difícil absorção, depressiva, irônica — não teria desempenhado uma função tão importante no desenvolvimento da poesia e da cultura como um todo não fosse o talento singular que o poeta revelou na produção de valores poéticos a partir da língua hebraica israelense coloquial, que aparentemente parece superficial e acinzentada. As palavras mais banais ficaram carregadas de um peso poético enorme. Na seqüência verbal mais rude evidenciaram-se modelos musicais cheios de delicadeza. Em frases fragmentadas e repletas de repetições, aparentemente sem função alguma, o próprio gaguejar transformou-se num elemento musical quase mágico. Zach utilizou muito bem a rima do 'pobre' e do 'rejeitado' (rima esta que não aparece no final dos versos) e a multiplicidade de significados na qual a linguagem coloquial tanto se destaca justamente por sua imprecisão. O emprego que fez do ritmo livre foi extraordinariamente virtuoso.

David Avidan (1934-1995), mais do que a maior parte de seus contemporâneos, manteve contato com algumas das qualidades de forma da poesia neo-simbolista (em especial, naturalmente, com a poesia de Alterman), exibindo um talento excepcional no uso da métrica e da rima acentuadas, da

frase epigramática, do fraseado que anseia por brilho e por uma força fragmentária. Por todas essas características, sua poesia contrastava com a poesia israelense em geral. Esse contraste é perceptível também na diferença que existe entre o 'eu' multidimensional, poderoso, cheio de energia e fé em si próprio e em sua importância que se reflete nos poemas de Avidan, e entre o 'eu' disforme, característico de muitos poetas. Avidan, no entanto, conseguiu vincular seu sistema de expressão poética enérgica e brilhante a uma concepção de realidade existencialista radical, e essa combinação é espetacular, 'fria', potente mas também desesperançosa, irremediavelmente ferida. Avidan expressou uma experiência existencial desesperada, repleta de breves lampejos de efusão e colorido, baseada porém na consciência da "grande solidão e do grande desespero", e no "fato simples, inequívoco, que na verdade não temos para onde ir". Em seus poemas existe um modelo fixo de gestos efusivos que terminam por mergulhar numa complexidade infinita de guerras perdidas, processos de destruição e aniquilamento, amores fracassados ("Oh! Como eu soube morrer por você e como / não soube viver por você"). Avidan desenvolveu uma espécie de *ethos* 'masculino' rígido, que não se rende à angústia existencial. Em seus melhores poemas evidenciava-se nitidamente, sob a película dura desse *ethos*, a necessidade desesperada de amor e apoio. Esses poemas são dos melhores da poesia israelense contemporânea. Avidan, melhor do que ninguém, fez uso poético manifesto do hebraico israelense atualizado, apreendendo, não o seu aspecto coloquial repetitivo, mas justamente seu aspecto moderno técnico e funcional, eficiente e frio. Ele se destaca dentre os fundadores da poesia israelense por seu talento poético no sentido 'clássico'. Ele não foi um poeta antipoeta, mas um poeta-poeta, que não se envergonhava de sua capacidade de expressar-se de forma mais brilhante e bem-sucedida do que outros, nem tampouco tentava dissimular esse talento.

Dalia Ravikovitch (1936), a poeta que mais se salienta nesse período, manteve igualmente contatos bastante estreitos com algumas das figuras de destaque na poesia neo-simbolista, principalmente com Lea Goldberg e Yonatan Ratosh. Em seus primeiros poemas empenhava-se em criar um mundo de beleza, de colorido exótico e de sensações de prazer sensual, mas sua poesia expressava de antemão uma condição emocional desequilibrada e atormentada, que contrastava com tudo isso ou, na prática, foi apresentada como fator que desencadeou uma tentativa de fuga em direção a eles. Essa fuga só poderia criar momentos passageiros de tranqüilidade. A poeta via constantemente até mesmo as casas da cidade agonizando em sua dor, erguendo-se e afundando em sua desolação. Ela vivia num mundo em que "a persiana, quebrada, e as paredes finas, chuva e sol passavam alternadamente com as rodas de ferro", "as pessoas são desligadas deste mundo/ como um raio atingindo uma árvore, carregada de membros e textura/com galhos úmidos pisados como a grama morta". A existência do 'eu' é uma existência de "boneca mecânica" que se quebrou, e tentaram unir suas partes "com mãos habilidosas", ou é uma realidade que ela ocasionalmente faz sair de dentro de si com uma grande "sacudida". No início da carreira, a poeta tentou atuar como uma carpideira ou uma prestidigitadora que lamenta a realidade da destruição ou tenta anulá-la como num passe de mágica. Nessas duas funções, ela fez uso magnífico de uma linguagem literária rica, baseada na Bíblia e em fontes posteriores, mas também de

uma linguagem coloquial, métricas fortes, que conferem brilho e esplendor à lamentação e intensidade aprisionante ao esconjuro, e por vezes fez uso de uma rima acentuada. O que determinou o denominador comum entre todas essas características e a poesia da época foi o apego muito forte de Ravikovitch a uma vivência existencial básica de crescente destruição e o reconhecimento criterioso da poeta da necessidade existencial de desenvolver 'estratégias' que possibilitassem sobreviver dentro desse processo. À medida que sua poesia se desenvolveu, diminuiu a importância das estratégias sensuais e mágicas e aumentou a tendência de enfrentar a destruição através de uma conscientização psicológica: a poeta tem consciência de que, já em sua infância, lhe vestiram "Uma roupa de fogo", e ela tenta aprender a viver dentro dessa roupa. Ela exercita uma passividade decorrente de um envolvimento mínimo, mas também um ativismo de luta moral e mesmo política. Procura sobreviver "pairando em baixa altitude", evitando assim um contato por demais abrasivo com a realidade, mas também lutando para se agarrar à experiência da maternidade. Dessa forma, a poesia de Ravikovitch está próxima, do ponto de vista da tonalidade 'prosaica', das normas aceitas da poesia israelense. No entanto, também em seus poemas mais 'prosaicos', Ravikovitch é uma poeta significativa, cuja obra pretende e consegue provocar um impacto emocional imediato e intenso.

Ao lado dos principais poetas aqui abordados, atuaram muitos outros com realizações respeitáveis, e a necessidade de abreviar nossa análise não lhes faz justiça. Avner Treinin (1928) acompanhou a poesia desde o início dos anos 50, fortalecendo com persistência sua linha coloquial e íntima, e sua concentração nas 'pequenas' dimensões humanas e nas vivências do cotidiano. Na fase posterior de sua poesia, o autor, que era físico e químico por formação e profissão, exercitou uma união intelectual assaz interessante entre as concepções poética e científica, e atualmente sua obra representa uma das manifestações mais maduras e complexas da poesia israelense. Andad Eldan (1924) desenvolveu uma poesia experimental na qual buscava primordialmente a decomposição fonética da palavra e a produção de uma sugestão emocional máxima da aliteração. Moshé Dor (1932) e Ariê Sivan (1929), ambos membros do grupo "Likrat", cuja organização na década de 1950 expressou o crescimento da autoconscientização poética e 'da geração' da poesia israelense (até mesmo Natan Zach foi membro desse grupo), desenvolveram, cada um a seu modo, um estilo poético israelense em que a tendência comum a ambos é a de preservar, mais que outros, o vínculo com a paisagem e com a vivência social israelenses em suas manifestações mais salientes, como a apropriação poética congruente de Sivan das vivências do serviço militar. Dor desenvolveu também uma espécie de teoria 'nativa' ('canaanita' em sua essência) da cultura e da poesia, que exigia que estas fossem colocadas num cenário mediterrâneo paisagístico e cultural. Essa teoria tinha por finalidade erguer uma barreira para os poetas imigrantes como Amichai e Zach. Ori Bernstein (1936), cujas raízes artísticas estão fincadas no colorido e no simbolismo da poesia neo-simbolista, desenvolveu no decorrer de sua carreira uma poesia de amor contido, abstrato, como que prosaico e que, não obstante, era bastante efetiva no sentimento que dela emanava, destacando-se pelo refinamento, pela cultura e pela precisão. Moshé Sartal escreveu uma poesia expressionista e experimental, que aliciou a linguagem sapiencial (o hebraico mishnaico e o

midráshico[3]), a fim de criar um universo condensado, ardente e duro, de vivências sensuais e emocionais acerbas, desprovidas de contenção.

Poderíamos — e também deveríamos mencionar — muitos outros poetas que, nas décadas de 1950-60, conferiram à poesia israelense sua diversificação e qualidade, que não são inferiores àquela da poesia no período entre as duas guerras mundiais. Somos obrigados, no entanto, a restringir-nos aqui a breve menção de apenas mais um poeta. Ainda que sua obra e seu papel de artista tenham sido reconhecidos tardiamente, não há lugar para se duvidar da importância decisiva de sua contribuição. No início, parecia que Dan Paguis (1930-1986) nada acrescentaria ao distanciamento geral de uma poesia simbolista, colorida e virtuosa, em direção a uma poesia contida, 'prosaica' e não-metafórica. Ele escreveu poemas contidos, estáticos e até mesmo especialmente 'frios'. Houve quem pensasse que seus poemas fossem excessivamente estáticos e frios, mas, no decorrer do tempo, a singularidade de Paguis e o peso de sua mensagem poética tornaram-se mais nítidos, pois ele chegou ao estilo poético israelense anti-heróico e não virtuoso devido à experiência assombrosa e esfacelante no Genocídio, e não por apegar-se à experiência concreta de vida israelense ou ao existencialismo filosófico. Já na geração anterior, houve muitos poetas que deram expressão à experiência histórica terrível do povo judeu nos dias da Segunda Guerra Mundial. Contudo, essa expressão se deu no início por parte daqueles que não haviam estado na Europa na época da guerra e não vivenciaram a experiência do extermínio. Essa expressão era naturalmente vulcânica, acerba, de lamentação, protesto, pranto, clamando por justiça e significado.

Foi na obra de Uri Zvi Grinberg que a destruição foi exposta dessa maneira, de forma e âmbito máximos em seu livro *Ruas do rio* (1952). Poetas que chegaram ao país às vésperas da fundação do Estado de Israel, como Aba Kovner, reagiram à hecatombe do ponto de vista de uma minoria dinâmica e ativa (os revoltosos, os guerrilheiros), e não do ponto de vista dos milhões que foram aniquilados sem qualquer resistência na gigantesca indústria de morte dos nazistas e seus auxiliares em Auschwitz e em outros campos de extermínio. Kovner relacionou-se com a realidade sempre a partir do ponto de vista do homem que indaga "Chegaremos — e como?", e responde: "Isto saberemos esta noite / como em todas as noites / em que se levantará e partirá", ou seja, o homem ativo que enfrenta seu destino e não se rende a ele. Entretanto, no poema "A chave mergulhou" (1950), o poeta expôs essa atitude ativista a uma dura prova, resumindo com determinação "no final / todos nós fomos vencidos. / O morto e o vivo". De todo modo, a 'digestão' poética da vivência do Genocídio pelo seu esfacelamento e destruição começou lentamente apenas no final da década de 1950 e início da de 1960. Ela gerou uma poesia que não se destacou por uma efervescência retórica, pelo clamor e pelo *pathos*, mas por uma tentativa aparentemente tênue de unir novamente as próprias palavras numa linguagem comunicativa, uma vez que a própria língua fora como que desintegrada e aniquilada. Essa tentativa tardou não só porque a vivência do Genocídio foi reprimida com muita força tanto pela jovem sociedade israelense que lutava pela sua existência, como pelos sobreviventes, que tentaram dar continuidade à sua vida, como também porque a cultura literária sionista anterior à fundação do Estado não tinha

3 Correspondentes respectivamente ao período da *Mishná*, lei oral que forma a base do Talmude (200 a.C. - 600 d.C), e *Midrash*, interpretação homilética das Escrituras a partir do século 5 a.C.. (N.T.)

capacidade de absorvê-la. Ela se contrapunha a todos os seus valores ativistas básicos. Somente a atmosfera anti-heróica que se criou — em particular graças à poesia — na cultura israelense é que possibilitou que fossem ouvidas as vozes que brotavam como que do mundo dos mortos. Alguns poetas tentaram servir de arautos para essas vozes (por exemplo, Itamar Yaoz Kest [1934]), mas ninguém o fez com maior constância, disciplina e talento do que Dan Paguis. Através de uma redução máxima dos meios de expressão poéticos e do uso congruente de imagens e situações estáticas, como que congeladas, Paguis configurou a voz e o eco que aparentemente reverberavam de dentro dos vagões a caminho dos campos de extermínio ou que afloravam até mesmo dos próprios aniquilados após sua morte, quando ainda não se haviam acostumado com a sua não-existência. Assim foram escritos alguns dos poemas mais fortes e terríveis, se bem que mais contidos da poesia israelense, nos quais se reconstituiu tanto a experiência da morte como a destruição da língua. Paguis investigou com constância situações de entorpecimento, redução e materialização em outros poemas que não abordavam diretamente o Genocídio, utilizando informações e linguagem das ciências naturais e buscando uma 'secura' lingüística e expressiva máxima. Em muitos dos poemas do autor essa secura é equilibrada, em certa medida, por um sarcasmo contido ou por uma sagacidade silenciosa. De todo modo, Paguis construiu um corpo poético de grande peso e valor, que outorgou à linha antiexpansiva e anti-heróica da poesia israelense sua justificação histórica mais convincente.

7

Na passagem da década de 1960 para a de 1970 verificou-se uma 'linha divisória' na história social e política de Israel. Na prática, o desenvolvimento do Estado e da sociedade que nele se formou dividiu-se nessa fase em dois períodos distintos, se bem que as relações entre eles fossem estreitas. Naturalmente, já se podia antever de forma embrionária a maior parte dos indícios que caracterizariam o período israelense posterior em meados da época precedente. Não é aqui o lugar para questionarmos por quê e em quê os anos entre a guerra dos Seis Dias e a guerra de Yom Kipur mudaram a atmosfera social e política de Israel. Devemos nos contentar em frisar o fato de que essa mudança se fez de pronto visível na cultura israelense e, dentro dela, principalmente na literatura e na poesia. Dentre outras coisas, a mudança foi percebida na diminuição significativa da importância pública da poesia, que, até então, liderava a literatura, atuando como um sismógrafo cultural e até mesmo político. Cresceu a força da prosa, que, nas mãos de autores talentosos como A. B. Yeoshua, Amós Oz, Amália Kahana-Carmon, Yaakov Shabtai e outros, transformou-se no espelho literário no qual a *intelligentsia* israelense via refletida não somente sua imagem social exterior como também os mistérios de sua alma, suas neuroses, sofrimentos e paixões ocultas. De modo ilustrativo, a prosa adotou algumas das qualidades simbólicas das quais a poesia tentava constantemente se libertar. Essas qualidades simbólicas possibilitaram aos romancistas ilustrar vivências coletivas, ao mesmo tempo em que se aprofundavam nas almas e nos destinos de personagens heróicos individuais. A poesia permaneceu total-

mente apegada ao universo do indivíduo particular e, talvez por isso, tenha perdido seu prestígio e sua eficiência cultural. Na realidade social e cultural de Israel dos dias de luta por 'uma Terra de Israel completa', da guerra de Yom Kipur, da ascensão da nova direita religiosa e fundamentalista, da virada política que trouxe a direita veterana ao poder em 1977 e da guerra do Líbano no início da década de 1980, havia sede por uma ficção que oferecesse uma análise da alma nacional. A poesia não conseguiu saciar essa sede mesmo quando se transformou em expressão de protesto político em particular na época da guerra do Líbano. O vínculo com ela tornava-se cada vez mais o legado de pequenos grupos de elite, como ocorre atualmente na maior parte das culturas ocidentais. Também nesse sentido, a poesia hebraica acompanhou passo a passo, numa concomitância cultural, a poesia contemporânea em todo o mundo ocidental.

Se alguém podia romper em certa medida o círculo limitado e cada vez mais restrito da influência da poesia, esse alguém foi Meir Wiseltier, o mais destacado dentre os novos poetas, que já começara a aparecer na década de 1960, mas cuja presença se fez central somente na década de 1970. Sob outros aspectos, Wiseltier foi seguidor de alguns dos expoentes da poesia israelense antiga e, assim como eles, estava muito distante da poesia neo-simbolista ao estilo de Alterman. Foi herdeiro de Avidan no uso lapidado, forte, 'masculino', epigramático e esmagador que fez do hebraico atual. Em seus versos apareciam algumas das atitudes potentes e a tendência de provocar o leitor que eram características de Avidan. De Zach, Wiseltier herdou o enfoque de desconfiança frente à pose simbólica, à pretensão metafórica, ao jogo com o mito. Contudo, já desde o primeiro momento, era evidente a grande diferença entre ele e seus antecessores, diferença esta formulada com perspicácia por Wiseltier numa crítica a Zach. Wiseltier não defendia o individualismo rude, o ritual da privacidade, o temor frente a qualquer compromisso com o coletivo e com palavras diretas, característicos de alguns dos principais oradores da geração anterior. Ele desprezava jogos de ironia e a sagacidade irônica. Adotava, ao invés, uma concepção de postura direta frente à realidade pessoal e social israelense e urbana.

O poeta ansiava por apresentar experiências concretas num universo social e paisagístico definido numa linguagem clara e rude, deliberadamente distante de significados múltiplos, de alusões que conferem a essas experiências um valor secreto. Seja ao descrever um encontro erótico com a namorada, ou a cidade de Tel-Aviv numa noite de inverno, ele tentou dar às coisas seu devido nome. Assim, a retórica da franqueza assumiu o lugar da ironia, a condenação substituiu a sagacidade, a discriminação moral entre a verdade e a mentira, entre o justo e o pecador, ocupou o lugar da discriminação existencialista entre a vivência autêntica e a falsa. Wiseltier buscava em tudo discriminações sutis e a ausência de situações limítrofes indistintas. Por esse motivo rejeitou a poesia hierossolimita de Amichai e seus seguidores como uma poesia de cenário de luz e sombra, colocando em seu lugar a poesia telavivense iluminada por uma luz secular plena, sob a qual a cidade era apresentada como tendo valor justamente por sua feiúra manifesta e seu distanciamento de pretensões históricas e simbólicas. Wiseltier tornou-se o artista central da poesia telavivense — assim como Yaakov Shabtai o foi na prosa — que teve seus seguidores, configurando um estilo poético relacionado a fenômenos centrais na literatura da

época, como, por exemplo, o estilo dramatúrgico e de debate, formulado na obra de Hanoch Levin. Os valores centrais que determinaram esse estilo eram a nitidez, a franqueza (que, muitas vezes, beirava a rudeza), a honestidade, a expressão acerba e a ausência de ambivalência. Como artista que apresentou em sua poesia um retrato de um segmento amplo da sociedade israelense, Wiseltier se adequava, talvez mais que outros, à nova atmosfera cultural que se criou na década de 1970, e foi capaz de defender nessa atmosfera, ao menos por uma década, a presença destacada da poesia.

Wiseltier foi o poeta influenciador de sua época, se bem que sua influência nunca tenha chegado, do ponto de vista de âmbito e profundidade, às dimensões da influência de Alterman, Amichai ou Zach. No entanto, houve poetas, entre os quais alguns de destaque, que necessitaram de fundamentos ou aspectos diversos do modelo por ele estabelecido, desenvolvendo-os, como costumam fazê-lo poetas originais, cada um à sua forma. Assim, por exemplo, Itzchak Laor (1948) recebeu de Wiseltier principalmente o tom direto e rude, a tendência de provocar o leitor e o interesse profundo pela experiência 'real', exterior à alma do poeta e às sua questões pessoais. Porém, enquanto em Wiseltier essa tendência revelou-se principalmente sob forma de um interesse autêntico pela sociedade israelense — por exemplo, o autor foi capaz de escrever um longo poema, cheio de tensão, sobre um jovem de Tel-Aviv que busca meios de prover o seu sustento e que é lançado numa situação em que poderá receber trabalho apenas caso aceite também prestar serviços homossexuais a seu empregador, e o poeta aponta para a relação entre esse caso e a experiência social potente e exploradora geral —, em Laor essa mesma tendência revelou-se principalmente no interesse constante pela política israelense na era da 'Grande Terra de Israel'. Laor estava disposto a fazer com que o sistema de expressão direta e rude fosse válido também para camadas mais profundas da vida pessoal, tocadas apenas raramente pela poesia de Wiseltier. Dessa forma, a poesia de Laor aproximou-se, em certas passagens, do exibicionismo. Yossef Sharon (1952) recebeu de Wiseltier a expressão direta, transparente, desprovida de ambigüidades e o empenho em direção à definição. Ele continuou a acompanhar o desenvolvimento dos detalhes da vivência urbana contemporânea em suas manifestações diárias e 'baixas', mas em seus poemas — nos quais se percebe a influência da poesia de Zach — esses elementos passaram por um processo de moderação, 'secagem', rebaixamento de tom, pois Sharon é, em sua essência, um poeta muito pessoal, íntimo e equilibrado, e sua poesia rejeita qualquer forma de exagero e de expressão supérflua.

Entretanto, o significado histórico essencial da poesia de Wiseltier não é inerente à 'escola' que esse poeta vigoroso pode ter estabelecido ou não, mas a um certo denominador comum, que estabelece um vínculo profundo entre ela e a poesia de outros autores de destaque, totalmente diferentes dele, cuja presença muito se fez sentir na década de 1970. Yair Hurvitz (1941-1988) foi o poeta que, na década de 1960, devolveu à poesia israelense o sentimentalismo livre de qualquer finalismo racional, contenção e ocultamento irônico. Sua poesia apresentou uma realidade emocional vulnerável e atormentada, mas também uma necessidade profunda de suprir carências, de alívio, refinamento e prazer. De um lado, o poeta prometeu à jovem sonhadora que, de braços dados com seu namorado, cruza as

avenidas comparando tudo ao sol e que bebe no quiosque da esquina "um copo de sol", que ele lhe mostrará a "terra da sombra", que é a sua terra. "Um dia de festa" ávido de vida escava em seus poemas baldes cheios de terra e pensa que são "baldes cheios de sol", mas o pássaro acima canta: "Eu estou acima/ e tua terra/ não é uma terra de céu". Por outro lado, o poeta empenha-se incessantemente por algum "acontecimento na sua decisão", pela revelação da beleza e da graça da natureza pastoral no âmago da experiência urbana diária, que ele tenta transformar num jardim de sonhos. Esse empenho nunca faz com que ele perca o contato com a realidade como tampouco o leva em direção a um decorativismo superficial. Seu ponto de partida é sempre o autêntico, e as ruas da cidade interior de sua alma, na qual se reflete também a Tel-Aviv real, sempre se entretecem da "praça dos padecimentos". O poeta tenta preenchê-los com a "luz das rosas que segue até o amanhecer" e com o aroma do mirto, mas as folhas verdes, que a luz do sol do entardecer ilumina diagonalmente, fazendo com que nelas se acenda um brilho suave, nada mais são que folhas poeirentas de um arbusto urbano abandonado. Nenhum azul celeste e "azul como a água do mar e verde como a água do mar" podem invalidar a posição do céu e da água como "tumbas suaves de celeste", protegendo a vivência da orfandade, que está na origem da personalidade e da poesia do autor, e a esta ele dá expressão em alguns dos poemas mais emocionantes da poesia israelense, como "Fim e abismo e existe". O mundo dos mortos está presente em tudo: "A voz suave dos mortos chorará a voz da vida/ enquanto o verme migra de um morto a outro". O poeta busca "uma luz que funde", procura cobrir o reinado da falsidade com narcisos, "colocar coisa com coisa num ruído que ensurdece a voz dos mortos". Dessa forma, ele devolve à poesia não apenas a palheta rica de cores da poesia de Alterman como também um certo tipo de "morto-vivo", não heróico e não metafísico, que representa fielmente sua vivência existencial vulnerável e frágil.

Wiseltier e Hurvitz, em seus temperamentos criativos e em sua poética, diferem um do outro tanto quanto podem ser diferentes dois poetas contemporâneos. Contudo, existe em suas obras um denominador comum histórico, que confere a ambos uma posição central no desenvolvimento da poesia israelense nessa sua transição de uma era a outra. Esse denominador comum se destaca nitidamente quando cotejamos a obra desses dois poetas contra o pano de fundo da poesia de Natan Zach, com a qual mantiveram relações de confronto e que representava para a maioria dos poetas da década de 1970 o que foi a poesia de Alterman para os poetas da década de 1950. Tanto Wiseltier como Hurvitz abrem com força — o primeiro com a força 'masculina' que demonstra, o último com a força 'delicada' que dissimula — o punho poético fechado e encolhido da poesia de Zach e de seu fundamento lógico poético e existencialista refreador. Ambos recebem muito de Zach, mas rejeitam o enclausuramento, o solipsismo e o profundo medo da abordagem direta e da emoção explosiva que lhe são característicos. Pode-se dizer que ambos, Wiseltier e Hurvitz, recusam-se a seguir pagando o preço pesado que pagaram Zach e alguns de seus contemporâneos pela desvinculação da poesia de Alterman. Ou seja, o preço da imaginação negativa pago por aquele que é obrigado a construir a si próprio como o oposto total de outrem. A poesia de Alterman foi, para a poesia israelense como um todo, uma espécie de grande mãe, sufocante, paralisante, fazendo-se necessário não apenas desvincular-se dela como tam-

bém 'assassiná-la'. No entanto, como muito bem se sabe, o matricídio transforma o assassino num Orestes, cuja vida inteira lhe foi ditada pelas fúrias despertadas de seu sono nas profundezas da psique. Em certa medida, a sorte de Orestes foi lançada sobre a poesia israelense antiga, e os contemporâneos de Wiseltier e Hurvitz a repudiaram e dela se libertaram. Vale a pena frisar que o próprio Zach sentiu as limitações opressoras desse destino, tentando, não sem sucesso, dele se livrar, mesmo que parcialmente. Seus poemas da década de 1960, que foram coletados no livro *Todo o leite e o mel* (1964) e os da década de 1970, reunidos em *Noroeste* (1979), indicam um esforço contínuo para 'abrir-se', libertar-se da desconfiança básica e da avaliação lúgubre da experiência humana. Mas a relação crucial da poesia de Zach com o existencialismo israelense anterior se revela no fato de que quanto mais ele tenta apresentar em seus poemas uma 'beleza sem mácula', vestindo-os com as cores verdes e arroxeadas da poesia de Hurvitz, menos eles se tornam mágicos e cativantes. Se sua poesia da década de 1960 ainda abrange algumas das suas melhores obras (como o poema "Sua beleza não é conhecida") e sua poesia da década de 1970 inclui muitos poemas interessantes, é óbvio que se abriu diante dele um processo que, inevitavelmente, conduziria ao enfraquecimento. Ademais, também em sua poesia mais tardia, Zach não conseguiu se libertar do conceito da 'poesia correta', que é a poesia que se criou depois que se extinguiu completamente o sentimento ao qual estava vinculada a vivência. O próprio conceito de 'poesia correta' é que afastou de Zach poetas mais jovens, que não tiveram medo de articular um discurso poético originário da vivência e de suas emoções. Eles, naturalmente, não voltaram a Alterman, mas, assim como ele, passaram a ocupar-se de assuntos relacionados à sociedade e ao Estado, algo considerado proibido na poesia da década de 1950, ou, no caso de Hurvitz, a exagerar na metafórica colorida ("uma plenitude de verde de crinas de cavalos alvos/e o céu é uma surpresa") e em investidas prolongadas contra o mundo dos mortos, a respeito do qual Zach havia advertido aqueles que ousassem dele se aproximar. A poesia israelense cancelou, no fim da década de 1960 e início da de 1970, o 'toque de recolher' que havia sido declarado quinze anos antes, e realmente, como vimos, já na década de 1950 nem todos obedeciam a esse 'toque de recolher'. Isso manifestou-se também no fato de que nesses anos foi totalmente rechaçado — na crítica, na pesquisa literária e no mercado literário — o ataque que Zach fazia a Alterman, que uma vez mais transformou-se no poeta hebreu mais popular. Antologias de seus escritos, publicadas após sua morte, em 1970, eram agora vendidas em número de exemplares sem paralelo (excluindo Bialik) no mercado livreiro da poesia hebraica.

A nova abertura revelou-se na capacidade de absorver a obra da poeta que mais se destacou na década de 1970, Iona Wolach (1944-1985). Em contraste total à linha racional e irônica da poesia das décadas de 1950-60, essa poeta voltou-se para a abertura da linguagem e da forma poéticas em direção a uma realidade cognitiva amorfa, primitiva e irracional. O encaminhamento central da poesia israelense enquanto poesia focalizada no universo emocional do indivíduo avançou na obra de Wolach, e seus passos envolvem a renúncia aos mecanismos de defesa e uma disposição em 'descer' com a poesia até as camadas mais recônditas e semiconscientes do conhecimento. Wolach foi tanto a seguidora

quanto a grande adversária de Dalia Ravikovitch. Ambas partiram de um desequilíbrio emocional, mas enquanto Ravikovitch desenvolveu um mecanismo lingüístico e poético brilhante, que tinha por objetivo único interromper o fluxo emocional desorganizado, dominá-lo, escapar dele com astúcia ou 'aprender a viver' por sobre ele e ao seu lado — e, por isso, nenhum poeta israelense escreveu num hebraico 'clássico', equilibrado e claro como o seu —, Wolach quis dar expressão direta a esse fluxo, juntar-se a ele, mergulhar nele, movimentar-se na força de sua enxurrada. Ela não teve sequer medo de expor totalmente a alma que se encontrava em crise psicótica, e isso faz surgir de dentro dela, quase sem nenhum controle, os materiais e conteúdos do inconsciente. Fez-se necessária uma decomposição da língua hebraica padronizada, em especial da sintaxe ("Não se parece o homem com o pássaro, eco, / labirinto iluminado, borbulho profundo, / desesperados com a aceleração, de todo canto, mãos estalam polegar e indicador"), uma disposição de exibir o 'eu' por detrás de máscaras 'estranhas', que se alternam sem cessar, um autodesnudamento desenfreado que percebemos, por exemplo, na transmissão direta das sensações sexuais e seus ritmos: "E cada respiração era ai / e cada respiração era mais ai / e em cada respiração me transformei em ai / e ai quando me transformei totalmente em ai/ e então eu sim eu totalmente sim / eu sim sim estou repleto de sim", uma vontade de abrir-se plenamente ("O inconsciente se abre como um leque — o cérebro em mim flutua como se sobre a água"). Esse era, naturalmente, um caminho poético cheio de dificuldades, e Wolach criou muitos poemas abortados, ou poemas com os quais o leitor não é capaz de manter contato, mas conseguiu criar também um grande corpo de poemas excelentes, nos quais a linguagem, apesar de sua decomposição sistemática, demonstra uma inteireza interna e uma seqüência quase mágicas que provêm do contato direto com os processos primevos (no sentido freudiano) e com mecanismos emocionais 'primitivos' de 'dissociação' e 'deslocamento'. A poeta conseguiu parar exatamente naquela linha fronteiriça além da qual teria ficado totalmente desligada do leitor, e sua capacidade de manter o contato entre o irracional e o 'louco' e entre o comunicativo foi por vezes maravilhosa. A poesia de Wolach 'educou' o público literário israelense e ampliou de modo significativo as áreas de sua sensibilidade e sua disposição para ouvir as mais 'estranhas' vozes na medida em que estas se elevam da alma de forma autêntica e são refinadas no caldeirão da musicalidade poética.

A abertura da poesia israelense nessa fase que analisamos revelou-se, entre outras coisas, na revivescência das obras de poetas antigos, que não haviam encontrado até então um público que estivesse disposto a absorver o seu discurso singular. Zelda Shneurson (1914-1984), poeta lírica religiosa, pertencente ao âmbito ortodoxo, começou a publicar, já nas décadas de 1930 e de 1940, o que então pareciam poemas em prosa ou trechos de reflexões líricas, não obtendo porém qualquer incentivo ou atenção. Ela desenvolveu uma poesia expressionista-confessional direta e vulnerável em sua sensibilidade. Apesar de seu vasto conhecimento das fontes, utilizava uma linguagem coloquial, renunciando a quase todos os indícios de literariedade, parecendo aos membros de sua geração uma 'não-poeta' , uma mulher emocionada que não conseguiu dar expressão configurada a seus sentimentos. A abordagem direta confessional, os conteúdos judaicos religiosos e a sensibilidade, na qual não

há qualquer sinal de ironia, afastaram de Zelda não só os contemporâneos de Alterman como também os de Zach e Avidan. Não foi por acaso que a poesia de Zelda pôde ser 'revelada' em toda a sua profundidade humana e religiosa somente na década de 1960, e não foi também por acaso que Meir Wiseltier desempenhou um papel decisivo no estabelecimento da posição canônica da poeta que, na última década de sua vida, teve presença muito marcante na poesia israelense.

Paralelamente, se bem que não de forma semelhante, a poesia de Avot Yeshurun floresceu justamente nas décadas de 1970-80. De um lado, o poeta foi retirado do isolamento ou da marginalidade quando havia obtido o reconhecimento de poucos ouvidos atentos e discriminadores, passando a gozar de uma posição central; de outro, chegara agora a uma libertação final do vínculo com o neosimbolismo do início de sua carreira, desenvolvendo sem inibições uma poesia coloquial direta, associativa, quase de registro, na qual pôde exercitar não só as deformações mais sugestivas da língua como também uma transmissão livre e desordenada de um universo emocional organizado ao redor de destroços ou desligamentos que já abordamos. Entre outras coisas, esse universo refletiu-se com muita força expressiva sobre uma Tel-Aviv secular e esfarrapada, íntima e despretensiosa, uma cidade de pátios, torneiras de água gotejantes, árvores empoeiradas, varandas nas quais as donas-de-casa e suas empregadas produzem nuvens de poeira ao bater com golpes fortes em tapetes pendurados, e ruas apertadas e suadas, o que também configura uma cidade cheia de destroços, fragmentos e vielas obstruídas.

Essa abertura revelou-se também na disposição da poesia, na década de 1970 e, mais ainda, no início da década de 1980 (os anos da guerra do Líbano), de fixar-se na arena política e dizer, através da poesia, em contraste à forma declarativa dos 'intelectuais', no conhecido estilo jornalístico, coisas acerbas e duras sobre o modo como os governos de Israel haviam liderado a nação, em especial no que diz respeito ao conflito judeu-árabe. Até mesmo Natan Zach juntou-se a esse grupo que, em geral, revelou força incomparavelmente limitada — em relação aos poetas políticos do passado como Uri Zvi Grinberg e Natan Alterman — para ativar a consciência política nacional. O tema político ganhou expressão de força poética efetiva apenas na poesia de Dalia Ravikovitch, e isso porque a identificação dela com o sofrimento dos derrotados na guerra (como os refugiados palestinos massacrados nos campos de Sabra e Chatila, no Líbano) era, de fato, uma continuação autêntica de identificação, sempre ligada às vivências de sofrimento, fraqueza e vulnerabilidade. Devido a essa continuidade, o impacto dos poemas 'políticos' de Ravikovitch foi essencialmente não-político. A poeta fez ouvir um grito moral autêntico sobre o sofrimento de pessoas inocentes, mas não expôs o esquema político e ideológico que tornou esse sofrimento possível ou 'suportável' do ponto de vista do público israelense. Poetas que tentaram expor esse esquema não tinham a capacidade de transformar seus discernimentos num quadro poético forte ou num símbolo que fosse capaz de se expandir pela armadura da indiferença, do egoísmo e da racionalização ideológica. O distanciamento histórico da poesia israelense do simbólico feriu profundamente sua efetividade. Ela foi empurrada em direção a uma apregoação áspera ou a estratagemas de retórica 'assombrosa', que forçam o leitor, aparentemente, a enfrentar a verdade da realidade política do qual ele faz parte. No entanto, uma poesia que fugiu de forma tão

consciente do 'nacionalismo' terminaria por encontrar grandes dificuldades em sua tentativa de fazer ouvir uma voz a que a nação conferisse autoridade nacional e que estivesse disposta a ouvir.

Assim, a poesia chegou à década de 1980 sem muitos êxitos. É óbvio que também nesse período foi escrita uma poesia israelense excelente, criada pelos membros de todas as 'gerações' literárias, desde os remanescentes da geração do neo-simbolismo (Halfi, Avot Yeshurun), dos membros da 'geração do Palmach', muitos dos quais, após terem se libertado de uma atitude negativa com relação a eles na era de Zach, Amichai e Avidan, escreveram seus poemas mais maduros, até os melhores poetas israelenses do período anterior e posterior. Da mesma forma surgiram novos poetas, dentre os quais se destacaram alguns de muito talento. Contudo, parece — as coisas ainda estão muito próximas, ainda não podem ser resumidas e provavelmente parecerão totalmente diferentes dentro de dez anos —, que a poesia está numa encruzilhada e talvez até mesmo em crise. Isso se revela não só pelo fato de ela ter sido empurrada para as margens do interesse público ou de ser amplamente debatida a fim de ratificá-la (ou duvidar-se dela) através da estatística e da hipótese pseudo-sociológica. Mais significativa é a ausência de um núcleo poético estável. Não se pode mais encontrar na poesia hebraica um 'estilo' central que expresse uma atitude cristalizada com relação à realidade, à linguagem e a outros aspectos da literatura. Do mesmo modo, ainda não surgiu uma figura que possa desencadear na poesia hebraica aquele mesmo processo de 'centralização' e interesse, mesmo que ativando um antagonismo criativo semelhante ao efetuado na época por Bialik, Uri Zvi Grinberg, Shlonsky, Alterman, Amichai, Zach e Wiseltier. É provável que essa falta de liderança seja um dos principais sinais da era 'pós-modernista' em que o desfazer-se de toda e qualquer 'narrativa' focalizada, abrangente e organizada — e, contrastando com ela o vínculo destacado com o 'discurso da minoria' e com o desmembramento igualitário da cultura em componentes heterogêneos —, caracterize a moda cultural.

De fato, na poesia israelense atual encontram-se lado a lado fenômenos — significativos e interessantes por si só — que não se integram num único esquema e, talvez, como foi dito, o olho que se encontra por demais próximo não descobre as relações entre eles. Destaca-se, por exemplo, a influência do poeta Aharon Shabtai (1939), que iniciou sua carreira na década de 1960, dando continuidade ao empreendimento dos fundadores da poesia israelense, mas distinguindo-se nas décadas de 1970-80 como criador do poema interminável, uma seqüência aberta de poesia contínua (em muitos livros) de forma semelhante a fenômenos paralelos na poesia americana moderna, a começar por Ezra Pound e William Carlos Williams, e terminando com Charles Olson, John Berryman, John Ashbery e outros. A poesia interminável de Shabtai aborda a vida do poeta, em especial questões por demais íntimas que são completamente expostas, a descrição muito detalhada de processos físicos, escatológicos e conscientes básicos, a atualização poética de associações culturais e literárias (extraídas principalmente da antiga cultura grega) e até mesmo de temas sociais e políticos usuais: Shabtai dedicou um capítulo importante em sua obra poética à personalidade de Menachem Beguin. Tudo isso numa tentativa de devolver à palavra hebraica isolada peso e plenitude, retirados pela seqüência coloquial característica da poesia israelense. Nos últimos tempos, Shabtai escreve capítulos desse poema nos quais retorna, de

um modo nítido e pós-modernista, a formas poéticas tradicionais, ou ao menos a uma 'citação' dessas formas, como o soneto. Por sua influência ou paralelamente a ele, outros poetas escrevem poemas intermináveis, tais como Harold Schimmel ou Zali Gurevitch. Este último tenta mesclar o estilo moderno característico de citações pós-modernistas da poesia do passado, como da poesia infantil hebraica da época de Shlonsky e Lea Goldberg. Também Maya Bejerano (1949), poeta de grande destaque nestes últimos anos, escreveu até pouco tempo um poema interminável. Durante uma década ela concentrou-se na reconstituição de processos cognitivos amorfos no estilo de um 'processamento de dados' e, ultimamente, passou a escrever poemas que concretizam, sob a forma de alucinações diurnas contínuas, a seqüência consciente básica, as paixões, os anseios e os temores, como se se tratasse de roteiros coloridos que constituem uma espécie de continuação de séries de "aventuras" televisivas. Rachel Halfi escreve uma poesia 'materialista' feminina em que tenta configurar um discurso poético singular através da 'consciência' de animais (em especial marinhos), de objetos e de materiais.

Escreve-se, enfim, uma poesia no espírito dos longos textos sentimentais que empregam muitas repetições a fim de intensificar o impacto emocional dos poetas *beatniks* americanos, como Oded Peled (1950). E com isso desenvolve-se uma poesia que aproveita de modos diversos a singularidade étnica de poetas que não são ashquenazitas e que tentam expressar situações interiores através do uso do folclore (Erez Biton [1942], Peretz Banai [1947]), do substrato cultural-cabalístico (Benjamin Shvili) ou baseando-se nos símbolos e personagens da cultura popular israelense, que é, de um lado, a cultura popular americana internacional e, de outro, a cultura 'mediterrânea', vinculada em Israel às vivências dos chamados 'membros das comunidades orientais', se bem que seus consumidores sejam jovens de todas as comunidades locais (Roni Somek [1951], Eitan Glass [1968]). Escreve-se também uma poesia que focaliza as emoções homossexuais, cuja expressão pode ser mais ou menos delicada (Hezi Leskli [1952-1994], Ilan Sheinfeld [1960], Hedva Arkavi). Ao lado disso, continua a ser escrita uma poesia moderna intelectual, que por vezes se baseia numa tentativa constante de aproximar a cultura de expressão poética à cultura do pensamento das ciências naturais, como o faz Tzvi Atzmon (1948), poeta de talento reconhecido.

Dentro dessa atividade heterogênea e não focalizada destaca-se, nestes últimos anos, um fenômeno especial, digno talvez de ser esmiuçado. Até agora, poucos eram os poetas hebraicos que viviam sua vida dentro do universo judeu religioso e tradicional, tentando dar expressão em seus poemas à vida espiritual e vivencial desse universo. Isso ocorria somente por acaso e era um fato excepcional. No início deste século surgiu um poeta expressionista religioso e tempestuoso, Yossef Zvi Rimon (1889-1959), que escreveu uma inovadora poesia celebratória liberada do 'jugo' da rima e da métrica, livre no fluxo de associações do poeta, que apenas por vezes são explicadas pelo seu vínculo com a liturgia. Até mesmo o rabino Avraham Itzchak Kuk (1865-1935), um dos líderes da comunidade ortodoxa em Israel e rabino-chefe da comunidade ashquenazita no início do mandato britânico, que era uma grande autoridade e um grande pensador religioso, escreveu poemas religiosos interessantes, que se baseiam, em certa medida, na tradição da poesia litúrgica. Houve poetas que chegaram ao hebraico e à

escrita nessa língua vindos do universo cultural complexo do judaísmo europeu germanizado e assimilado. Seu retorno ao hebraico envolveu um retorno ao judaísmo religioso — seja ao hassidismo autêntico dos círculos rabínicos na Polônia e na Galícia, seja ao judaísmo buberiano, que passou por uma moderação e foi traduzido para a linguagem da filosofia existencialista do diálogo eu-tu —, e por isso sua poesia estava marcada pela tentativa de retorno à poesia medieval e à liturgia. Isso ocorreu no caso de Mordekhai Giorgo Langer (1894-1943) e também, num nível de sublimação cultural mais elevada, porém com muito menos intensidade poética e autenticidade, no caso de Ariê Ludwig Strauss (1892-1953).

Como dissemos, nas décadas de 1960 e 1970 destacou-se sobremaneira a presença de Zelda Shneurson. No entanto, somente nos últimos anos é que irrompeu na poesia todo um grupo de jovens poetas, homens e mulheres, originário dos novos círculos religiosos que une uma fidelidade inovadora e radical ao modo de vida segundo os preceitos da lei religiosa com uma fidelidade messiânica à terra de Israel. Esses poetas estão familiarizados com a poesia israelense canônica e muito aprenderam com seus principais expoentes, desde Amichai e Zach até Iona Wolach, mas são também excepcionais no cenário da poesia israelense, não apenas devido ao seu vínculo religioso e político, como também por seu universo lingüístico e espiritual, baseado diretamente nos textos religiosos, em especial o Midrash e a Cabala, que é totalmente estranho ao cenário lingüístico e associativo atual. Esses novos poetas devolvem à poesia a múltipla alusão às fontes, que era característica há algumas gerações, se bem que o façam de uma forma nova, baseada em modelos poéticos israelenses reconhecidos. É difícil prever o que esse desenvolvimento interessante irá gerar no futuro no âmbito da poesia israelense, mas, dentre esses poetas, já se destacam alguns cujo talento é inequívoco. Por exemplo, Yeonadav Kaplun (1963), que já publicou alguns livros nos quais se evidencia um discurso interessante de poesia cujas camadas essenciais são a pessoal única, ecos e associações dos antigos textos e impressões da realidade israelense corrente. E atuam ao seu lado outros poetas cujo perfil se torna cada vez mais nítido, como Admiel Kossman (1957), Hava Cohen-Gan e Miron Isaacson (1956).

Por todos esses fatores, a poesia israelense encontra-se na expectativa de um certo desenvolvimento que nela recrie um núcleo nítido e uma consciência de direção, e até mesmo renove o contato eletrizante entre si própria e um público leitor amplo, que faça recordar os dias em que a poesia lhe era mais importante do que agora, e que talvez esteja disposto a renovar aqueles dias na medida em que essa mesma poesia consiga inovar-se.

Tradução de Nancy Rozenchan e Margarida Goldsztajn

POESIA MODERNA DE ISRAEL

C.N. Bialik

Não gozei da luz que estava ao léu

Não gozei da luz que estava ao léu,
nem me veio ela por legado de meu pai,
pois de minha pedra e de minha rocha a escarvei
e a talhei de meu coração.

Uma faísca na rocha de meu coração se oculta,
uma pequena faísca, mas ela é toda minha.
Não a tomei emprestada de ninguém, não a roubei,
pois ela vem de mim e em mim se encontra.

E sob o martelo de minhas grandes dores
explodirá meu coração, rocha de minha força,
esta faísca voa, é borrifada ao meu olho,
e do meu olho ao meu verso.

E do meu verso foge para vosso coração
e na chama de vosso fogo a incendiei, ela desaparecerá
e eu com minha gordura e meu sangue
o incêndio apagarei.

1902

Tradução de Nancy Rozenchan

O mar do silêncio expele segredos

O mar do silêncio expele segredos,
e todo o mundo inteiro silencia;
e por trás do moinho
o ruído do riacho não cessa.

O negrume da noite vai conquistando,
compõe sombra sobre sombra e multiplica;
silenciosamente sobre um mar de escuridão
cai estrela após estrela.

E ao calar-se o mundo todo
sentirei: meu coração está alerta e fala;
sentirei: uma fonte pura
ruge lentamente e se intensifica.

Diz meu coração secretamente:
"Meu filho! Teus sonhos chegaram;
caiu uma estrela do céu —
crê — ela não é a tua.

A tua ainda está fixada firme
e em seu engaste brilhará ali;
alça os teus olhos — ei-la ali
faiscando, sugere consolo."

E ao se calar o mundo todo
sentar-me-ei a olhar a minha estrela;
não tenho outro mundo, apenas um —
é o mundo que está em meu coração.

1902

Tradução de Nancy Rozenchan

E se o anjo perguntar

"Meu filho, tua alma, onde está?"
"Vagueia pelo mundo, procura-a, meu anjo!
Há no mundo uma aldeia serena, rodeada de um muro de florestas,
e a aldeia tem um céu azul, infinito céu,
e o céu azul tem uma filha única no centro:
uma nuvem única, branca e pequena.
E na tarde de um dia de verão solitário brincou ali um menino,
um menino largado só, delicado e único e sonhador
— sou eu o menino, meu anjo.
Certa vez desfaleceu todo o mundo e calou-se
e os dois olhos do menino ao céu foram atraídos,
viram a única, a pura, a nítida
e sua alma, ao vê-la, ansiou, como uma pomba que sai do pombal,
pela nuvem encantadora."

"E se dissipou?"

"Também um sol existe no mundo, meu anjo!
Minha alma foi salva por um raio de misericordioso ouro puro
e sobre as asas do esplendor por muitos dias saltitou
como borboleta branca;
certa vez montou pela manhã num raio de ouro,
foi procurar uma pérola de orvalho entre as relvas
e uma lágrima pura e inocente então em minhas faces tremeu,
e agitou-se o raio e minha alma caiu
— e submergiu na lágrima."

"E secou?"

"Não, porque escorreu para a folha do sagrado Talmude.
Meu avô tinha um Talmude de pergaminho peludo e amarrotado,
e em seu interior dois fios de sua barba branca,
fios de franjas estragadas de seu *talit*[1] pequeno
e sinais de muitas gotas de sebo e cera,
e nesse Talmude, nas entranhas de letras mortas,
sozinha debatia-se a minha alma."

"E foi sufocada?"

"Não, agonizou e cantou, meu anjo!
Nas letras mortas minhas poesias jorraram vida,
e na estante do meu avô os mortos eternos agitaram-se.
Diferentes eram as poesias: sobre uma nuvem pequena e clara,
sobre um raio de ouro e sobre uma lágrima brilhante
sobre franjas estragadas e sobre gotas de cera,
mas uma poesia ela não conhecia — uma poesia de juventude e amor.
Ansiou sair, bramiu e não encontrou consolo,
desfaleceu até se acabar e sofreu até a morte.
Uma vez abri meu Talmude puído
— e eis que de dentro dele escapou a minha alma.

E ela ainda voa e adeja pelo mundo,
adeja e vaga e não encontra consolo;
e nas noites modestas do início de cada mês,
ao rezar o mundo pelo escurecimento da lua,[2]
ela estreita com sua asa o portão do amor
estreita, bate e chora secretamente
e reza pelo amor."

Tradução de Nancy Rozenchan

1 *Talit*: pequeno xale com franjas usado pelos judeus sob a roupa.(N.T.)

2 Escurecimento da lua: a mudança da lua indica um novo mês quando são proferidas orações específicas.(N.T.)

Shaul Tchernikhovski

O homem nada mais é que...

O homem nada mais é que o solo de uma pequena terra,
o homem nada mais é que a fôrma da paisagem de sua pátria,
só o que captou seu ouvido ainda fresco,
só o que absorveu o seu olho antes de se saciar,
tudo o que encontrou nas sendas de orvalho quando menino,
titubeando, tropeçando em cada torrão e escombro de terra,
enquanto no aconchego de sua alma e no desconhecido está preparado
um altar de sacrifício em que incensará diariamente
ao reinado do céu, à estrela e aos signos.
Porém, com o passar dos dias e na guerra da existência,
enquanto o rolo do livro de sua vida vai se estendendo,
vieram um a um e revelará o significado
de cada letra e cada sinal que se seguirão,
que foram inscritos nele no início de sua criação.
O homem nada mais é que a fôrma da paisagem de sua pátria.

E naquele canto de terra em que nasci,
na amplidão da estepe que azula, sonham
os altares, altares sagrados, sobre túmulos milagrosos.
Ninguém sabe quem os derrama não sabe quando
e quem é o homem que em seu seio dormita o sono eterno.
E ídolos cobertos de pós de muitos e muitos jubileus
olham além de fronteiras mudas e cinzentas,
como aquela mesma estepe antes da chuva
no início do mês de Elul se racha
em grandes torrões dentro do engaste de fendas e mais fendas.
Reinados brotam e reinados passam,
fronteiras de países vão se borrando e voltando

e aqui em sua base encontram-se como pedras tumulares
sobre um grande passado miraculoso, esquecido para sempre
até ser apagado da poesia e da lenda.

Naquele canto de terra onde nasci
habitarão águias do campo, solitárias da estepe,
gigantescas, de pesada asa negra, de negras penas,
como medas de trigo que foram esquecidas pelos ceifadores de verão,
escurecidas pelos fogos e devoradas pelo calor e a chuva.
E por vezes do firmamento desce uma águia na encruzilhada
e um homem se aproxima dela, e na distância
a observará e em seu coração também refletirá: "O que é isto?
Meda não meda, pássaro não pássaro..."
e ao descrever círculos a Deus poderoso no céu,
e lançar seu uivo selvagem à terra,
quem a compreenderá, quem saberá por que clama um pássaro?
Será um suspiro lançado ou é o seu canto,
solitário para que nenhum coração capte e sem um eco.
Isolado é também o seu urro... na estepe morrerá...

Naquele canto de terra em que nasci,
há um errante desde sempre, um errante eterno:
não há campo em que não tenha passado, senda e caminho,
em que não tocou, que não interrompeu
e de uma borda da terra até a outra perambulará.
Sabeis quem é ele e qual o seu nome? Pois é o vento!
Nuvens há que conduzirá pesadas como o chumbo
e por vezes se agitará em suas amplidões, voando, agitando-se;
por vezes perseguirá nuvens de pó para escurecer o dia,
e em outras tumultuará em meio a tesouros de neve, gelo
e não há barreiras, não há quem o enfrente.
Porém, ao voltar sua face para o sul... para o sul,
ao desejar vir até o mar meridional,

estão-lhe postadas como adversário, cercam-lhe o caminho
repentinamente as rochas e as montanhas tão velhas quanto o mundo.

E na fôrma daquele canto em que nasci
revelou-se a história de minha vida, foi revelada também a minha sina,
teci o sonho à sua imagem e semelhança:
com alma livre, isenta de qualquer fenda e rasgo,
e de coração íntegro em todas as suas fibras, em expressão de harmonia
eu vagava solitário entre os membros do meu povo,
carregados com a bênção de "grandes tumbas" e sua maldição.
Minha poesia é estrangeira, é estranha ao coração da minha nação,
solitária surgiu e solitária partirá,
sem um coração que a capte e sem um eco,
como aquele urro da águia solitária, urro selvagem.
E como aquele vento, que vagará eternamente
vaguei de mar a mar todos os dias da minha vida.
E quando desejei vir ao mar meridional,
cercaram o meu caminho as montanhas... e onde construirei o meu ninho?

Mais um espaço e mais caminhos! Onde está meu cajado — irei...

Tradução de Nancy Rozenchan

Vê, ó terra

Vê, ó terra, fomos demasiadamente esbanjadores!
Em teu seio, hospedaria abençoada, moradia secreta, uma semente ocultamos... não mais
que pérolas diáfanas de trigo-sarraceno, uma semente pesada de trigo,
um grão de cevada, envolto em ouro puro, aveia temente.

Vê, ó terra, fomos demasiadamente esbanjadores:
ramos de flores ocultamos frescos e esplendorosos,
beijou-os o sol com seu primeiro beijo,
oculta encanto com a beleza da haste, o incenso de seu cálice é verdadeiro.
E até que conheçam a tarde no auge do sofrimento ingênuo
e antes que se saciem com o orvalho da manhã em sonhos de luz de sua germinação.

Toma os melhores de nossos filhos, uma juventude de sonhos inocentes,
de coração puro, mãos limpas, antes que sejam conspurcados,
e a urdidura de sua vida ainda se trama, a urdidura das esperanças,
não temos melhores do que estes. Viste-os? Onde?

E tu cobrirás todos estes. Que a planta brote no devido tempo!
Cem medidas de glória e força, santuário para o povo pátrio!
Abençoado o seu sacrifício no segredo da morte, expiação por nossa vida em glória...
Vê, ó terra, fomos demasiadamente esbanjadores!

Tel-Aviv, 3/9/1938

Tradução de Nancy Rozenchan

David Vogel

Devagar,
como serpentes brilhantes,
contorciam-se os dias
longamente diante de nós.

Nada fazíamos
eu, você e ela,
junto a eles permanecemos
vendo mas calados.

Assim prolongava-se a vida.

E ainda que se obscurecessem por instantes,
assim derrubavam as cenas que se desenrolavam
todos os raios coloridos
em nossa escuridão.

Agora, já a noite longa se aproxima
de nossa porta,
retardará seu passo por mais um instante
e vê se nosso coração está pronto.

Assim é ele!
Nossos cestos enchemos de todas as visões do mundo
— basta-nos!

Agora já poderemos descer
para tuas águas sombrias
e gélidas.

Pois assim prolongava-se em nós a vida.

Tradução de Margarida Goldsztajn

Com o entardecer avermelhado
ficamos muito desafortunados.

Mas, temerosos, procuraremos
santuários esquecidos,
para prosternar-nos em seu coração sombrio
a deuses mortos.

Com o passar dos dias nos esquecemos.

No solo nos assentamos em mercados
com cestos de maçãs à nossa frente
que exaltávamos sob o sol
aos ouvidos de todo passante.

E com o entardecer avermelhado
ficamos muito desafortunados.

Longe, bem longe perdeu-se de nós
nossa bola vermelha.

Quisemos chorar uma vez mais,
bastante choro com as crianças
— e eis que fomos destruídos, e desde o dia de hoje
nossos olhos não mais verterão chuvas.

Tradução de Margarida Goldsztajn

Eis que o mundo se ergue para o silêncio
e a noite empilhada é seu cobertor.

De longe voltarei para mim
nas trevas aprofundarei em mim uma visão:
como a noite sou também amplo
e como ela fluirei lentamente
para o infinito.

Este silêncio puro
sob toda a vida
jorrará para as minhas entranhas.

Sentarei assim em silêncio, repousando
da tristeza de dias conturbados.
Um menino azul em mim dormitará
e uma cabra amarrada é um encadeamento de estrelas.

Tradução de Margarida Goldsztajn

Ester Raab

Meu coração está com teu orvalho, pátria,
de noite nos campos de urtigas
e aromas dos ciprestes e do úmido cardo
uma asa escondida estenderei.
Macios berços de areia são teus caminhos
entre as cercas de acácias estendidas,
como sobre pura seda
para sempre neles me moverei
tomada por não resolvida magia,
e céus transparentes sussurram
sobre a escuridão do mar de árvores que congelou.

Petach Tikva, 1923

Tradução de Anat Slomka

Dois abutres e uma figueira

Dois abutres
e uma figueira,
pendentes no nada
até a vertigem;
portais — para o mar
portões — para o céu.
Entre nuvens e pinheiros
escancarados;
sussurro de asas,
multidão de verdes,
como riachos murmurando
na santidade.
Dois abutres
e uma figueira
pendentes
no nada...

1932

Tradução de Anat Slomka

Paisagens esquecidas de verão

Poços que vi
verteram seus baldes gotas de cristal
sobre pedra desgastada branca
e profundidades que o balde atingiu
e saltou sobre superfície lisa e fria.
Uma figueira cinzenta empoeirada
que se lançou da fenda
árida de folhas dobradas na sede,
e um figo imaturo, enrugado, duro
cai sobre a rocha numa pancada.
Skabiozas[1] de palha zumbem, arranham
sobre pedra nas beiras dos caminhos,
e a batida da sandália em trilha perdida.
E eco de chamada em montanhas distantes
ao entardecer.
E uva verde envolta em cachecol de neblina branca,
e vaso vermelho de úmidos quadris
no esconderijo de fértil videira.
E bulbos de albarrã que secaram
— brancos desnudos —
rolam e descem no sulco,
e um tendão de verde estende-se
perdido no vale:
fonte de ambas, salvação e ilusão
e um encurvado sicômoro se inclina sobre ele.
Oliveiras escalam a encosta,

1 *Skabiosas*: erva cujas flores formam buquês. (N.T.)

cinzas-azuis inspiram tranqüilidade
e mistérios de gerações as envolvem.
Cúpulas brancas no cume das montanhas
submergem no cinza e no rubor de nuvem.

1953

Tradução de Anat Slomka

Uri Zvi Grinberg

Três poemas sobre o tema de cobertura

A

No declinar do verão e com ele no cercado e no canteiro da árvore — folhas caídas,
eu disse: todos os que morreram com este verão
(disse isto em meu íntimo e sem palavras)
não verão mais chuva vindo com força e não sentirão que como água
nossa terra perambula
a algum-sabe-Deus-para-onde... com ela.
(Também pés fortes no seu lagar para ela pisaram o vinho,
para eles foi aquecido o forno e assaram os padeiros o pão
mas não souberam que o coveiro os chama para a sepultura quando chega a hora)

E eu que fui agraciado com permanecer depois deste verão na hora da chuva
e senti que como água nossa terra perambula
a algum-sabe-Deus-para-onde com as folhas que caem
e com aqueles que morreram com este veraneio
e seus frutos que foram enviados para as distâncias em barcos,
conheci o sabor de minha vida aqui: nos pátios chove,
eis-me em casa
até algum — para onde-sabe-Deus-por mim — com justiça:
ainda me cubro com a suavidade do cobertor
e não é a terra que me serve de cobertura...

Acabou o inverno e com suas chuvas foram absorvidos e engolidos na terra saciada de água
todos os que morreram no inverno e foram enterrados para sempre,
eu disse em meu coração sem palavras isto: afortunado quem ainda vive e isto é justiça:
que a terra saciada de água não me serve de cobertura:
ando em direção a sóis e um campo de mortos escuro na retaguarda.
Todos os que baixaram à sepultura inundada de chuva neste inverno

não verão mais a vinda, com encantamento e com florescência e cheio de seios,
de uma primavera como aquela de antes...
E Adão conheceu Eva sua esposa e ela engravidou
e deu-lhe à luz um filho ou uma filha com cheiro de jardim campo e floresta
e o Deus-que-é-eternidade estende uma asa de sol em todo portão...

Mas na mesma noite ao chegar a primavera derramou-se na assembléia de nuvens
como mercúrio o círculo da lua,
árvores e em seus ramos botões postavam-se contendo em si cânticos
ao encontro da primavera como se ao encontro da tempestade
e a tensão do silêncio era como um fio de seda no gume da navalha
e a face de Deus em todo vidro e a sombra de sua mão a cada portão.

B

À s nossas paredes penduramos fotos de nossos mortos nossos perdidos
— como é possível que entre nossas paredes haja alegria de silhueta impregnando
e como olor de perfume bom e como melodia?

Fora, além de nossas paredes encontra-se uma das paisagens da morte
— o hóspede é um dos nossos mortos nossos perdidos: ele vê
e não é visto, parado toca a sua flauta ali

sempre à noite: para que não durmamos. Para que não esqueçamos, para que fiquemos
[enlutados,

ele toca, atrai o coração, para que o busquemos à meia-noite
e aos seus pés nos prostremos e choremos um pranto.

Então se calará se curvará e cobrirá a todos nós com o manto
do negrume da noite mais que toda noite e partirá e partirá
para a paisagem de onde veio.

E ao sair o sol no firmamento nos encontrará cobertos de noite:
não bastou o manto para cobrir os nossos pés:
ei-los destacando-se, oh sol!

C

Ventos que se rompem são como vasilhas de barro:
elas não têm uma noite de orvalho e de perfumes para remédio:
angústia de sonhos infiltra-se neles:
não há paisagem na florescência, mas muito deserto
estira-se em torno, deles flui toda a sua força.

O especialista em prantos — conhece quem os chora:

É Deus que os criou inteiros
e colocou-os num corpo como vinho de mirra em um frasco
postado sobre camas cujos donos sofredores
puxam os cobertores até o queixo

— a morte que se aproxima cobrirá o resto de seus rostos.

1955

Tradução de Nancy Rozenchan

Avraham Shlonsky

Labor

a

Temos mão pequena, e ela tem cinco dedos
dedos de cera, finos, quebráveis.
No seu início bate um pulso, e em sua ponta, unhas.
Oh, que faremos com dedos no dia em que trabalharmos com eles?

Bata com força, punho humano! Cresçam selvagens, unhas!
Nós vamos à labuta.
Oh, felizes são vocês, os dedos, seguram uma foice no dia da colheita
abraçam um torrão coberto de urtiga!
Digam vocês:
o que acontecerá aos dedos ternos?

b

Oh, suor!
Oh, gotas de bênção que caem de minha testa alta
como orvalho de céu puro.

Eis minha carne pura e peluda,
e o cabelo é relva preta.
Oh, suor, suor salgado,
orvalhe, por favor, a minha carne como um campo arrepiado ao amanhecer.
Aleluia!

c

Alçar-se-á o céu matinal, a frondosidade de um grande terebinto,
e a cabeça de Absalão de cachos dourados
se prende em sua copa,
Sol! Sol!

E me curvarei para a areia
da opressão do cimento aqui gemerão as dunas:
por que vieste, homem, aos desertos
colocar um freio à nossa boca?!

E repentinamente açoitou o vento leste
e como cáfilas que não conheciam cabresto,
investiram contra a cidade em construção.
Areias!

Sobre estradas e fundações seu galope cairá como tempestade
e com pequenas ferraduras,
ferraduras de grão de areia
no meu rosto pisarão com cascos.
Vingança!

E eis
voltaram as suas faces
e com assobios:
aos desertos! aos desertos!

E retardei minha mão
(e em minha mão há uma pá cinza com cimento)
e se acenderão estradas tortuosas:
Atrás deles!
Estenderam as mãos:
Pisoteiem-nos! Pisoteiem-nos!

Arreiem os desertos!
E com rédeas estendam estradas!
Estou sentado na plataforma!
Eu — o labor!
Como grandes punhos estendem-se nas areias:
Casas, casas, casas.

E eu sinto:
sou eu que na copa da madrugada me segurei
e em minha mão como um raio brilhante se encontra a espada.
E ri diante de mim a cidade construída.
Sol! Sol!

d
Veste-me, boa mãe, uma túnica listrada esplêndida
e ao amanhecer conduze-me à labuta.
Envolve-se minha terra na luz como um manto de orações.
Casas se colocaram como filactérios,
e como suas tiras desenrolam-se estradas, abertas pelas mãos.

A oração da manhã assim rezará a cidade bonita ao seu criador
e entre seus criadores
seu filho Abraão,
poeta construtor de Israel.

E à noite ao crepúsculo retornará papai de seus sofrimentos
e como uma oração sussurrará prazeroso:
é-me querido o filho Abraão,
pele, tendões e ossos,
aleluia.

Veste-me, boa mãe, uma túnica listrada esplêndida
e ao amanhecer conduze-me
à labuta.

Tradução de Nancy Rozenchan

Três anciãs

No anoitecer cinzento
talvez sopre um vento,
sentam três anciãs
em três tábuas vãs,
o banco, a casa branca
ao lado, tarde mansa.
E faz silêncio em torno
dentro do ar não morno.
Como se de repente
congelado, tão rente,
em seu vôo um abutre
em busca do que nutre.

E alguém silencioso,
com tecido lanoso
sobre suas cabeças
tricota às avessas
a meia azul ao modo
antigo, vê-se logo
todo de ouro um novelo
no horizonte, são elos.
Elas três vislumbraram
um menino, que olharam.

Três anciãs despertam
e pronto já concertam:
um órfão, certamente
no repentinamente.

Depois se aproximaram,
a face lhe tocaram.
O menino, que espanto,
então abriu-se em pranto.

Depois caiu a noite,
esse menino foi-se
assim, incompreendido
num momento perdido.
Deslizaram as três,
fila de uma por vez,
para dentro da casa
branca como uma asa.
E faz silêncio em torno
dentro do ar não morno.
Alguma humilhação
paira na escuridão
como um abutre branco
por cima desse banco
vazio junto à casa,
um pássaro sem asa.

Versão de Moacir Amâncio a partir de tradução de Nancy Rozenchan

Yonatan Ratosh

Sacrifício e dádiva

a

Ampliaste-me meu campo, oferenda do Nilo e barro,
uma extremidade de deserto roubado, legado de gerações.
Do amanhecer ao entardecer dei de beber a um sulco
por um pedaço de pão de farelo para as crianças, por migalhas emboloradas.
Minhas crianças foram golpeadas: respondam pássaros!
Meu pai e sua mulher foram escalavrados pela charrua.

Senhor das encostas de carvão e das fontes, que dá o pão aos viventes,
aceita a dádiva pobre, labuta de gerações.
Louva! O deus aceitou!
e um feixe de cereais
dos celeiros de trigo para os graneiros do faraó.

b

Único era meu filho, primogênito e filho de minha semente
uma brasa de intenção e o podre das flores de meu dia.
Meu coração arrancou o fertilizante para o altar
cinza de desejos e uma vela de esperança eterna:
acende a minha tocha com o negro de gerações do futuro,
carrega a minha bandeira que vacila ao esplendor de pai e filho.

Senhor do fogo, criador da alma
aceita a dádiva pobre, esta desesperança.
Louva! O deus aceitou!
E uma chama fumegante
entre os consumidos na pira para o poderoso Moloch.

C

Marchou uma estrela! Não tem pai. Aborto de gigantes.
Alto-forno de um segmento da gênese do ventre da terra.
Tu és terra desfilhada! Tudo que é bom e tudo que arde
e tudo que não é duro na secura — te abandonará.
Solo enlutado! Fecha a senda açoitada!
Tudo é bom e tudo arde inelutavelmente!

Nem pai e nem senhor! Eu sou senhor e pai
Subo acima das nuvens, forjo destinos!
Abençoarei e será engrandecido!
E um bloco escuro caiu
dentro de dispersão de faíscas num rio de fogo se apagou.

Tradução de Nancy Rozenchan e Moacir Amâncio

Natan Alterman

Noite de verão

O silêncio assobia nos espaços.
O brilho da lâmina no olho dos gatos.
Noite. Quanta noite! No céu a quietude.
Estrelas em fraldas.

Vasto, vasto tempo. O coração bate a dois mil.
Orvalho, como num encontro, encobre os cílios.
Um lampião atira com seus lampejos dourados
escravos negros ao longo da calçada.

Uma brisa de verão vagueia. Opaca. Agitada.
Sobre os ombros dos jardins são derramadas suas bordas.
Maldade esverdeada. Fermentação de suspeita e luzes.
Efervescência de um tesouro na espuma negra.

E distante no alto, com um faminto rugido,
uma cidade com seus olhos dourados,
evapora-se com fúria nas colunas de pedra
das cúpulas e das torres.

Tradução de Rifka Berezin

Estação rural

1

Ao passo das árvores a estepe espreita.
Planície e estação. A noite está no umbral.
Uma tranqüilidade infindável, entre trem e trem,
de bancos orvalhados, de uma pereira carregada.

Uma só vez a imensidão rompe seu firmamento,
uma só vez suas confissões do coração são arrancadas
quando, como uma torre decepada, para longe o pai a chama,
cadente, perdido, o silvo das locomotivas.

E novamente tudo silencia. Passos. Rangido de ferrolho.
O guarda da estação na cerca apoiado.
O guarda da estação fareja suas noites,
cheiros de horizontes e opacidades de fumaça.

2

As distâncias partiram. Passou o sussurro do metal.
Em casa tens sombras e um gato dourado.
Nuvens sombrias de tua porta se aproximam.
O silêncio em ti aperta seu choro com os punhos.

A senda que se estendeu na grama a teus pés
é tranqüila como o fim. Incomparavelmente cara.
Aceita esta poesia, que foi morta para ti,
adota-a, acaricia-a e dorme.

O verão em teus olhos, os orvalhos na relva,
o tremor dos arbustos, meu coração saúda.

Tua noite está prenhe de fúria, desejos e adubo,
mas as suas estrelas são fagulhas do dia.

3

É o momento das quietudes, envenena até o amanhecer.
Lentamente desfaz-se o céu de sua carga.
Uma lua que foi posta como luva esquecida,
na mesa, na sombra da sala de espera.

É o silêncio do corpo que deitou tenso
e por ele a alvorada deslizou em sua mão.
É o silêncio da carreta que à noite desviaram
para o trilho orvalhado de musgo e ferrugem.

Pára diante da visão da amplitude alada,
diante do cheiro vigoroso e frio do mundo
— sempre, sempre espreitaram para atacar-te repentinamente
e na estação remota apertaram junto à parede!

Tradução de Nancy Rozenchan

De todos os povos

No choro de nossos filhos à sombra dos patíbulos
não ouvimos a indignação do mundo.
Pois Tu nos escolheste dentre todos os povos,
nos amaste e nos quiseste.

Pois Tu nos escolheste dentre todos os povos,
os noruegueses, os tchecos, os britânicos.
E na marcha de nossos filhos para os patíbulos,
crianças judias, crianças espertas,
elas sabem que seu sangue não é considerado.
Somente gritam para a mãe: não olhe!

O machado devora dia e noite
e o santo pai cristão na cidade de Roma
não saiu do palácio com as imagens do redentor
para ficar um dia no pogrom.

Ficar um dia, um único dia
no lugar em que permanece anos, como um cabrito
um menininho,
anônimo,
judeu.

E é grande a preocupação com quadros e estátuas
e tesouros da arte para que não os bombardeiem
mas os tesouros da arte das cabeças dos bebês
nas paredes e pavimentos serão despedaçados.

Seus olhos dizem: não olhe, mãe,
como fomos dispostos em longas filas.
Somos soldados veteranos e conhecidos,
apenas somos baixinhos.

Seus olhos dizem ainda outras coisas:
Deus dos patriarcas, sabíamos
que nos escolheste dentre todas as crianças.
Amaste-nos e nos quiseste.

Que nos escolheste dentre todas as crianças
para a morte diante do trono da Tua majestade.
E o nosso sangue recolhes em jarros
pois não há quem o recolha exceto Tu.

E o sentes como o cheiro das flores
e o colhes num lenço
e o exiges dos assassinos
e igualmente dos que se calam.

Tradução de Nancy Rozenchan

Lea Goldberg

Nas montanhas de Jerusalém

A

Estou colocada como uma pedra entre aquelas cordilheiras,
na relva alaranjada, crestada e queimada de verão,
indiferente e silenciosa.
Um céu pálido toca a rocha.
De onde terá vindo para cá uma borboleta de asas amarelas?
Uma pedra dentre pedras — eu não sei
quão antiga é minha vida
e quem ainda virá
e me enxotará com um pé
e eu rolarei pela encosta.

Talvez seja a beleza congelada para sempre.
Talvez seja
a eternidade que caminha vagarosamente.
Talvez seja
o sonho da morte
e do amor único.

Estou colocada como uma pedra entre estas cordilheiras,
entre espinho e cardo,
frente ao caminho que desliza para a cidade.
Virá o vento que tudo abençoa
acariciar as copas do pinheiro
e as pedras mudas.

B

Todas as coisas que estão
fora do amor
vêm a mim agora —
esta paisagem e a sabedoria que à velhice
pertence, a qual deseja viver
mais um ano, mais um ano,
mais uma geração, duas gerações, três,
mais uma eternidade.

Fazer brotar espinhos sem fim,
acalentar pedras mortas
como crianças no berço antes de dormir.
Calar lembranças antigas,
mais uma, mais duas, mais três...

Oh, quão grande é o desejo de viver
para aqueles que irão morrer.
Quão terrível é o desejo
e quão vazio.
Ser, ser
mais um ano, mais um ano,
mais uma geração, duas gerações, três,
mais uma eternidade.

C

Como pôde um pássaro feliz vagar
até estas montanhas?
Em sua garganta há cantigas de amor,
seu pequeno coração estremece com o júbilo do amor,
ainda haverá filhotes em seu ninho,
um cântico de amor, o vôo de suas asas.

E de repente
das alturas celestes
revelou-se diante dele
uma desolação apedrejada.

Salvai-o,
salvai-o,
para que seus olhos não vejam
a agonia de todos os amores,
as tumbas de todo o júbilo.

Na altura
azul,
do canto de amor solitário,
ele pende
e não alcança
esta morte
que está à sua frente.

D
Como poderá um pássaro solitário
sustentar o céu inteiro
sobre asas
fracas
por sobre a desolação?
Ele é grande e azul,
pousado em suas asas
se sustenta pela força de seu cântico.

Assim carregou meu coração seu amor,
o amor que era grande e azul,
e superior a todas as alturas,
sobre a desolação

e os escombros do desmoronamento
e os abismos do sofrimento.

Até que se calou o cântico de meu coração
e sua força se esgotou
tornou-se como uma pedra
e caiu.

O meu amor ferido, mudo.
Como um pássaro solitário poderá
carregar o céu inteiro?

Tradução de Eliana Rosa Langer

Para o retrato de mamãe

Tua foto é tão tranqüila. Estás diferente:
um pouco orgulhosa e perplexa por seres minha mãe.
Acompanhas com uma lágrima e com um sorriso indulgente
e jamais perguntas: "Quem?"

Não te surpreendias nem te zangavas quando eu
chegava a ti diariamente e dizia: "Dá!"
Trouxeste-me tudo com tuas próprias mãos
só porque eu sou eu.

E mais do que eu, tu hoje te lembras
da mágoa da minha infância;
tua alma já então tinha decifrado:
quando vier a ti a filha crescida,
trará a angústia da tristeza que amadureceu.

Sim. Virei oprimida e não perguntarei por ti.
Não chorarei em teu colo, não sussurrarei: "Mamãe."
Saberás:
Este que me abandonou, foi-me mais caro que tu
e não me perguntarás: "Quem?"

Tradução de Nancy Rozenchan

Amir Guilboa

A alma de Iossi, filho de minha irmã Brônia

Toda a noite caíram estrelas no meu regaço,
cansado de contar ri sozinho para dentro da noite feliz.
E assim adormecido, e assim sonhador, céus coloriram meus olhos e águias
[mergulharam nas profundezas.
Então abri meus olhos para o sonho. Veio o pequeno Iossi e redimiu a canção.
[E pairava e cantava.

Na terra ouve-se a voz da rola. Sobre o viço matutino uma chuva azula e cai.
Aos pés do monte antes do sol eu me ajoelho e lembro e lembro e lembro.
Minha cabeça está nas águas que das alturas caem em verdes sons do sonho farto,
[pesado.
Escuto todas as tuas canções, Iossi, pequeno Iossi, o brilhante. Iossi deveras assassinado.
Teus esplendores que vagueiam por todo caminho perseguem o eco da tua voz
[sorridente.

Senhor, Senhor, todas as fendas encheram-se então de água.
E depois da chuva inundou-nos o verde e embebedou nossos passos.
E por completo empalideceram cogumelos como uma lenda que se insinua nas pupilas
[de mil olhos.
E todas as árvores acenderam sóis em suas copas em nossa homenagem.

Ai Iossi, ai Iossi! O meu sussurro enviei com o final da noite pela superfície do lago
e teus patos esbranquiçados revolutearam para elevá-lo, uma coroa para as ondulações.
Mas com um sol que se ergue também eu me ergo por inteiro... e queimo do fogo do desejo
de beijar o pó do predileto dos amores.

Tradução de Dora Blatyta

E meu irmão se cala

Meu irmão voltou do campo
numa veste cinzenta.
E cogite, quem sabe meu sonho revelar-se-á mentira
e comecei de imediato a contar suas feridas
e meu irmão se cala.

Depois vasculhei nos bolsos do capote
e encontrei um curativo cuja mancha estava seca.
E num postal puído o nome dela
debaixo de um desenho de papoulas.
E meu irmão se cala.

Então desatei o embrulho
e tirei seus pertences, lembrança após lembrança.
Bravo, meu irmão, meu valente irmão,
eis que encontrei as suas medalhas!
Bravo, meu irmão, meu valente irmão,
cantarei loas ao teu nome!
E meu irmão se cala.
E meu irmão se cala.

E seu sangue da terra clama.

Tradução de Dora Blatyta

Isaac

Ao amanhecer passeava o sol dentro da floresta
junto comigo e com meu pai
e minha destra está em sua mão esquerda.

Como um resplendor fulgurou um cutelo entre as árvores
e eu temo tanto o medo de meus olhos diante do sangue sobre as folhas.

Pai, pai, rápido, salve Isaac
e não faltará ninguém na refeição do meio-dia.

Sou eu o degolado, meu filho,
e já meu sangue está sobre as folhas.
E meu pai, sua voz ficou obstruída.
E suas faces, pálidas.

E eu quis gritar, me agito para não crer
e arregalo os olhos
e acordei.

E exangue estava a destra

Tradução de Dora Blatyta

Canção do alvorecer

De repente levanta-se o homem pela manhã,
sente que é povo e começa a caminhar
e a todos em seu caminho ele saúda, *shalom*.
Espigas erguem-se diante dele dentre as fendas da calçada
e ao seu rosto as árvores aspergem o perfume.

O orvalho gotejando e as colinas com miríades de raios
formarão um dossel de sol para suas bodas.
Ele sorri o heroísmo de gerações das montanhas
e vexadas prosternam-se as guerras
diante da glória de um milênio
que fluiu secretamente.

Mil anos jovens diante de si
como um riacho frio.
Como melodia de pastor.
Como um ramo.

De repente levanta-se o homem pela manhã,
sente que é povo e começa a caminhar,
vê que voltou a primavera e a árvore se cobriu de folhas.

Tradução de Nancy Rozenchan

Chaim Guri

Odisseu

E ao voltar à cidade natal encontrou um mar
e peixes diversos e grama boiando sobre as ondas lentas
e um sol enfraquecendo-se nas bordas do céu.

Um erro sempre é recorrente, disse Odisseu no seu coração cansado
e retornou à encruzilhada próxima à cidade vizinha
para encontrar o caminho de sua cidade natal, que não era água.

Um caminhante cansado como um sonhador e muito saudoso
entre pessoas que falavam um grego diferente.
As palavras que levara como provisão para o caminho de viagens pereceram entrementes.

Por um momento pensou que adormecera por muitos dias
e voltara a encontrar pessoas que não se assombravam ao vê-lo
e não arregalaram os olhos.

Ele perguntou-lhes por gestos e eles tentaram compreendê-lo
a distância.
A púrpura tornou-se violeta e subia nas bordas daquele mesmo céu.

Ergueram-se os mais velhos e tomaram as crianças que o rodeavam
e puxaram-nas.
E luz após luz amarelou em casa após casa.

Veio o orvalho e desceu sobre a sua cabeça.
Veio o vento e beijou-lhe os lábios.
Veio a água e banhou-lhe os pés como a velha Euricléia
e não viram a cicatriz e desceram o declive, como a água.

Tradução de Nancy Rozenchan

Como Beirute

Fui como Beirute
feito do diferente do igual
e do contrário do absoluto.
Céu pede misericórdia
também por mim.

Ouvi os que me dizem que isto é uma riqueza guardada para mim,
que a vida é mais interessante nestas ruas infectadas,
no labirinto dos perdões do meu subconsciente.
Ali as milícias rivais, desde Hay A-sulum até Ashrafiya,
ganham-me até a última gota de sangue
na felicidade dos que crêem.

Pois fui o combate da região construída
observando, a meia face, dos andares superiores
dividido em regiões de ninguém, atento como um alerta intenso prolongado
uma promessa fuliginosa: ainda um pouco mais.

E assim ouvi que dos inversos das almas ergue-se a força oculta
que principalmente faz coisas bonitas.
Eis mais uma mulher de preto, muito bonita, as mãos na cabeça,
chora em mim aos pés da casa
diz num inglês inarticulado algo aos repórteres.

Eu, como Beirute, sirvo outros deuses
meio destruído.
Caminho e vou silenciando, caminho e vou ficando cinzento,
e não há em mim nenhum sinal de cessar-fogo, de uma breve trégua
para o descanso dos franco-atiradores.

1994

Tradução de Nancy Rozenchan

Legado

O carneiro veio por último
e Abraão não soube que ele
respondia à pergunta do menino,
primeiro de seu vigor quando envelhecia.

Ergueu a cabeça encanecida
ao ver que não sonhava um sonho
e que o anjo ali estava —
caiu o cutelo de sua mão.

O menino liberado das amarras
viu as costas do pai.

Isaac, como diz a história,
não foi sacrificado.
Viveu muitos dias,
viu coisas boas, até que a luz de seus olhos escureceu.

Mas legou aquela hora aos seus descendentes.
Eles nascem
com o cutelo no coração.

Tradução de Nancy Rozenchan

A mãe

Há muitos anos, no fim do cântico de Débora,
ouvi o carro silencioso de Sisara que tardava em chegar.
Via a mãe de Sisara olhando na janela,
u'a mulher com mechas de prata no cabelo.

Uma policromia bordada,
estofos bordados para os pescoços dos presos,
viam as donzelas,
justamente quando ele jazia na tenda como que adormecido,
com mãos inteiramente vazias.
Na barba, um rastro de leite, manteiga e sangue.

Cavalos e carros não romperam o silêncio,
as donzelas calaram-se uma a uma.
Tocavam-se meu silêncio e o seu.
Pouco depois, o sol se pôs.
Pouco depois apagou-se o crepúsculo.

Quarenta anos esteve em paz a terra. Quarenta anos
não galoparam os cavalos, não cravaram
cavaleiros mortos olhos vitrificados.
Mas ela morreu, pouco depois da morte do filho.

Tradução de Nancy Rozenchan

Yehuda Amichai

Lamentações aos mortos da guerra

1

O senhor Beringuer — seu filho
caiu no Canal que outros escavaram
para navios atravessarem o deserto —
atravessa o caminho da Porta Jafa, a meu lado:

ele emagreceu muito: perdeu
o peso do filho.
Assim, flutua leve pelas ruelas
e se prende ao meu coração feito finos galhos
desgarrados.

2

Quando menino, fazia-lhe uma papa dourada
de batatas, que amassava.
Depois, morre-se.
É preciso limpar o menino vivo
quando volta da brincadeira.
Já para o homem morto,
terra e areia são águas claras,
em que o corpo se lava eternamente
e purifica.

3

O monumento ao soldado desconhecido,
do outro lado. O lado inimigo.
Bom ponto de referência para os artilheiros
do futuro.

Ou então o monumento à guerra, em Londres,
esquina do Hyde Park, enfeitado como um bolo
incrementado e esplêndido: mais um soldado que levanta a cabeça
e um rifle. Mais um canhão, mais uma águia, mais
um anjo branco.
E um creme-bandeira de mármore enorme
entornado do alto
por mão de mestre.

As cerejas açucaradas
e vermelhas demais
já foram engolidas por um glutão de corações. Amém.

4

Achei um velho livro sobre animais,
Brehm, volume II, pássaros:
numa linguagem adocicada, uma descrição da vida dos estorninhos,
tordos e andorinhas. Erros — muitos — numa escrita gótica
antiquada, mas com muito amor.
"Nossos amigos alados" "migra daqui para os países do calor".
Ninho, ovo tigrado, fina plumagem, o rouxinol,
a cegonha, "os arautos da primavera",
tordo de peito vermelho.

Data de publicação, 1913, Alemanha,
véspera da guerra, véspera das minhas guerras:
meu bom amigo, morto em meus braços, em seu sangue,
nas areias de Ashdod. 1948, junho.

Meu amigo,
tordo de peito vermelho.

5

Dicky foi ferido
como a torre d'água em Yad Mordekhai.
Ferido. Um furo na barriga. Tudo
escorreu de dentro dele.

Mas ele ficou em pé, assim,
no cenário de minha memória,
como a torre de água em Yad Mordekhai.

Não muito longe dali, caiu
um tanto ao norte, junto a Hulaiqat.

6

Tudo isto é sofrimento? Não sei.
Eu estava parado no cemitério,
camuflado de homem vivo:
calça marrom e blusa amarela como o sol.

Cemitérios são baratos, requerem pouco.
Até as lixeiras são pequenas, servem para conter
o papel fino que embrulhava as flores da loja.
Cemitérios são coisa polida e disciplinada.
"E jamais te esquecerei", assim,
numa pequena placa de cerâmica, em francês.
Não sei quem é aquele que não esquecerá
que é mais desconhecido do que o morto.

Tudo isto é sofrimento? Acho que sim.
"A construção da pátria será o vosso consolo".
Quanto tempo é preciso continuar construindo a pátria
para estar à frente desta terrível corrida triangular
entre consolo, construção e morte?

Sim, isto tudo é sofrimento. Ainda assim,
deixa um pouco de amor sempre aceso,
como uma pequena lâmpada, no quarto de um bebê dormindo,
sem que ele saiba o que é a luz
nem de onde ela vem, mas que lhe traz
alguma segurança e amor sereno.

7

Dia de recordação dos mortos na guerra: junta
o luto de todas as tuas perdas ao luto da perda deles,
inclusive a perda da amada que te deixou; mistura
sofrimento com sofrimento, conforme faz a história parcimoniosa,
ao contrair festa, sacrifício e dor, tudo num dia só,
data festiva e de fácil lembrança.

Doce mundo, embebido feito pão
em leite doce para o Deus terrível e sem dentes
"Por trás disso tudo, uma grande felicidade se oculta".
De nada te serve chorar por dentro e gritar para fora.
Por trás disso tudo, uma grande felicidade se oculta, talvez.

Dia de recordação dos mortos. Sal amargo vestido de
menina pequena com flores.
Cordas dispostas ao longo do caminho
de um desfile conjunto: vivos e mortos.
Crianças com passos de luto alheio,
como se andassem sobre cacos de vidro.

A boca da flautista permanecerá assim por muitos dias.
Um soldado morto nada por entre pequenas cabeças,
com braçadas de morto, no antigo equívoco que possuem os mortos
sobre o lugar da água viva.

Uma bandeira perde o contato com a realidade e voa.
Uma vitrine enfeitada com vestidos bonitos de mulher,
em azul e branco. E tudo em
três línguas: hebraico, árabe e morte.

Um animal grande e majestoso agoniza durante a noite,
sob o jasmim, olhando o mundo incessantemente.
Um homem anda na rua — seu filho morreu na guerra —
como uma mulher carregando um feto morto no ventre.
"Por trás disso tudo, uma grande felicidade se oculta."

1973

Tradução de Berta Waldman, Roney Cytrynowicz e Tal Goldfajn

O lugar em que temos razão

Do lugar em que temos razão
jamais crescerão
flores na primavera.

O lugar em que temos razão
está pisoteado e duro
como um pátio.

Mas dúvidas e amores
escavam o mundo
como uma toupeira, como a lavradura.
E um sussurro será ouvido no lugar
onde houve uma casa
que foi destruída.

Tradução de Nancy Rozenchan

Uma espécie de apocalipse

O homem sob a figueira telefonou para o homem sob a videira:
"Esta noite eles realmente são capazes de vir.
Blinde as folhas, proteja bem a árvore,
chame os mortos de volta, e esteja pronto."

O cordeiro branco disse para o lobo:
"Seres humanos balem e meu coração dói:
Eles chegarão lá através da baioneta.
No nosso próximo encontro, a questão será debatida."

Todas as nações (unidas) fluirão para Jerusalém
para ver se a Torá saiu, e entrementes.

Como agora é primavera
colherão flores ao redor.

E baterão a espada em charrua e a charrua em espada
e assim por diante, sem cessar.

Talvez de tanto bater e afiar,
o ferro da guerra desapareça da terra.

Tradução de Nancy Rozenchan

Dan Paguis

Pegadas

Do céu aos céus do céu, dos céus do céu à névoa
YANAI

Forçado
tive uma continuidade nesta nuvem: inquieta, cinza,
tentando esquecer no horizonte, o horizonte recua

as batidas dos dentes do
granizo duro:
grãos refugiados foram impelidos agilmente
para sua destruição

em outro setor
nuvens ainda não identificadas.
Holofotes que erigiram
grandes cruzes de luz para a vítima.
Descarregamento de vagões.

Depois voam as letras,
depois das letras voadoras apressa-se
a lama, apagando, cobrindo por algum tempo

é verdade, fui um erro, fui esquecido
no vagão selado, meu corpo
na vida eterna. Amarrado.
Eis o bolso em que descobri pão,
migalhas doces, todas do mesmo mundo

talvez haja aqui uma janela, se não lhe for difícil,
procure ao lado daquele corpo, talvez seja possível
abrir um pouco.
Isto me lembra, perdão, a anedota sobre
os dois judeus no trem, eles viajavam para

diga mais algo, fale.
Será que poderei passar adiante do meu corpo?

*

Do céu aos céus do céu, dos céus do céu à névoa
longos comboios de fumaça
os novos serafins que ainda não entenderam,
esperançosos vagam na liberdade vazia
desconfiados como sempre: como aproveitar
este vácuo repentino, talvez seja de valia
a dupla cidadania, o velho passaporte,
talvez a nuvem? O que há de novo numa nuvem,
também aqui certamente
se aceita suborno. E cá entre nós: as notas maiores
ainda estão bem escondidas, costuradas
entre solas,
mas os sapatos foram empilhados lá embaixo:
um grande público boquiaberto

comboios de fumaça. Às vezes
alguém se desliga,
me reconhece por algum motivo, me chama pelo nome.
Eu finjo simpatia, tento lembrar:
quem mais
quem

sem nenhum direito de lembrar, eu me lembro
de um homem gritando no canto do aposento, baionetas
que se ergueram para cumprir nele a sua função

sem nenhum direito de lembrar. O que mais
houve? Já não tenho medo
que direi

sem ligação alguma:
houve um coração azul de tanto inverno
e uma lamparina redonda, azul, de bom coração.
Mas o querosene desaparece com o sangue, a chama bruxuleia...

Certo, antes que eu esqueça:
a chuva atravessou clandestinamente uma fronteira, atravessei com ela
em rotas de recuo proibidas, com esperança proibida,
e nós dois passamos à beira das covas.

Talvez agora eu
procure naquela chuva o fio escarlate

onde começar?
Não sei sequer perguntar.
Em minha boca misturaram-se línguas demais. Mas
sobre este cruzamento de ventos,
muito diligente, mergulho todo
nas regras da lingüística celestial e aprendo
conjugações, verbos, substantivos
de silêncio.

Quem o autorizou a zombar?
O que há acima de você, você sabe.
Você pretendia perguntar
sobre o que há dentro, sobre o que há abismalmente além de você.
Como foi que você não viu?

Pois eu não sabia que estava vivo.
Dos céus do céu à névoa se apressaram
anjos, por vezes algum deles lançou
um olhar para trás, me viu, deu de ombros
continuou além do meu corpo.

Congelado e rompido, coagulado,
cicatrizado,
sufocado, entortado.

Se me for decretado ir embora daqui,
tentarei descer degrau a degrau,
seguro em todos com cuidado,
Mas não há fim para esta escada e já
não há tempo, apenas ainda poderei cair
para dentro do mundo

e em meu caminho de volta
assim me insinuam meus olhos:
você esteve, o que mais queria ver?
Feche-nos e veja:
você é a escuridão, você é o sinal.

Assim me diz minha garganta:
se você ainda está vivo, abra-me, eu
devo louvar.

Assim me seguram minhas mãos
e minha cabeça virada me é fiel:
estou caindo caindo
do céu aos céus do céu dos céus do céu à névoa

*

Então mundo.
O cinza está reconciliado no azul.
No portão de nuvem já há uma inocência doce de azul celeste,
talvez esverdeada. Já um cochilo.
Céus se renovam, testam suas asas,
escapam de mim em debandada. Não me espanto mais..

No portão da nuvem rompe-se para mim
o lago
vazio vazio puro de reflexos

Veja ali,
naquele convexo azul, na beira do ar,
vivi outrora. Frágil foi minha janela.
Talvez hajam restado de mim
apenas pequenos planadores que não amadureceram:
ainda se repetem em ainda-nuvem, planando
recortando o momento
(não lembrar agora, não lembrar)

E antes que eu chegue
(e agora estender até o fim, estender)
já desperto, estendido até as pontas de minhas asas,
forçado adivinho que logo mais,
dentro, preso em esperanças, bruxuleia
este planeta Terra,
cicatrizado, coberto de pegadas.

Tradução de Anat Slomka

Escrito a lápis no vagão selado

Aqui neste transporte
eu sou Eva
com Abel meu filho
se vocês virem meu filho mais velho
Caim filho de Adão
digam a ele que eu

Tradução de Nancy Rozenchan

Natan Zach

Um momento

Para Ássia

Um momento de silêncio, por favor.
Quero dizer algo. Ele se foi
e passou por mim. Podia ter tocado a barra
do seu manto. Não toquei. Quem poderia
me dizer o que eu não sabia.

A areia colada em suas roupas. Na sua barba
entranhavam-se uns ramos. Parece que dormira
a noite passada na palha. Quem poderia
saber que mais uma noite ele estaria
vazio como pássaro, pesado como pedra.

Não podia saber. Eu não
o culpo. Às vezes eu o sinto erguer-se
de seu sono, tocado pela lua como o mar e, deslizante ao meu lado, dizer:
meu filho.
Meu filho. Não sabia que estavas a tal ponto comigo.

Tradução de Moacir Amâncio

Os cabelos de Sansão

Os cabelos de Sansão nunca entendi:
essa grande força oculta neles, o voto de segredo,
a proibição (compreensível) de falar neles,
o medo constante de perder os cachos, a ameaça a todo instante
de que Dalila, delicadamente, os acariciasse.

No entanto, entendo bem os cabelos de Avshalom.
Claro que são belos, como o sol em toda a luz do dia, como a lua da vingança vermelha.
O cheiro rescendente deles paira em sua doçura sobre a doçura dos perfumes das mulheres.
Ahitofel, o frio, o intrigante, esforça-se por desviar os olhos deles
no instante em que vê diante de si o motivo do amor de Davi.
Eis os cabelos mais maravilhosos de todo o reino, a justificativa clara
de toda revolta e, depois, o terebinto.

Tradução de Moacir Amâncio

Talita, kumi

Talita, kumi,[1] eu peço,
és alguém inteligente, ergue-te.
Talvez eu tenha errado, por certo eu, que não vi.
Faz muito tempo já. Ergue-te,
não era intenção, sim, talvez
eu o confesse, mas ergue-te,
Talita, kumi
(menina, ergue-te)

Eli, lama shevaktani,[2] quer dizer,
por que me abandonaste, Deus meu, por que
me fizeste isso, quer dizer, qual o motivo.
Por que não impediste minha mão, quer dizer,
água, quer dizer, vento.

Minha intenção era só o bem. Vi que ela sorria.
Pensei que mais amor não se somaria
em sua conta mais do que ela somava
à minha. Não sabia o quanto eu te sobrecarregava
com coisas vãs, meu Criador. Anula-me, Senhor. Não
sabia até que ponto tu me reduzias, meu Senhor,
em minha fome. *Talita, kumi.*

Tradução de Moacir Amâncio

1 *Talita kumi*, título original, é expressão aramaica usada por Jesus segundo o Evangelho de São Marcos (5.41), que significa: "Menina, ergue-te". (N.T.)

2 *Eli, lama shevaktani*, também é uma frase aramaica de Jesus, segundo o mesmo evangelista (15.34). (N.T.)

Sua beleza não é conhecida

Sua beleza não é conhecida.
O vento não a revelou à árvore. A árvore
não a revelou à tábua na cerca.
A tábua na cerca sempre diz: sua beleza
eu digo, ninguém conhece. Assim diz:
a tábua feita de árvore para a cerca.

Sua beleza não é conhecida. Seus olhos não são como negra fonte e não
como canção que uma vez cantou no monte a brisa de outono
que disse, brisa de outono, sua beleza, disse
não é conhecida. Assim diz o outono que ouviu
sussurrar-lhe amor ao lado da cerca feita da árvore
que disse à tábua feita da árvore para ser a cerca, eu digo:

sua beleza não é conhecida. E estou proibido de dizê-la
até para mim. Tenho de me conter e passear
ao anoitecer, quando sombra cai sobre sombra,
e contentar-me com o silêncio e não gritar, ei, fazer disto lei:
não ficar perto da cerca,
isso para que não me perca.
Fugir da brisa de outono,
quando o amarelo é o dono.
Não ouvir jovens que falam
dela doçuras, não calam.
Não parar se alguém parar,
não ouvir se alguém cantar,
não dar ouvido a sussurro
que me sopra desse escuro:
sua beleza não é
conhecida, sei por fé,
nessa coisa, nesse jogo:
como a marca do fogo.

Tradução de Moacir Amâncio

David Avidan

História de enamorados

Oh quanto eu soube morrer por ti e quanto
eu não soube viver por ti.

E contaram-me a teu respeito, que és bonita, que és de lá,
que me amaste outrora muito, que amas ainda.
Também me disseram alguma vez que teu nome ao que parece é Ruhama.
E aliás combina muito contigo, ou seja, a tua roupa.
Tu sabes, são muitos os boatos que vêm de lá
e na realidade aguardei hoje a tua vinda.
Oh quanto eu soube morrer por ti quanto
eu não soube viver por ti.

E meus dias te sussurraram em silêncio exemplar sussurros sem cessar
de todo vento eventual que tocou no teu peito desnudado.
E com todo toque suspiravas: já é noite.
E te enganavas, naturalmente. Era manhã, mas uma manhã triste.
E repentinamente sentiste um dia que já eras adulta
e o vento foi perambular entre bambus de junco.

E a água era funda no lago. E quando a escuridão
escorregou nela como esquadra de barcos, uma opressão
indistinta na base do peito causou dor. E quando a escuridão
não escorregou sobre ela como esquadra de barcos, o silêncio
pressionou o teu corpo como uma grande naja. Não na escuridão
era a questão. E quando um sol de manhã saltou,

já compreendeste que a noite tinha passado e tinhas ido dali,
mais experiente e preocupada de tudo que jamais foste.

E perguntei-te seriamente como vai Ruhama
e como tens esta ferida na mão
E tu sorriste e disseste ah a ferida é de lá.
Oh se apenas pudesses compreender, mas tu jamais
compreendeste como eu soube morrer por ti e quanto
eu não soube viver por ti.

E teu fim naturalmente é voltar um dia para lá,
e eu te acompanharei por uma certa distância e depois voltarei.
E não é certo se voltarei a minha cabeça atrás de ti. Oh quanto
algum vento ocasional entreterá o meu peito desnudado.
E no decorrer do tempo tentarei adivinhar se já estás lá,
e depois esquecerei novamente cada manhã triste.
E se em momentos de fraqueza me lembrar de ti, Ruhama,
proteger-te-ão bambus escuros de junco.

E quando uma vez num momento forte de fraqueza eu te desejar
andarei com passos apressados na direção do lago,
virá um vento absolutamente ocasional numa corrida e assobiará em ti
e te despirás, e haverá uma espécie de farfalhar no lago
e encontrarei as tuas roupas apenas. Então talvez rangerá em ti
um amor antigo e sem perspectivas. No lago
ancorará num sussurro um silêncio perdido. E também
se retorcerá ali algum vento ocasional que depois silenciará em ti.

Tradução de Nancy Rozenchan

Fata Morgana

Trombetas brilhantes ao longe inundaram a relva quente
E cavalos cinzentos aspergiram a sua espuma
E havia ali uma choupana de madeira alongada de vigas sólidas
e também uma cerca de arame farpado.

(E quanto quisemos sempre que isto fosse verdade,
e quanto polimos sempre trombetas e quanto
eram as vigas sólidas
e também cerca de arame farpado.)

E lá o trem passa de vez em vez,
e o cheiro de fogo excita as patas dos cavalos,
e a relva estremece com o sopro leve. Há um lugar
a que se pode chegar se realmente se quer,
e talvez vê-lo do topo de uma rocha como num filme de guerra hollywoodiano
os braços estão estendidos à frente e o olho examina.

(E quanto quisemos sempre que isto fosse verdade
e quanto desprezamos isto por vezes e quanto
exasperava a fumaça as patas dos cavalos
e também cerca de arame farpado.)

E por vezes você acredita de repente, acredita de verdade
que trombetas brilhantes ao longe ainda inundam a relva quente,
e a luz clara cochila confortavelmente e os
cheiros das flores ela respira profundamente, e seu cheiro

é como uma espécie de melodia tépida, cansada mas tempestuosa,
que fechou os nossos olhos, apagou o tabaco do cachimbo,
os músculos estão lassos, está quente fora mas ao mesmo tempo de perto
sente-se nitidamente como ao longe o trem passa,
e as patas dos cavalos irrompem na choupana. E amiúde
há dentro pessoas esquisitas de algum outro país.

Tradução de Nancy Rozenchan

Procuração

(A quem interessar possa)

O que justifica mais do que tudo
a solidão, o grande desespero,
o carregar estranho do jugo
a solidão grande e o desespero grande
é o fato simples, cortante
que não temos na realidade para onde ir.

Em noites claras o ar é frio
e por vezes as noites são espessas também,
e chove e há sirocos
e corpos bonitos e também rostos,
que por vezes sorriem e por vezes não,
por vezes por causa dela, por vezes por causa dele.

A paisagem é simples e desprovida de névoas,
anjos na escada não descem, não sobem,
por vezes odeiam, por vezes amam,
há poucos amigos e principalmente inimigos,
mas há um forte desejo de fluir
como um rio, único, à luz do dia,
permanecer jovem sempre e sonhar
com um ritmo ousado à luz do dia,
como um rio, único, fluir, fluir
só o nosso corpo envelhece dia a dia.

O que justifica mais do que tudo
o sonho, o desespero grande,

o conhecimento de que não há qualquer justificativa
e a sua busca renovada a cada momento,
a comoção e a opressão,
o que justifica mais do que tudo,
o que justifica o desespero grande,
é o fato simples, cortante
que não temos na verdade para onde ir.

Só o nosso corpo envelhece dia a dia
e somos um rio à luz do dia,
fluir único, único a fluir,
o que justifica, o que justifica o sonho
o que justifica o desespero grande,
o que justifica mais do que tudo.

(N.B.)

As noites são claras e o ar é fresco,
há vigor e há energia e amor não há
e já não há sorriso e já não há palavras,
anjos na escada não descem, não sobem
as poesias, como de hábito, só revelam
aquilo que é possível dizer com palavras,
por isso a si próprios do topo de uma rocha lançam
ao grande mar, e ali as ondas
sobem e descem, sobem e descem.

Tradução de Nancy Rozenchan

Dalia Ravikovitch

O pesar da noite

O caminho é tão longo
e a lua parece uma lata amassada.
E não há quem decifre
ouro de lata
que valha um tostão furado.

Flutuam nos céus pesadas nuvens
e torres e telhados erguem-se em sua desgraça.
E, diante deles, paira no ar o uivo das raposas
cujas costas tremem na cerca espinhosa.

Em seu lugar enxameiam estrelas e planetas,
a noite cai no mar das noites.
E a luz dança como pernas de corças
jorrando como uma fonte, brotando de um muro.

A onda esmaga o ventre das ondulações,
o pânico perfura o pânico da profundidade.
Os feixes do campo param e se postam,
os bambus lançam suas vozes em uníssono:

Volta ao teu descanso, minh'alma,
pois Deus te recompensou.

O caminho é tão longo
e a lua parece uma lata amassada.
E, por sobre ela,
uma luz, mais alva que o leite,
inunda como profunda salvação.

Tradução de Suely Pfefferman

Um rigoroso inverno

O curto pavio tremeu em meio à chama
e, antes de encarar sua glória, cobriu-se de melancolia.
Chuva e sol governavam em turnos e, dentro da casa,
temíamos só em pensar no que nos aconteceria.
Arbustos avermelham em seus corações e o lago se escondeu,
cada qual ficou absorto em si próprio apenas.
Mas, no momento em que me distraí,
vi como as pessoas são desligadas deste mundo
— como um raio atingindo uma árvore, carregada de membros e textura,
com galhos úmidos pisados como grama morta.
A persiana, quebrada, e as paredes finas,
chuva e sol passavam alternadamente com as rodas de ferro.
Todas as plantas percebiam apenas a si próprias.
Não mais julguei que sobreviveria desta vez.

Tradução de Suely Pfefferman

Roupa

Para Itzchak Livni

Sabes, disse ela, fizeram-te uma roupa de fogo.
Lembras-te como se consumiu a esposa de Yazon em suas roupas?
Esta é Medéia, disse ela, tudo lhe fez Medéia.
Precisas ter cuidado, disse ela.
Fizeram-te uma roupa brilhante como rescaldo
que queima como brasa.

Vesti-la-ás? Disse ela, não a vistas.
Não é o vento que assobia, é o veneno que borbulha.
Mesmo que não sejas uma princesa, o que farás com Medéia?
Deves distinguir entre os sons, disse ela,
não é o vento que assobia.

Lembras-te, disse-lhe, da época em que eu tinha seis anos?
Esfregaram minha cabeça com xampu e assim saí à rua.
O cheiro do xampu me perseguiu como uma nuvem.

Depois adoeci por causa do vento e da chuva.
Ainda não sabia como ler tragédias gregas.
Mas o cheiro do perfume espalhou-se e fiquei muito enjoada.
Hoje compreendo que este não é um perfume natural.

O que será de ti, disse ela, fizeram-te uma roupa ardente.
Fizeram-me uma roupa ardente, disse eu, eu sei.
Então por que estás aí parada, disse ela, precisas ter cuidado,
acaso não sabes o que é uma roupa ardente?

Sei, disse eu, mas não como cuidar-me.

O cheiro daquele perfume me confunde.

Disse-lhe: ninguém precisa concordar comigo.

Não sou dada a crer em tragédias gregas.

Mas a roupa, disse ela, a roupa arde no fogo.

O que dizes, gritei, o que dizes?

Nem mesmo estou vestida, eis que sou eu a queimar.

Tradução de Suely Pfefferman

Meir Wiseltier

Clima

O clima de que mais gosto no mundo
é o clima de Tel-Aviv numa noite de inverno.
Tel-Aviv é como uma mulher que colocaram vestida na banheira,
briguentos fizeram-lhe isto, e ela perambula
agora humilhada pelas ruas aguardando justiça.

Façam, por favor, justiça a esta cidade, digam-lhe uma palavra calorosa.

O ar que umedeceu a areia e regou-a com fragrância de ar
perambula agora semi-adormecido, feliz, diante de si a noite toda.
Ele acaricia a face dela ao passar, mas não se deterá.
O prazer da umidade separa os quadriláteros das casas
cujo reboco descascou. Tel-Aviv adormeceu no seu lugar e lança
suspiros desvairados do sono.
Digam uma boa palavra nesta cidade, ela merece piedade.

Tradução de Nancy Rozenchan

Novamente desce uma luz cáqui cinzenta

Novamente desce uma luz cáqui cinzenta
numa nuvem condensada e não pura
diante das varandas escancaradas
de nossas casas plantadas na areia.

Diante de nervos de rostos saudosos
confortavelmente num toque de vento de outono,
um leve estremecimento na face chamuscada,
novamente desce uma luz cáqui cinzenta:

novamente desce uma luz cáqui cinzenta
diante dos pensamentos triturados
sobre uma forma elíptica distendida
que quisemos marcar novamente na areia.

E sobre nossas comidas simples
que preparamos sobre uma mesa à sombra da árvore
e juntamos para comer com alegria,
novamente desce uma luz cáqui cinzenta:

novamente desce uma luz cáqui cinzenta
sobre o vinho que servimos nos copos
e nos curvamos à sua púrpura viva
e à lembrança de seu sabor do ano passado.

E sobre os seios das jovens como ameixas
envolvidas em suaves invólucros

e que absorvem um contato de vento faminto.
Novamente desce uma luz cáqui cinzenta:

novamente desce uma luz cáqui cinzenta
sobre nosso amor ferido,
sobre as lembranças que se dissolvem
que pensávamos discriminá-las no tempo.

Sobre nossa carne que trama curvar-se repentinamente,
sobre nossa força de manter forma humana
que seja uma essência sorvedora e que vê.
Novamente desce uma luz cáqui cinzenta.

Tradução de Nancy Rozenchan

Sonho da morte como anjo

Mortos envolvidos de vestidos de tecido
comedores de azeitona e gergelim
leitores de livros enrolados
nas cidades de muro
e florestas
em acolchoados sobre pedras.

Sonharam o dia de sua morte
na figura de um anjo que virá
de dentro do muro ou da árvore
o cutelo
que está em sua mão
tornará supérfluas palavras de explicação.

Andarão com ele sem queixa
ou pedirão, aguarde um pouco
até que eu legue aos meus familiares
até que eu termine
a tarefa
depois lance para mim a sua mão.

E em casos especiais
que sorvemos nos escritos
pode-se debater com ele
dizer você se adiantou
vá e volte
dentro de dois meses mais um ano.

Porque também um anjo matador como ele
recuará diante de uma justificativa cortante
diante da verdade da vida humana
também não ousará
vangloriar-se
se as palavras do homem são capazes de:

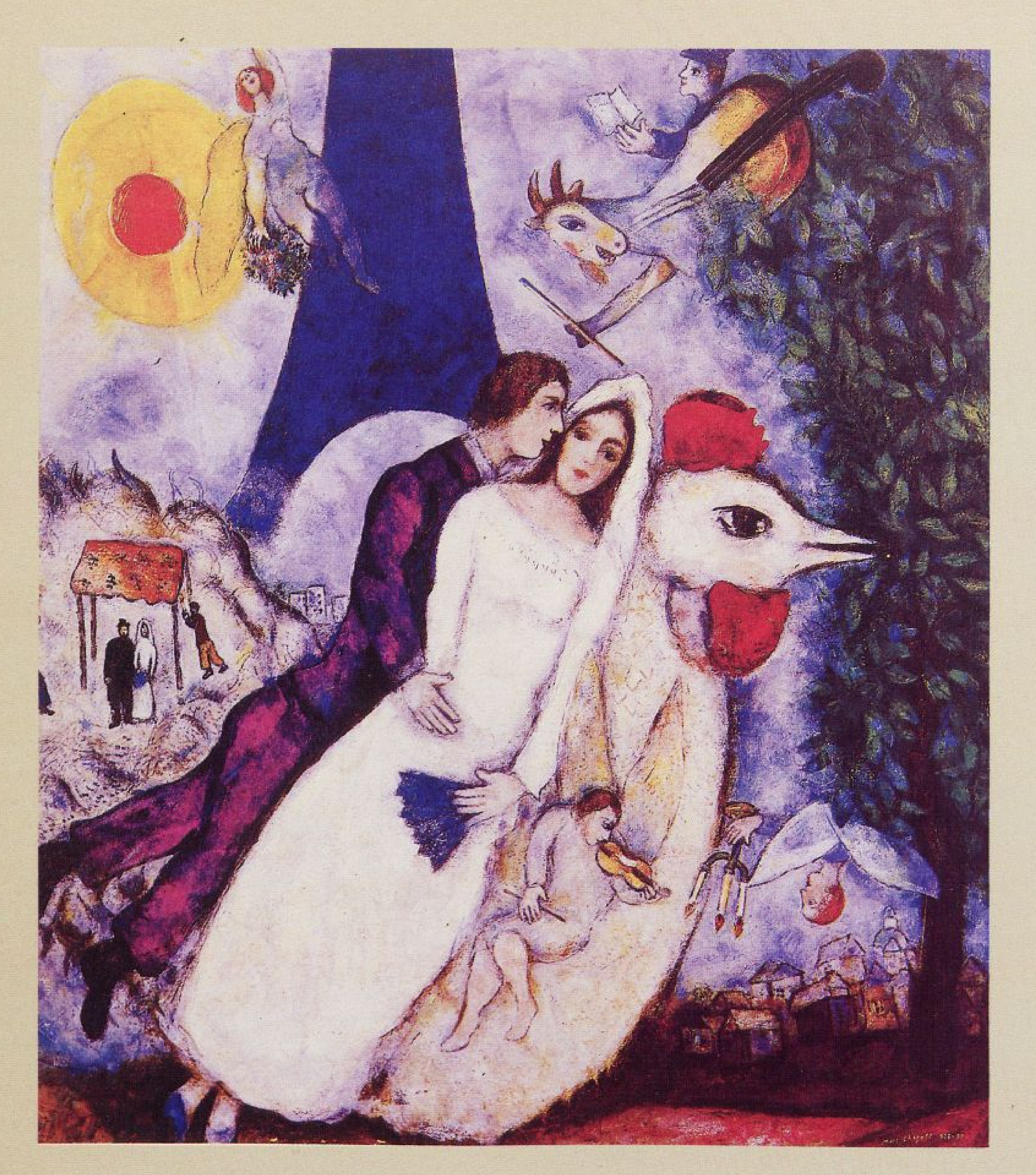
partirá assim como veio
voltará por ocasião de uma nova data
de dentro do muro ou da árvore
um brilho de cutelo
que está em sua mão
brilhará como esplendor de firmamentos.

Tradução de Nancy Rozenchan

Arte e poesia: Marc Chagall

Pulsa a noite em místico silêncio
E o mundo inteiro silencia...

C. N Bialik



Os noivos da Torre Eiffel

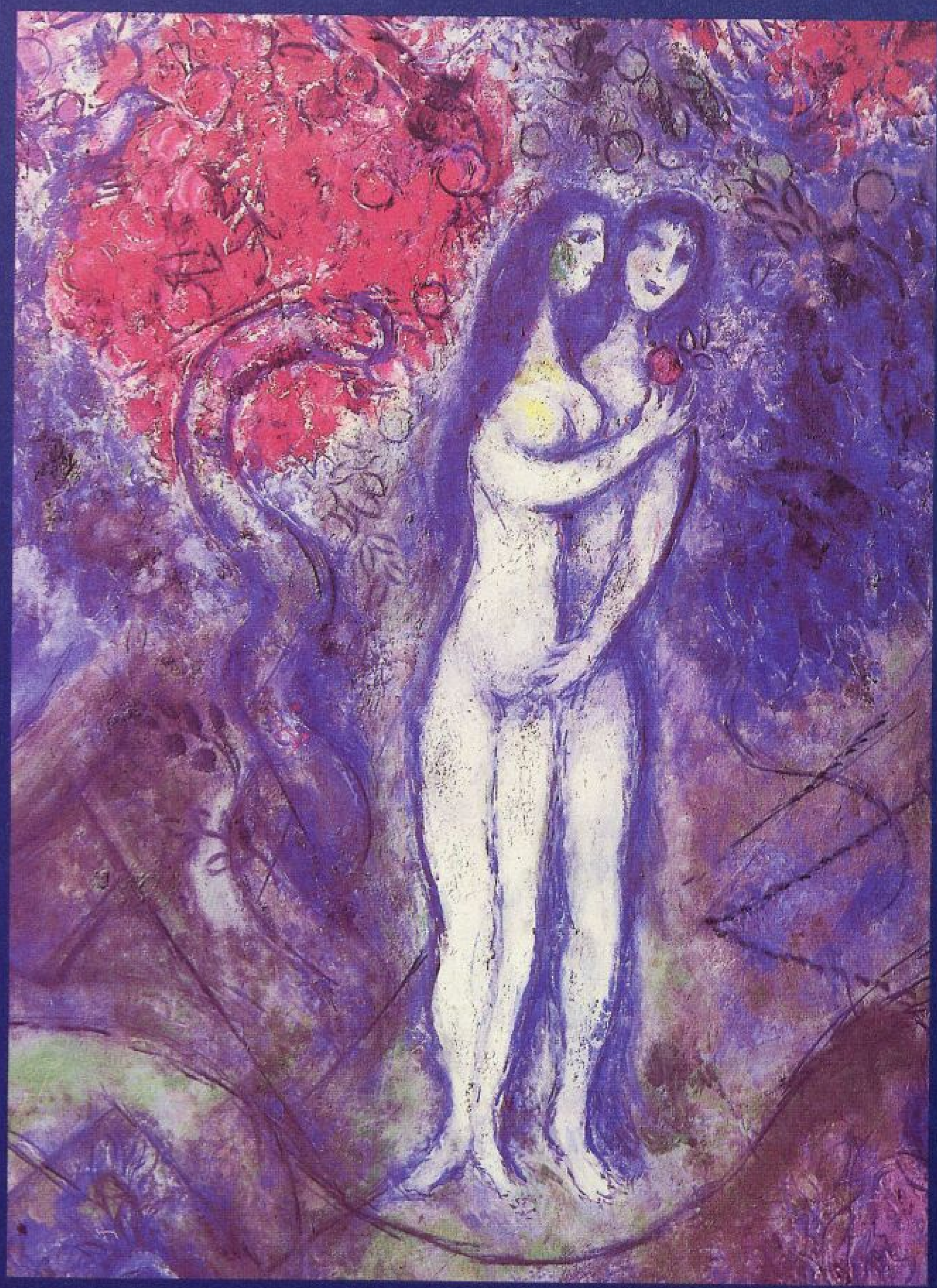
ÓLEO S/ TELA • Musée National d'Art Moderne Georges Pompidou

No verso: *Campo de Marte*

ÓLEO S/ TELA • Museu Folkwang, Essen

O meu amado é para mim, e eu para ele...

O Cântico dos Cânticos, 2:16



Adão e Eva, detalhe de *O Paraíso*

Óleo s/ tela • Musée National Message Biblique, Nice

Amada vem

Vem como estás, vem molhada das fontes.
Vem como estás, recoberta de folhas.
Vem do meu barro, amada minha, vem.

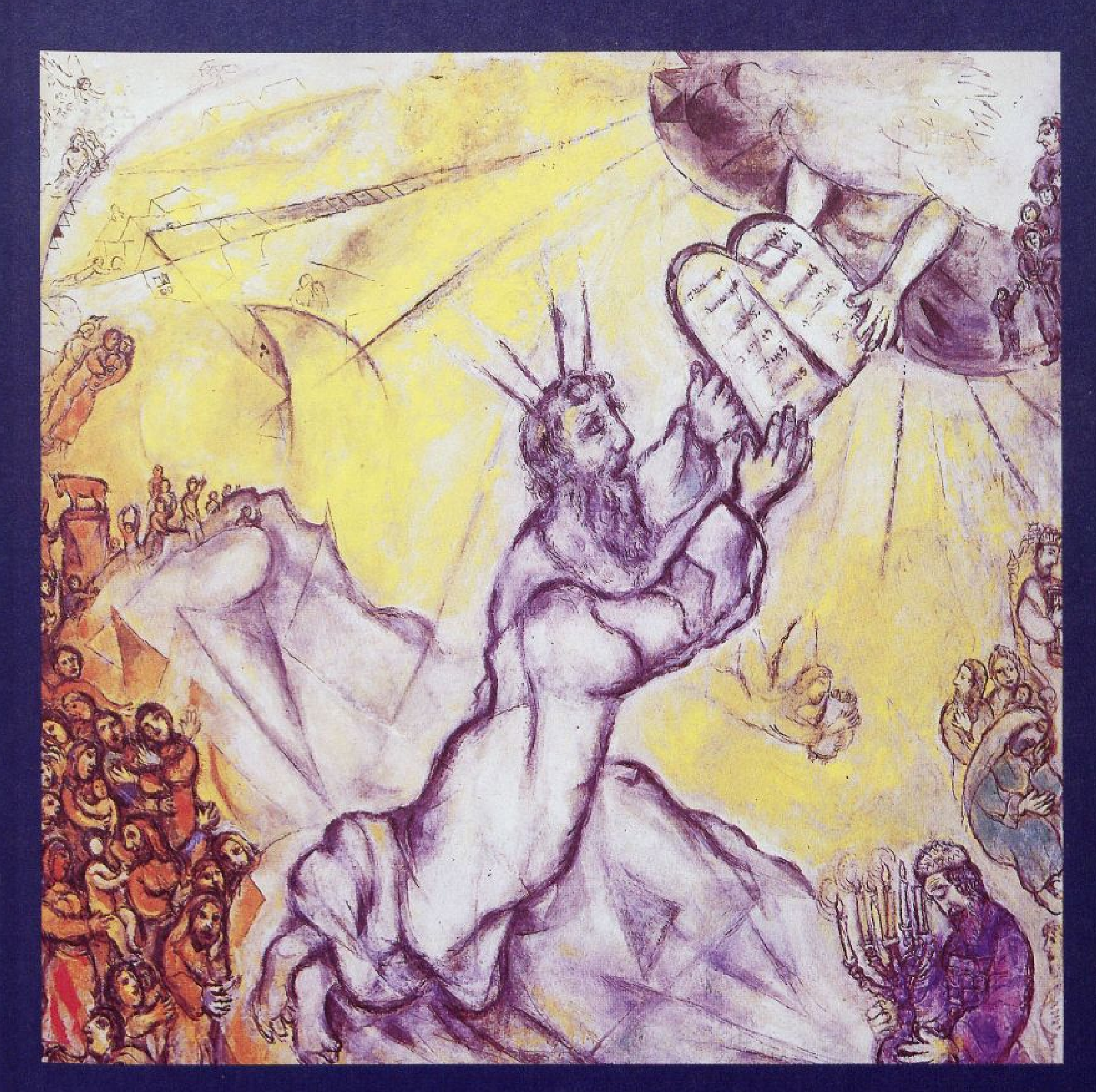
Jorge de Lima

O rei Davi entra em Jerusalém

Detalhe do original em cartão para a tapeçaria *Entrada em Jerusalém* • Parlamento de Israel, Jerusalém

E Davi dançava diante do Senhor com todas as suas forças...E Davi, e toda a casa de Israel conduziam a arca do testamento do senhor, com júbilo, e ao som de trombetas.

2 Samuel, 6: 14-16

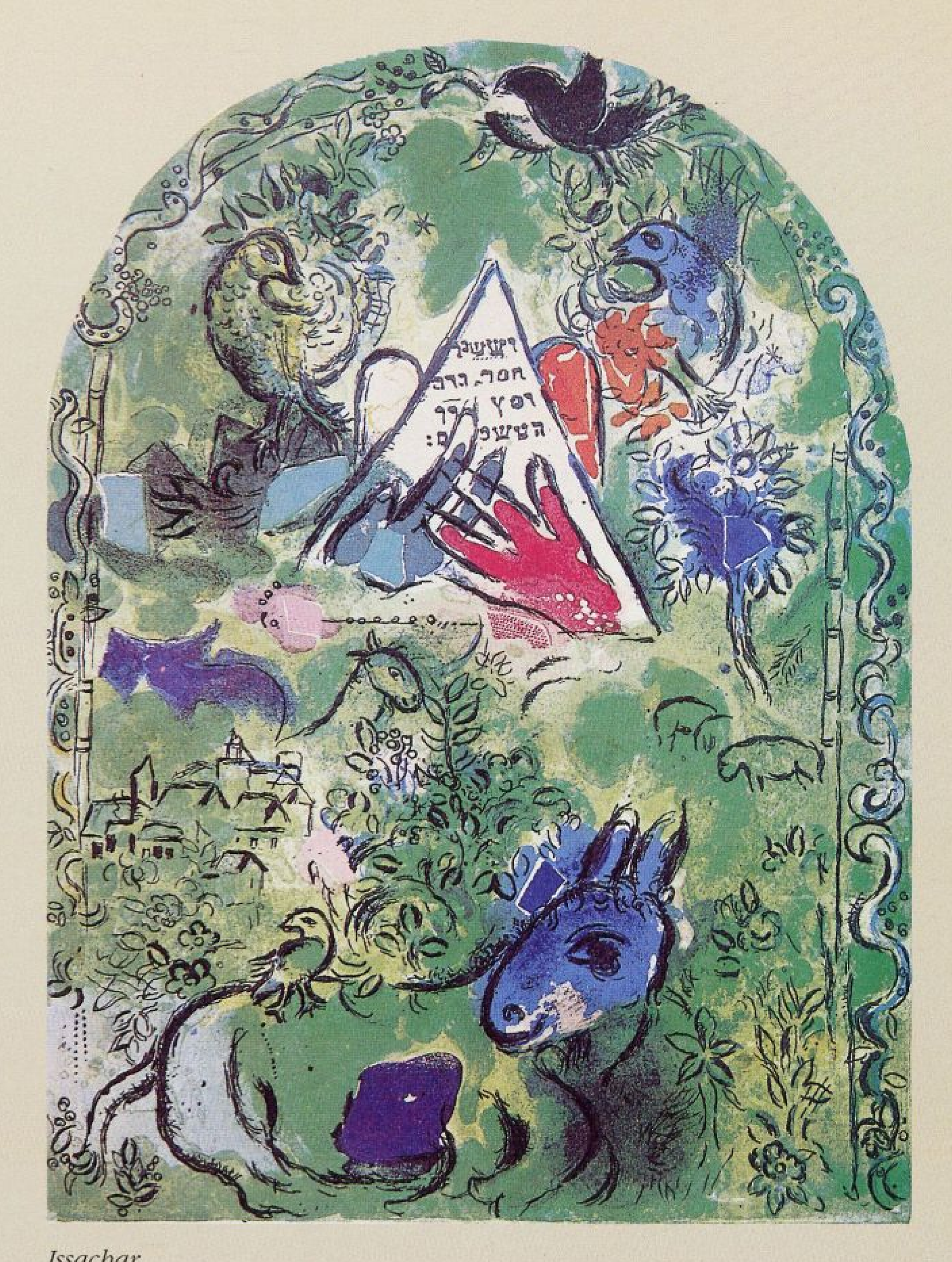


Moisés recebe as Tábuas da Lei

Detalhe da tapeçaria no Parlamento de Israel, Jerusalém

...e Ele escreveu nas tábuas as dez palavras do concerto. Depois disso desceu Moisés do monte Sinai, trazendo as duas tábuas do testemunho, e ele não sabia que seu rosto lançava de si uns raios, que lhe tinham ficado da conversação que tinha tido com o Senhor.

Êxodo, 34: 28-29



Issachar

Estudo para o vitral do conjunto de vitrais sobre as doze tribos de Israel, da Sinagoga do Hospital Hadassah, Jerusalém

Issachar, como um asno forte,
e duro para o trabalho...

Gênese, 49: 14,15

Sol, detalhe da *Criação do mundo*

Óleo s/ tela • Musée National Message Biblique, Nice

Se meu sol brilhasse na noite
Quando durmo todo coberto de cores
No meu leito de quadros...

Marc Chagall

O Cântico dos Cânticos III

ÓLEO S/ TELA • Musée National Message Biblique, Nice

Formosa és, amiga minha, suave e graciosa como Jerusalém...

O Cântico dos Cânticos, 6:3

O sacrifício de Isaac

ÓLEO S/ TELA • Musée National Message Biblique, Nice

Isaac

(fragmento)

Sou eu quem sou imolado, meu filho
E já meu sangue está sobre as folhas
E a voz do pai se embarga
E seu rosto empalidece

AMIR GUILBOA

Aarão diante do candelabro

GOUACHE • Musée National Message Biblique, Nice

E Aarão queimará sobre ele um incenso de suave cheiro. Ele o queimará de manhã, quando preparar as lâmpadas. E quando ele as acender de tarde, tornará a queimar do incenso diante do Senhor...

Êxodo, 30: 7-8

A luta de Jacob e o Anjo

Óleo s/ tela • Musée National Message Biblique, Nice

Novíssimo Jacob

(...)
É preciso que eu seja Tu, e não eu.
E que eu encare o sofrimento como um céu aberto
E Teu anjo descendo e subindo sobre mim.

Murilo Mendes

Por sobre a cidade

Óleo s/ tela • Galeria Estatal Tretiakov, Moscou

Lamento noturno

(fragmento)

Nuvens vaporosas flutuam no céu
Telhados e torres se elevam em sua miséria

Dalia Ravikovitch

POESIA BRASILEIRA EM TRADUÇÃO

Poetas brasileiros em tradução para o hebraico

Apresentamos aqui a tradução para o hebraico dos poemas de quatro dos maiores poetas brasileiros da modernidade: "Preparação para a morte" (1936), de Manuel Bandeira, trata de um dos temas recorrentes na obra do poeta; "Motivo" (1939), de Cecília Meireles, revela a delicadeza e a musicalidade próprias da autora; "Canção amiga" (1948) apresenta um dos raros momentos de otimismo da obra de Carlos Drummond de Andrade; e "Tecendo a manhã" (1966), de João Cabral de Melo Neto, é uma bela mostra do rigor e engenhosidade característicos do autor.

בעמודים הבאים מובאים, עם תרגומם לעברית, ארבעה שירים של גדולי המשוררים הברזילאים המודרניים: "הכנה למוות" (1936), מאת מנואל באנדירה, מטפל באחד הנושאים החוזרים ביצירתו; "טעם" (1939), מאת סיליה מירלס, מבטא את העדינות והמוסיקליות אשר בשירתה; "ניגון אח ורע" (1948) משקף אחד מרגעי האופטימיות הנדירים ביצירת קארלוס דרומון דה אנדראדה; ו"רקימת הבוקר" (1966), מאת ז'יואו קאבראל דה מלו נטו, מהווה דוגמה יפה של הדקדקנות וכושר ההמצאה המאפיינים את המשורר.

Manuel Bandeira

Preparação para a morte

A vida é um milagre.

Cada flor,
Com sua forma, sua cor, seu aroma,
Cada flor é um milagre.
Cada pássaro,
Com sua plumagem, seu vôo, seu canto,
Cada pássaro é um milagre.
O espaço, infinito,
O espaço é um milagre.
O tempo, infinito,
O tempo é um milagre.
A memória é um milagre.
A consciência é um milagre.
Tudo é milagre.
Tudo, menos a morte.
— Bendita seja a morte, que é o fim de todos os milagres.

מנואֶל באנדַירָה (1886-1968)

הַכָּנָה לַמָּוֶת

הַחַיִּים הֵם מַעֲשֶׂה נִסִּים.
כָּל פֶּרַח,
בְּצוּרָתוֹ, בְּצִבְעוֹ, בְּנִיחוֹחוֹ,
כָּל פֶּרַח הוּא מַעֲשֶׂה נִסִּים.
כָּל צִיפּוֹר,
בְּנוֹצוֹתֶיהָ, בִּמְעוּפָהּ, בְּשִׁירָתָהּ,
כָּל צִיפּוֹר הִיא מַעֲשֶׂה נִסִּים.
הַמֶּרְחָב, אֵינְסוֹפִי,
הַמֶּרְחָב הוּא מַעֲשֶׂה נִסִּים.
הַזְּמָן, אֵינְסוֹפִי.
הַזְּמָן הוּא מַעֲשֶׂה נִסִּים.
הַזִּכָּרוֹן הוּא מַעֲשֶׂה נִסִּים.
הַתּוֹדָעָה הִיא מַעֲשֶׂה נִסִּים.
הַכֹּל מַעֲשֶׂה נִסִּים.
הַכֹּל, חוּץ מֵהַמָּוֶת.

- יְבֹרַךְ הַמָּוֶת, שֶׁהוּא קֵץ כָּל הַנִּסִּים.

תרגום: מרים טבעון

Cecília Meireles

Motivo

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento,
atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
- não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo;
- mais nada.

סֶסִילְיָה מֵירֶלֶס (1964-1901)

טַעַם

הַרְגַע קַיָּם וְעַל כֵּן אֲנִי שָׁר
וְעַל שֶׁחָסָר בְּחַיַּי לֹא שׁוֹרֵר.
אֵינִי מְאֻכְזָב אַף לֹא מְאֻשָּׁר:
אֲנִי מְשׁוֹרֵר.

מַה שֶׁקָּרוֹב לְלִבִּי חֲמַקְמַק,
אֵינִי זָחוּחַ אַף לֹא נְכֵה-רוּחַ,
לַיְלָה וָיוֹם אֲבֻלָּה בַּמֶּרְחָק,
שֹׂח בָּרוּחַ.

הַאִם אֲנִי בּוֹנֶה אוֹ שׁוֹבֵר,
הַאִם אֲנִי מַתְמִיד אוֹ נִשְׁבָּר
- לֹא אֵדַע. לֹא אֵדַע אִם אֲנִי עוֹבֵר
אוֹ נִשְׁאָר.

אֲבָל אֲנִי שָׁר. וְהַשִּׁיר עוֹלָם מָלֵא.
דַּם הָעֵד בִּכְנַף הַמִּפְעָם, אֵי גְבוּלוֹ.
יָבוֹא יוֹם, זֹאת אֵדַע - מִלָּתִי תִּכְלֶה;
וְתוּ לֹא.

תרגום: מרים טבעון

Carlos Drummond de Andrade

Canção amiga

Eu preparo uma canção
em que minha mãe se reconheça
todas as mães se reconheçam
e que fale como dois olhos.

Caminho por uma rua
que passa em muitos países
Se não me vêem eu vejo
e saúdo velhos amigos.

Minha vida, nossas vidas
formam um só diamante.
Aprendi novas palavras
e tornei outras mais belas.

Eu preparo uma canção
que faça acordar os homens
e adormecer as crianças.

קארלוס דרומון דֶה אַנְדְרֶאדֶה (1902-1987)

נִגּוּן אֶת זַרְעַ

אֲנִי מַכִּין פֹּה נִגּוּן
שֶׁאִמִּי תִּמְצָא בּוֹ אֶת עַצְמָהּ
כָּל אֵם תִּמְצָא בּוֹ אֶת עַצְמָהּ
וְהוּא יְדַבֵּר כִּשְׁתֵּי עֵינַיִם.

אֲנִי מְהַלֵּךְ בִּרְחוֹב
שֶׁחוֹצָה אֲרָצוֹת רַבּוֹת
אִם לֹא יִרְאוּנִי אֲנִי רוֹאֶה
וּמְבָרֵךְ אַחִים וְרֵעִים.

חַיַּי שֶׁלִּי, חַיֵּינוּ שֶׁלָּנוּ
חָבְרוּ לְיַהֲלוֹם אֶחָד.
לָמַדְתִּי מִלִּים חֲדָשׁוֹת,
אֲחֵרוֹת הוֹסַפְתִּי לְיַפּוֹת.

אֲנִי מַכִּין פֹּה נִגּוּן
שֶׁיָּעִיר אֶת הַגְּבָרִים
וְיַרְדִּים תִּינוֹקוֹת.

תרגום: מרים טבעון

João Cabral de Melo Neto

Tecendo a manhã

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

זיוֹאַוֹ קאבּראל דֶה מֶלו נֶטו (1920-)

רְקִימַת הַבֹּקֶר

תַּרְנגוֹל אֶחָד אֵינוֹ רוֹקֵם אֶת הַבֹּקֶר :
הוּא זָקוּק תָּמִיד לְעוֹד תַּרְנְגוֹלִים.
לְאֶחָד שֶׁיּאחַז אֶת הַקְּרִיאָה שֶׁהוּא
וְיַעֲבִיר אוֹתָהּ לְאַחֵר ; לְעוֹד תַּרְנְגוֹל
שֶׁיּאחַז אֶת הַקְּרִיאָה שֶׁתַּרְנְגוֹל קוֹדֵם
וְיַעֲבִיר אוֹתָהּ לְאַחֵר ; וּלְעוֹד תַּרְנְגוֹלִים
שֶׁעִם תַּרְנְגוֹלִים רַבִּים אֲחֵרִים יִשְׁתַּזְּרוּ
חוּטִים שֶׁל שֶׁמֶשׁ שֶׁל קְרִיאוֹת תַּרְנְגוֹל,
וְהַבֹּקֶר, רֵאשִׁיתוֹ רֶשֶׁת קוּרִים דַּקָּה
יִתְרַקֵּם לְעֵבֶר כָּל הַתַּרְנְגוֹלִים.

2

וּבְעוֹדוֹ קוֹרֵם אוֹר, מִכָּל עֵבֶר,
מִתְרַקַּעַת הַיְרִיעָה, אֶל כָּל עֵבֶר
וּבָאֹהֶל, מַאֲהִיל עַל פְּנֵי כֹּל,
מֵשֶׁל מִכָּל שֶׁלֶד, הַבֹּקֶר קוֹלֵחַ.
הַבֹּקֶר, מִרְקָם שֶׁל אָרִיג אֲוִירִי,
אַךְ נִרְקָם וְהִרְקִיעַ : אוֹהֶלוֹר פּוֹרֵחַ.

תרגום : מרים טבעון

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Alberto Cunha Melo

FRAGMENTO

Quando, só por acaso,
abrindo um velho tomo,
cai a pétala seca,
sem conhecer-se o dono,

algo enorme morreu
e ninguém percebeu;

hoje é trapo de asa
que uma brisa franzina
arrasta pela casa:

cinza de hóstia e horror
num pedaço de flor.

Ninguém viu, mas lá fora
o silêncio passava:
com seu porte vulcânico
e informal, de uma lava;

cruzou toda a avenida,
sem dar sinal de vida;

sem ser visto, escolhia
os que iriam com ele,
no final do dia;

venceu toda a batalha,
sem mover uma palha.

Perto da linha férrea,
entre o regato e o aterro,
tarde da noite, passa
o mais secreto enterro;

faróis baixos, no escuro,
chega um carro ao monturo;

só fica o tempo fixo
de um passageiro frio
ser jogado no lixo;

quando chega a alvorada,
ninguém sabe de nada.

Ayrton Pereira da Silva

Vocês

Vocês que não nasceram nestas plagas
este recanto de mar contra a montanha
e não recolheram o azul dos dias
nem o dobraram como um lençol sem costuras
depois de branquejado pelos sóis
nem escutaram o murmúrio dos mariscos
no seu secreto sacrifício
sei que é difícil eu sei
compreender as semanas dessas conchas
ou mesmo o canto das gaivotas brancas
que sobretudo gritam num coral
mas eu sim homem do mar
antes menino dessas águas
conheço todos os caminhos sem pegadas
conducentes além do litoral
lá onde os anjos apedrejam os pombos
e se formam os crepúsculos purpúreos
onde nascem enfim os oceanos.
Vocês que desconhecem os enredos dessas musgosas pedras
onde rebate o mar bate e se esbate
sei que é difícil imaginar castelos
onde não os há sob o luar
e antever de longe um fogo-fátuo
desses que brilham intensamente sem brilhar.
Esses mistérios são os dons cativos
dos que nasceram e viveram à beira-mar
entre golfinhos anêmonas sereias
afogando-se na secura das areias
até a voz faltar.

Fixando a essência dessas tardes

Não era eu mas um outro
o habitante das remotas tardes
de uma rua oculta no planeta
entre objetos de um sagrado rito:
a coleção de selos, o vidrilho
e sobretudo em tudo um raro brilho
que tornava de sol os teus cabelos
iluminando os becos sem saída

não era outro mas eu
o que subia a passo essas ladeiras
margeadas de casas tantas casas
onde ecoavam sons do dia-a-dia
fragmentos às vezes de sonata
pedaços de frases pelo rádio
me acompanhando no caminho estreito
como uma sombra um cão ou um defeito

mas não sou eu nem outro
o que apreende ou tenta em fingimento
guardar em si talvez o próprio tempo
misteriosa essência de momentos
como um perfume volátil
saudade portátil
que se carrega dentro
feito um emblema

Intransitável

Daqui se avista a vida num repente
quando o outono punge nas vertentes
preparando os salões do duro inverno.
A paisagem da janela é plena:
um cinza sujo de asa de pombo
onde as folhas mortas se levantam
sob o sopro encanado de altas portas.

É por aqui que vão-se as esperanças
no labirinto dos azuis profundos.
Só resta olhar as páginas cujas margens
não conduzem à segurança dos caminhos.
Pescam-se sílabas ao invés de peixes
nesse rio de pedras que é o texto
sempre sujeito aos perigos da semântica.

Esse fazer é o infausto ofício
de quem semeia em lavouras hídricas:
raramente se fixam as palavras
devoradas por bocas violentas
quando não jazem no fundo aprisionadas
por correntes de liquens e de algas
sob os auspícios de estrelas opacas.

É imprescindível preparar as redes
para a colheita estéril das linguagens
que se ocultam sob o claro texto
camuflagem de riscos incontáveis
como o canto de sereia das sintaxes
nos estreitos dos ditongos e tritongos
ou nos peraus profundos dos hiatos.

É a vida que vai fechando o círculo
da linha curva que retorna ao ponto.
Quantos enganos, senhor, nas estações
a que somente os artifícios desse ofício
emprestaram o brilho algo postiço
do relâmpago fugaz dessas metáforas
que não aquece ou reluz, logo se apaga.

Essas visões da neve lá de fora
encontram eco no coro das traças
que devoram vorazes a linha d'água
assoreando estradas de partida
no livro-texto da vida cujas margens
inacessíveis também às arribadas
são as escalas de uma via intransitável.

Carlito Azevedo

Vers de circonstance

p/ ana, nana e heitor

A pessoa que mais amo
É feita desse mirante,
Dessa época do ano,
"Do perto desse distante".

E o oceano e as pedras
Cabem no vinco de horror
Que é sua falta em meu rosto:
"Tróia no rosto de Heitor".

Outra banhista

Laguna banhada de frio
E varada de solstício.

Laguna de água densa
(Como água de doença).

Mas se um corpo na laguna
Súbito luz (sol na duna)

Todo esse frio agoniza,
Ressentido, e já desliza

Outra vez, como uma escuna
Sublevada, na laguna

Água pura, água limpa,
De sideradas pupilas.

Cataclismo

Ninguém é mais o
mesmo

depois de um
cataclismo:

menos do que
espasmo

mais do que
marasmo

fica aquela
cisma

Daniel D'Assumpção dos Santos

Debaixo da saia

Também a Lua freqüenta a poça
que a moça salta arrepanhando a saia. No
fundo das coxas, uma comichão de estrelas
que ela leva para o namorado colher.

Ressurreição

Por entre as pregas da noite, ouvia-se — e só — minha unha desgrenhando o púbis para despertar para a insolência o que já não empertigava a sua crista. Mas insisti. Tateei no escuro até encontrar a primeira mecha do dia, logo ali na cerca da casa, onde vi o galo inflar o pescoço e estender o bico para o sol que se oferecia.

Eu aguardo

Por isso é que eu me penteio devagar: vou fazendo o tempo render entre as mechas até que o cenário se recomponha nos espelhos. Eu trespassaria a impassível prata da lâmina sem temer a degola. E ficaria por trás de mim, vindo de um tempo de que ainda bem lembro, me ensinando a sorrir. Como é mesmo que eu fazia, então?

Dora Ferreira Silva

O poema

O POEMA não ensina: é pedra flor esterco nuvem
não escolhido mas colhido entre coisas de passagem
pelas mãos de um andarilho. É música também
melodiosa dissonante em claves que se alternam
por capricho. Viola d´amore violino contrabaixo
instrumentos antigos ou eletrônicos o conduzem
não há maestro; tudo segue o inesperado tema
de uma gota de água de um grilo ou das cigarras
ao cair da tarde. A natureza é sua carnação
a alma seu módulo invisível, invenção. Caminha
ou dança ou tropeça alerta e ensimesmado
tanto faz que o aplaudam ou excite as vaias
de uma platéia imaginário-real. Um POEMA.
Nasceu legítimo ou bastardo com ecos incontroláveis
de uma leitura à beira-mar, de um olhar transeunte
pela rua. Quem sabe o que quer dizer e que silêncios
nele se ocultam evasivos tentando esconder
o acorde principal? O tema obsessivo. O POEMA.
Recém-nascido e indefeso em busca de um destino
talvez já escrito e definido. Dispara asas incertas,
o infinito sorri de seu ímpeto vivo. Tão inseguro é o pássaro
em seu primeiro vôo. O POEMA. Articula sons
obedientes ou a recusa é transformada em
pausa. Não espera ser amado não espera glória
consentindo canhestro à sua parte de ilusão.

A John Donne I

Que parentesco é esse, alheio a sangue e origem
O mesmo riso triste, humor e complacência
Unidos num só ser de mal e de inocência?
Tal é o parentesco nos veios da poesia,
Parecendo inscrever-se no pranto e na ironia,
Dúplice e cúmplice do que a vida tem por natureza:
Todos os pares de opostos — fealdade e beleza
Que do Uno saíram em doida aventura
Sem perder seu timbre. A criatura
Arrastou o divino, o céu na terra dura.
Esquecido, o dom de palpar naturalmente,
Ouvido tato olfato olhar perderam infância.

Restou em pura exaltação o solene pensar
(Com sua insensatez), a intuição (com seus enganos),
Uma apetência de vida na cegueira dos anos,
A certeza da morte, essa mestra eminente,
Pois sem ela tudo flui imperceptivelmente
Até o abissal, o mar além da mente.
O amor, ah o amor, só ele tem a força
Escondida embora na fuga de uma corça.

A John Donne II

Um manto negro te envolve, amigo da blasfêmia,
Que o branco os anjos vão levar-te
Sem que o peças. Tua vida boêmia
Castigo foi sem que o soubesses, a usurpar-te
Saúde e alegria; o vício, pobre sucedâneo
Do que em ti seria grito espontâneo.

Não que o negro corresponda à preferida
Cor (ausente), e sim todos os tons da primavera
Amas. De negro porém bandarei tuas feridas
E assim não as verão as pálidas quimeras
Que povoaram de pesadelos tua vida
Roubando-te a realidade pressentida.

Crê na todo misericordiosa
Com seu olhar azul afeito à inocência
E que da pior ferida faz a simples rosa.
De tua vida votada ao espinho da inclemência
Fará nascer perfumes de um caminho embora
Não trilhado. Entre urzes, o rosmaninho.

Ildásio Tavares

Soneto da menina inca

Uma donzela pálida flutua,
cabelos negros, longos e tristonhos,
nos desvãos da memória. Nos meus sonhos,
jamais mostra seu rosto ou vulva nua
enquanto a realidade avança crua
e rói-me o cotovelo. Ansioso ponho
no verso o esforço azul com que componho
seu corpo cataléptico de lua:
frigidíssimo corpo de satélite
artificial, a luz do sol repele-te —
vertes terror e piedade em mim
com teu corpo de múmia e sacrifício,
pairando num eterno precipício:
teu corpo sem princípio, meio ou fim.

22.5.96

Soneto de incerteza

O futuro virá. Mas nossos braços
muito mal seus fragmentos vão colher:
não nos pertence a flor do acontecer;
o acaso é quem governa nossos passos.
Nossos espaços, feitos em pedaços,
rendilharão o tempo e o suceder —
à frente sempre, nada vai deter
o dilúvio da vida. Em claros traços,
a vida é só a vida; é só fluir,
indiferente ao sonho e à beleza
(pouco importa a lição do lago estático
a imagem distorcida a refletir
num relance de sol). Jogo enigmático,
viver é um exercício de incerteza.

18.1.96

Soneto de amor e medo

Vive o sublime quando morre o medo:
o amor não sabe peso nem medida;
o amor é labareda desabrida
que cresce e cresta se sofrer degredo.
O amor é um estar certo na incerteza;
é um arriscar o passo ao precipício:
no altar do gozo, faz o sacrifício;
no incolor da rotina, faz surpresa.
Quanto mais medo, mais volúpia tem-se:
treme e hesita o viciado face à droga
mas, num impulso fiel, se atira e afoga
o medo no prazer que envolve e vence.

Somente o amor aos deuses nos eleva.
A luz do amor é sol. O medo é treva.

26.11.95

José Santiago Naud

Dois inéditos de cara de cão

1

O meu cão se escapa da trela
e vai correndo até as lindes do bosque
linha
entre as patas da frente
e as patas de trás, a boca
justa e meio aberta
à corrente partida
despedaça os mosaicos do tempo
noutra imagem que diz: *Cave canem*
onde ele mesmo demora
conjunção entre domínio e liberdade.
Esta a cintilação
fuga
ou irromper das imagens
onde imprevisto o meu cão parece ser tudo.
Fico eu aqui a gritar no esgar do cuidado:
Cave canem!
E ele
lá
a saltar
contente de unir seu instante livre e minha mão.
Vem agora cansado
repousar arfante o focinho úmido na minha perna
confrangendo o rabo
um pouco mais inquieto pela mesma distância
que vai entre parecer animal nas lindes do bosque
e outra coisa que eu posso tocar
chamar ordenando
ou dizer equivocamente que conheço.

2

Tiro da soga o meu cão
chamo-o
                e como estou no campo
longe das ruas
não trago trela ou corrente
para chamá-lo assim
livre seguindo o passeio que ele segue
e corre
a devorar as memórias do antigo
como devora um osso —
fúria de amor e reintegração do instinto
puramente incluídos além da memória
recuada aos mares do sangue
em sua própria origem gota da espécie.
E vai
        e vem
metade lobo
metade cão
impudico e contente
entre uma perna que alça memorando postes
e a outra
                posta na selva
em porte inteiriço que o torna
antro de gruta
porta de templo
guia dos mortos
pedra
        e cão
portentoso,
triângulo erguido
árvore de agulha aguda ou de copa cheia
mas árvore só

com frutos miúdos que a Primavera rebenta
folha digitígrada
para os tons vários do verde
e logo pentafoliada
gama
grama
gramo
de outra estrela mirífica
oh, montes erguidos,
deixai-vos cair
por ver minha terra.
Ganha sua voz meu cão
ou de mim recebe essa cara dócil
para dizer longínquo
meta
arqui
semi
ou que diabo seja
as artes de vencer o demo
para além do idioma,
alguns conceitos lingüísticos
que em seu dialeto de cão tudo diria
no todo infuso
sua fala
se outra fala tivesse:
EMANDAZABALTZAZU
MUNDUANFRUTUAGERNIKA

Lara de Lemos

Soneto incerto

Tudo é incerto
neste incerto mundo.
Incerto é o tempo
que me resta. Incerto

o que sobrou de tudo.
Incerto o credo,
incerto o amor que
me habitou. Contudo

vivo de incertezas
como se fossem certas
as horas do futuro.

Protegendo-me de todos
e de tudo, a morte certa
é meu escudo/escuro.

Modus moriendi

Despojo-me
de vestes
de adornos
de ornatos.

Despeço-me
de amores
de odores
de olfato.

Desfaço-me
de risos
de êxtases
de ócios.

Dispenso-me
de prantos
de dores
de espantos.

Tento a ciência
da não-sobrevivência.

Dos ardis do tempo

De hora em hora cresce um não
no precário coração.

O corpo busca um jeito
de acomodar-se no leito.

E ali ficar esquecido
do compromisso assumido.

Adia todos os gestos
para a próxima semana

e assim permanece infenso
aos atropelos do dia.

No quarto mal se percebe
no escuro do cortinado

um corpo, em puro silêncio,
no esquife acolchoado.

Marta Gonçalves

Chuva na quilha

A chuva vem de longe, abriga
o fim do ano. No arroio,
    memórias memórias
trituradas nas tardes outonais.

Vem chuva na campina da alma.
Guardamos os anéis usados nos dias
do calendário. A água repõe salivas
e lembramos as flores idas na maré.

Esperamos os sóis que virão marcados
de cruzes. A madeira pesa o corpo
e levará o corpo. Somos sobreviventes
do oceano. Sua água chega na porta da casa
mesmo que se faça distante.

A chuva cinza os olhos.
O canto é anterior aos que sobrevivem.
Ainda que se conte o tempo.
Ainda que nas mãos o adeus.
Os mortos virão para o Ano Novo.
        Estão sentados à mesa,
                vestem linho.

Descerão na aurora
        e quando o dia nascer
ficaremos só com a túnica
        e a tempestade na quilha.
E o vento o vento presságios
                nos olhos
trazendo cardumes. Trazendo a ferrugem
                dos números.

Na lonjura dos gestos

Pesam os olhos abertos em mim.
O frio no corpo é de Amsterdã.
O sol morre na torre e golpeia
os cabelos sonhados no vento. Sinto
o cerne do ser apanhando grãos.
Grãos secos dormidos na lonjura
dos gestos que ficaram amortalhados.

O frio é de Amsterdã, o corpo cheira
montanhas, o corvo voa longe. Há memória
do filho esperado que ficou no exílio.

Pesam os olhos abertos em mim.
Pesam crucificadas as sombras.
A insônia dilui lembranças.

Enforcamos os inventos do corpo.
Enforcamos o rio. Enforcamos a paz.

Mariposa ociosa na folha

O escaravelho olha o pássaro na tarde.
Uma ausência perfura a boca. A realidade
é o mistério do tempo a morrer. Espaços
ordenam o pensamento. O vazio é lúcido.

Havia aconchego de falas no jardim.
Havia peixes se amando no lago. No azul.

Entre uma palavra e um gesto escondíamos
moedas de ouro. A mariposa ociosa na folha.
Resta livre memória, discordância. Viver
a fragilidade a flutuação do imóvel.

Na andança visões dentro de mim.
A solidão da imaginação liberta.

Ah, o vento, o vento no âmago.
O amor se esvai. Habita uma força
proclamando o nascimento.

Pedro Ernesto de Araújo

Não sei nadar

Não sei nadar além de morte e muro.
Tudo o que sei de mares e de ilhas
foi navegado no meu quarto e assombro
em rotas obscuras da poesia.
Invisíveis semáforos me guiam
pelas mansões netúnicas do abismo.
Não sei nadar, não sei de navegar.
Só sei meu rumo quando estou perdido.
Não há sereias para ouvir meu canto.
Sou mais de ouvir as águas, de afagar
algas que me povoam cama e sono,
de imitar o vôo das gaivotas
enquanto sorvo o vinho das palavras
e inauguro meu mar íntimo e ocluso.
Penetro fundo o coração das rochas
e me consome o êxtase das conchas.
Nos ventos eu construo minha casa
e componho o meu barco com o silêncio.
Não sei amar o mar, mas nós sabemos
tantas ilhas de amor que trago ocultas
nos fonemas, nas lúcidas paisagens
que contemplam de dentro o sonho pânico.
Não sei nadar, mas leve como pétala
vou nas águas do canto sem perigo.
Peixe-andorinha, arraia-passarinho,
meu coração navega sem limites.
Em meu corpo soçobram sóis, navios
e recolho canções mortas no porto.

O nascimento do poema

Inútil:
O poema não nascerá de teu grito solitário.
O poema não nascerá de tua mão aberta na tarde
como rosa de espanto
nem do jeito manso como mastigas teu pão,
nem de teu maxilar e teus dentes rudes
quebrando estrelas, fúrias.
O poema nascerá da dor do mundo doendo no teu peito
como uma praga, um tiro.

Vago poema

O tudo quanto tenho soma um grito.
Minha árvore genealógica nunca passou na lógica.
Comunistas, fascistas, socialistas, capitalistas, budistas
tentam a revolução impossível contra mim:
como arrancar minhas raízes do vento onde piso?
Como arrancar-me a solidão do peito
se ela está povoada de socialistas, fascistas, capitalistas, anarquistas,

de Pedros, de Ernestos, de Souzas e de Araújos,
inclusive de meu eu sem nome, pátria e família?
Acusarem-me de quê? De gerúndios e ausências?
Por ora, declaro-me em greve dos solilóquios, dos colóquios e dos circunlóquios.

Sou apenas um poeta em estado de larva,
grávido de palavras-feto, de sentidos sem sentido.
Como varar o muro das mil portas abertas?
Me escondo no poema como um bicho.

Ricardo Alcântara

Um blues em Puerto Ordaz

Um solo de sax empresta uma elegância brutal
à solidão de um estrangeiro em trânsito.
É suave sofrer ao som de um blues.
A noite é esse lago sem margem,
mina de onde vem todo o azul.
O bar da esquina. O sax na calçada.
Melancolia néon. A mulher que passa e não me olha.
Toda beleza é uma impiedade:
Que são minhas virtudes, Senhor,
diante de tão belas pernas?
As estrelas se movem sobre Puerto Ordaz
como dados mágicos de um jogador sutil.

Cosmo

O infinito é aqui também,
ao mesmo tempo conteúdo
e aquilo que contém.
Assim compreendo eu:
o infinito é um silêncio
entre Adão e Deus.

Literatura

Há tempos em que o deserto
avança sobre os halos da noite
e amanhece em minha porta.
Fiel como uma sombra,
vou exercer a geometria
do delírio. Toco ausências
e tudo que esta mão toca
povoa-se de intenções.

Rita Espeschit

Terra azul

Pasta na planície das praças
O bando solitário e bípede.

O singelo pascer dos homens
espécie delicada e estúpida
que se perdeu no planeta.

A Terra é azul
e insuportavelmente
distante.

Inverno

A Terra degolada pelos deuses
em dias de festim:
raios da cólera maiúscula
decepam a memória do mundo.

Árvores se curvam
e os rios quedam-se.
Dia dos deuses
sacudirem o pó dos séculos.

O olhar pluviométrico do deus
se repartiu em dez?
Naquele tempo, havia gigantes
sobre a Terra. Afogaram-se.

Hoje, a amnésia visita nossa morada
e sussurra doce os mistérios
do tempo presente.

Estamos surdos e esperamos
a pequena nave louca em que viajaremos
dilúvio afora.

Pescaria

O poema em vão jaz no mar de Platão.
Dois mil anos em ócio no oceano.

Heidegger, o pescador de ostras, erra a mira
e arpoa o poema em extinção.
O barco iça a carcaça de versos.

O pescador, convertido, se ajoelha
ausculta, faz primeiros e segundos socorros
decreta: pagãos! respira ainda a poesia!

Morre a filosofia na era do instante clip.
Dois mil anos enfim na lâmpada de Aladim.

Rita Moutinho

Cerebral

Aos olhos aquáticos
as imagens são vagas.
Para medo dor dormir
práticas são as pálpebras
e canais por onde vaso.
No dia, a vitória-régia
sobre fécula encolhe pétalas.
Noturna, até navega.
Aos olhos poéticos
as imagens são magas.
Um veículo náutico
entre águas nada
e esta escrita náufraga
descobre minha náusea.
Enxugo-me da idéia ninfa
da animalidade barco.
Entre latente e manifesto
só se move a mente
e os desejos nascem
já dentro do poente.

Bilhete

O despertador não é aurora.

A primeira aurora deve ter sido sonora,
teria nascido do nascimento do acorde,
ou o acorde inspirou-se na aurora
de três sons, três cores, três sortes?
A aurora não grita, murmura,
num momento interciso do círculo
entre o arco e seu duplo,
entre o fuso e a corda,
entre o bule e a chávena,
entre o sono e o primeiro movimento
lânguido, tímido, lasso
da pálpebra.

Não é morosa como a vemos,
a aurora.
É mais, muito lentamente mais
laboriosa a tintura crescente da aura
que o levante súbito descolore.
A aurora é o silêncio necessário ao solo,
a proposta e a ante-sala, o primeiro vapor,
as carícias preliminares são auroras.

O despertador não é aurora.

Acorde-me às oito,
como a égua lambe o despertar do potro.

Forte

Indefinida, sou fogo que explode do atrito
aluído entre pedra maciça e pedra farinha.
Definho ligeira como a memória do sonho
roubada de mim na primeira luz do dia.

Mas não morro.

Em rinha, lanço perguntas aos meus labirintos,
e as respostas lanham zen orientando o nada.

Não morro ainda.

Invento ser o nada um tudo no infinitivo,
tenaz conjugo todas as faltas de sentido.
Novo fogo explode da luta entre pedras outras:
um sol gerado no limbo pelo amor das forças.

Não morrerei jamais.

Roseana Murray

Ofício

Aqui estou
de pé na tua porta,
na tua pele.
Bato palmas,
toco os sinos,
num sortilégio estranho
digo teu nome tantas vezes
que o mar adormece.

Mas não sei a palavra exata,
a que cabe como seda
na fechadura.
Não me lembro de nenhum ofício,
sou tão antiga
que me esqueceram viva.

Inumerável

Antes de nascer eu já nascia,
todos os dias inumerável
como fonte.
Vinha de longe,
de um tempo feito
de aldeias e assombros
e já chegava assim
com as mãos de pedra
e a morte
escrita na fronte.

Agapantos

Um homem entrará por esta casa.
A mesa estará posta
de ventos e sinos.
Colará o ouvido em meu peito
onde trafegam minhas antigas estradas,
o rumor surdo dos mortos.
Pegará em minhas mãos e me falará
de um campo imenso semeado
de agapantos.
Escutará a seda do meu corpo,
a sede da minha alma,
a lã dos meus desejos.
Então o tempo encherá o quarto
de areia.

Yacilton Almeida

Ode em dezembro

dez minutos da aurora de dezembro
de iluminado azul lavando a sala
ar lavado de lâmpadas na noite
ar de salas em noite consumido

dez minutos metálicos de chuva
estalar de telhados folhas troncos
estampido no tempo de onde grasna
um pássaro noturno um bicho alado:
miragem desenhada pelas chamas
quanto ardor no assoalho caibros vigas
na explosão do poema e seus vulcões:

(estertores de luzes em que dorme
esta cidade: pedra ferro e sopro
de pulmões fracos e desilusões)

dez minutos da aurora de dezembro:
após a chuva líquido silêncio
rega os polens cinzentos da manhã

citadina manhã gravada em chumbo
nas paredes nos muros nas calçadas
nos olhos dos mendigos: cães sem dono
ao despertar dos vales do abandono

Relendo joaquim cardozo

*Á*guas do mar do nordeste
filtradas pelas raízes
por teu canto ainda murmuram
num coco fosse num búzio

e dentro do coco a carne
de peixe: um seio suspenso
ao vento quente soprado
pelas palhas dos coqueiros

um seio que antes jorrara
o leite materno ausente
imagem só do nordeste
um fantasma um coco peco

teu claro verso seria
passados tantos incêndios
tão negro quanto a miséria
que espreita agora do vídeo

coqueiros esturricados
verdes silvos de serpentes
as palhas velhos lagartos
repasto em mesas de pranto

imprime o prelo do verso
em chama em grito em furor
meu verso em farpas em murros
vago efeito no silêncio

enquanto com teu compasso
de nuvens bem traçarias
nas pedras do desengano
a esfera branca dos sonhos

há pacotes de migalhas
colhidas do fim do século
para os fantasmas viventes
do teu signo estrelado

quando importava seguirmos
no pó de fogo dos anos
um novo rito em que o verbo
nordestinar redimisse

como ficaste prostrado
num chão de cinza e fadigas
pelo amor que nos amarga
na cegueira dos espelhos

mas resta do teu convívio
entre anjos a arquitetura
das pontes para a ascensão
dos mortos na cruz do sol

resta a nuvem carolina
sublimada e resta o encanto
das montanhas quando vamos
para o congresso dos ventos

Nos vales da rua azul
(Balada para piano em três variações)

A Ernesto Penafort, cantor do azul
IN VITA ET IN MEMORIAM

I

Silêncio mina do asfalto
mendigos trapos de sono
odor de urina e basalto
latido de cão sem dono

silêncio sangra do morro
e estanca em fundo gemido
um grito azul de socorro
um tiro: o medo contido

crianças homens mulheres
vasculham galões de lixos
mãos da fome seus talheres
na rua azul fossem bichos

um gato espreita dos muros
a fila dos operários
nos vales azul-escuro
dura sina dos horários

ENSAIOS

Solidão

ÓLEO S/ TELA

Museu de Tel-Aviv, Israel

Davi Arrigucci Jr.

A noite de Cruz e Sousa

Escondia mais do que a noite.
JOÃO ANTONIO

Olhos do sonho

Jan. 1897

Certa noite soturna, solitária,
vi uns olhos estranhos que surgiam
do fundo horror da terra funerária
onde visões sonâmbulas dormiam...

Nunca tais olhos divisei acaso
com meus olhos mortais, alucinados...
Nunca da terra neste leito raso
outros olhos eu vi transfigurados.

A luz que os revestia e alimentava
tinha o fulgor das ardentias vagas,
um demônio noctâmbulo espiava
de dentro deles como de ígneas plagas.

E os olhos caminhavam pela treva
maravilhosos e fosforescentes...
Enquanto eu ia como um ser que leva
pesadelos fantásticos, trementes...

Na treva só os olhos, muito abertos,
seguiam para mim com majestade,
um sentimento de cruéis desertos
me apunhalava com atrocidade.

Só os olhos eu via, só os olhos
nas cavernas da treva destacando:
faróis de augúrio nos ferais escolhos,
sempre, tenazes, para mim olhando...

Sempre tenazes para mim, tenazes,
sem pavor e sem medo, resolutos,
olhos de tigres e chacais vorazes
no instante dos assaltos mais astutos.

Só os olhos eu via! — o corpo todo
se confundia com o negror em volta...
Ó alucinações fundas do lodo
carnal, surgindo em tenebrosa escolta!

E os olhos me seguiam sem descanso,
numa perseguição de atras voragens,
nos narcotismos dos venenos mansos,
como dois mudos e sinistros pajens.

E nessa noite, em todo meu percurso,
nas voltas vagas, vãs e vacilantes
do meu caminho, esses dois olhos de urso
lá estavam tenazes e constantes.

Lá estavam eles, fixamente eles,
quietos, tranqüilos, calmos e medonhos...
Ah! quem jamais penetrará naqueles
olhos estranhos dos eternos sonhos![1]

Este poema de Cruz e Sousa aparece, em linhas gerais, como o relato de uma *visão* no âmago da noite. Desde logo, não se pode deixar de atribuir um sentido forte ao termo, pois o poeta dá enorme ênfase ao ato de ver e aos olhos, sem fazer qualquer referência à realidade banal de todo dia, ou mesmo a uma realidade determinada, como se tivesse alijado a experiência real e o tempo comum, para se internar numa paisagem de sonho, num outro mundo noturno, estranho e à parte. Penetramos no reino de um visionário.

A impressão inicial é ainda a que causa, por seu gosto insólito, o vago e o indefinido, boa parte do simbolismo, de que Cruz e Sousa, como se sabe, foi o introdutor na literatura brasileira. Um crítico que o percebeu com profundidade, Roger Bastide, também parece ter se surpreendido com o fato, acentuado ainda mais pelo contraste com o contexto biográfico e histórico-social do poeta: era filho de escravos e vítima do mais atroz preconceito racial em nosso meio, sem falar nos desastres de sua breve existência, atormentada pela loucura da mulher, a extrema miséria e, por fim, a tuberculose fatal. Estranha, pois, sua inesperada adesão a "uma poesia essencialmente nórdica", a "uma arte preciosa, requintada, difícil, cheia de matizes e delicadezas, que se dirige a uma pequena elite e classifica conseqüentemente o seu adepto no recesso de uma aristocracia da aristocracia".[2] Isto não impediu, porém, que Bastide prestasse atenção na poesia diferente de um poeta muito distante dos focos de irradiação de um movimento que, em princípio, nada tinha a ver com a realidade brasileira ou com as expectativas de um sociólogo francês vivendo em nosso país. Ao contrário, procura então compreender e explicar a presença oblíqua da realidade ausente no interior dos poemas, reconhecendo nela um dos móveis profundos da própria adesão do poeta ao simbolismo.

Hoje, contudo, sua explicação crítica nos parece pouco convincente: tal adesão teria dependido de um pretenso "inconsciente racial", com o poder de revelar, pela nostalgia do branco, espelhada em inúmeros versos, um desejo profundo de se tornar ariano e mudar mentalmente de cor. Além disso, muito de sua leitura de poeta, sempre sagaz no detalhe e com vasto e sólido conhecimento do movimento simbolista internacional, sobretudo do francês, se mostra prejudicada pelo reducionismo sociológico, nem sempre capaz de demonstrar a pertinência estética do social para a compreensão da estrutura poética. É inegável, porém, que ela resista apesar disso, em sua parte substancial, como a interpretação mais penetrante e completa que se fez de Cruz e Sousa, revelando o que sua poesia tem de fundamental, particular e original no quadro desse movimento, decisivo para os rumos que tomaria nossa lírica moderna, como se pode comprovar pela linha de continuidade que, partindo dele, vai dar em Augusto dos Anjos e, mais tarde, em Manuel Bandeira.

A força crítica de Bastide reponta precisamente no esforço de compreensão para mostrar a particularidade, a diferença específica da poesia simbolista de Cruz e Sousa em seu contexto e na extraordinária transformação que o poeta imprimiu aos temas, ao imaginário, a toda herança que recebeu de fora, transfundindo-lhe sangue novo e sobretudo imprimindo-lhe uma nova *visão* poética, extremamente pessoal e entranhada na realidade verbal de suas insólitas imagens.

Assinala, nesse sentido, primeiro as diferenças dele em relação ao repositório de temas e estilemas vindos da tradição moderna, sobretudo de Baudelaire, que o simbolismo incorporou e de que aquele também decerto se impregnou. Depois, em relação a Mallarmé, de cujo espiritualismo platonizante o mundo transcendente de Cruz e Sousa, muito peculiar, traduzido nos ritmos e imagens de sua personalidade "fremente e dolorosa," igualmente se afasta. A explicitação disso se acha no quarto e último dos estudos de Bastide, preparado em vários aspectos pelos anteriores, mas desvinculado, até certo ponto, da questão étnica predominante nos demais, de modo a considerar o poeta só enquanto poeta e poder buscar, com relativa autonomia, o segredo de sua arte e sua posição no quadro do simbolismo.

Ali, após assinalar a semelhança entre a formação de Cruz e Sousa e a de Mallarmé, ambos no princípio parnasianos e igualmente atraídos pela carnadura concreta e material da linguagem, o crítico procura mostrar a educação distinta de nosso poeta, marcada pela admiração da filosofia alemã de cunho materialista e pessimista (Haeckel, Büchner, Schopenhauer), em contraposição ao platonismo de Mallarmé. Este, siderado pela música e a beleza formal das palavras, mas ao mesmo tempo um platônico, aspirava ao mundo do puro ideal e se empenhou no projeto impossível que era a tradução verbal do inefável. E o fez em muitas tentativas diferentes, mas sempre por meio de uma arte ambígua, enredada de sugestões rumo às fugidias Idéias que não se deixam jamais exprimir, num céu de ausências, contra o qual todo esforço verbal como que soa vão, roçando o silêncio ou a esterilidade. No limite, as palavras, libertadas de seu sentido corrente e da lógica habitual, lançadas no branco da página, buscam ao acaso constelar as intangíveis Idéias estelares.

Mais patético que o de Mallarmé, o drama de Cruz e Sousa seria outro, em larga medida duplicado por sua educação embebida da filosofia materialista alemã, por via sobretudo de Schopenhauer, com a sua mística oriental do aniquilamento, do desejo de extinção na grande "noite búdica".[3] O fundo materialista que, em princípio, deveria afastá-lo da estética simbolista, voltada para a esfera ideal das Essências, apenas superado, volta para fazê-lo enfrentar os mesmos obstáculos, sempre renascentes, deixando-o derrotado, sofrido,

"emparedado", como disse o próprio poeta, frente ao alvo impossível do desejo transcendental. Buscará, por isso, saídas desesperadas ora pelo prazer dos sentidos, ora pela negação da forma perfeita, por meio da fealdade, mergulhando, por fim, com grande originalidade, no mundo da noite e do sonho, onde a dissolução dos limites e contornos sugere, por entre nebulosidades, uma realidade diferente: a entrevista realidade essencial.

A noite surge assim como uma mediação para o espiritual, um caminho para a buscada transcendência. Depois de ter valorizado a poesia noturna, com insistência talvez excessiva no seu substrato de herança africana, esta feliz intuição crítica de Bastide leva-o ao centro vivo da poesia de Cruz e Sousa, ao foco de sua *experiência simbólica* e a um poema fundamental como "Olhos do sonho", em cujo limiar, no entanto, se detém.

É que isso parece bastar para que o crítico reconheça (com exagero, diga-se de passagem) a novidade do poeta frente a grandes figuras como Mallarmé ou Stefan George, mas ainda uma vez sua explicação parece ficar aquém do objeto, lançando mão de fatores externos à obra para explicá-la. O desejo de transcendentalismo de Cruz e Sousa, que o conduz a experimentar a viagem, o dinamismo do arremesso, diferentemente do Mallarmé contemplativo, seria uma metamorfose da saudade brasileira ou ainda vinda de mais além, da origem africana, "de uma raça essencialmente sentimental". O poeta atormentado, vivendo sua experiência simbólica, encontraria os símbolos na espontaneidade da busca, pelo mecanismo associativo do sentimento, como um "produto do alambique do sonho e da saudade".[4]

Entre as imagens simbólicas, ligadas à experiência central, estaria a "imagem-mãe" do Olho. Por ela, em novos desdobramentos simbólicos ambivalentes — o do olhar alucinante que persegue o poeta em meio à treva, como em "Olhos do sonho", e a ausência do olhar, como em "Caveira" — , Cruz e Sousa reencontraria a via mística, a experiência vivida e sofrida do símbolo, que o aparta do platonismo puro e do trabalho de inteligência de Mallarmé. Experiência decisiva que ele buscará traduzir pela cristalização da forma em cuja transparência poderá brilhar, quem sabe, em sua completa pureza, o ideal da Forma eterna.

Como se vê, a leitura de Bastide reconhece a decisiva importância da imagem central de "Olhos do sonho", ligando-a coerentemente à matriz da experiência simbólica de Cruz e Sousa. Não avança mais, porém. Vale a pena retomar a leitura do poema e ensaiar uma interpretação da complexa experiência do olhar e da noite de que aí se trata, pois por ela talvez se possa compreender melhor o lugar assinalado por Cruz e Sousa para o poeta, num dos momentos mais altos de sua obra.

*

O poema apresenta onze estrofes regulares, quadras formadas por decassílabos com rimas alternadas (abab). O aspecto culto e requintado da construção em quadras clássicas vem associado a outros traços similares da linguagem, traindo desde logo a formação rigorosamente parnasiana de Cruz e Sousa, que não se desvencilhou dela mesmo nos poemas de clara vertente simbolista, como este, dos *Faróis*.[5] Nesta obra póstuma se encontra sua melhor poesia, muito mais madura que a dos *Broquéis*, infinitamente superior à dos poemas em prosa, quase ilegíveis hoje, e liberta da sina parnasiana do soneto. Não é o que ocorre, decerto, com os *Últimos sonetos*, também póstumos e várias vezes extraordinários pela fatura e o alcance, mas obrigados ao espartilho da forma fixa dominante, rendendo culto a um acabamento artesanal desviado dos fins de sua obra mais ambiciosa.

Não é difícil rastrear, contudo, mesmo neste poema de sua melhor safra, as marcas dominantes da formação parnasiana, visíveis desde logo nos traços retóricos de que dispõe sua força verbal, mas já muito misturados a tendências da nova estética. Assim, à primeira vista, o vocabulário escolhido a dedo, culto também e por vezes raro, busca a palavra exata, como se vê por *ardentias*[6] ou pelos olhos sempre *tenazes*. A expressão tende à frase lapidar (à maneira de Baudelaire, que tanto orientou a precisão parnasiana), como na extraordinária imagem, referida aos olhos, dos *dois mudos e sinistros pajens*, ou no verso em que a exatidão descritiva e plástica se ajusta à sonoridade cinzelada sob medida, feita de alterações simétricas e timbres vocálicos contrastantes: *faróis de augúrio nos ferais escolhos*. Em alguns momentos, se nota ainda o gosto classicizante, perceptível nos latinismos da adjetivação, como em *ígneas plagas* ou *atras voragens*; por fim, a sintaxe vem marcada pela figura reiterativa da anáfora e por algumas inversões, como a anástrofe *da terra neste leito raso*. Tudo parece acentuar o pendor para o estilo elevado, com insistência nos aspectos exteriores da forma, burilada ainda à maneira parnasiana como objeto de fino lavor, para dizê-lo com a palavra que então se diria.

Entretanto, como no caso de Baudelaire — o principal farol para os simbolistas —, o lastro de padrões técnicos conservadores não impede o avanço artístico de Cruz e Sousa, que transforma a herança parnasiana, buscando outros fins. Caminha não decerto no sentido da arte como pesquisa dos realistas e impressionistas, voltados para o mundo sensível e os efeitos óticos da luz, mas no da exploração da transcendência simbolista, de uma realidade nova, descoberta por imagens insólitas, realidade que parece entremostrar-se para além da consciência aferrada à clareza da forma exata. A superação da técnica parnasiana é também uma exigência interna da nova matéria que o artista tem diante dos olhos e se dá em articu-

lação com a sondagem de esferas enigmáticas da realidade, que ampliam o campo da percepção estética e geram uma nova sensibilidade.

O fato é que esses procedimentos se combinam aqui num mesmo efeito *sugestivo* que rompe com as exigências da exatidão escultórica, mas epidérmica, dos parnasianos, reforçado pela adjetivação abundante, as reiteradas reticências e um vasto leque de imagens, abertas para um mundo fora dos limites da consciência. Demonstram, assim, uma nova concepção da forma artística que não representa propriamente, mas sugere por signos uma realidade além, cuja estranheza, pelas marcas da experiência onírica, já nada tem a ver com o parnasianismo. Muito pelo contrário; a noite e o sonho impõem desde o início suas sombras e indeterminações, de modo que a forma exterior, exata e nítida, cede espaço a mundos vagos, obscuros e ilimitados, antes indevassáveis, onde imagens com força simbólica se enraízam na mais profunda interioridade humana e ressurgem confundidas numa paisagem de sonho.

Uma poderosa harmonia advém dessa cerrada confluência de tantos traços lingüísticos diversos convertidos ao mesmo rumo expressivo. O leitor sente de imediato o forte impacto do todo, tendo uma impressão maciça e homogênea do poema, cuja atmosfera negra, soturna e, afinal, sinistra é apenas de vez em quando riscada pelo fulgor de fosforescências atraentes e ameaçadoras, realçadas por contraste em notável efeito plástico. Idêntico deslizamento entre a aparência da forma exterior parnasiana e o que vem depois já se insinua talvez desde o título, com a confusão entre o subjetivo e o objetivo na expressão *olhos do sonho*. A continuidade ambígua entre sujeito e objeto só se afirma no desenrolar do poema, com a interpenetração de elementos internos e externos na paisagem sentida como experiência onírica.

É praticamente impossível dizer-se o que é dentro e o que é de fora, numa composição que fixa tanto os olhos e o ato da visão: o que em princípio pode nos projetar para fora como o olhar, pode também constituir uma pura projeção subjetiva. O olhar é ambiguamente emissor e receptor. Quem aí vê está sendo visto. Desse enlace surge essa realidade estranha, que é preciso analisar para se compreender.

Abre-se o texto na forma de uma *enunciação lírica* mas como se fosse uma narrativa, pelo motivo liminar do *Certa noite* e um argumento tênue: conta-se a experiência de um Eu diante da visão de dois olhos estranhos, durante uma caminhada solitária, numa noite soturna. Mas o que predomina é decerto a expressão lírica, que aqui lembra o sonho, ou antes um mau sonho, com seqüência vaga, imagens fortes, repetições e misteriosas ressonâncias,

sobretudo pela atmosfera absorvente e pesada que tudo impregna. Ao longo do poema se ressaltará bastante, sob essa atmosfera escura e erma, a estranheza dos olhos, recorrentes e dominadores. São, de forma ambígua, o objeto e a projeção da *visão subjetiva* e ressurgem sempre transfigurados como numa *alucinação*, tanto para atrair quanto para ameaçar o sujeito, por eles submetido a uma perseguição tenaz.

O motivo da perseguição introduz um elemento dramático no desenvolvimento da ação, ao fazer da paisagem onírica o palco de um conflito em que o sujeito, completamente isolado, se torna vítima daquilo que vê. O acossamento se casa então à opressiva atmosfera de melancolia, solidão e horror, carregada pelas tintas do negrume, do isolamento, do sentimento soturno, que tende a saturar o ambiente, pois desde o início todos os traços da subjetividade aparecem, transferidos pela figura da hipálage, à noite. Esta se adensa com gravidade sobre o sujeito errante e só, dominado pelos olhos e assim tomado pela força da própria visão, sob a ameaça desses signos de presságio fatal que assombram a paisagem de pesadelo.

A partição entre sujeito e objeto, ambiguamente atenuada e confundida pela forma dúplice da visão, ao mesmo tempo subjetiva e objetiva, se desdobra, porém, numa espécie de cena fictícia, de situação dramática, configurada pelos termos reiterados da perseguição implacável e sem justificativa. No fundo, contemplamos uma cena dramática e plástica, marcada pela *ironia trágica*: nela o Eu solitário, paralisado sob a atmosfera de pesadelo, aparece enigmaticamente perseguido por sua própria visão.

O caráter a uma só vez inevitável e arbitrário dessa situação de ameaça fatal reverte ironicamente sobre o próprio sujeito de quem emana a visão, sobre ele que forma corpo com os olhos e o todo da noite. O seu isolamento de qualquer meio social parece completo, da mesma forma que seu encerramento no mundo noturno do sonho, reino de uma natureza agressiva e inóspita. A noite recobre o que não se diz ou não se pode dizer, como se abrigasse o mundo dos refugos do desejo, o mundo tomado pelas imagens demoníacas. A realidade parece ter se transferido para esse outro lugar, de sombras e terror. E um sentimento de profunda melancolia, equivalente ao sentimento de morte em vida, habita com naturalidade esse mundo noturno das imagens de pesadelo. Elas tomam a cena e criam o clima da ação persecutória, cuja arbitrariedade realça, no entanto, a ironia dessa situação trágica.

Os olhos que o Eu vê, excluído do mundo comum dos mortais, parecem condená-lo a uma absurda situação de sacrifício. Para entendê-la, convém seguir a caminhada por partes, acompanhando o destaque dos olhos.

A caracterização dos olhos se torna, com efeito, decisiva para a compreensão do enigma que, substituindo-se à visão banal, logo descartada (*nunca da terra neste leito raso / outros olhos eu vi transfigurados*), atrai e paralisa o sujeito, na iminência de algo terrível. As quadras vão retomando os olhos como um motivo recorrente a cada passo, modulando-os a cada retorno dos versos, com a mesma tenacidade que lhes atribui, convertendo-os em algo cada vez menos familiar ao sujeito, num crescendo apavorante da expectativa do que não se sabe bem o que seja. Como havia frisado Poe no princípio do processo que desembocou no simbolismo, o medo antecipa realidades que ele mesmo inventa, podendo torná-las presentes e efetivas para quem as teme, crescendo com a consciência do próprio medo. E dessa forma os olhos, deslocados para uma posição insólita, se tornam estranhos e são capazes de espelhar, atraindo-as para o ser apavorado, as terríveis imagens demoníacas de uma natureza perversa: o mar traiçoeiro, o deserto cruel, as feras que espreitam a presa, as *atras voragens* e os *mudos e sinistros pajens*. Com crescente força expressiva, esses olhos saltados do corpo da noite, ubíquos e acesos no interior da treva, conduzem, como faróis demoníacos, para dentro da noite infernal.

De fato, eles logo se mostram iluminados pelo fulgor satânico de fosforescências e abertos, indo de encontro a afetos complicados do Eu, aparentemente submisso a padecimentos e crueldades sem explicação, como que expiando uma culpa obscura. Nota-se logo a marca perceptível da definição baudelairiana de uma beleza ardente e triste, ferida pelo infortúnio, assim como certo satanismo, de origem romântica, mas reativado, conforme se sabe, na tradição moderna ainda por influência de Baudelaire. O moderno tem o tom de infelicidade, e o traço satânico parece espelhar em sua identificação do negativo a negatividade real da situação social alijada pelo poeta do seu mundo sonhado. Nele também, por certo, está a marca pessoal atormentada, ao estilo de Cruz e Sousa, capaz de incorporar a tradição, e ainda moldar de novo o drama do próprio artista com imagens inéditas, convulsas, tensionadas para uma inesperada direção, cheia de complexas implicações. É preciso examinar com cuidado.

A fosforescência, luminosidade que responde pela maravilha com que os olhos enigmaticamente atraem — parece ser esse o poder das *ardentias*, com o contexto marítimo que insinuam, depois reiterado no sinal de perigo dos *ferais escolhos* —, se associa também ao fogo demoníaco que portam dentro. A ameaça diabólica vem, portanto, insidiosamente oculta dentro do fascínio, recoberta pela noite e vinculada aos brilhos fosforescentes do mar (cujo poder de atração decerto sentiu o poeta da ilha do Desterro). Essa luz dúplice, com seu brilho intermitente contra a treva em torno, permite vislumbrar então os sentimentos

complexos e ambíguos do *ser que leva pesadelos fantásticos, trementes*, em sua própria alma. É o que se pode entrever pela insólita imagem dos versos da quinta estrofe, paralela à caminhada majestática dos olhos, observados contra a escuridão da noite, na direção do Eu completamente solitário:

Na treva só os olhos, muito abertos,
seguiam para mim com majestade,
um sentimento de cruéis desertos
me apunhalava com atrocidade.

A complexidade do sentimento expresso nessa imagem de pesadelo que envolve a agrura dos desertos e se agudiza na pungência da punhalada, com sua violência e ponta sadomasoquista, parece situar de fato o sujeito, carente e só, arbitrariamente exposto ao sofrimento, na posição patética de uma vítima de sacrifício. A ironia nascida da arbitrariedade da situação sonhada em relação ao real, acentuada pela ameaça de destruição inexorável do Eu, remete ao modelo arquetípico do sacrifício trágico ou da morte de Deus. Descartado o mundo real pelo sonho, a ironia, que brota com a consciência realista desse descompasso, se coloca na direção do retorno ao mito.[7]

Na verdade, a posição do sujeito se identifica aqui com a do *pharmarkos*, ou seja, com a posição ambivalente do herói trágico que é ao mesmo tempo vítima do sacrifício e emissário da expiação catártica. Ele é o *bode expiatório*, em quem se pune a falta não nomeada, mas determinada pela exclusão ou pela opressão social: no caso, o poder majestático dos olhos parece aludir a isso dentro do mundo à parte que é o mundo onírico do poema. O real, deslocado, se introjeta no sonho, sob a forma sublimada e abstrata do mito trágico em cujo centro está o artista reconduzido pela própria *visão* a um rito de sacrifício.

O decisivo é que, neste caso, o sujeito, vítima da perseguição, é o ser tomado pela *alucinação*, ao mesmo tempo que é também o emissor da *visão*. Com efeito, como quem aqui vê é também quem é punido, se reúnem o visionário e o bode expiatório num mesmo ser, cuja situação, *alucinada* e patética, vem dramatizada na cena do sonho.[8] Ora, esse lugar ambíguo do *pharmarkos* é exatamente o lugar do sujeito lírico e, por extensão, do poeta visionário, que expõe na forma da cena fingida seu próprio sacrifício. O sofrido drama do poeta excluído do mundo dos homens vem oculto na noite metafórica, cujo caráter infernal se expande mediante as imagens demoníacas do pesadelo. O poeta se vê na situação do

herói trágico que padece num deserto a dor pungente da exclusão e da culpa, sob a persistente pressão dos olhos do terror.

Na verdade, aí se apresenta o doloroso drama do artista, a sua condição de *assinalado*, como dirá Cruz e Sousa noutro poema, para designar o ser condenado à loucura e ao infortúnio que seria o poeta, capaz, no entanto, de povoar de belezas eternas o mundo despovoado. Serão, por isso, *imortais* seus *espasmos de louco*, juntando mais uma vez o patético da dor à eternidade libertadora e catártica do seu canto alucinado.

A *alucinação* parece situar-se na raiz da teoria poética de Cruz e Sousa e se liga de forma paradoxal, mas coerente, à dimensão visionária de sua poesia. Em seu visionarismo poético a transfiguração da realidade em imagem (como a que se vê dramaticamente exposta na cena deste poema) é considerada de fato como um processo delirante que se estende ao espetáculo dramático de todo o cosmo. Ante o olhar desse visionário marcado na origem pelo materialismo pessimista e o senso de extermínio de tudo no nada, a visão alucinada exprime as crispações de uma realidade que lembra as convulsões do mar, o turbilhão inumerável e caótico do universo apocalipticamente tragado pelo vazio de um Nirvana aniquilador. Por imagens como essa, Cruz e Sousa prepara e antecipa os temas e a linguagem de vasto setor de nossa lírica moderna. Basta pensar em Murilo Mendes.

De fato, só muito mais tarde o surrealismo insistiria em imagens assim, com raiz no inconsciente e frondosa copa simbólica, sob a qual até a realidade histórica pode vir se abrigar. A correspondência entre a interioridade e o exterior, pela qual o mundo afetivo se enlaça plasticamente ao quadro da paisagem, num passo a dois ritmado e atroz, demonstra a união íntima e indivisível entre o ser e a circunstância, de modo que as imagens isoladas tendem a unificar-se numa superimagem ou símbolo comum pelo qual se sugere uma experiência que raia o indizível. Os olhos resumem uma totalidade não nomeável diretamente; por eles fala a realidade ausente, inscrita de forma oblíqua nas marcas de melancolia e dor da paisagem onírica.

Os olhos são ainda, por outro lado, animalescamente ameaçadores: vêm associados a tigres, chacais e ao urso, todos eles feras predadoras com uma agressividade prestes a dar o bote. O mesmo caráter negativo e insidioso do espaço físico, com suas *ardentias* e *ferais escolhos*, se reproduz no reino animal. Por outro lado, a mescla desarmônica que confunde o humano com outros reinos da natureza — olhos como feras — implica o *grotesco*, saído do fundo da terra, da caverna, conforme vem indicado na primeira estrofe e reiterado mais tarde. O mundo inferior assoma à vista: *do fundo horror da terra funerária* brotam os olhos

e as imagens de pesadelo que vêm povoar o mundo desarranjado que é o mundo do poema. O olhar visionário capta um mundo em desordem, desagregado e aberto ao abismo, às *atras voragens*, ao caos, ao sinistro: o mundo em que irrompe o grotesco.

O vínculo que faz retornar ao mundo da gruta (onde, como se sabe, primeiro se encontraram os antigos ornamentos chamados de *grotescos*, termo derivado do italiano *grotta*) reata a ligação com o mundo ínfero e baixo que se estampa para nosso espanto e horror na desarmonia, nos caprichos por vezes ridículos das manifestações grotescas. A herança romântica do grotesco sério como irrupção súbita do demoníaco está, sem dúvida, presente aqui. O estremecimento que resulta da ruptura do mundo familiar, tornado de repente estranho e minado, carreando angústia e pavor, abala a paisagem de sonho dominada pela onipresença fantástica dos olhos no poema. Mas é sobretudo na direção da visão grotesca, cuja afinidade profunda com a arte moderna da primeira metade do século XX tem sido reiteradamente apontada, que o poema parece tender, ao acentuar o caráter impenetrável e impessoal da estranheza que, como força do inconsciente, emerge com os olhos obsessivos do escuro da noite.[9]

Não é à toa, portanto, que os olhos brotam aqui do fundo da terra, mas arrastam também *alucinações fundas do lodo carnal*, imagem poderosa, que envolve, em sua base naturalista transposta em deformação expressionista, a sexualidade sob a forma culpada da abjeção, como se os olhos em geral associados à alma ou à parte espiritual e superior do corpo, como em Santo Agostinho, ganhassem autonomia e se deixassem marcar agora pela agressividade animalesca e pelo baixo corporal, unido por sua vez ao elemento da degradação moral conotada em *lodo*.

A imagem que evoca decerto ainda aqui a tradição do *abjeto* introduzida por Baudelaire, em sua arte nutrida de cristianismo e de revolta anticristã, revela como a transcendência de Cruz e Sousa arranca do mais baixo da vida material, trazendo de sua origem realista e naturalista a convulsão dos tormentos, o peso de culpas irresolvidas, as quais parecem assomar muitas vezes com as imagens do fundo obscuro do inconsciente. Ao que parece, trata-se da expressão da mais íntima interioridade que vai projetar-se na tela dos sonhos e na própria consideração do universo, sob a forma crispada e por vezes expressionista da *alucinação* que lhe confere o olhar *visionário*. O efeito desse processo aparentemente de desrealização delirante é, todavia, de um terrível realismo.[10] Dele procede o sentimento de ironia trágica que ronda a paisagem onírica do poeta, pois as marcas de realidade, sublimadas, nebulosas ou obliquamente deformadas no terror do sonho, se projetam ainda com força de tremenda realidade no efeito que dão as imagens.

Esse efeito terrivelmente realista das imagens de Cruz e Sousa leva a pensar que em sua obra as nebulosidades vagas do simbolismo, projeções alçadas ao sublime do sonho, evocam ainda o dramatismo da angústia humana, fazendo da lírica palco em que se assiste à transfiguração sacrificial do sofrimento em sublimidade poética. A arte da torre de marfim traz em sua base os espasmos da dor do ser assinalado, que, como se observou, é para ele o poeta.

Ao contexto arbitrário que antecipa as associações oníricas do surrealismo, se combina, além disso, portanto, a *deformação* de cunho expressionista do visionário, ambas as vertentes coadunadas à visão grotesca, muito recorrente no poeta. Isso demonstra como em Cruz e Sousa, do mesmo modo que em Baudelaire, estão mescladas as matrizes das vanguardas modernas, confundidas de algum modo nessa forma de evocar por imagens com valor simbólico e de contundente realismo de efeito uma realidade não passível de transcrição direta. A evocação plástica ganha enorme eficácia e produz pelas imagens uma realidade nova, concreta e medonha, como essa dos olhos da noite, embora ela não se deixe reduzir à realidade da experiência sensível.

Por fim, os olhos se destacam do completo negror da noite, já inteiramente autônomos, personificados na escolta persecutória, de força alegórica, *como dois mudos e sinistros pajens*. É esta uma imagem emblemática e lapidar que mais uma vez nos recorda a dicção baudelairiana. Com essa *calma medonha*, que a contenção imagética potencia, permanecerão enigmáticos até a tentativa final de reconhecimento, impenetráveis figuras de sonho, ao mesmo tempo próximos e estranhos, em servil, mas velada ameaça, cristalizada em gélida imagem de terror. Por ela, o olhar visionário desemboca no invisível, no que está além do poder de penetração do Eu, naquilo que, ao desfamiliarizar-se, se converteu no absolutamente estranho e persegue na ameaça sob a forma do sinistro. Os olhos são os olhos do Outro.

O tratamento grotesco confere, portanto, autonomia a uma parte do corpo, atribuindo-lhe a substância de ser à parte. Os olhos surgem desligados do todo a que pertenciam, perdem a dimensão humana, passando a formar corpo com a noite, para dela se destacarem e se tornarem figuras imperscrutáveis. Retirados do corpo humano, são transferidos a outro contexto, o da paisagem exterior, com a qual se confundem, mas da qual também acabam por se desprender com suas fosforescências demoníacas, brilhantes contra a escuridão noturna, até encarnarem a imagem do sinistro, no limite do impenetrável.

A arte de Cruz e Sousa antecipa o frio terrível do estranhamento que sentiríamos no século seguinte ao perceber a dissociação arbitrária do contexto, a mescla grotesca do humano

misturado aos animais e às coisas, o caos do mundo desintegrado à semelhança ameaçadora do pesadelo. A caracterização transfiguradora dos olhos ao longo dessa caminhada noturna culmina, portanto, no máximo estranhamento dos olhos, como se fosse em sua forma de alucinação dramática uma imagem do próprio processo de *alienação*. A questão é mais uma vez complexa e deve ser considerada em detalhe.

Em primeiro lugar, no âmbito do poema, a realidade onírica que essa arte cria, transcende o alcance da compreensão do sujeito, vai além do Eu, como secreta experiência no bojo da noite simbolizada pela *visão* dos olhos. A palavra *visão* tem aqui seu sentido realçado, como se frisou desde o começo, porque designa essa realidade que vai além da consciência, embora seja objeto do olhar do sujeito. Na verdade, esse olhar desaloja a realidade empírica, para substituí-la pela paisagem onírica e estranha dos olhos deslocados; a uma só vez desfaz ainda o tempo habitual, sugerindo uma caminhada em círculos, que se perde em voltas vãs, mas faz circular a cada passo a ameaça do fim. A sombra do apocalipse ronda o mundo em desagregação que é o mundo do olhar visionário.

O processo de desmanche da realidade rotineira e do tempo comum pode ser observado na minúcia da construção poética. Assim, todo o léxico revela sua evidente sobrecarga na direção única que cria essa realidade de pesadelo; sobretudo os adjetivos, numerosos e enfáticos, se agrupam aos pares ou em séries maiores, três e até quatro, reiterando qualidades similares ou idênticas em torno dos substantivos de significado próximo, fazendo a caminhada marcar passo, sob a atmosfera opressiva. Acúmulo e repetição trabalham no mesmo sentido, para travar o movimento e deixar espaço para a expansão das imagens. E as imagens poderosas que se irradiam da visão desses olhos, onipresentes e obsedantes como uma idéia fixa — na verdade a caminhada não progride, o percurso dá voltas vagas, vãs e vacilantes, conforme as palavras textuais —, intensificam a intenção repetida de se jogar toda a força expressiva sobre uns poucos elementos análogos, sobre o mesmo foco do significado, saturando homogeneamente a linguagem em que se exprime a experiência onírica.

Em conseqüência, um admirável efeito de plasticidade nasce dessa perseguição insólita em que o Eu, travado pela atração e pela ameaça, sucumbe ao sumidouro voraz dos olhos que o querem tragar para o interior do negrume, de onde brilham com fosforescências marítimas e sugam com força satânica. O fiapo de ação — a caminhada do Eu lírico — se esgarça, sem rumo e sem avanço efetivo, e se presta apenas ao realce das imagens reiterativas em que, como se disse, de quadra em quadra, vão se transfigurando os olhos maravilhosos, aterradores como uma aparição.

Como se pode notar, a arte de Cruz e Sousa efetivamente não representa uma determinada realidade; antes, por signos reiterados ou similares, *sugere* uma realidade insólita e não se sabe até que ponto *deformada* pela subjetividade. Uma realidade que se situa, ao que parece, para além da consciência, como uma região onírica impenetrável, embora em contato com o mundo humano, donde o contundente efeito de estranheza que provoca.

Essa abertura para os elementos inconscientes demonstra como o poeta, articulado com as sondagens mais perspicazes que se faziam no seu tempo nessa direção — o poema é datado de 1897 —, se empenhava no tratamento de temas novos e arriscados, intuídos provavelmente a partir da própria realidade terrível em que era obrigado a viver e que o oprimia por muitos lados, inextricavelmente interligados na resposta estética a que dá tratamento simbólico. A complexa experiência que o poema encerra aparece, desta forma, como a contraparte simbólica de uma realidade irredutível à síntese verbal. O poema é o símbolo de uma realidade ausente, impossível de se nomear de outro modo, senão por esse mundo transtornado da interioridade enigmática projetada como *visão*. Paradoxalmente, a realidade foge de fora para dentro dos olhos.

Quando se observa melhor, verifica-se que o distanciamento entre sujeito e objeto (entre o Eu que vê e os olhos do sonho) não só permite certa distância épica e o germe de desenvolvimento narrativo, como é inerente à atitude que caracteriza toda *enunciação* lírica, oposta, por definição, ao puro discurso lírico da canção, em que se fundem completamente sujeito e objeto. Aqui, porém, a atitude se espelha mais fundo na própria organização interna das imagens, que tanto provêm da profundeza do ser humano, no caso do sujeito lírico, quanto do exterior, onde os olhos se sobrepõem à treva em torno, mas são enigmaticamente uma extensão da interioridade. É que, como se disse, o poema delineia o traçado de um percurso no qual se encontram, em misteriosa interação, o de dentro e o de fora, formando-se a continuidade ambígua entre o mundo subjetivo e o objetivo. Essa integração propicia a síntese expressiva do símbolo como o lugar do encontro, permitindo a fusão de elementos díspares numa mesma estrutura, tensa de elementos contraditórios e ambígua pela própria abrangência com que resume a multiplicidade em unidade.

A realidade insólita, sugerida no processo, parece transcender, portanto, a experiência humana que com ela se intercomunica e pode ter-lhe dado origem, deixando-se somente entrever nas imagens oníricas que a visão do sujeito acaba por sugerir como signos do impenetrável. Até onde o sujeito está presente, embora sem consciência clara de estar ou a possibilidade de penetrar pela visão banal, é parte ainda do processo, constituindo precisa-

mente o caráter visionário do poema pelo avanço sobre a realidade inconsciente que se situa para além do Eu, como sua parte invisível.

Se assim for, a construção toda do poema está de fato assentada num paradoxo, pois a realidade criada conforme a visão subjetiva se torna incompreensível para o próprio sujeito, ao mesmo tempo atraído e paralisado diante desse demônio interior, projetado no bojo da noite. Demônio que ele lança sobre o mundo como uma parte impenetrável dele mesmo, como algo estranho que deixasse de pertencer-lhe e passasse a ameaçá-lo.

O poema será, nesse sentido, a *visão de um processo de perda de si mesmo ou de alienação*, como um mergulho na loucura ou na própria entranha da alucinação, caminhando-se ao encontro do ponto cego da visão, onde se aninha o outro, o invisível que é também o indizível, o qual no entanto ameaça como um duplo que já estava no começo e está também no fim. A noite de Cruz e Sousa chama para as profundezas nunca vistas da noite da alma, em cujo fundo sem fundo outros olhos espiam, como na parede grotesca do soneto famoso de Nerval: *Crains, dans le mur aveugle, un regard que t´épie.*

A noite é assim o espelho negro em que o sujeito se mira para encontrar-se com o outro: os olhos contra os quais nada pode o solitário Narciso, paralisado diante do estranho fascínio. Na verdade, um mergulho na estranheza, frisada desde o primeiro verso e do primeiro adjetivo ligado aos olhos, como o reconhecimento do que era familiar e se tornou estranho para a visão do sujeito: emergência do sinistro que a imagem despojada e hirta dos pajens condensa como a aparição grotesca de um duplo ameaçador. Na fixidez, na calma medonha dessas figuras finais do sonho há algo de rígido, de mecânico, que notamos nos bonecos e autômatos em que o desgarramento da substância humana reduziu a vida ao reino das coisas. O vazio da vida escoada, determinado por esse processo de reificação, só deixa sedimentada a rigidez formal da imagem desse final sinistro.

No exame do *Homem de areia*, de E.T.A. Hoffmann, Freud interpretou a emergência do sinistro, daquilo que se tornou não familiar e estranho (*Das Unheimliche*), como um retorno do reprimido.[11] Algo disto haverá aqui, pois a situação do artista projetada na paisagem de pesadelo é abismada pelos olhos esvaziados de humanidade que retornam a cada passo da caminhada onírica, até a estranheza máxima da imagem final. E com eles retornam também ao mundo onírico da visão poética os sentimentos dolorosos da exclusão e da negatividade social, ou seja, a sombra do mundo real, de que se tornou impossível falar, a não ser simbolicamente pela situação dramática da ironia trágica, que repõe o artista no papel da vítima do sacrifício ou faz dele o objeto da perseguição e da ameaça fatal.

Na verdade, a condição do artista tal qual se espelha nas imagens do sonho sombrio parece vincular-se, por sua força de realidade, a contradições fundamentais da existência e do contexto social de Cruz e Sousa. É que o poeta, tendo recebido a educação esmerada que lhe deram seus protetores,[12] tinha a cultura da classe dominante, mas foi submetido, pela condição social e o estigma da cor, no dia seguinte da Abolição, à segregação cultural de que nunca se livraram os pobres em nosso país. Essa situação conflitiva real pode ser, entre outras coisas, o que vem aparentemente alijado do texto poético e substituído pelo mundo onírico e à parte, mas retorna de algum modo na resposta simbólica com o sentimento opressivo e melancólico da perseguição em clima de pesadelo. Esse mundo onírico não se limita decerto a evocar a condição real que eventualmente podia estar em sua gênese, mas não deixa tampouco de expandi-la, pela força irradiante da imagem simbólica, que pode significar mais do que a realidade que a condicionou. Ao aderir ao simbolismo, o poeta parecia entregar-se à imitação de um estilo de época cujas matrizes, além de estarem fora de seu contexto próprio, tendiam a afastá-lo, pela forte idealização, do dramatismo e da negatividade do mundo real. O que se observa, porém, é que foi por meio do tratamento pessoal desse estilo que conseguiu dar expressão nova, mais ampla e duradoura, a contradições reais de sua existência, transpostas ao plano do símbolo, que passa a atuar depois com força própria enquanto forma estética. É importante notar que o caráter algo fantasmal do simbolismo parece dar vazão ao caráter não menos fantasmal do sentimento da exclusão social do poeta, assim como a negatividade, tudo o que refuga o desejo, parece aninhar-se no universo à parte, grotesco e sinistro, reino do demoníaco. No fim, os fantasmas do sonho são ainda uma expressão autêntica do real. É exatamente isto o que se deixa ver como uma sugestão para além da forma exata do poema: tudo o que ali surge como impenetrável, invisível, inconsciente, está ainda referido ao real e dele faz parte, como aquilo que se confunde com a escuridão misteriosa da noite. É o que, poeticamente, surpreendem os olhos alucinados do poeta sob a forma do sonho. Como dirá, anos mais tarde, Murilo Mendes, "a existência do enigma tende a aumentar o campo da realidade".[13]

No poema, a dissociação paradoxal entre o sujeito e seu objeto, na medida em que este for produto da visão subjetiva deformadora, é então uma espécie de discórdia (de delírio persecutório ou paranóico, talvez dissesse um psicanalista) mantida em harmonia pela estrutura inclusiva e a linguagem homogeneizadora, capaz de contrabalançar e unificar por um feixe de procedimentos e relações a experiência conflituosa que aí se exprime. O avanço artístico de Cruz e Sousa se dá, portanto, não só na superação da herança parnasiana com

outros fins, mas no da descoberta de uma nova problemática, cujos pontos principais antecipam temas importantes da psicanálise e das vanguardas deste século, tratados de forma inovadora, pela força poética da imagem.

Em resumo, a experiência visionária que aí simbolicamente se sugere fala de uma realidade intratável, do que não está, do que ainda não se sabe, por vezes se crê vagamente vislumbrar e se busca sempre saber, quando nos interrogamos sobre nós mesmos: o que jaz sem nome no fundo dos olhos, que é parte de nós e da noite, que pode ser o Outro de nós. Pelos olhos do símbolo, o poeta visionário penetra no invisível e tenta nomear o que não se pode dizer, mas assim lança a medida do impossível que, desde o simbolismo, persegue toda grande poesia. Tanto as formas alvas quanto a noite de Cruz e Sousa se arriscam a preencher esse mesmo vazio, o indizível da experiência simbólica, o oco do olho, às vezes só silêncio.

NOTAS

[1] Cf. João da Cruz e Sousa. In *Faróis. Obra completa.* Org. de Andrade Murici. Atualização e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 127-128. Na edição Murici de 1961 e noutras que se seguiram, a segunda estrofe vem com versos invertidos: *Nunca da terra neste leito raso / Com meus olhos mortais, alucinados... / Nunca tais olhos divisei acaso / outros olhos eu vi transfigurados.* Preferi a lição corrigida de Alexei Bueno, na nova edição acima citada.

[2] Ver Bastide, R. - "Quatro estudos sobre Cruz e Sousa". In: *A poesia afro-brasileira.* S. Paulo: Martins, 1943. Reproduzido em: Coutinho, Afrânio (Org.). *Cruz e Sousa.* Rio: Civilização Brasileira, 1979, p. 157-189. Os trechos citados se encontram, respectivamente, à p. 158 e 159.

[3] A expressão é de Cruz e Sousa.

[4] *Op. cit.*, p. 187.

[5] Creio que tem toda a razão Massaud Moisés, quando afirma que "não é demais enxergar em *Faróis* e *Evocações* resquícios da formação parnasiana e naturalista, mas harmonicamente ajustados às características simbolistas". Ver desse autor. *História da literatura brasileira. O simbolismo.* S. Paulo: Cultrix/Edusp, 1985, p. 34.

[6] O termo atraiu também Alberto de Oliveira: "Lembrando o lucilar das ardentias / Pelas noites do mar." Cf. "Praia longínqua". Em suas *Poesias 2a. série.* Rio: Garnier, 1906, p. 84.

[7] Como aponta Northrop Frye, será esta uma dimensão importante da literatura moderna, como se vê em Kafka e Joyce. Basta pensar, no caso do primeiro, nas evocações do Livro de Jó e nos típicos personagens da ironia trágica

moderna como o judeu, o artista, o homem comum, o *clown* chaplinesco. Cf. desse autor, *Anatomia da crítica.* Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. S. Paulo: Cultrix, 1973, p. 47-48.

[8] Sobre a identificação entre o visionário e o bode expiatório, num contexto vinculado às drogas, observa José Miguel Wisnik que: "(...) a relação entre o ambíguo papel social do visionário e a sua vinculação com as drogas tem um outro aspecto subjacente. Acontece que enquanto canalizador (e formulador) da angústia e da violência social, que o visionário assinala e sublima, ele se identifica com a figura do *bode expiatório*, ao mesmo tempo vítima sacrificial e veículo de purificação. Agente catártico mitificado e marginalizado, o visionário é *sintoma* e *remédio* da doença social". Ver suas "Iluminações profanas (poetas, profetas e drogados)". In: Novaes, Adauto. *O olhar.* S. Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 283-300. A citação se acha à p. 285.

[9] Sobre as relações entre o grotesco e arte moderna, refiro-me aos conhecidos estudos de Wolfgang Kayser, Gustav R. Hocke, Mikhail Bakhtin e, entre nós, Anatol Rosenfeld.

[10] Para a análise do efeito semelhante em Baudelaire, veja-se Auerbach, Erich - "*Les fleurs du mal di* Baudelaire e il sublime". In: *Da Montaigne a Proust.* Trad. it. Bari: de Donato, 1970, p. 192-221.

[11] Freud, Sigmund. " Lo siniestro". Em suas *Obras completas.* Trad. L. López Ballesteros y Torres. 3a. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, p. 2483-2505.

[12] Como se sabe, Cruz e Sousa foi educado pelos antigos senhores de seus pais, escravos alforriados.

[13] Cf. Mendes, M. "Vieira da Silva", *Janelas verdes.* Em sua *Poesia completa e prosa.* Ed. org. por Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1443.

José Paulo Paes

Para uma pedagogia da metáfora

As considerações que se vão seguir têm dois pontos de partida. O primeiro é uma citação literária; o segundo, uma observação da vida cotidiana. Proponho-me a mostrar que, embora não estejam ligados por qualquer nexo de consubstanciabilidade, ambos os pontos de partida acabam levando, por caminhos homólogos, ao que parece ser uma mesma apetência ou propensão humana.

A citação a que me refiro, usada por Gérard Genette como epígrafe do seu livro *Figuras*, diz: "Figura traz ausência e presença, prazer e desprazer".[1] É de Blaise Pascal e foi tirada do artigo X dos seus *Pensamentos*.[2] Nesse artigo, onde se ocupa do que chama de "os figurativos", Pascal insiste em que o Velho Testamento não deve ser tomado ao pé da letra, pois os sucessos ou "coisas visíveis" ali narrados não passam de figurações "de uma santidade invisível". A existência de dois sentidos, um literal e outro figurado, é indispensável para provar que o Messias prometido pelos profetas de Israel é de fato o Jesus Cristo do Novo Testamento. Neste segundo Testamento estaria a "chave" para o correto entendimento do primeiro, chave de resto antecipada pela "interpretação mística que os próprios rabinos deram à Escritura".

Pascal não chega a dizer o que entende exatamente por figura. Mas nada faz supor tivesse em mente o sentido demasiadamente lato do termo na retórica clássica, em que designa quaisquer mudanças efetuadas na sintaxe usual da frase com vistas a obter algum tipo de efeito. Longino, por exemplo, capitulava entre as figuras o assíndeto ou ausência de conjunções, o hipérbato ou inversão dos termos da frase, a perífrase ou circunlóquio etc.[3] Pelos exemplos que aduz no artigo X, Pascal estava era se referindo especificamente a *imagens* ou *metáforas*. Assim, a passagem do mar Vermelho por Moisés seria uma "imagem da Redenção" e a ruína de Jerusalém uma "figura da ruína do mundo". Ou seja: o invisível ou espiritual metaforicamente significado pelo visível ou concreto.

Para esclarecer o porquê do dúplice sentimento de prazer e desprazer que vê associado à presença e ausência induzidas pela figura, Pascal recorre ao exemplo do retrato: "Um retrato traz ausência e presença, prazer e desprazer." A realidade exclui a ausência e o desprazer. Prazer evidentemente na medida em que o retrato torna iconicamente presente a coisa

retratada; desprazer na medida em que o ícone[4] não alcança substituir satisfatoriamente a realidade palpável. O estatuto de inferioridade que a figura tem aqui em relação ao figurado explica-se pela ótica ortodoxamente cristã dos *Pensamentos*, a qual inverte o sentido usual de "real": este passa a designar não a concretude do sensível e do visível, e sim a intangibilidade do espiritual e do divino. Ademais, tal ótica, por privilegiar a coisa figurada em detrimento da coisa figurante, é de índole claramente maniqueísta.

Os judeus seriam um "povo indigno" do reino de Deus porque "amaram tanto as coisas figurantes e as esperaram tanto que desconheceram a realidade quando ela veio no tempo e da maneira preditos". A "realidade" no caso é, quase escusava dizer, Jesus Cristo e a sua doutrina; com isso, a importância do Antigo Testamento passa a ser de ordem meramente instrumental e suas figurações um substituto implicitamente *descartável* daquilo que figuram: "Foi o que fizeram Jesus Cristo e os apóstolos. Tiraram o selo, rasgaram o véu e descobriram o espírito." Todavia, quando da ótica teológico-cristã passarmos para a ótica especificamente literária, veremos que figurante e figurado vão alcançar estatuto de plena equiponderância na economia do processo metafórico.

Antes, porém, devemos voltar-nos para aquela observação da vida cotidiana que constitui o nosso segundo ponto de partida. Essa observação diz respeito a um certo tipo de comportamento infantil da fase anterior à aquisição da fala. É a fase em que a criança começa a explorar o mundo à sua volta e a reconhecer gestos e expressões das pessoas. Uma das brincadeiras mais comuns a que costuma recorrer o adulto para atrair-lhe o interesse é esconder o próprio rosto atrás de um anteparo qualquer para, uns instantes depois, voltar a mostrá-lo de surpresa. A expressão de alarma com que a criança reage à ocultação prolonga-se por um átimo após o reaparecimento do rosto e logo se desfaz num sorriso de aliviado reconhecimento.

É bem de ver que o interesse do jogo não se esgota na primeira vez; prolonga-se e aumenta nos ulteriores encobrimentos/descobrimentos. A reiteração do sorriso, que amiúde se amplia num riso de satisfação, dá a entender que a criança experimenta prazer com a repetitividade.[5] Como todo jogo, porém, este também tem as suas regras. O sumiço do rosto conhecido não pode ser demorado, sob pena de o alarma da criança abeirar-se do choro, ou então ela perder o interesse, desviando a atenção para alguma outra coisa. Tampouco pode ser tão rápido que ela nem chegue a perceber o desaparecimento.

Aquele átimo em que, da primeira vez, dura a expressão de alarma logo após a reaparição do rosto é, tudo faz crer, o tempo que a criança leva para reconhecê-lo como o mesmo que

acabara de sumir. E seu primeiro sorriso deve resultar do alívio trazido pelo reconhecimento. Mas dificilmente seria de supor que, nas vezes subseqüentes, os mesmos sentimentos continuassem a atuar. Mais verossimilmente, eles se transmudam, a partir de então, naquele "elemento de tensão e solução" que Huizinga, em vez de postular um "instinto de jogo" já tido por Frobenius como "uma confissão de impotência perante o problema da realidade", prefere apontar como o condicionador psicológico da "alegria" propiciada pelas formas mais elementares de atividade lúdica.[6] Essas formas o infante humano as partilha com os animais. Gatinhos novos ficam longo tempo tentando agarrar a ponta de um cordel que seu dono faça aparecer e desaparecer atrás de um móvel ou abertura de porta; já mais crescidos, transformam a perseguição a camundongos e baratas numa atividade que tem a ver menos com a busca de alimento do que com o prazer lúdico de perseguir o que tenta fugir-lhes. Com esse prazer têm a ver igualmente os brinquedos infantis de esconde-esconde. Como deixar de supor, nestes casos, a transmutação do gesto venatório e utilitário da busca de alimento no gesto gratuito do comprazimento lúdico?

A esta altura já se dão a perceber os nexos de homologia do jogo de encobrir/descobrir com a citação de Pascal. Nos dois casos, há uma alternância de presença e ausência a que se associam, concomitantemente, sensações de prazer e desprazer. Mas, diferentemente da leitura cristã das Escrituras, que, com deslocar toda a ênfase para o espiritual figurado em prejuízo do concreto figurante, põe a perder a labilidade da presença ausente *ou* ausência presente — e o *ou* é a marca gramatical dessa labilidade — o jogo do encobrir/descobrir jamais a perde, pois nela tem a sua própria razão de ser.

Daí tal jogo servir à maravilha para ilustrar, em paralelo por assim dizer didático, a dinâmica do processo metafórico. Em sua *Arte retórica*, onde discorre longamente acerca da técnica persuasiva do discurso em prosa nos seus três gêneros, o deliberativo, o demonstrativo e o judiciário, Aristóteles introduz a certa altura duas noções básicas para a descrição do funcionamento da metáfora. Em primeiro lugar, a noção de *desvio* do "sentido ordinário" das palavras como meio de dar elevação ao discurso; em segundo lugar, a noção da admirativa *estranheza* que tais desvios suscitam: "importa dar ao estilo um ar estrangeiro, uma vez que os homens admiram o que vem de longe e que a admiração causa prazer". Registre-se, de passagem, a correlação de desvio com o gesto de ocultação no nosso jogo homológico, e de estranheza com o esforço de reconhecimento do rosto reaparecido como o mesmo que pouco antes desaparecera. Aristóteles distingue as metáforas como "o meio que mais contribui para dar ao pensamento (...) o ar estrangeiro de que falamos", e delas diz outrossim

que "são enigmas velados".[7] Não passe sem registro tampouco a correlação de "enigma" e "velado" com o gesto de ocultação do rosto.

No discurso em prosa de que se ocupa a *Arte retórica*, a metáfora tem um papel secundário em relação ao entitema. Silogismo oratório baseado em premissas apenas prováveis, contrariamente às premissas verdadeiras do silogismo lógico, o entitema é um dos meios principais de persuasão do discurso retórico, onde a metáfora desempenha apenas funções subalternas de ornamentação ou realce. Já na *Arte poética*, o papel desta última é nuclear. A começar do próprio conceito aristotélico da poesia como arte de imitação, conceito que, *lato sensu*, dá a entender a própria poesia como uma metáfora no mundo. Pois não se funda a imitação na analogia e não é a analogia o ponto de partida da metaforese? E não se pode ver a conversão do particular em universal — graças à qual a poesia se torna "mais filosófica e de caráter mais elevado que a história"[8] — como uma transposição metafórica da espécie para o gênero? Disso trata Aristóteles no breve capítulo XXI da sua *Arte poética*, onde conceitua metáfora "como a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia".

Para bom entendimento de tal conceituação, convém lembrar que em lógica o gênero é definido como uma classe cuja extensão se divide em outras classes, denominadas "espécies" relativamente à primeira. Assim, para citar exemplos do próprio Aristóteles, "deter-se" é um verbo genérico do qual "lançar ferro" é uma espécie, donde haver metáfora quando, em vez de dizer "a nau aqui lançou ferro", dizemos "a nau aqui se deteve". Já em "Ulisses levou a efeito milhares e milhares de belas ações", a transposição é da espécie, "milhares e milhares", para o gênero, "muitas". Acrescenta Aristóteles que há analogia "quando o segundo termo está para o primeiro, na proporção em que o quarto está para o terceiro, o segundo em lugar do quarto".[9] Assim, em "a tarde (1) é a velhice (2) do dia (3), e a velhice é a tarde da vida (4),", velhice = tarde e vida = dia.

Na *Arte poética*, Aristóteles não distingue imagem de metáfora, distinção que, embora considere ser de pequena monta, cuida de estabelecer na *Arte retórica* com o exemplo de Aquiles "que se atirou como leão", uma imagem, contraposto ao do "Este leão atirou-se", uma metáfora. A diferença estaria, pois, no uso ou não da conjunção comparativa quando do estabelecimento do nexo analógico. Outrossim, ainda na *Arte poética*, ao condenar o "abuso das metáforas" por tornar o estilo "enigmático", ele implicitamente reputa o enigma um procedimento abusivo.[10] Mas no capítulo XI do livro III da *Arte retórica*, quando trata

dos "meios de tornar o estilo pitoresco", não deixa de louvar as metáforas "engraçadas" que provocam uma "certa mistificação" no espírito do ouvinte ou leitor, levando-o no entanto a dizer mais tarde consigo: "Como é verdade! Eu é que estava enganado." No rol dessas metáforas engraçadas coloca Aristóteles os "enigmas bem-feitos", os quais lhe parecem "agradáveis" por ensinarem "alguma coisa" através de "expressões novas" onde "o pensamento é paradoxal". Nele coloca também os "jogos de palavras" pelo seu "efeito de surpresa" mercê do qual "a expectativa do ouvinte é lograda".

A sensibilidade de nossos dias está bem mais perto deste gosto do paradoxal e do enigmático que do ático senso de moderação e de clareza postulado na *Arte poética*. Assim como está plenamente afinada com o dinamismo metafórico que, no mesmo capítulo XI da *Arte retórica*, Aristóteles louvava no Homero empenhado em "animar o inanimado" com versos como

(...) por mãos audazes atiradas, vão as lanças
cravar-se, algumas, bem no meio do grande escudo erguido,
e muitas outras, em vez de lhe atingir o corpo branco,
cravam-se em pé no chão, vorazes de carne onde fartar-se.[11]

Estas lanças mostradas no ato de atingir o alvo, e cuja voracidade mais se assanha por não encontrar a carne que buscava, são uma ilustração viva de como, pela dinâmica da metáfora, o inanimado se anima. Mais que isso, um estatuto de duplicidade passa a consorciar labilmente entre si as coisas e os seres, o humano e o não-humano. Pelo vínculo da metáfora predicativa (uma qualidade animal, "voraz", metaforicamente atribuída a um ser inanimado) a lança de Homero passa a ser *também* uma boca. Ou melhor, a ser e não-ser uma boca, já que na contínua alternância entre o sim/não encontra a metáfora o motor da sua dinâmica, assim como o encontra *nosso* jogo na reiteração do encobrir/descobrir.

O nexo lábil que o dinamismo da metáfora estabelece entre o real e o imaginário (no sentido de pensar por imagens) traz à mente as operações do pensamento dito selvagem, tal como as descreve Lévi-Strauss. Para Lévi-Strauss, que não perfilha o construto de primitivo proposto por Lévy-Bruhl — um ser de mentalidade pré-lógica, incapaz de entendimento por via de conceitos e atrelado, pela afetividade, a uma mística participação no mundo da natureza que não lhe permitia distinguir-se dele — , o pensamento selvagem é tão capaz de abstrair e de distinguir quanto o pensamento civilizado. Sem confundir o mundo da cultura ao da natureza, busca todavia "julgá-los como totalidade",[12] pelo que tem a natureza por

uma linguagem a cujo entendimento pode aceder pelo deslinde dos seus nexos de semelhança com a vida dos seres humanos.

O pensamento selvagem se exprime por imagens concretas que, embora estejam sempre rentes do sensível, da singularidade de percepção, nem por isso deixam de alcançar a generalidade da conceituação, donde Lévi-Strauss o descrever "como um sistema de conceitos imersos nas imagens".[13] É, ademais, um tipo de reflexão que opera por *bricolage*, ou seja, pela recombinação de fragmentos de materiais culturais já elaborados, conforme se pode ver na mítica, onde elementos de um determinado mito ou mitemas ressurgem com muita freqüência, diferentemente agrupados, em outros mitos. Nesse particular, não seria despropositado ver também na metáfora uma forma de *bricolage*. A diferença da nomeação propriamente dita, que cria novos nomes para novas coisas ("automóvel"), a metaforização as designa por uma recombinação de itens lexicais preexistentes ("arranha-céu").

A certa altura de *O pensamento selvagem*, referindo-se ao caráter metafórico dos nomes próprios, Lévi-Strauss observa, na esteira de Roman Jakobson: "(...) é por causa do papel paradigmático exercido pelos nomes próprios, num sistema de signos exterior ao sistema da língua, que sua inserção, na corrente sintagmática, quebra perceptivelmente a continuidade da mesma."[14] Trocando em miúdos essa observação e transferindo-a para a questão da metáfora: quando, em vez de dizer "ele entrou num edifício tão alto que parecia arranhar o céu", diz-se simplesmente "ele entrou num arranha-céu", há uma quebra na continuidade lógica da frase ou sintagma. Isso porque ali "arranha" mantém relações sintagmáticas, isto é, imediatas ou de presença, com "céu", mas apenas relações paradigmáticas, isto é, virtuais ou de ausência, com "edifício", "alto" e "parecer".

A quebra da continuidade lógica da frase pelo "enigma" da metáfora gera os efeitos de surpresa e mistificação assinalados por Aristóteles. Surpresa e mistificação que se trocam em prazer no momento em que o ouvinte ou leitor atina com as relações virtuais escamoteadas da frase e as restitui a ela, restaurando-lhe assim a continuidade lógica, mas agora enriquecida das reverberações do paradoxo metafórico. No nosso jogo de encobrir/descobrir, isso corresponde àquele breve instante de reconhecimento das feições do rosto desaparecido no rosto recém-reaparecido, reconhecimento que faz a criança sorrir de prazer. Jean Cohen o caracteriza como a etapa de *redução* do desvio[15] ou impertinência semântica que a metáfora introduz no sentido corrente das palavras.

Para exemplificar o mecanismo dessa redução, Cohen cita o exemplo de "tranças de ébano". Embora não sejam de madeira, como o é o ébano, as tranças em questão têm a

mesma cor negra dele; tão logo nos damos conta disso, fica automaticamente reduzido o desvio que o "embora" há pouco explicitava. Trata-se, no caso, de uma impertinência parcial, a que Cohen contrapõe, como exemplo de impertinência total, os "azuis ângelus" de Mallarmé. Cohen vê aí uma predicação metafórica indecomponível em unidades menores e, portanto, de impertinência irredutível. Todavia, se se tiver em mente que o ângelus é o toque do sino anunciador do fim da tarde, momento de paz e recolhimento, após o dia de trabalho, em que o azul do céu começa a se adensar com a chegada da noite, percebe-se que a sensação de "paz" sugerida por esse tipo de azul, mais do que um valor "puramente subjetivo",[16] é um traço de significação passível de redução analítica, como se acaba de ver.

A esta altura, já é mais que tempo de ressaltar a diferença capital entre uma metáfora de invenção como "azuis ângelus" e metáforas de convenção como "arranha-céu" ou "cabelos de ébano". Pelo excesso de uso, estas últimas perderam seu antigo poder de surpresa e mistificação, o "ar estrangeiro" que lhes dava interesse, para se converterem em lugares-comuns. Ocorreu, portanto, uma redução *definitiva* do desvio que elas outrora introduziam na fala corrente, a cujo âmbito desde há muito passaram a pertencer, tanto assim que o usuário do idioma automaticamente as entende como designação direta. São, agora, substitutos de pronto descartáveis, de dinâmica e labilidade no grau zero e que trazem presença sem nenhuma promessa de ausência. Em termos de nosso jogo de encobrir/descobrir, correspondem a sumiços e reaparições do rosto do adulto demasiado demorados para que a criança se possa interessar por eles, donde a sua ineficácia lúdica.

Ao embotar-se-lhes o caráter de "desvios do sentido ordinário" das palavras, as metáforas desgastadas ou cediças terminam ingloriamente seus dias como meros sinônimos no dicionário da língua, que é um vasto cemitério delas. Se este já registra "ébano" com o sentido figurado de "aquilo que é negro", ao dizer "cabelos de ébano" estaremos então recorrendo a uma metáfora de mero enfeite e gosto mais que duvidoso para emprestar a nossa elocução um tom "literário" — no mau sentido de afetado, pernóstico, *demodé*. Em pólo oposto, a labilidade dinâmica da metáfora de invenção instala, entre o real e o imaginário, uma ponte de mão dupla por onde a surpresa da descoberta irá transitar comprazidamente num repetido ir e vir. Esse tipo de metáfora imanta com suas linhas de força toda a extensão da fala e não apenas o ponto dela em que instaurou uma impertinência semântica. Com isso funda o próprio discurso poético, o qual se constitui num desvio tão radical da lógica da fala comum que Julia Kristeva o define como o discurso da negatividade. Ou, conforme diz

Platão no *Sofista*, pela boca de Teeteto, referindo-se aos discursos do "produtor de imagens", que neles "O ser se enlaç(a) ao não-ser, de maneira a mais estranha".[17]

Mais atrás, a propósito das vorazes lanças-bocas de Homero, vimos a alternância lábil entre o ser e o não-ser, entre o sim e o não, que a dinâmica da metáfora de invenção institui. Um exemplo tomado à poesia moderna tornará isso mais claro. Para descrever uma mulher hiperbólica, o surrealista grego Níkos Eggonópoulos recorre em "Eleonora" a um catálogo predicativo onde, para dizê-lo aristotelicamente, o "ser como" da imagem se alterna com o "é" da metáfora:[18]

os seus cabelos são como cartão
e como peixe
os seus dois olhos são
como uma pomba
a sua boca
é como a guerra civil
(da Espanha)
o seu pescoço é um cavalo
vermelho
(...)

os seus cabelos
são
uma lâmpada de querosene
acesa
as suas espáduas são
o martelo dos meus prazeres

as suas costas
são o
olho de vidro
do mar
o arado
dos falsos ideogramas
apita
aflitivamente
na sua cintura

as suas nádegas
são
cola de peixe
as suas pernas
são como relâmpagos
(...) [19]

Cada um dos itens desse catálogo predicativo faz jus ao padrão de excelência que, no seu manifesto de 1924, André Breton estabelecera para a metáfora ou imagem surrealista: o seu "alto grau de *absurdidade imediata*".[20] Absurdidade que põe em xeque a própria noção de desvio, a menos de aceitarmos falar em desvio irredutível. Com abolir na escrita automática boa parte dos pressupostos lógicos da linguagem, os surrealistas deitaram abaixo o muro de separação entre o onírico e o vígil, ligando-os num *continuum*. Daí que a única forma de redução da impertinência de uma metáfora de tipo surrealista seja vê-la à luz dos mecanismos da elaboração onírica, entre os quais Freud destaca a condensação, o deslocamento e a representação indireta. Tais mecanismos são responsáveis pelo "uso do contra-senso e da absurdez nos sonhos"[21] e subjazem igualmente à técnica dos chistes verbais.

Esta última menção ajuda a entender a ponta de grotesco e de humor sempre presente na estranheza de metáforas ilógicas ou irredutíveis como as de "Eleonora". O deleite que produzem não é diverso do que advém dos disparates ou ilogismos dos *limericks* de Edward Lear, dos *impossibilia* da poesia popular e dos *bouts rimés* das parodias castroalvinas de Sosígenes Costa:

Meus Deus, quem bate tão tarde
na minha porta de pedra?
Será Cervantes Saavedra?
Será a estrela da tarde?
Será a sombra de Fedra
ou a alma de Leopardi?
Insistem de modo insólito.[22]
Se for a sombra de Fedra
dizei que eu não sou Hipólito.

Para explicar o deleite advindo dos paradoxos e alogismos do chiste, do cômico e do humor, Freud lhes situa o mecanismo na esfera do pré-consciente e/ou do inconsciente,

onde esse mecanismo opera uma economia de despesa inibitória. Mas, voltando aos atributos físicos da mulher hiperbólica que o poema de Eggonópoulos tematiza, eles configuram, na sua radicalidade predicativa, aquele *desvio do desvio* há pouco mencionado.

Lembra Gérard Genette que as analogias metafóricas transitam habitualmente do mundo da cultura para o mundo da natureza, ao qual poetas de todos os tempos foram buscar seus símiles.[23] Para encarecer a beleza das nádegas das três beldades, um dos poetas da *Antologia grega* recorre a itens florais e marinhos:

a nívea carne das de outra, a de pernas abertas, tinha
rubor mais forte que a púrpura da rosa;
as da terceira, calmaria sulcada de ondas mudas,
palpitavam suaves ao seu próprio impulso.[24]

Séculos depois, Arthur Rimbaud põe a própria amplitude cósmica a serviço da celebração da nudez feminina:

A estrela chorou rósea dentro das tuas orelhas,
O infinito rolou branco da nuca aos teus quadris,
O mar perolou dourado as tuas mamas vermelhas,
E o Homem sangrou negro no teu flanco senhoril.[25]

Mas esse desvio hiperbólico do léxico do corpo para o léxico do cósmico vai-se inverter ainda mais hiperbolicamente — desvio do desvio — na viagem de volta da metaforese ao mundo da cultura. Mais precisamente, ao mundo artificial dos produtos fabris, com os quais, de cambulhada com uns poucos itens do mundo natural, o *bricoleur* de "Eleonora" se compraz em recompor a anatomia erótica de sua musa, desumanizando-a e reumanizando-a ao mesmo tempo. Uma mulher de cabelos de cartão e/ou lâmpada de querosene acesa, de sexo de apito agudo, ancas de rolos compressores, espáduas de martelo, costas de olhos de vidro e nádegas de cola de peixe e — para dizê-lo platonicamente — um enlace de ser e não-ser de maneira a mais estranha. Acicatada pelo demônio da sua essencial labilidade, o significado poético simultaneamente remete e não remete a um referente: ele existe e não existe; é, ao mesmo tempo, um ser e um não ser" (Kristeva).[26]

A "álgebra superior da metáfora"[27] por que Ortega y Gasset buscou caracterizar a linguagem lírica moderna vai encontrar um eco algo tardio na "matemática superior da poesia" de Hugh Friederich, para quem essa lírica, por ser "uma lírica que serve, em primeiro lugar,

à linguagem e não a uma referência como mundo", termina por anular "a diferença entre linguagem metafórica e não-metafórica". Há nisto uma escamoteação de dois horizontes estreitamente dependentes um do outro e à falta dos quais o próprio conceito de metáfora se esvazia de sentido. Di-lo o próprio Friedrich: "Já não se pode falar aqui de metáforas. A comparação possível na metáfora cedeu à absoluta identificação."[28] Entretanto, o horizonte dos referentes, constituído pelas coisas e situações do mundo, e o horizonte dos sentidos literais, constituído pelo consenso da experiência histórica do mundo, em momento algum deixaram de existir para os poetas.

Ainda que o impulso isolacionista de parte da lírica do século XX tenha levado Hoffmansthal a dizer que "nenhum caminho direto conduz da poesia à vida; e nenhum conduz da vida à poesia" é que "as palavras são tudo",[29] uma poesia centrada em si mesma, totalmente desinteressada de qualquer referente externo, é inconcebível. O mesmo Lorca, de quem Friedrich cita versos supostamente abonadores de uma "absoluta identificação" transmetafórica, postula o poeta como um "professor dos cinco sentidos corporais" e exemplifica tal docência com o caso de Góngora, para quem "uma maçã é tão intensa quanto o mar, e uma abelha tão surpreendente quanto um bosque". Nem por isso deixa Lorca de acentuar o caráter cerebrino e abstrato das imagens gongóricas; num lance de humor crítico, recomenda inclusive ao leitor não ler com uma rosa viva na mão o madrigal feito por Góngora a uma rosa: "Sobram a rosa ou o madrigal."[30]

Como já acontecera na metafórica barroca, também na metafórica da poesia moderna os nexos entre literal e figurado, concreto e abstrato, particular e geral, embora não cheguem a desaparecer de todo, tendem a esgarçar-se. Esse esgarçamento aponta, de um lado, para uma crescente intelectualização e, de outro, para uma crescente impessoalização da linguagem lírica. Em "Eleonora" tivemos um exemplo de esgarçamento de sentido por intelectualização. Ainda que possa parecer um paradoxo aplicar uma palavra como esta, do léxico da consciência desperta e raciocinante, a um poema surrealista cuja dicção se proporia a ecoar as obscuras pulsões afetivas do onírico.

A circunstância de o surrealismo desde cedo ter-se constituído em escola, com uma estética codificada e um cânone de prógonos e epígonos claramente definido, mostra-lhe por si só o caráter intelectualista. Outrossim, a exemplo do método verlainiano de fazer versos comovidos com muita frieza, é de pensar que os poetas surrealistas se comprazam em forjar metáforas absurdas com muita lucidez, apostados que estão em fazer saltar a centelha da imagem, "não da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos

remotas" (Reverdy).[31] A distância semântica entre os termos aproximados explica o esgarçamento intelectualista da metáfora surreal. Esse esgarçamento não chega contudo a desativar — e aí está a mulher-artefatos *ou* artefatos-mulher de Eggonópoulos para ilustrá-lo — a labilidade entre o ser e o não-ser conotada pelo *ou*; talvez a torne até mais ativa, dado o longo caminho a percorrer.

A impessoalização a que tende a lírica de hoje está bem ilustrada num poema objetivista de William Carlos Williams, "A duração":

Uma folha amarfanhada
de papel pardo mais
ou menos do tamanho

e volume aparente
de um homem ia
devagar rua abaixo

arrastada aos trancos
e barrancos pelo
vento quando

veio um carro e lhe
passou por cima
deixando-a aplastada

no chão. Mas diferente
de um homem ela se ergueu
de novo e lá se foi

com o vento aos trancos
e barrancos para ser
o mesmo que era antes.[32]

Nada aqui trai a presença do "eu" do poeta, a não ser como olho fotográfico a registrar uma cena do cotidiano. Tampouco se pode dizer haja aqui qualquer metáfora, ao menos na acepção aristotélica de desvio do sentido ordinário das palavras ou de transposição do nome de uma coisa para outra. Mas, ainda que sub-reptícia, a visada analógica está presente

na noção de medida — a folha de papel pardo tem o *mesmo* volume e tamanho *aparente* de um homem — e na noção de diferença — enquanto as rodas de carro aplastariam a forma humana e lhe tirariam a vida, a folha de papel torna a erguer-se para seguir, intacta, o seu caminho.

Apesar da impessoalidade do olhar do poeta, nem por isso deixa o objetivo de contaminar-se de subjetivo. O título de poema, "A duração", que diz respeito ao tempo de vida, melhor dizendo, de animação da folha inanimada por um agente externo, o vento, pode ser *também* lido, sem arbitrariedade, como uma alusão à fragilidade da vida humana comparativamente à resistência das coisas sem vida. Ou como uma visão irônica das pretensões de grandeza ou superioridade do humano, reduzidas a nada pelo paralelo com uma simples folha de papel. Aqui já não vige a longa distância entre os termos em comparação que vimos caracterizar o metaforismo surreal. Pelo contrário, a proximidade homológica é quase total: a folha tem as dimensões do corpo humano e, em posição simétrica, dele difere pela superior resistência. É mínimo, pois, o espaço homológico que a labilidade da metaforese tem de percorrer. É como se vibrassem ambos, *quase* confundidos numa mesma imagem plana, o corpo e a folha. O *quase* desempenha, é fácil ver, a função do *ou* em ser ou não-ser.

Para adequar-se à radicalidade da lírica do século XX o nosso símile lúdico, temos de imaginar que, já perfeitamente integrada no espírito do jogo e incomodada com a demora do reaparecimento do rosto, a criança, em vez de se desinteressar da brincadeira, vá engatinhando até a extremidade do obstáculo ocultador a sua procura. Quando o descobre e lhe ouve o grito de "achou!", ela ri de prazer e volta a esconder-se, intimando o adulto a fazer o mesmo, para que o jogo, do qual agora é cúmplice ativa, se repita *ad nauseam*.

Semelhantemente, a lírica moderna não se contenta em exigir do leitor aquela passiva suspensão da descrença tida por Coleridge como condição suficiente para o desfrute do poético. A par disso, o leitor é convidado — talvez se dissesse melhor intimado — a ir ao encontro do poeta para acumpliciar-se com ele na empresa de desconstruir o real de convenção e reagrupar-lhe metaforicamente os detritos no transreal de invenção. Historicamente, esse convite ou intimação remonta ao *frisson nouveau* suscitado pelos paradoxos e antinomias de *As flores do mal* na espinha do *hypocrite lecteur* capaz de ir do escandalizado comprazimento até uma baudelairização que dure um tempo de leitura bastante para fazê-lo repetir a exclamação do descodificador aristotélico dos "enigmas velados", das metáforas engraçadas e/ou mistificadoras "Como é verdade! Eu é que estava enganado."

Baudelairizar-se significa assumir ativamente, por um esforço de empatia, a psicologia daquele cristão às avessas cuja consciência do pecado só servia para lhe aumentar o prazer de pecar, salvando-o do *spleen* aniquilante; cuja nostalgia de pureza, para sentir-se a si própria, necessitava o aguilhão da dor, da sordície, da miséria e do vício a lavrarem por toda parte; cuja percepção da beleza era tanto maior quanto mais nítida fosse a antevisão da futura *charogne* em que ela se iria dissolver; cuja teologia poética, feita de partes iguais de Deus e Satã, não recuava diante da heresia panteísta ao estatuir um código eminentemente sensual de correspondências para representar-se a divina e profunda unidade das coisas.[33]

O exemplo de Baudelaire, com dar-nos um primeiro esboço do que possa ser o transreal de invenção instituído pela metaforese radical da lírica de nosso século, serve também para ilustrar o salto da suspensão da descrença à cumplicidade operativa por ela instigado no nível da leitura. Em nosso jogo pedagógico, esse salto corresponde ao engatinhar da criança numa busca *ativa* do rosto desaparecido com o qual, cúmplice, passa a interagir gostosamente, à espera do *achou*! O itálico em "ativa" sublinha a dinâmica falta da qual a metáfora é condenada à vala comum do dicionário. E o itálico em "achou" aponta para aquilo que Paul Ricoeur chama de poder *heurístico* da metáfora.[34]

Derivado do verbo grego *eurísko*, "achar" — o mesmo do famoso "Eureka!" de Arquimedes —, o adjetivo remete ao caráter eminentemente fundador desse gesto de *bricolage* que é a renomeação metafórica. Um gesto não só de rever mas também de reaver, de tornar a achar o já-visto, no sentido de trazer de volta a surpresa de um primeiro contato que o automatismo da repetição embotara. Por força do seu poder heurístico é que a metáfora deixa de ser mero ornato para se converter em veículo fundamental da visão poética do mundo. Uma visão que, com articular o perceptivo ao afetivo, os olhos do corpo aos olhos da alma, é sinônimo de sentimento poético. Se a poesia é feita de palavras, como preceitua a cediça e tautológica *boutade* de Mallarmé, as palavras que a fazem são poéticas porque as agencia esse tipo de visão ou sentimento a que fielmente servem. É o que acontece neste poema de Manuel Bandeira:

Eu vi uma rosa
— Uma rosa branca —
Sozinha no galho.
No galho? Sozinha
No jardim, na rua.

Sozinha no mundo.

Em torno, no entanto,
Ao sol do meio-dia,
Toda a natureza
Em formas e cores
E sons esplendia.

Tudo isso era excesso.

A graça essencial,
Mistério inefável
— Sobrenatural —
Da vida e do mundo,
Estava ali na rosa
Sozinha no galho.

Sozinha no tempo.

Tão pura e modesta,
Tão perto do chão,
Tão longe na glória
Da mística altura,
Dir-se-ia que ouvisse
Do arcanjo invisível
As palavras santas
De outra Anunciação.[35]

A visão poética isola aqui um pormenor do mundo para o rever com uma intensidade tal que nele se engolfa por inteiro, esquecida da natureza circundante, agora excessiva ante a plenitude da rosa. É como se esta estivesse sendo vista pela primeira vez, e ao renomeá-la com os inéditos atributos de que ora se reveste ("graça essencial", "mistério inefável") — o poeta a transforma numa *imago mundi,* num *aleph* borgiano cuja pequenez ("modesta", "perto do chão") é o próprio penhor de sua enormidade ("longe", "altura", "glória"), isso evidentemente em termos da lógica da hipérbole por diminuição. O mecanismo metafórico aqui acionado é o da transposição — a espécie pelo gênero —, sempre dentro da labilidade dinâmica do ser ou não-ser, da rosa que é e não é o mundo, ou que o é sem deixar de ser rosa "tão pura e modesta / tão perto do chão".

A rosa de Bandeira ilustra à maravilha o conceito de Gerard Manley Hopkins de *inscape*, ou seja, "a particularidade de cada coisa observada como única".[36] Entretanto, a intensidade da focalização poética do único é que alcança, paradoxalmente, convertê-lo em imagem do todo. Daí que para Croce a fantasia criadora, essência da poesia, tenha por função ligar "o particular ao universal" e mostrar, "acima da estreiteza do finito, a extensão do infinito".[37] Já aqui estamos navegando em águas platônicas, a bordo do conceito de *methexis* ou participação. Nos diálogos do seu período mediano, Platão postula que o particular só existe na medida em que participa da realidade universal, a qual, por sua vez, penetra as coisas particulares em diferentes graus, à semelhança da luz do sol que ilumina diferentemente os objetos em função da sua capacidade de recebê-la.[38]

A concepção de ser a poesia metáfora do mundo se confirma no seu poder de revelar o universal no particular. Daí lhe vem o valor heurístico de redescoberta do mundo: para além da realidade fatual, ela nos leva até uma outra, a do *possível*. Pergunta-se Paul Ricoeur se "não é função da poesia suscitar um outro mundo — um mundo outro que corresponda a possibilidades outras de existir, a possibilidades que sejam os nossos possíveis mais próprios?"[39] De fato, a metaforese poética introduz, na literalidade unívoca do fatual regida pelo verbo "ser", possíveis plurívocos regidos pelo verbo "ser-como". Para fazê-lo, recorre à estratégia da referência cindida a que se refere Jakobson[40] e que a metafórica do poema de Eggonópoulos exemplifica bem.

Numa frase do tipo de "os seus cabelos são uma lâmpada de querosene", os substantivos, individualmente considerados, remetem o leitor a objetos do mundo, ao domínio do literal. Entretanto, quando se associam analogicamente no inaudito conceito de cabelos-lâmpada, assumem a irredutível impertinência do impossível. Impossível no domínio do real, bem entendido, não do imaginário. Se a imaginação do poeta foi capaz de conceber cabelos assim, eles passam a existir e vêem ampliar o repertório de possíveis de cada leitor. Tais possíveis renovam-lhe a visão do próprio real, ao dinamizá-lo com a labilidade do imaginário.

Na sua leitura dos ditos sibilinos de Heráclito, Heidegger discute longamente o sentido etimológico de *alétheia*, "verdade", como desvelamento do que está oculto, para mostrar que, no pensamento dos antigos gregos, havia uma "intimidade ambivalente de desvelar e velar"[41] e que eles viam desvelamento e velamento não "como dois acontecimentos diferentes e separados, mas como um e o mesmo". Não é nem preciso chamar a atenção da afinidade dessa visão integrativa com a labilidade dinâmica da visão metafórica, que unifica presença e ausência numa só ocorrência verbal. Outrossim, nos seus comentários sobre a poe-

sia de Hölderlin, vale-se Heidegger da citação de um verso dele para conceituar a poesia como "a fundação pela palavra e na palavra". Essa fundação o poeta a faz por via da nomeação, que "não consiste simplesmente em prover de nome uma coisa que já antes era bem conhecida; mas quando o poeta diz a palavra essencial, só então é que o ente vê-se nomeado, por essa nomeação do que ele é, e assim conhecido *como* ente [*Seiendes*]".[42] Tampouco será preciso acentuar o quão intimamente ligada não está essa conjunção em itálico com a visada analógica da metaforese.

Para fecho destas considerações, nada melhor que citar um aforismo de Heráclito longamente comentado por Heidegger: "A natureza ama ocultar-se." O aforismo nos leva de volta ao nosso jogo pedagógico, a que confere uma aura metafísico-antropológica, se assim se pode dizer. Talvez o leitor ainda se lembre de que, ao aproximar nosso jogo e as brincadeiras de esconde-esconde do instinto animal da caça, sugerimos, no caso, uma transmutação do gesto venatório e utilitário da busca de alimento no gesto gratuito do comprazimento lúdico. Com o seu jogo de presença/ausência e de ser/não-ser, a metaforese não seria outra forma de sublimação desse mesmo gesto, só que agora no domínio da ação simbólica, onde encenaria a caça lúdica de um sentido sempre em fuga para maior comprazimento do caçar? Esta aproximação entre poesia e jogo escandalizará decerto ouvidos croceanos ainda atentos à exclamação do mestre: "e a arte e a poesia foram a seguir blasfematoriamente confundidas com o jogo".[43] Mas avaliza-o parcialmente uma citação de Heidegger quando este, glosando os motes hölderlinianos de a poesia ser a mais inocente das ocupações e a linguagem o mais perigoso dos bens, escreve: "A poesia tem a aparência de um jogo mas não é. O jogo absorve os seres humanos, mas de maneira tal que cada um deles se esquece de si mesmo. Na poesia, pelo contrário, o homem se concentra a fundo no seu ser-aí."[44]

Nesse "parece mas não é" não estaria o demônio da metáfora jogando sua última cartada para com ela ganhar sorrateiramente o jogo?

Notas

[1] Gérard Genette, *Figuras*, trad. de I. F. Mantoanelli, S. Paulo: Perspectiva, 1972.

[2] Pascal, *Pensamentos*, intr. e notas de Ch. M. des Granges, trad. de S. Milliet, S. Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 199-212.

[3] Longino, *Tratado do sublime*, trad. de Filinto Elísio, Rio, Brasília, s.d., notadamente caps. CVI a XXIV. A propósito, comentam William R. Wimsatt Jr. e Ceanth Brooks: "Para um leitor moderno, isso pode parecer algo assim como

uma inversão de valores com vistas a dignificar tais torneios pelo nome de 'figura', quando a rainha das figuras (para a qual se volta principalmente o interesse retórico de Aristóteles), a metáfora, juntamente com a comparação e o símile, é tratada sob a rubrica de 'dicção'." (*Literary criticism; a short history*, Londres, Routledge & Keagan Paul, *copyr.* 1957, p. 103).

[4] Na divisão básica dos signos proposta por Peirce - ícones, indicadores e símbolos -, o ícone é um representamem por primariedade, ou seja, "é uma imagem do seu objeto". O exemplo por ele dado é o de "fotografias, especialmente fotografias instantâneas (...) porque sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam" (Charles Sanders Peirce, *Semiótica e filosofia*, trad. O.S. da Mota e L. Hegenberg, S. Paulo: Cultrix, 1972, p. 116-118).

5 Acerca do comprazimento infantil na repetição, há uma breve observação de Freud em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, retomada depois numa nota de rodapé em *A interpretação dos sonhos* e mais tarde desenvolvida na "compulsão de repetir" de *Além do princípio do prazer*. Nessa primeira observação, limitava-se Freud a falar, sem aprofundar a questão, do "singular prazer da criança na repetição contínua (perguntas, histórias narradas), repetição que se torna uma maçada para o adulto" (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewbien*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt, 1958, p. 185).

[6] Johan Huizinga, *Homo ludens: o jogo como elemento de cultura*, trad. de J. P. Monteiro, S. Paulo: Perspectiva, 1996, 4a. ed., p. 14 e 19.

[7] Todas as citações do cap. II do Livro III da *Arte retórica*, na tradução de A.P. de Carvalho: Aristóteles, *Arte retórica e arte poética*, S. Paulo: Difel, 1959, p. 192-196.

[8] Aristóteles, *Arte poética*, trad. cit., p. 286. A propósito da noção de poesia como metáfora do mundo, Massaud Moisés faz observações sobremaneira pertinentes no seu *Literatura: mundo e forma*, S. Paulo: Cultrix, 1982, p. 13-18.

[9] Idem, ibidem, p. 312-313.

[10] Idem, ibidem, p. 315.

[11] Tradução minha do grego.

[12] Claude Lévi-Strauss, *O pensamento selvagem*, trad. de M.C. da Costa e Souza e A. de O. Aguiar, S. Paulo: Nacional, 2a. ed., 1976, p. 153.

[13] Idem, ibidem, p. 300.

[14] Idem, ibidem p. 235. A referência a Jakobson diz respeito evidentemente à sua conceituação da função poética como projeção do princípio da equivalência do eixo de seleção (paradigma) para o eixo da combinação (sintagma). Ver Roman Jakobson, *Lingüística e comunicação*, trad. de I. Elikstein e J. F. Paes, S. Paulo: Cultrix, 1959, p. 230.

[15] Jean Cohen, *Estrutura da linguagem poética*, trad. de A. Lorencini e A. Arnichand, S. Paulo Cultrix, 2a. ed., 1976, p.147.

[16] Idem, ibidem, p. 104-106.

17 Platão, *Diálogos*, trad. J. Palekait e J. Cruz Costa, S. Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 159.

18 Aristóteles põe a metáfora acima da imagem por considerar esta última "menos agradável, pelo fato de ser desenvolvida um pouco mais longamente" (*Arte retórica*, ed. cit., p. 215). Henri Meschonnic acentua, contrariamente, a freqüência do "como" na poesia de Apollinaire e Éluard e cita Desnos, "Je dis comme et tout se métamorphose", para extremar um "*como* poético que é reconciliação com o Todo, do outro *como* retórico que é a relação pela linguagem e nela apenas" (*Pour la poétique I*, Paris: Gallimard, 1970, p. 121).

19 *In Poesia moderna da Grécia*, org. e trad. de J.P. Paes, Rio: Guanabara, 1986, p. 226.

20 André Breton, *Manifestos do surrealismo*, trad. de L. Forbes, S. Paulo: Brasiliense, 1985, p. 56.

21 Freud, ob. cit., p. 237. Nas civilizações antigas, a oniromancia reduziu os desvios da linguagem alógica dos sonhos à linguagem lógica da consciência desperta, incorporando-a ao cânone literário, como se pode ver no *Apocalipse* de João. Em nosso tempo, a análise freudiana dos sonhos e a pintura cubista cumpriram papel semelhante. Aquela possibilitou a incorporação da escrita automática ao mesmo cânone; esta, já antes do surrealismo, incorporara a ele a dicção descontínua, as elipses arrojadas e as colagens intertextuais da poesia "esprit nouveau" de Apollinaire, Salmon, Reverdy e Cocteau. Dentro da teoria proposta por Jean Cohen, poder-se-ia então dizer que a redução dos desvios se operou, no caso, metalingüística e extratextualmente, por via da atitude receptiva ao alogismo que a psicanálise e o cubismo induziram no espírito dos leitores.

22 Cf. o meu *Gregos & baianos*, S. Paulo: Brasiliense, 1985, p. 136.

23 Genette, ob. cit., p. 237.

24 Rufino, epigrama v:35 in *Poemas da antologia grega ou palatina*, org. e trad. de J. P. Paes, S. Paulo: Cia. das Letras, 1995, p.73.

25 *Apud Gaveta de tradutor*, org. e trad. de J. P. Paes, S. Paulo: Letras Contemporâneas, 1996, p. 85.

26 Julia Kristeva, *Introdução à semanálise*, trad. de L. H. F. Ferraz, S. Paulo: Perspectiva, p. 172.

27 José Ortega y Gasset, *La desumanización del arte / Ideas sobre la novela*, Santiago do Chile: Cultura, 1937, p. 29.

28 Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna*, trad. de M. M. Curioni e D. F. da Silva, S. Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 206-210.

29 *Apud* Gottfried Benn, "Problemas da lírica", trad. F. W. in *Cadernos Rioarte*, Rio, Ano I, nº 3, 1985, p. 4-11.

30 Federico García Lorca, *Prosa*, Madri: Alianza, 1972, p. 102, 107 e 110.

31 *Apud Manifestos do surrealismo*, ed. cit., p. 52.

32 William Carlos Williams, *Poemas*, sel., introd. e trad. de J. P. Paes, S. Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 135.

33 Resumo aqui considerações já feitas em meu *Os poetas*, S. Paulo: Cultrix, 1962, p. 235-240.

34 Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris: Seuil, 1975, p.10.

35 Manuel Bandeira, *Poesias completas*, Rio: Américc, 1944, p. 309-310.

36 *Apud* Philip Wheelwright, *Metaphor & reality*, Bloomington / Londres, Indiana, UP, 1967, 3a. impr., p. 53. O

neologismo *inscape* foi forjado pelo paradigma de *landscape*, "paisagem"; recorrendo ao paradigma sinonímico de "panorama", pode-se vertê-lo em português por "interiorama".

[37] Benedetto Croce, *La poesie*, trad. de D. Dreyfus, Paris, PUF, 1951, p. 8.

[38] Acompanho aqui a descrição de Philip Wheelwright (ob. cit., p. 168) da *methexis* ("participação") platônica.

[39] Paul Ricoeur, ob. cit., p. 288.

[40] Roman Jakobson, ob. cit., p. 150.

[41] Martin Heidegger, "b. Alétheia" in *Os pré-socráticos*, sel. e superv. de J. C. de Souza, S. Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 131.

[42] Idem, ibidem, p. 130

[43] Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, trad. de H. Corbin e outros, Paris: Gallimard, 1962.

[44] Croce, ob. cit., p. 21.

VÁRIA

Por sobre Vitebsk

ÓLEO S/ CARTÃO ENTELADO

Art Gallery of Ontario, Toronto

DOSSIÊ MANUEL BANDEIRA

Adriano Espínola

Casa-grande & Pasárgada

Um, poeta; o outro, sociólogo. Ambos nordestinos, pernambucanos. De famílias tradicionais, mas profundamente renovadores. A poesia de um, com seu apurado senso do momento poético e da realidade humana, moderniza nossa sensibilidade, libera o verso, dá-lhe novas medidas e ritmos — sobretudo os inumeráveis —, aproximando-o do homem comum, da vida cotidiana. Poesia áspera, intratável e bela, mas também terna e sentida.

A ciência do outro, vazada em linguagem altamente plástica, ressoando a batuques afros e colorido tupiniquim, penetra na casa-grande de nossa formação, aconchega-se numa rede indígena esticada na varanda para ouvir as histórias da negra Rosa. Ilumina os recantos da casa e da senzala, para escutar de repente o range-range das camas-de-vento dos coitos danados de nossos avós, misturando no gozo o sangue preto e luso e, adiante, numa moita, o encobreado: um bando de meninos mulatos, cafuzos e mamelucos saltam dos quartos e matos para fazer a policromia de uma nova raça tropical.

Um amplia os horizontes da ciência poética; o outro mancha de poesia a linguagem da ciências humanas. Ambos realizam um misto de ciência e arte, arte e ciência. Em ambos, este outro traço comum, fundamental: o de serem marcadamente brasileiros. Sensualmente brasileiros. De buscarem o nosso modo de ser, de amar, de ganhar a vida, de sonhar e sofrer, quer nos relacionamentos sociais, quer no recolhimento individual.

Falo de dois escritores: Gilberto de Mello Freyre (1900-1987) e Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho (1886-1968). Com eles aprendemos a ser mais brasileiros, com todos os nossos defeitos e virtudes. A ver na mistura de temperamentos e raça, de arte culta e popular, erudita e coloquial, o traço de nossa singularidade e esperança. Esperança de um Brasil melhor, culturalmente mais rico. Mais lírico e doce. Apesar dos conflitos, pobreza e violência em todos os níveis que ainda infelizmente nos cercam e crispam o dia-a-dia.

Este trabalho pretende aproximar as preocupações sociológicas de um e literárias de outro, para tentar extrair daí talvez uma imagem do que somos: nossas heranças materiais e espirituais, nossos sentimentos e idéias, nosso rosto e gestos dirigidos para o mundo e o outro. Imagem esta que, embora voltada para o passado, não deixa de apontar para o futuro, para uma "outra civilização". A nossa. A nossa utopia possível. Freyriana. Bandeiriana. Casa-grande & Pasárgada.

Por uma questão metodológica, iniciarei sempre com um texto do poeta Manuel Bandeira para, em seguida, confrontá-lo com as idéias do sociólogo pernambucano, notadamente na sua obra máxima, *Casa-grande & senzala*. Pretendo partir da sugestão poética do autor de *Libertinagem* para ver se encontro a exposição científica (sociológica, antropológica, econômica...), ou pelo menos o comentário paralelo do mesmo assunto nas páginas do outro.

Em busca da arquitetura perdida

Falar do autor de *Casa-grande & senzala* e do criador da cidade de Pasárgada significa destacar desde logo o elemento arquitetônico com o qual vão se deparar no exame de nossas raízes. Porque será no desenho da edificação, na dignidade das grossas paredes, nas varandas das velhas casas coloniais, dentre outros aspectos, que Freyre surpreenderá a primeira criação do colono em terras tropicais, já adaptada ao clima e às necessidades da família patriarcal açucareira. Por sua vez, Bandeira identificará nos casarões de Ouro Preto o alvorecer de nossa cultura e nos antigos solares e igrejas da Bahia experimentará um intenso sentimento de intimidade e brasilidade.

Com efeito, ao pisar pela primeira vez em Salvador, o poeta, enfático, dirá: "nunca vi cidade tão caracteristicamente brasileira como a *boa terra*"[1] (...) "como se ali fosse a grande sala de jantar do Brasil, recesso de intimidade familiar de solar antigo com jacarandás pesados e nobres".[2] Por isso afirmará que "ali a gente se sente mais brasileiro", para em seguida confessar que nele, "mais forte do que nunca, estremeceram aquelas fundas raízes raciais que nos prendem ao passado extinto, ao presente mais remoto. Raízes em profundidade e em superfície."[3]

"O que surpreende nos arquitetos e construtores do período colonial" — acrescentará de forma mais objetiva — "é essa adaptação ao ambiente, às necessidades arquitetônicas, à natureza do material".[4] Fascinado pela autenticidade e funcionalidade dos sobradões antigos, Bandeira aproveitará para denunciar "a mania do neocolonial". Como antídoto, o poeta aconselhará aos "nossos amadores de estilo" que dêem um pulo à Bahia, a fim de "sentirem e

apreenderem a razão, a força, a dignidade daqueles velhos solares ou dos altos sobradões dos bairros comerciais".[5] Para ver se deixam, por fim — não perdoa o poeta —, de fazerem "bonitinho, engraçadinho, enfeitadinho, quando o espírito das velhas casas brasileiras era bem o contrário disso, caracterizando-se antes pelo ar severo, recatado, verdadeiramente senhoril".[6]

A mesma indignação e espírito crítico sente Bandeira ao observar, no seu *Guia de Ouro Preto* (1958), a tentativa de algumas casas novas ali imitarem o estilo das antigas. Faltariam àquelas principalmente "caráter", afirma. Pois "essa maneira arrebitada e enfeitadinha que batizaram de estilo neocolonial tomou à velha construção portuguesa uma meia-dúzia de detalhes de ornato, desprezando por completo a lição de força, de tranqüila dignidade que é característica do colonial legítimo".[7]

Ainda a propósito de Ouro Preto, o bardo pernambucano conclamará seus amigos e inimigos para salvarem a cidade, em decorrência das fortes chuvas de verão, no poema "Minha gente, salvemos Ouro Preto" (1952). Depois de referir-se aos "monumentos veneráveis" (Palácio dos Governadores, Casa dos Contos, Casa da Câmara, os templos, os chafarizes e os nobres sobrados da rua Direita), que se encontram em perigo, mas, também, aos "casebres de taipa de sopapo", Bandeira concluirá que o salvamento é importante porque:

> *Em Ouro Preto alvoreceu a nossa vontade de autonomia nos sonhos frustrados dos*
> *[Inconfidentes.*
> *Em Ouro Preto alvoreceu a nossa arte nas igrejas e esculturas do Aleijadinho.*
> *Em Ouro Preto alvoreceu a nossa poesia nos versinhos do Desembargador.*[8]

Se Bandeira lembra que naquela cidade brotou o sentimento da Independência, além de nossa arte sacra, escultural e poética, Gilberto Freyre — também revisitando as construções coloniais, sobretudo a chamada casa-grande, completada pela senzala, encravada no latifúndio açucareiro do Nordeste nos primeiros séculos —, buscará surpreender, no seu desenho, a própria configuração do sistema patriarcal da colonização portuguesa do Brasil e os primórdios de nossa organização político-social, racial e cultural, como pretende demonstrar ao longo do seu livro. A arquitetura da casa-grande torna-se, assim, para ele, o protossímbolo da sociedade luso-tropical.

Com efeito, a observação detalhada do traçado da casa-grande possibilitou a Freyre destacar uma série de características que, girando em torno do microcosmo familiar inicial, rodeado de índios domesticados e negros escravizados, explicaria a eclosão de uma civiliza-

ção mestiça, estável e singular. Tal singularidade residiria na concepção mesma da edificação, diferente das habitações lusitanas da época:

> *A casa-grande de engenho que o colonizador começou, ainda no século XVI, a levantar no Brasil — grossas paredes de taipa ou de pedra e cal, coberta de palha ou de telha-vã, alpendre na frente e dos lados, telhados caídos num máximo de proteção contra o sol forte e as chuvas tropicais — não foi nenhuma reprodução das casas portuguesas, mas uma expressão nova correspondendo ao nosso ambiente físico (...).*[9]

A partir desse momento, o português torna-se luso-brasileiro, pois, ao criar um novo tipo de habitação, estabelece os fundamentos de uma nova ordem econômica e social. De fato, a casa-grande, associada à senzala,

> *representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o bangüê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao* pater familias, *culto dos mortos, etc.); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o "tigre", a touceira de bananeira, o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés); de política (o compadrismo).*[10]

Com tal base material, comportamental, religiosa e de mando, espraiando-se pela edificação, os senhores de engenho acabaram por dobrar o adversário mais ferrenho: o jesuíta. Tornaram-se virtualmente os senhores feudais da colônia tropical. Donos de tudo: dos homens, das mulheres, das terras.[11] Daí Gilberto Freyre concluir que em torno deles "criou-se o tipo de civilização mais estável na América hispânica; e esse tipo de civilização ilustra a arquitetura gorda, horizontal, das casas-grandes".[12]

O sociólogo junta, assim, a estabilidade — baseada no açúcar do engenho e no negro escravo — do poder feudal-tropical ao profundo significado de brasilidade das casas-grandes. O que o leva a concluir que "a história social da casa-grande é a história íntima de quase todo brasileiro: de sua vida doméstica, conjugal, sob o patriarcalismo escravocrata e polígamo; da sua vida de menino, do seu cristianismo reduzido à religião de família e influenciado pelas crendices da senzala (...) Nas casas-grandes foi até hoje onde melhor se exprimiu o caráter brasileiro; a nossa continuidade social",[13] arremata.

Há sem dúvida uma confluência de idéias e até mesmo de sentimentos entre os dois pernambucanos, em relação às edificações antigas. Podemos até afirmar que aquilo que Bandeira sente, como poeta e cronista, Freyre pensa, explica (embora não deixe também de sentir, pois nosso passado "se estuda tocando em nervos", segundo ele), como sociólogo e antropólogo social.

Assim, compreendem-se os sentimentos de "intimidade familiar" do poeta logo ao chegar à Cidade Baixa, em Salvador. Tal intimidade, diante daqueles sobradões coloniais, endossa a assertiva de Freyre, segundo a qual a história social da casa-grande é a história íntima de quase todo brasileiro. Por isso, "ali a gente se sente mais brasileiro", diz o poeta, para logo confessar que lhe "estremeceram aquelas fundas raízes raciais". Saudades da senzala, de alguma Nega Fulô?...

Bandeira ao falar das raízes raciais talvez inconscientemente as confunda com as sociais. Está certo, porém: a mistura em torno da casa-grande ou dos sobradões antigos não se fez somente no plano das relações sócio-familiares, mas igualmente das relações sexuais, entre os senhores, os nhonhôs, as negrinhas e caboclas servidoras ou escravas. Daí o estremecimento saudoso do poeta...

Se Bandeira também acerta ao observar a adaptação ao ambiente da construção colonial, Freyre afirma que ela corresponde "a uma fase surpreendente, inesperada, do imperialismo português: sua atividade agrária e sedentária nos trópicos; seu patriarcalismo rural e escravocrata".[14] Assim, para além dos aspectos puramente materiais ou ecológicos da construção, compreendemos que o traçado da casa-grande corresponde igualmente às atividades econômicas baseadas na exploração da terra e no trabalho escravo, além do poder político e familiar do *pater*.

Por último, vale lembrar que um dos aspectos das casas antigas que mais parece impressionar o poeta residiria na "lição de força" e "no ar severo, recatado, senhoril". Freyre explica-nos a razão. Vencido o jesuíta no domínio da colônia, "a força concentrou-se nas mãos dos senhores rurais. (...) Suas casas representam esse imenso poderio feudal. Feias e fortes. Paredes grossas. Alicerces profundos. Óleo de baleia".[15] A intuição e sensibilidade do poeta acertam, mais uma vez, ao captar a força e severidade das velhas edificações: o que corresponderia, no plano da História, ao poder exacerbado do senhor de engenho.

Bandeira ainda nos fala do "caráter" e da "tranqüila dignidade" da construção colonial. Caráter, certamente por ela ser, segundo Freyre, "honesta e autêntica. Brasileirinha da silva".[16] Quanto à dignidade, esta corresponderia, sem dúvida, à autoridade moral e

respeitabilidade infundidas pelo patriarca tropical, que as emprestaria às severas e gordas paredes da casa-grande ou do sobrado mineiro. Se, em síntese, o estilo arquitetônico do passado é visto pelo poeta como uma questão basicamente artística, em Freyre encontramos a projeção desse estilo no plano da história e da sociedade. Há uma complementação, portanto: na arquitetura (como de resto em qualquer arte), a dinâmica estética torna visível a dinâmica social.[17]

A DANÇA MESTIÇA DA RAÇA

Além dos aspectos arquitetônicos, um outro fator importantíssimo na formação da brasilidade encontra-se no próprio sangue do povo: a miscigenação racial.

Gilberto Freyre dedica praticamente toda a sua obra a esse tema. Complexo, por definição. Mas que ele consegue tornar claro — pelo estilo, documentação e exposição — ao levantar as contribuições culturais do português colonizador, do negro escravo e do índio domesticado, ao lado do legado comportamental, espiritual e sentimental dessa gente, que soube interagir, se fundir, para criar nos trópicos uma como que nova raça. Brasileira. Misturada. Se não na pele, na alma.

Evidentemente não podemos, neste ensaio, dar conta de matéria tão fascinante quanto intricada. Procurarei tocar nos pontos básicos do tema da mestiçagem nos poemas de Bandeira e no ensaio de Freyre. Sem a pretensão, é claro, de esgotar o assunto.

O tema aparece pela primeira vez na obra bandeiriana no poema "Não sei dançar", que inicia o livro *Libertinagem* (1930). O poeta, depois de listar uma série de perdas (do pai, da mãe, dos irmãos e da saúde), assiste a um baile carnavalesco de terça-feira gorda, sentindo paradoxalmente o ritmo do *jazz-band* "como ninguém". Ali, no salão, descobre de repente uma

Mistura muito excelente de chás...
[Esta foi açafata...
— Não, foi arrumadeira.
E está dançando com o ex-prefeito municipal:
Tão Brasil!

De fato este salão de sangues misturados parece o Brasil...
Há até a fração incipiente amarela
Na figura de um japonês.
O japonês também dança maxixe:
Acugêlê banzai!

A filha do usineiro de Campos
Olha com repugnância
Para a crioula imoral.
No entanto o que faz a indecência da outra
É dengue nos olhos maravilhosos da moça.
E aquele cair nos ombros...
Mas ela não sabe...
Tão Brasil![18]

O poema, prenunciando as polêmicas análises de Freyre, estabelecerá com sua obra vários pontos de contato quanto à mestiçagem. Destaquemos, na ordem em que aparecem no poema, os seguintes temas e subtemas: a) a mistura de classes sociais; b) a mistura de sangues; c) a "imoralidade"; e d) a rivalidade sexual.

Há que se falar também, no poema, do espírito da festa, festa de carnaval, onde tudo é possível, inclusive a embriaguez desenfreada ("Uns tomam éter, outros cocaína. Eu tomo alegria!"). E a festa, desde os tempos mais antigos, presta-se exatamente a ser um tempo de celebração de utopias, de fantasias e liberdades; tempo no qual se afrouxam os costumes, as diferenças de classe, os códigos coercitivos, para dar lugar à imaginação, à alegria e as jogos de sedução entre diversos grupos e indivíduos, circulando de alto a baixo na sociedade, embalados pela música e pelo ritmo dos instrumentos.

Entretanto, Manuel Bandeira parece querer nos falar não somente de uma festa qualquer, mas de uma festa brasileira. Especificamente brasileira. A mistura, por exemplo, entre nós, seria maior — é social ao mesmo tempo que racial.

Examinemos o primeiro subtema. No poema, Bandeira refere-se a dois tipos de mulheres: a açafata e a arrumadeira; quanto ao homem, ele é "o ex-prefeito municipal". Todos são vistos em sua condição pretérita. Em relação à mulher, não se sabe se foi açafata ou arrumadeira. O poeta sugere assim duas épocas de sua (dela) vida pregressa: no século passado, ligada à corte imperial ou no século atual, sendo uma simples empregada doméstica. Nos dois casos, encontra-se em situação de subserviência.

Não importa, porém, o que ela foi ou é: está dançando com o ex-prefeito, elemento do poder. Os dois juntos compartilham o mesmo ritmo, operam num mesmo tempo: social e musical. São iguais. Pelo menos enquanto durar a música. Sugere o poeta que no país essa situação — a aproximação rítmica de sujeitos situados nos extremos da hierarquia social — não só é possível mas natural: "Tão Brasil!".

Gilberto Freyre explica-nos por que ocorre freqüentemente, até hoje, entre nós, essa aproximação, ou mesmo essa atração entre elementos do sexo oposto pertencentes a estratos sociais distintos: depois de vencido militar e tecnicamente o indígena e conseguido o domínio absoluto sobre o negro escravo, os colonizadores europeus e seus descendentes verificaram que não havia mulheres brancas disponíveis na colônia — tiveram que se valer das índias e negras. "A miscigenação que largamente se praticou aqui" — observa Freyre — "corrigiu a distância social que doutro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre a casa-grande e a senzala (...) A índia e a negra-mina a princípio, depois a mulata, a cabrocha, a quadrarona, a oitavona, tornando-se caseiras, concubinas e até esposas legítimas dos senhores brancos, agiram poderosamente no sentido da democratização social no Brasil."[19]

Entendemos, assim, porque o ex-prefeito se deu tão bem com a arrumadeira, provavelmente mestiça. É porque o salão "de sangues misturados parece o Brasil...". Até o incipiente amarelo japonês entra na dança do maxixe. Não por acaso uma criação nacional do século passado, na qual se fundiram a habanera, a polca e o ritmo sincopado africano, antecedendo o brasileiríssimo samba do século XX.

Se as misturas social e racial no poema de Bandeira e na própria realidade histórica do país ganham um sentido harmônico, de confraternização e amorosidade, a reação da filha do usineiro de Campos — uma sinhazinha moderna, sucedânea da senhora de engenho —, traduz um sentimento oposto, típico de sua classe em relação à negra sensual: o sentimento de despeito, de raiva, oriundo da rivalidade sexual, mal disfarçada em "repugnância", por acreditar que a outra é "imoral", eroticamente depravada...

Qual o quê. Até recentemente acreditava-se que a crioula possuiria furor uterino irresistível, responsável direto pela corrupção da moral e bons costumes da macharada esbranquiçada. Nina Rodrigues, por exemplo, considerava "a mulata um tipo anormal de superexcitada sexual" e até José Veríssimo achava que a mestiça brasileira era "dissolvente de nossa virilidade física e moral".[20] Freyre tentará mostrar, porém, que parte do hipererotismo de nossa crioula decorreria do fato de que muito cedo foi ela assediada pelo senhor e o filho ioiô, o qual, por sinal, tinha precocemente a primeira sensação de homem entre os braços e as pernas das negrinhas.

Mas não há como negar a preferência, desde os tempos coloniais, do homem brasileiro pela crioula, mestiça ou mulata. Talvez até mesmo antes do nosso processo civilizatório: o português já tinha adquirido o gosto pela mulher morena, através do longo contato com os

mouros na Península ou com outras raças de cor vizinhas ao território lusitano. E dos maometanos trouxera a idealização da mulher na figura da "moura-encantada": delícia de moça morena de olhos pretos sempre de encarnado e banhando-se à beira dos rios e fontes ou penteando os cabelos.[21] Aqui chegando, depararam-se logo os portugueses com as índias, que também gostavam de banhos e "por qualquer bugiganga ou caco de espelho estavam se entregando, de pernas abertas, aos caraíbas gulosos de mulher".[22] Com a chegada das negras africanas, multiplicando-se posteriormente em mestiças, materializou-se, nos trópicos, a "moura-encantada" — passou a ser a *morena* encantada.

De acordo com Gilberto Freyre, pode-se "afirmar que a mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para o amor físico (...)". Com relação ao Brasil que o diga o ditado: "Branca para casar, mulata para foder, negra para trabalhar"; ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata. Aliás o nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura de seus dentes, pelos seus dengues, quindins e embelegos muito mais do que "as virgens pálidas" e "as louras donzelas".[23]

Dessa maneira, compreendemos bem o sentimento de despeito, travestido de repugnância, da filha — com certeza virgem e pálida — do usineiro de Campos em relação à crioula "imoral" do poema: vai perder a parada. Não tem jeito. Resistir quem há-de ao "dengue nos olhos maravilhosos" da negra com "aquele cair de ombros..."?

A ESPIRITUALIZAÇÃO DA COR

Se no texto de Manuel Bandeira buscamos ressaltar, junto com Freyre, o fator miscigenação racial como amaciador das relações sociais e de modo especial a prodigalidade erótica da negra e da mestiça brasileira, com a possível materialização entre nós do mito da "moura-encantada" na "morena-encantada", em dois poemas o bardo pernambucano parece, entretanto, apontar para uma espiritualização do elemento moreno e negro. São eles "O anjo da guarda" e "Irene no céu", ainda do livro *Libertinagem*. O primeiro diz:

Quando minha irmã morreu
(Devia ter sido assim)
Um anjo moreno, violento e bom,
— brasileiro

Veio ficar ao pé de mim.
O meu anjo da guarda sorriu
E voltou para junto do Senhor.[24]

O texto é de base autobiográfica: a irmã do poeta, Maria Cândida de Souza Bandeira, morre em 1918. Cuidara dele, acometido pela tuberculose, desde 1904. Foi sua enfermeira. Daí a imagem de lhe ter sido, em vida, um anjo protetor. Mesmo morta, Manuel sente que continua sendo protegido por ela, pois o anjo da guarda da irmã, sendo

moreno, violento e bom,
— brasileiro

como que assume o lugar do anjo da guarda do próprio poeta, o qual, sorrindo, aquiesce e retorna ao Senhor.

O que queremos ressaltar aqui é a maneira como o escritor qualifica o anjo da guarda da irmã; embora entidade espiritual, invisível, o primeiro adjetivo que lhe cai é o de ser "moreno". Depois, o poeta adiciona-lhe mais dois antagônicos — "violento e bom", estabelecendo uma contradição aparentemente insolúvel. Para sair do impasse, Bandeira não tem outro jeito senão admiti-lo "— brasileiro". Esse anjo tem agora, sim, existência plausível. Espiritualmente concreta. Como todo brasileiro: moreno, violento e bom.

Se a formação da sociedade nacional tem sido um processo de equilíbrio de antagonismos, como afirma Gilberto Freyre, sendo o mais geral e o mais profundo deles o proveniente da condição de senhor e escravo,[25] podemos imaginar que o anjo da guarda do autor de *Estrela da manhã* resultaria também num ser equilibradamente antagônico: por um lado, de face senhoril, autoritária, *violenta*; por outro, de face escrava, dedicada, *boa*. Trata-se, assim, de um anjo legitimamente "brasileiro". De pele morena. Como a irmã. Agora, fazendo parte inseparável da alma do poeta.

Já no segundo poema, "Irene no céu", Bandeira espiritualiza a negra Irene, narrando a sua chegada ao condomínio dirigido por São Pedro:

Irene preta
Irene boa
Irene sempre de bom humor.

Imagino Irene entrando no céu:

— Licença, meu branco!

E São Pedro bonachão:

— Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.[26]

Tal qual o anjo da guarda da irmã, a primeira distinção que o poeta faz de Irene refere-se à pele: "preta"; depois a de ser moralmente "boa" (como, aliás, a face escrava do anjo brasileiro, do poema anterior); por derradeiro, a de estar sempre, por temperamento, "de bom humor". Não há, dessa vez, contradição, mas uma seqüência de atributos como que naturais ligados à condição de uma escrava negra. Percebe-se que o autor evitou o termo *negra* ou *crioula*, de conotação possivelmente erótica. Trata-se agora de uma preta velha, alforriada, alçada pelo senhor da senzala à casa-grande. Morta, seria alçada ao céu pelo poeta.

A preta Irene representa bem aquele tipo de escrava seleta e prestativa, descrito por Freyre, ao destacar o fato de que a relação dos senhores com escravos domésticos não teria sido pautada apenas pela exploração violenta do seu braço ou do ventre; foi balanceada também pela doçura: talvez maior no Brasil do que em qualquer outra parte da América. Adquiria um lugar de honra no seio da família patriarcal; era respeitada; os meninos tomavam-lhe a bênção; os escravos tratavam-na de senhora; a ela se faziam todas as vontades. Era a mãe-preta. Escolhida dentre as mais limpas, mais fortes e "ladinas" — isto é, abrasileiradas e cristianizadas — para "dar de mamar a nhonhô, para niná-lo, preparar-lhe a comida e o banho morno, cuidar-lhe da roupa, contar-lhe histórias, às vezes para substituir-lhe a própria mãe".[27] Daí por que a ligação afetiva entre os dois tornava-se não raro profunda.

A chegada ao céu da Irene, a intimidade respeitosa que expressa para com São Pedro ("— Licença, *meu* branco") denunciam, no poema, a extrema devoção mística da personagem, representante de um "cristianismo doméstico, lírico e festivo, de santos compadres, de santas comadres dos homens, de Nossas Senhoras madrinhas dos meninos", criando "nos negros as primeiras ligações espirituais, morais e estéticas com a família e com a cultura brasileira", conclui Gilberto Freyre.

Diante do quadro vivenciado pela mãe-preta, da sua dedicação amorosa à família, íntima dos lares por onde passou e íntima do céu para o qual suspirou, em fervorosa religiosidade, a resposta de São Pedro — magistralmente sintetizada por Manuel Bandeira — não poderia ser outra:

— Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.

A DOMESTICAÇÃO INDIGENA: "AI, ZIZUS!"

Em *Libertinagem* — por certo o livro mais brasileiro de Manuel Bandeira —, há um poema que nos fala da presença do índio, ou melhor, de uma indiazinha; chama-se "Cunhantã":

Vinha do Pará
Chamava Siquê
Quatro anos. Escurinha. O riso gutural da raça.
Piá branca nenhuma corria mais do que ela.

Tinha uma cicatriz no meio da testa:
— Que foi isto, Siquê?
Com voz de detrás da garganta, a boquinha tuíra:
— Minha mãe (a madrasta) estava costurando
Disse vai ver se tem fogo
Eu soprei eu soprei eu soprei não vi fogo
Aí ela se levantou e esfregou com minha cabeça na brasa

Riu, riu, riu

Uêrêquitáua
O ventilador era a coisa que roda.
Quando se machucava, dizia: Ai Zisus![28]

O texto de Bandeira está repleto de simpatia pela personagem; talvez mais que simpatia: ternura. Não obstante, parece o poeta nos denunciar sutilmente a violência que representou o processo de aculturação e cristianização da gente indígena — o servilismo forçado a que se viu submetida.

Desde Pero Vaz de Caminha sabe-se que "a inocência desta gente é tal que a de Adão não seria maior".[29] Ou como lembra Gilberto Freyre, "a colonização vem surpreender nesta parte da América quase que bandos de crianças grandes".[30] Bandeira, ao descrever, no poema, uma cunhantã (índia jovem, pequena) parece reforçar a dose de sua inocência. A primeira estrofe funciona como uma apresentação: ali está a origem da indiazinha (Pará), seu nome, idade, a cor da pele ("escurinha"), o riso que não é só dela mas "da raça" e um atributo de destreza física ("Piá branca nenhuma corria mais do que ela").

O primeiro verso da segunda estrofe, todavia, quebra a formosura do retrato da cunhantã: "Tinha uma cicatriz no meio da testa". Espantado, o poeta indagaria à própria Siquê o que lhe teria acontecido. A resposta da indiazinha surge para nós com um misto de inocência e cruel-

dade, ao relatar o que a sua mãe (madrasta) fizera com ela: "esfregou com minha cabeça na brasa". Surpreendente é que Siquê conta o castigo rindo. No verso final, ao transcrever a interjeição da indiazinha ao se machucar ("Ai Zizus!"), Bandeira nos faz lembrar — não sem uma certa graça, trazida pela corruptela da expressão — o processo de cristianização de sua (dela) raça.

Além da catequese cristã do ameríndio, vale lembrar no poema o processo de domesticação do selvagem: Siquê está ali para servir à sua madrasta ("vai ver se tem fogo"). Outra coisa: ao tematizar a criança indígena — a cunhantã — o escritor talvez tenha querido sugerir o fato de que o empenho catequético dos jesuítas se voltou notadamente para os culumins e as piás, isto é, para os meninos e meninas.

Tanto a catequese quanto a domesticação do aborígine se valeram de um recurso comum para dobrá-lo: a violência. O castigo. A mutilação. Algumas vezes até a eliminação sob tortura.[31] A maldade, portanto, que a madrasta aplica à pobre Siquê inscreve-se numa longa cadeia, que se inicia junto com o próprio curso da colonização.

Sabe-se que os culumins, por mais que fizessem, não chegavam a ser punidos por suas danações. Fato, aliás, que se observa até hoje, entre as tribos remanescentes. Gabriel Soares, citado por Freyre, afirma que "não dão os tupinambás a seus filhos nenhum castigo nem os doutrinam, nem os repreendem por coisa que façam".[32] A prática punitiva será inaugurada, entretanto, com a chegada dos santos padres jesuítas. E justamente um dos mais devotos à causa missionária — o padre Manuel da Nóbrega — dirá, conselheiro sábio, que "para este gênero de gente não há melhor pregação do que espada e vara de ferro".[33]

Já falamos que a cristianização dos indígenas voltou-se particularmente para a criança. Porque "o padre ia arrancá-lo verde à vida selvagem: com dentes apenas de leite para morder a mão intrusa do civilizador; ainda indefinido na moral e vago nas tendências. (...): dele o jesuíta fez o homem artificial que quis".[34] Impondo-lhe disciplina, modos e vestuário (camisolões brancos de dormir). Procurando afastá-lo das crenças, valores e hábitos de sua gente. Querendo vê-lo prostrado aos pés da Virgem, temeroso a Deus e domesticado para Jesus. Tomando a bênção aos padres. Entoando ladainhas nas procissões, cantando rezas e gritando vivas a Jesus Cristo. Nas cerimônias, brincadeiras e aflições.

Assim, a indiazinha Siquê, ao exclamar "Ai Zizus!", no poema de Bandeira, nos faz rememorar todo o processo de cristianização a que seus irmãozinhos, desde a época da colonização, foram submetidos. A cicatriz que exibe na testa parece simbolizar — no plano físico e cultural — a violência, a mutilação que sua gente sofreu e — ao que consta, infelizmente —, vem sofrendo.

O POETA PEDE A BÊNÇÃO A SEU AVOZINHO

Se ao se referir à presença do elemento indígena na nossa cultura, Manuel Bandeira escolheu a figura da menina — cunhantã —, para falar agora da porção européia, o poeta se volta em "Portugal, meu avozinho" para um velhinho, com explícitas manifestações de simpatia e ternura:

Como foi que temperaste,
Portugal, meu avozinho,
Esse gosto misturado
De saudade e de carinho?

Esse gosto misturado
De pele branca e trigueira,
— Gosto de África e de Europa,
Que é o da gente brasileira.

Gosto de samba e de fado,
Portugal, meu avozinho,
Ai, Portugal, que ensinaste
Ao Brasil o teu carinho!

Tu de um lado, e do outro lado
Nós... No meio o mar profundo...
Mas, por mais fundo que seja,
Somos os dois um só mundo.

Grande mundo de ternura,
Feito de três continentes...
Ai, mundo de Portugal,
gente mãe de tantas gentes!

Ai, Portugal, de Camões,
Do bom trigo e do bom vinho,
Que nos deste, ai avozinho,
Este gosto misturado,
Que é saudade e que é carinho!

O poema mais parece uma letra de fado: cheio de sentimentos agudos, de ais pungentes, perpassado de funda saudade, reavivada pelo gosto presente — doce herança — de samba e

fado, trigo e vinho. Atente-se, igualmente, para a rigorosa forma musical: estrofes de quatro versos (com exceção da última), sendo estes em redondilha maior: medida de verso mais popular tanto no Brasil quanto em Portugal. Pensando melhor, não se trata apenas de uma possível letra de fado, mas também de uma letra de samba misturada. "Gosto de samba e de fado"...

O título do poema resulta da apropriação de um livro homônimo de David Nasser, publicado nos anos 60, no qual o jornalista — filho de emigrantes libaneses — narra suas viagens a Portugal, e lá reencontra emocionado suas raízes moçárabes.

Manuel Bandeira busca reproduzir esse mesmo sentimento, mesclado de ternura com o avô português. Feito um menino curioso, o poeta, na primeira estrofe, indaga-lhe logo como conseguira *temperar* o gosto português, misturado de saudade e carinho. A resposta encontra-se na própria formação do povo lusitano.

A saudade — sentimento, como sabemos, de origem ibérica — teria surgido em decorrência da intensa capacidade de deslocamento do povo português, das viagens constantes que empreendeu, a partir sobretudo do Renascimento: povoou a África, a América, a Ásia. Portugal foi uma pátria de viajantes (hoje, de emigrantes). A partida continuada dos homens gerou decerto nos seus familiares o desejo de tê-los por perto, de reviver momentos passados, brotando daí a saudade: presença amorosa da ausência. Ainda hoje em certas aldeias do norte de Portugal, mulheres vestem-se de negro à beira-mar, chorando e esperando o retorno para breve dos maridos, noivos, namorados ou filhos, que se lançaram em viagens d´além-mar. Esse fato talvez tenha encontrado a expressão mais completa nos versos geniais de Fernando Pessoa: "Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal!"[35]

A saudade, portanto, já faz parte do caráter do homem português; caráter, por sinal, feito de contrastes, indo de um extremo a outro, feito "um rio que vai correndo muito calmo e de repente se precipita em quedas de água", na comparação de Aubrey Bell.[36] Gilberto Freyre adiciona que "é um caráter todo de arrojos súbitos que entre um ímpeto e outro se compraz em certa indolência voluptuosa muito oriental, na saudade, no fado, no lausperene".[37]

Quanto ao carinho e à ternura dos portugueses, Bell destaca a sua "docilidade", em oposição aos "ímpetos de arrogância e crueldade". Talvez decorrente da indolência oriental. Da influência moura, fazendo com que os primeiros colonizadores do Brasil tivessem "doçura no tratamento dos escravos que, na verdade, foram entre os brasileiros, tanto quanto entre os mouros, mais gente de casa do que besta de trabalho".[38]

Não só em relação aos escravos percebe-se a influência moura, forjando de doçura voluptuosa o caráter português, mas também em relação à moral cristã, influenciada pela

moral maometana. Daí Freyre afirmar que "nenhum cristianismo mais humano e mais lírico do que o português. Das religiões pagãs, mas também da de Maomé, conservou como nenhum outro cristianismo na Europa o gosto da carne. Cristianismo em que o Menino Deus se identificou com o próprio Cupido e a Virgem Maria e os Santos com os interesses de procriação, de geração e de amor mais do que os de castidade e de ascetismo".

Desse modo, compreendemos melhor os versos de Bandeira, quando fala no "grande mundo de ternura, / feito de três continentes"; ternura em conseqüência certamente do cristianismo priápico dos portugueses — a capacidade de dilatar a Fé e fecundar as fêmeas nos mais distantes pontos do planeta. Negras, mestiças, brancas, indígenas e amarelas, catequizava-as a todas indiferentemente com o mesmo ardor sexual e religioso. Com a hóstia e o cálice em elevação permanente... Daí os versos do poeta: "Ai, mundo de Portugal, / Gente mãe de tantas gentes!" Corrija-se, porém, o verso: "Gente *pai* de tantas gentes!"...

Precisamente por sua fé em Deus e nas mulheres, praticante de missas e da miscigenação em larga escala, Portugal chegou a "Esse gosto misturado / De pele branca e trigueira, / — Gosto de África e Europa, / Que é o da gente brasileira". Gilberto Freyre nos conta que o passado étnico e cultural de Portugal oscilou entre a África e a Europa. Nem foi "intransigentemente de uma nem de outra, mas das duas. A influência africana fervendo sob a européia e dando um acre requeime à vida sexual, à alimentação, à religião; o sangue mouro ou negro correndo por uma grande população brancarana quando não predominando em regiões ainda hoje de gente escura".[39]

Esse caráter híbrido de fato passou para a América, fortalecendo-se nos trópicos com o gosto do homem luso-brasileiro pelas índias de vergonhas cerradinhas e depois pelas caboclas e mestiças fogosas. Enfim, "foi misturando-se gostosamente com as mulheres de cor logo ao primeiro contato e multiplicando-se em filhos mestiços que uns milhares apenas de machos atrevidos conseguiram firmar-se na posse de terras vastíssimas",[40] nas palavras do mestre de Apipucos.

Sem dúvida, Manuel Bandeira tem sobradas razões líricas e históricas para louvar Portugal, *nosso* avozinho. Que, apesar da idade, foi capaz de nos dar, fogoso, "Esse gosto misturado, / Que é saudade e que é carinho!"

Pasárgada: uma utopia tropical

Depois de termos examinado a arquitetura colonial, o salão de sangues misturados, a sensualidade da mestiça, o moreno e o negro espiritualizados, a indiazinha Siquê, o carinho e o

fogo do nosso avozinho português, como marcas de brasilidade, tentaremos agora analisar, para concluir, o talvez mais conhecido poema de Bandeira, "Vou-me embora pra Pasárgada".

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconseqüente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade

Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
– Lá sou amigo do rei –
Terei a mulher que quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.[41]

Manuel Bandeira, no seu autobiográfico relato literário, *Itinerário de Pasárgada*, afirma que foi aos dezesseis anos que viu pela primeira vez este nome, Pasárgada, num autor grego. Soube depois que significava "campo dos persas" ou "tesouro dos persas", suscitando na sua imaginação "uma paisagem fabulosa, um país de delícias". Anos mais tarde, realizado o poema, confessa que dele gostava porque soubera "transmitir a tantas outras pessoas a visão e a promessa da minha adolescência".

Não precisamos ir tão longe, no tempo e no espaço, para imaginar esse país de delícias: basta pensarmos que o campo dos persas seria na verdade uma fabulosa fazenda nordestina; uma fazenda a um só tempo colonial e moderna, onde ele pudesse cumprir as visões e promessas da adolescência. Essa fazenda chamar-se-ia naturalmente Pasárgada, com a casa-grande, sim, mas sem a senzala: não haveria escravidão, mas muita liberdade; bastante mulher, camaradagem e brincadeiras.

O poeta ali apareceria como um nhonhô fogoso, solto pelas ribanceiras, realizando as vontades e protegido pelo rei, pai e senhor do engenho. Seu sonho de evasão na verdade seria feito de intimidades, com a mãe-d'água e a Rosa ali por perto, em meio a brincadeiras. O que seria o paraíso, segundo Borges, senão o cenário de coisas e pessoas que nos são caras e próximas?

O sonho do criador de Pasárgada, portanto, estaria na busca dessas intimidades e realizações, de saudades satisfeitas, afetivas e corporais, capazes de lhe estremecerem, mais forte do que nunca, "aquelas fundas raízes raciais que nos prendem ao passado extinto, ao presente mais remoto. Raízes em profundidade e em superfície", tal qual experimentou ao penetrar nos sobradões baianos coloniais. Naquele lugar, como vimos, o poeta "se sente mais

brasileiro". Quero crer que ele se vê feliz em Pasárgada, porque lá se sente mais integralmente homem, mais integralmente menino, mais integralmente brasileiro. Pasárgada seria a casa-grande que deu certo.

Atentando para a evolução do poema, a primeira estrofe nos informa que o autor "é amigo do rei" e tem a mulher que quer na cama que escolherá. Duas coisas de saída: a proteção do poder e a liberdade do foder. Onde isso é possível? No engenho colonial, no qual o adolescente, filho do senhor, dispunha à vontade das negrinhas, caboclas e mestiças. Como lembra Gilberto Freyre, no "engenhos de cana do Brasil, os filhos dos senhores criavam-se desde pequenos para garanhões. Ao mesmo tempo que as negras e mulatas para 'ventre-geradores'".[42] Estas, em Pasárgada, entretanto, não teriam tal problema: lá haveria um "processo seguro de impedir a concepção"...

A segunda estrofe fala-nos da infelicidade do poeta "aqui" (na cidade grande?), onde tudo é planejado, calculado. Diferente da fazenda Pasárgada "onde a existência é uma aventura / de tal modo inconseqüente" que até as relações de parentesco, relações nobres , talvez aristocráticas mas longínquas, se confundem, a partir de "Joana a Louca de Espanha / Rainha e falsa demente / Vem a ser contraparente / Da nora que nunca tive". Trata-se evidentemente de uma brincadeira, a do adolescente que imagina possuir sangue nobre, mesmo por tabela. Há também a atitude lúdica de embaralhar a loucura e a sanidade, a fim de sugerir que as duas coisas dão no mesmo em Pasárgada: tudo uma inconseqüência só. Inclusive a referência à "Joana a Louca de Espanha", que nunca existiu. Não nos parece, entretanto, de todo gratuita a lembrança à nobreza da Espanha: seria talvez uma alusão à época filipina, em que Portugal e suas colônias também caíram sob o domínio espanhol. Época em que, não por acaso, floresceram os engenhos de cana no Nordeste, fortalecendo o poder da casa-grande e da economia colonial...

Na terceira estrofe, Bandeira relata as realizações futuras de uma série de brincadeiras e distrações (ouvir histórias), misturando atividades modernas (fazer ginástica, andar de bicicleta) e folclóricas ou rurais (montar em burro brabo, subir no pau-de-sebo), entidades lendárias (mãe-d´água) e reais (Rosa). Nessa estrofe podemos detectar a presença das culturas luso, afro e indígena, interagindo no ambiente da fazenda.

De influência lusitana seria o montar burro brabo, sobretudo durante as festas sacras, como as de São Gonçalo do Amarante, no século XVIII, nas quais durante três dias promovia-se a festa — a quermesse, com barracas, violas, danças, jogos — do santo em torno da igreja. Ou reminiscências das antigas cavalhadas e torneios de cavaleiros medievais...

Subir no pau-de-sebo, também uma brincadeira realizada durante festa religiosa da comunidade. Trata-se de um "símbolo cósmico dos negros" — segundo Alceu Maynard Araújo —, "o qual simboliza a ligação entre o céu e a terra". "O pau-de-sebo" — continua ele — "é esta tentativa humana de estabelecer uma ligação de atingir o paraíso."[43] Como se sabe, consiste em se ensebar um tronco roliço, no alto do qual se põe uma prenda de valor, geralmente dinheiro. Os rapazes concorrem, tentando escalá-lo, só o conseguindo depois de muitas tentativas e quedas.

Já a presença indígena transparece na referência à mãe-d´água — a Uiara —, entidade lendária, senhora de grande beleza, habitante do fundo das águas, pertencente ao imaginário tupi. Quanto à personagem Rosa, que surge na estrofe — que lhe contava histórias quando menino —, trata-se de um personagem real, pois efetivamente o poeta nos conta no *Itinerário* que ela era "mulata clara e quase bonita que nos servia de ama-seca. Nela minha mãe descansava porque a sabia de toda a confiança. Rosa fazia-se obedecer e amar sem estardalhaço nem sentimentalidade".[44] Lembra a figura da Irene que, por sua vez, simboliza a mãe-preta, de quem já falamos, a qual costumava cuidar do ioiô, pondo-lhe para dormir, contando-lhe histórias. A Rosa, portanto, reforça a presença do elemento negro na paisagem afetiva de Pasárgada.

Na penúltima estrofe, o bardo pernambucano anuncia os avanços técnicos e amorosos do lugar. Para começar, ali não faltaria nada: tem tecnologia de ponta (telefone automático) e segura (processo de impedir a concepção); excitantes químicos à vontade e sobretudo "Tem prostitutas bonitas / Para a gente namorar". Aqui se cruzam os esplendores do passado com os do futuro: mas no fundo o que há mesmo é o desejo de liberdade sexual, realizada, como já mencionamos, nos primórdios de nossa colonização.

Por último, o poeta, alcançada a satisfação plena dos desejos, se sente paradoxalmente triste, tão triste que tem vontade de se matar. Nesse momento extremo, em que quase comete o ato final, de repente se lembra do Passado e/ou de Pasárgada, onde é amigo do rei e senhor, tendo as mulheres que quiser na cama que escolherá; por isso decide retornar: "Vou-me embora pra Pasárgada". Para o paraíso perdido dos trópicos e da mocidade...

Pasárgada é uma outra civilização, sim. Não a dos persas. Não a da pura invenção. Não a dos outros. Nem exclusivamente a dos poetas. É simplesmente a que já foi vivida por todos nós durante a infância e a adolescência de nossa história. E revivida pela imaginação de Bandeira. Por isso mesmo, capaz de se projetar poeticamente no futuro, na medida em que

refletiria nossas raízes e aspirações, junto com nossos gostos, valores, modos de ser, de amar, sofrer e lutar. Tudo isso, um dia, possível de ser vivido novamente numa casa-grande — onde caibam todos os brasileiros — & numa Pasárgada —, onde caibam todos os sonhos.

À guisa de conclusão, poderia me valer do próprio fato de que *Casa-grande e senzala* é um livro que não conclui. Dá a impressão de incompleto, de inacabado, como o próprio escritor reconhece — "um tanto por sua natureza e muito por deficiência do Autor"—, achando o livro que é daqueles que fala o escritor francês: "C´est au temps, aux hasards, aux lecteurs de le finir"...

A poesia de Manuel Bandeira também guarda esse caráter inconcluso, de uma lírica *in fieri*, que se faz e refaz constantemente, por seu potencial expressivo e humano, por sua beleza e poder de comunicação.

O diálogo textual que procuramos realizar aqui, entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira, também possui caráter inacabado, sobretudo porque tal aproximação se faz com base na imagem fragmentada de *brasilidade* — um compósito cultural e social complexo, tão vivo e quente, tanto em um quanto no outro escritor. E que buscamos resgatar um pouco, retirando da sensibilidade artística de Bandeira, em colóquio complementar com a inteligência expositiva de Freyre, os traços daquilo que fomos e somos; ou como melhor expressou o poeta, daquilo que compõe

A alma do brasileiro
Que o Portugal femeeiro
Fez e o mau fado quis
infeliz!

NOTAS

[1] Bandeira, Manuel. *Crônicas da província do Brasil, op. cit.*, p. 441.

[2] Idem, ibidem.

[3] Idem, ibidem.

[4] Idem, ibidem.

[5] Idem, p. 447.

[6] Idem, ibidem.

[7] Idem, *Guia de Ouro Preto*, in *Poesia e prosa*. Rio: Nova Aguilar, v. II, p. 825.

[8] Idem, *Opus 10*, in *op. cit.*, p. 303/304.

[9] Freyre, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Recife: Imprensa Oficial, 1966, 14a. ed., p. xxxi do prefácio à 1a. ed.

[10] Idem, ibidem.

[11] Idem, ibidem, p. xxxv.

[12] Idem, ibidem, p. xl.

[13] Idem, ibidem, p. xliii.

[14] Idem, ibidem, p. xxxi.

[15] Idem, ibidem, p. xxxv.

[16] Idem, ibidem, p. xl.

[17] Schwarz, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 142.

[18] Bandeira, Manuel. *Libertinagem*, in *op. cit.*, p. 203.

[19] Freyre, Gilberto. *Op. cit.* , p. xxviii

[20] *Apud* Freyre, Gilberto, o*p. cit.*, p. 403.

[21] _____. *Op. cit.*, p. 11

[22] Idem, ibidem.

[23] Idem, ibidem, p. 11-12.

[24] Bandeira, Manuel. *Op. cit.*, p. 204.

[25] Freyre, Gilberto. *Op. cit.*, p. 58.

[26] Bandeira, Manuel. *Op. cit.*, p. 220.

[27] Freyre, Gilberto. *Op. cit.*, p. 377.

[28] Bandeira, Manuel. *Op. cit.*, p. 216.

[29] Caminha, Pero Vaz de. *Carta*. In: *Cronistas e viajantes.* S. Paulo: Abril, 1982, p. 23.

[30] Freyre, Gilberto. *Op. cit.*, p. 100.

[31] Freyre, ao falar-nos da guerra de repressão ou de castigo conduzida pelos colonos contra os índios, nos diz que os primeiros exibiam seu triunfo, "mandando amarrá-los à boca de peças de artilharia que, disparando, semeavam a grandes distâncias os membros separados; ou infligindo-lhes suplícios adaptados dos clássicos às condições agrestes da América." *Op. cit.*, p. 169.

[32] *Apud* Freyre, Gilberto. *Op.cit.*, p. 8-9.

[33] Nóbrega, Manuel da. *Diálogo sobre a conversão do gentio.* In: op. cit., p. 103

[34] Freyre, Gilberto. *Op. cit.*, p. 161.

[35] Pessoa, Fernando. *Seleção poética.* Rio: José Aguilar, 1971, p. 57.

[36] *Apud* Freyre, Gilberto. *Op. cit.*, p. 8/9.

[37] Idem, ibidem, p. 9.

[38] Idem, ibidem, p.242.

[39] Idem, ibidem, p. 6.

[40] Idem, ibidem, p.10.

[41] Bandeira, Manuel. *Op. cit.*, p. 222.

[42] Idem, ibidem, p. 403.

[43] Araújo, Alceu Maynard. *Folclore nacional.* S. Paulo: Melhoramentos, v.2, p. 326.

[44] Bandeira, Manuel. *Op. cit.*, p. 80.

Bella Jozef

A lição de Manuel Bandeira

Faculdade Nacional de Filosofia. Aula de literatura brasileira. Professor: Alceu Amoroso Lima. Tema: "Poesia de Manuel Bandeira". O encanto da poesia de Bandeira através do encanto da aula de mestre Alceu e o encantamento dos alunos emocionados ante a perspectiva da aula seguinte: aula de literaturas hispano-americanas. Professor: Manuel Bandeira. O mesmo que nos encantara por sua poesia e pela aula dada por Alceu Amoroso Lima encantava-nos agora examinando os poetas hispano-americanos vistos através de sua sensibilidade de poeta brasileiro.

Custava-nos crer que tínhamos diante de nós uma das maiores figuras da poesia brasileira. Suas aulas o entregavam com toda a sua sutileza crítica, suas agudas observações, seu raro trato com a matéria literária. Acostumamo-nos à sua tosse seca, entrecortada pelo riso dentuço, a jovialidade de seu convívio, seu humor irônico, o olhar perdido ao longe que, através da janela, olhava o mar.

Era Manuel Bandeira professor da Faculdade Nacional de Filosofia, o poeta falando de poetas. A profunda compreensão e conhecimento do fenômeno poético a que nos habituamos nessas aulas está nos comentários que faz, por exemplo, à técnica de Castro Alves, Olavo Bilac (quantas vezes o ouvi dizer a "Via Láctea" de cor!), Raimundo Correia e Gonçalves Dias, a quem dedicou um longo estudo. Afirmava que aprendera muito com os maus poetas, porque neles se acusa o que deve ser evitado. Confidências como "Jamais fiz um poema ou verso ininteligível, para me fingir de profundo, sob a especiosa capa de hermetismo. Só não fui claro quando não pude" dão a marca de sua personalidade.

Esse o meu primeiro encontro com Bandeira. Foi a minha aproximação do professor, logo do poeta, rapidamente da figura humana. Aprendi a amar e a admirar os três, amadureci vendo-o rejuvenescer. Bandeira orientou minhas primeiras experiências docentes, ao convidar-me para ser sua assistente. Sua viva simpatia humana, o calor de seu estímulo e o ensinamento de sua crítica tolerante, sem preconceitos, que respeitava formulações e pontos de vista divergentes, fizeram-me receber lições inesquecíveis iluminadas pela inteligência e ancoradas na receptividade e sensibilidade. Com seu interesse afetuoso, abriu-me horizontes, propôs-me leituras, aguçando-me a intuição nascente e ensinando-me a ver e a com-

preender a beleza. Mais tarde, demos cursos na mesma sala, voltada para o mar, "a cavaleiro da entrada da barra", na que era a Casa da Itália.

A aula mais esperada a cada final de ano era a do poeta sobre a sua própria poesia, realizada após insistentes pedidos e a que convidávamos toda a faculdade. Nela desvendava-nos o mistério de sua criação artística. Através dos anos, vimos nascer e desenvolver-se o futuro *Itinerário de Pasárgada*, atendendo ao apelo de José Condé, Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino e publicado em 1954. De acento autobiográfico e confessional, é a história de sua poesia mais que de sua vida. Mostra como ambas são, para ele, a mesma coisa. Nessa autobiografia lírica narra sua experiência poética.

O contato de Manuel Bandeira com os jovens sempre foi positivo. Constituiu-se num enlace entre gerações, e os novos escritores costumavam procurá-lo pedindo orientação e conselhos. Nele encontravam o incentivo, o estímulo pronto e sincero. Talvez porque, ao recordar-se de sua próprias dificuldades em editar os primeiros livros — muitos custeados por amigos —, Bandeira os ajudasse a buscar "a água da fonte escondida, à luz da primeira estrela", e ensinava-lhes "a delícia de poder sentir as coisas mais simples".

Suas aulas tinham como *leitmotif* a lição de fé nos destinos da América, "herdeira da melhor tradição da Europa" — são suas palavras —, mas utilizando-a com o pleno sentido da realidade americana na solução de nossos problemas.

Sua atividade em torno da literatura hispano-americana, que naquela época ainda não havia sentido os efeitos do *boom*, estendeu-se também ao domínio das traduções, em que foi exímio. Procurou difundir em língua portuguesa escritores como Salvador Díaz Mirón, José Asunción Silva, Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes (de quem se tornou grande amigo), Nicolás Guillén, Rubén Darío e Gabriela Mistral, entre outros. Sua análise e virtuosidade na tradução do *Auto del Divino Narciso*, da monja mexicana sóror Juana Inés de la Cruz, é notável.

Chegada a hora da escolha de um paraninfo, nossa turma aclamou Manuel Bandeira por unanimidade, contrariando a quem se julgava "obscuro professor de uma obscura cadeira". Uma vez mais, iria dar-nos uma lição de sábio idealismo, inspirando-se no ilustre uruguaio Jose Enrique Rodó, com a mesma unção e transcendência. Rodó reviveu na palavra de Bandeira, naqueles instantes do ano de 1945, de esperança recuperada após a terrível hecatombe causada pela Segunda Guerra Mundial, quando era necessária a escolha certa para novos caminhos. Numa doutrina de amor e otimismo, sustentavam Rodó e Bandeira a necessidade de a juventude procurar rumo próprio. Acreditaram ambos no futuro dos povos jovens e por isso proclamaram, um em 1900 e o outro em 1945, o destino triunfal da América. Dizia Bandeira: "A hora que vivemos é de triunfo e de esperanças para o conti-

nente que Martí chamava 'nuestra América'." E acrescentava: "É nos pensadores americanos que podemos encontrar resposta aos nossos problemas sociais e políticos, nos poetas americanos a emoção específica de nossa paisagem e da nossa alma, nos romancistas americanos a expressão profunda de nossa vida."

Aposentado da cátedra, continuavam a chegar-lhe livros de poetas novos e de escritores famosos. Seu nome havia ultrapassado as fronteiras nacionais e recebera consagração continental. Quando viajava, seja para a Europa, Recife ou Petrópolis (onde ia para fugir do "calor brabo"), correspondiamo-nos regularmente.

Parece interessante frisar um detalhe: Bandeira nunca se interessou em compor longos poemas de feitura épica, como odes ou silvas. Mas por injunção da cátedra e das aulas, que preparava minuciosamente, detinha-se em autores como Alonso de Ercilla ou Bernardo de Balbuena, do período colonial hispano-americano. À sua musa, entretanto, não agradaram os embates épicos nem os contorcionismos barrocos.

Em carta de 5 de fevereiro de 1953 dizia-me: "Estou debulhando o *Bernardo* do Balbuena: mau poema de um excelente poeta."[1] Numa das cartas do Hotel Pedro II (praça D. Pedro II, n. 26, em fevereiro de 1947, escreveu o poema "Belo belo" (o de n. 2):

Belo belo minha bela
Tenho tudo que não quero
Não tenho nada que quero.[2]

Anteriormente, em julho de 1944, com sua "arte de transfigurar as circunstâncias", segundo Carlos Drummond de Andrade, havia escrito:

Bela bela ritornello
seja em tua vida, espero
belo belo belo belo
Tenho tudo quanto quero.[3]

A vocação para a amizade, em Bandeira, manifestava-se de diferentes formas. Gostava da Academia Brasileira de Letras e do convívio cordial com os companheiros. Várias vezes levou-me aos chás para apresentar-me a um ou outro acadêmico. Assim, em certa quinta-feira conheci Guimarães Rosa e fiquei admirada de ele ter notícias, através da filha, de certa exigente professora de Espanha, que lecionava no Colégio Jacobina.

Por intermédio de Bandeira conheci Vinícius de Morais, Cecília Meireles, Prudente de Morais Neto — que me abriu os braços e a possibilidade de escrever no *Correio da Manhã* — Gabriela Mistral, Pablo Neruda.

Em freqüentes visitas a seu ascético apartamento da av. Beira Mar, no edifício São Miguel, que o curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade preservou e eternizou, revejo-o em sua inseparável cadeira de balanço. Dialogávamos em torno do tema em que era mestre: a poesia. Artífice e profundo conhecedor dos recursos técnicos e da carpintaria do poema: rima, ritmo, musicalidade, a arte poética não tinha segredos para Bandeira. Indagava eu do amigo e professor o que considerava bom em matéria de poesia. Citava-me, inclusive, seus versos prediletos, como o de Alonso de Ercilla, de *La Araucana*, ao descrever os olhos do chefe indígena: "como um fino granate colorado"; o de Andrés Bello, na *Silva a la alocución de la Zona Tórrida*: "Tú, en urnas de coral cuajas la almendra"; ou o já famoso de Orestes Barbosa: "Tu pisavas os astros distraída". Até hoje não posso citá-los sem emocionar-me.

A comemoração dos oitenta anos de Bandeira teve seu ponto alto na festa da Editora José Olympio, onde, durante um dia inteiro, o poeta foi alvo das homenagens de praticamente toda a intelectualidade brasileira. Um vasto painel, com todas as assinaturas dos presentes, ficou exposto no 4º andar da editora.

Para escapar ao assédio constante, principalmente nesse período, Manuel Bandeira comprou uma pequena casa em Teresópolis. Ali posou para o retrato que Carlos Scliar desenhou, ali vieram jornalistas entrevistá-lo. A tudo assisti e Scliar ofereceu-me um dos "rascunhos" do retrato.

Alguns meses antes de sua morte, num dos últimos encontros — ele estava lendo a biografia de Churchill —, selecionamos juntos os poemas que compõe a *Antologia* que se segue a meu estudo sobre sua poesia.[4]

No dia 13 de outubro de 1968, a notícia de seu falecimento. Fomos ao enterro em companhia de Antônio Carlos Villaça e de Peregrino Júnior. Meu desabafo foi recolhido no *Correio Brasiliense*, o poema "Manuel Bandeira ausente".

Manuel Bandeira ausentou-se. Mas as paredes das salas de aula da Faculdade de Letras, embora tantas vezes mudadas, continuam impregnadas de sua presença. As dissertações e teses por mim orientadas, a *História da literatura hispano-americana* que escrevi, seguindo seu exemplo, são dedicadas a ele, mestre e amigo.

NOTAS

[1]Refere-se a *El Bernardo o La victoria de Roncesvalles* (1624), do autor mexicano Bernardo de Balbuena.

[2]O poema é "Belo belo". In: *Estrela da vida inteira. Poesias reunidas.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1966, p. 193.

[3]*Op. cit.*, p. 303

[4]Trata-se do ensaio "Manuel Bandeira" In: *Poetas do modernismo. Antologia crítica, v. 2.* Brasília: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1972.

Cláudio Murilo Leal

As abstrusas palavras de Manuel Bandeira

Em ariesphinx, sotoponho
MANUEL BANDEIRA

A poesia se faz com palavras, disse Mallarmé. Mas que palavras? As abstrusas palavras de um Augusto dos Anjos ou as domésticas palavras do cotidiano? Mallarmé, em sua *turris eburnea*, imprimia nos platôs da sublimidade vocábulos como *azur, récif, étoile, hasard*. João Cabral de Melo Neto legitima o direito de a palavra *fezes* integrar o poema. Manuel Bandeira, poeta lírico que escreveu num estilo despojado de excessos retóricos, paradoxalmente deu guarida a *frumento, vulgívaga, Pasárgada, protonotária, caroável*.

Em sua fase pós-parnaso-simbolista (período esteticamente difuso e eclético do sincretismo pré-modernista) Bandeira escreve, ainda sem as rupturas da Semana de Arte Moderna, palavras e sintagmas que cairiam em desgraça depois de 1922: *miríades, desassisadas, roubaste-mas, branqueja, ebúrnea, sevícias, licorne, alvinitente*. Já em *Libertinagem* (1930) o poeta vai encontrando a sua peculiar dicção coloquial, num estilo simples mas não simplório. Neste livro, aparecem poemas-crônicas, instantâneos da poesia do dia-a-dia que se tornaram a marca registrada de Bandeira, como "Pensão familiar", "Camelôs", "Porquinho-da-índia", "Poema tirado de uma notícia de jornal", "Andorinha" etc...

Com raras exceções, uma delas a dos sonetos neoclássicos do final de sua vida — "Mal sem mudança" e "Sonho branco"—, o poeta mantém, ao longo de sua obra, um compromisso com o cenário e os pequenos alumbramentos do cotidiano, ao lado de um ouvido sempre atento para os registros da oralidade e uma fina ironia que se revela ao permitir, em muitos de seus versos, a contaminação de rasgos estilísticos da prosa.

A conseqüência dessa estética do prosaico, adotada pela maioria dos poetas modernistas, foi a banalização formal do poema, rebaixando-o à condição de discurso não-artístico, isto é, um discurso sem originalidade, indiferenciado, sem qualquer tensão entre as palavras, onde predominam o lugar-comum e o *déjà écrit*.

Para compensar um possível mimetismo verbal, produzido pelo jogo especular em relação a outras dicções que não a da poesia, como a do jornalismo, da piada ou da publicidade, Bandeira apela para o fenômeno do estranhamento, como elemento perturbador da

linguagem vulgarizada. Introduzir abstrusas palavras no harmonioso universo lingüístico do poema é um truque verbal para produzir no leitor o sobressalto da novidade.

Que palavras são essas e quais as suas características? Algumas são palavras em desuso, poeticamente anacrônicas, datadas por suas vinculações com escolas literárias do passado, mas reutilizadas num contexto moderno. Em "Noturno do morro do Encanto" (1953) encontramos *sitibundo, miserando.*

A leitura de um poeta do passado exige o conhecimento dos cânones que determinara a produção do poema. Assim, não há impropriedade para um poeta parnasiano usar, por exemplo, palavras como *abrolhos* e *paul* (Bandeira usa *escolhos* em "Um sorriso"). Quando a rima era obrigatória, os poetas precisavam encontrar, a todo custo, correspondentes para *olhos* e *azul.*

Ao apreciarmos um quadro de Velázquez ou um automóvel de 1920, é necessário olhá-los relacionalmente, em seu contexto de passado e em sua permanência no presente (sua eternização). O leitor de Manuel Bandeira, psicologicamente preparado para ler um poeta modernista, se surpreenderá com os vocábulos que aparecem nos versos:

Ó esquizóide! Ó leptossômica! ("Última canção do beco")

Quando a Indesejada das gentes chegar
(Não sei se dura ou caroável) ("Consoada")

Antônia morava numa casa que para mim não era casa, era um empíreo. ("Antônia")

Essa doçura, esse mortal derriço... ("Ad instar Delphini")

E passada a sazão das rosas,
Tudo é vil, tudo é sáfio, árduo. ("Poema do mais triste maio")

Todos esses versos são de poemas escritos após a revolução modernista, portanto causam espanto *sazão e sáfio.* No entanto, quem reconhece a existência de uma impregnação camoniana na última fase de Bandeira justificará *empíreo e derriço.* O poeta não se intimida em incluir, no vocabulário coloquial modernista, palavras eruditas ou raras, além de outras, de baixa voltagem poética, como *volutabro,* no poema "A ceia".

Não é exatamente o que ocorre com as palavras empregadas pelo poeta em seu livro *Carnaval,* publicado em 1919, antes da Semana de Arte Moderna, portanto quando Bandeira

ainda não havia encontrado a sua verdadeira, moderna voz. Em "Pierrete", na terceira estrofe: "Gênios caprípedes e broncos / Estupram virgens hamadríades"; na quinta estrofe: "O sexo obsidente alucina"; e na última: "a lua verte como uma âmbula".

É possível que as abstrusas palavras tenham a função de despertar o leitor sonolento que se deixa embalar por um tipo de poema que, pela sonoridade e ritmo de seus versos, escoa monotonamente através de uma hipnótica leitura. Nessa espécie de viagem sonora, o leitor é seduzido pela voz encantatória de uma poesia-sereia de acentos simbolistas. Sintagmas como *curvas cicloidais* ou *jactos fumigatórios* (em "Noturno da rua da Lapa") desempenham o papel de obstáculos que rompem o natural fluir do verso. Na fase pré-modernista de Bandeira detecta-se a eleição de um certo léxico que não chega ao poema por via popular, mas pode ser considerado com lugar-comum da poética dita passadista. Por exemplo: *bátega* (em "Enquanto a chuva cai") ou *roreja* (em "Inscrição").

Por outro lado, num trabalho intertextual, Bandeira "desentranha" poemas de outros discursos, científicos ou jornalísticos, que servem como matriz para uma reciclagem poética. "Astéria" leva a indicação: "poema desentranhado de um estudo do Dr. Júlio Novais". Integrante do livro *Mafuá do malungo*, esse poema segue o estatuto dos versos de circunstância, em que a inspiração se subordina à existência de um acontecimento, de uma homenagem, de um brinde (*hommage* ou *toast*, de Mallarmé). Na apropriação do texto do dr. Júlio, trata-se do reconhecimento das qualidades poéticas intrínsecas de um relatório de astronomia. Assim, as científicas palavras, descontextualizadas, tornam-se insólitas peças na montagem do poema. Bandeira, ao posicionar-se como mero escriba, encarregado de transpor as belezas da prosa científica para o poema, inicia-o, esclarecendo: "O Mestre me ensinou."

A criatividade de Manuel Bandeira se concretiza através de um trabalho de *bricolage* em que a sensibilidade profissional do poeta garimpa, recorta e monta o poema, apropriando-se de frases e palavras do texto primitivo e seminal. Eis o poema:

O Mestre me ensinou;

Fáculas nitentes
Como metal luzidio
Bordam as manchas
— Abismos de remoinho eletromagnéticos

A verrumar a espessura solar.
Massas de nuvens
Em colunatas coesas de fímbrias froculares
Atestam lá longe a despesa ignescente da estrela
Um vômito de suas ondas
Despedidas e soltas.

O oceano celeste
Outrora tido por oco
Está cheio dessas como lavas vulcânicas
Pairando invisíveis no cosmos
E eu as detecto no meu registro natural e inédito
— O esqueleto e modelo exterior do corpo radiário de Astéria.

Já em "Poema tirado de uma notícia de jornal" o poeta se vale da mesma técnica intertextual, mas, nesse caso, o fascínio pela linguagem jornalística foi o motivo deflagrador do poema. A título de curiosidade, podemos citar, nessa mesma linha, "Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt", cujo ritmo bíblico, de versículos de largo hausto e um lirismo nostálgico, atraíram Bandeira nessa homenagem poundiana à poesia de Schmidt.

A ironia que envolve o poema "Pneumotórax" ameniza a intratabilidade do termo, impossível de dissociar de sua origem médica. "Pneumotórax" integra o glossário das abstrusas palavras pela sua estranheza fônica, já revelada de chofre no título e, depois, no final do poema, simbolizando a inútil última esperança do poeta em curar-se antes de ser-lhe receitado um tango argentino.

É possível que a intromissão, em muitos poemas de Bandeira, de desestabilizadoras palavras (como *protonotária, caroável* ou *vulgívaga*) esteja autorizada, explicitamente, em sua "Poética": "Abaixo os puristas / Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais." Os puristas poderiam ser identificados com os gramáticos lusófilos ou poetas parnasianos, cujos tratados e poéticas (como os de Bilac e Guimarães Passos) impunham uma rigidez em todos os sentidos: gramatical, temática e de construção formal do poema. Mas é preciso não esquecer a outra ponta do símile: *os puristas*. Os poetas simbolistas propugnavam por uma pureza de linguagem. Pretenderam criar poemas ascéticos e assépticos que não deveriam ser contaminados por palavras que não refletissem um ideal superior de beleza.

As palavras mal sonantes ou de baixa extração eram expurgadas do rarefeito ar respirado nos poemas de um Verlaine ou de um Alphonsus de Guimaraens. Uma outra palavra, título

de poema, de voluptuosas ressonâncias é *vulgívaga*. Seu significado é simplesmente o de meretriz. Em outro poema "A dama branca" a palavra é repetida nos versos: "A Dama tinha caprichos físicos: / Era uma estranha vulgívaga." Quem escutou Bandeira em disco, recitando "Vulgívaga", percebe o clima de patética emoção que a palavra introduz desde o início do poema. Ao lado da garimpagem de exóticas palavras, Bandeira acrescenta neologismos de sua lavra: "inventei, por exemplo, o verbo teadorar," confessa marotamente.

Em "Poema para Santa Rosa," Bandeira dá indícios de um dos motivos que o levam a salpicar seus versos com abstrusas palavras: o aproveitamento de um substrato comprometido com a ironia. Ao escolher *protonotária* como a palavra vedete deste poema, Bandeira dá algumas deixas para o leitor. Primeiro, o prazer que o poeta desfruta ao descobrir e utilizar palavras de uma conformação peculiar. Bandeira afirma, textualmente, no poema: "Gosto de *protonotária*." É o poeta fascinado pela palavra-fetiche. Protonotária...protonotária... Segundo, é o elemento surpresa que pega o leitor, de repente, gerando um clima de novidade. Como disse o próprio Bandeira também no poema: "eu mesmo já escrevi: Pousa a minha mão na testa."

E Raimundo Correia: "Pousa aqui, pousa ali, etc." É pouso demais. Basta Pouso Alto. Com tanto *pousa* e *Pouso* era necessário buscar uma novidade para contrabalançar. Melhor ainda, uma antiga novidade, resgatada do olvido, atribuindo-lhe um aspecto inusitado: *protonotária*.

Finalmente, o poeta, utilizando palavras não correntes e de obscuro significado, despertará no leitor o desejo de procurá-las no dicionário. O poeta alegra-se ao prelibar o momento em que a outra pessoa perguntará: " O que é protonotária?" E ele:

> *Responderei:*
> *— Protonotário é o dignitário da Cúria Romana que expede, nas grandes causas, os atos que os simples notários apostólicos expedem nas pequenas.*

E o contraste da exclamação: " — Será o Benedito?"

A História, o passado são fontes de inspiração e de renovação. *Pasárgada* transpôs as fronteiras da literatura para se tornar um signo de utopia amplamente reconhecido pelo imaginário popular. "Vou-me embora pra Pasárgada"... a fuga para um lugar paradisíaco, onde os nossos desejos tornam-se realidade. Em Pasárgada, seremos poderosos, irresistíveis... "sou amigo do rei / Lá tenho a mulher que eu quero / Na cama que escolherei."

Aqui o poeta não é feliz, nem ninguém. "Pasárgada tem tudo / É outra civilização." Quem quiser saber onde fica Pasárgada pode recorrer ao *Itinerário:*

> *Vi pela primeira vez esse nome de Pasárgada quando tinha os meus dezesseis anos e foi num autor grego. Estava certo de ter sido em Xenofonte, mas já vasculhei duas ou três vezes a* Ciropédia *e não encontrei a passagem (...) Esse nome de Pasárgada, que significa "campo dos persas" ou "tesouro dos persas," suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias, como o de* L´invitation au voyage *de Baudelaire. Mais de vinte anos depois, quando eu morava só, na minha casa da Rua do Curvelo, num momento de fundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo o que eu não tinha feito na minha vida por motivo da doença, saltou-me de súbito do subconsciente esse grito estapafúrdio: "Vou-me embora pra Pasárgada."*

Um grito estapafúrdio escapa do inconsciente e se verbaliza em abstrusa palavra. Mas, na poesia de Manuel Bandeira, todas as palavras têm entrada franca. Como a preta e boa Irene, não precisam pedir licença ao gosto do crítico, à lógica do gramático, às teorias dos professores de poética. As palavras vão entrando no poema, à espera da rejeição ou da consagração do leitor.

Jorge Wanderley

Uma nota sobre a poesia erótica de Manuel Bandeira

Há um pequeno número de poemas de Manuel Bandeira pertencentes a uma linha erótica, de um erotismo ora velado ora tumultuado por um barroquismo que igualmente serve à ocultação do tema, preservando assim o desfraldar total da bandeira de Bandeira nesses momentos. E preservando talvez — quem sabe? — a musa envolvida, uma situação identificadora, um nome que não devesse vir à luz. *Homme à femmes* e também homem de maneiras, Bandeira em sua discrição natural a na contenção que procurou (talvez sem caprichar muito) para o seu lirismo, certamente aborreceria aparecer como um poeta que, por boquirroto, expusesse inconvenientemente algum nome de mulher. Nem é preciso que nos fixemos em projeções do biográfico para a consideração de tais poemas, embora a tentação seja grande. Valha o *dichter* como ser abstrato, como uma teoria longínqua do ser, valham os poemas em si, desconectados de um laço vivencial. Mas será isso possível? É pena, a tentação assim nos domina, que não conheçamos a prima ausente das biografias, uma tia inconfessada, a vizinha sorrateira, a visita de fim de semana, a figura feminina, enfim, que uma certa proibição de normas éticas ou circunstanciais definitivamente vetasse, mas que certamente — pois está nos poemas! — atravessou, terremoto, o sono, o sonho, o desejo do poeta.

Está nesses poemas o pulso do desejo e da consumação — total ou não — da ordem sexual, o encontro com o amor físico, às vezes temperado, mas nem sempre, pelo "amor puro", ambos (se se admite esta redução) tratados com igual vigor e a elevação da poética de Bandeira. Tal como acontecerá pouco mais tarde com o Drummond do poema "Rapto", encontraremos no poeta pernambucano o recurso freqüente a elementos e indicadores da série mítica (a águia/Zeus em Drummond, o súcubo em Bandeira) como auxiliares do semi-ocultamento, para o leitor comum (admitamos *ad argumentandum* esta categoria) do real dos textos, de temas que para as épocas respectivas tinham lá o seu muito de indizível, de impublicável. No Drummond de "Rapto", a descrição — quase hiperrealista — do coito entre homossexuais, a seguir transubstanciada para a avaliação do Amor, em maiúscula altíssima, concluindo:

...baixemos nossos olhos ao desígnio
da natureza ambígua e reticente:

ela tece, dobrando-lhe o amargor,
outra forma de amar, no acerbo amor.

Em Bandeira de "O súcubo", a invasão do quarto de um jovem pela mulher, "astuciosa e daninha", que à noite, com a casa em silêncio, se insinuava pelo quarto e pelos lençóis do personagem masculino, este da voz narrativa, este que em espírito, seria artificial evitá-lo, é Bandeira, o adolescente Bandeira, trespassado pela surpresa, pelo prêmio inesperado.

Em ambos os casos, a necessidade do velamento. Ali, pela abordagem de um assunto tão escandaloso quanto (talvez) comprometedor, por tomar o poeta a atitude da compreensão — não a do deboche —, o que hoje se pode avaliar retrospectivamente sem rebuços, como típica da honradez e da dignidade de Drummond; aqui, em Bandeira, pela necessidade de preservar um nome, alguém. Porque tamanha é a marca de detalhes no texto, que a identificação da situação, da casa, com sua "emanação dos matos", teria sido fácil, talvez, à época, levaria, quem sabe, de imediato à revelação da heroína desta narrativa. Vamos ver três dos poemas desse elenco bandeiriano do erotismo velado.

Comecemos com "O súcubo", já mencionado. Eis o texto:

Quando em silêncio a casa adormecia e vinha
Ao meu quarto a aromada emanação dos matos,
Deslizáveis astuta, amorosa e daninha,
Propinando na relva o absinto dos contatos.

Como se enlaça ao tronco a ondulação da vinha,
Um por um despojando os fictícios recatos,
Estreitáveis-me cauta e essa pupila tinha
Fosforescência como a pupila dos gatos.

Tudo em vós flamejava em instintiva fúria.
A garganta cruel arfava com luxúria.
O ventre era um covil de serpentes em cio...

Sem paixão, sem pudor, sem escrúpulos, — éreis
Tão bela! e as vossas mãos, fontes de calefrio,
Abrasavam no ardor das volúpias estéreis...

O soneto, claramente erótico, fica mais erótico se compreendido na totalidade do que sugere. O título, trazendo desde logo à cena a figura mítica do súcubo, o ser mítico feminino do folclore medieval que assaltaria sexualmente à noite homens até então adormecidos (sua contraparte masculina, que assaltaria mulheres, era o íncubo), prepara o clima para uma leitura da ordem da sexualidade. E heterodoxa, nisso de ter a mulher como ser ativo, primeiro motor do encontro sexual. E era preciso que houvesse silêncio, que fosse noite, e que a casa estivesse adormecida — condições para que ninguém soubesse de nada, condições do segredo. Nessa hora maravilhosa, o calor da emanação dos matos.

Nessa hora a chegada da mulher, à sorrelfa, pés descalços, que ela "deslizava", astuta, até o quarto da personagem masculina. Astuta. No silêncio e na calada da noite, contando com o sono de todos, na casa, menos um. Astuta e amorosa. Mas por que "daninha"? Mais tarde cogitaremos da resposta. No momento a voz narradora sabe apenas, e só isso lhe interessa, que ela vinha "propinar na treva o absinto dos contatos". Toques. Abraços, pressão do corpo no corpo, dar e receber, mas *só contatos.* Sigamos adiante: o segundo quarteto descreve este abraço tortuoso e espástico, "a vinha enlaçada ao tronco", despidos os falsos recatos, a mulher que estreitava, "cauta", o narrador. Por que "cauta"? Fique para depois. A segunda parte do verso e o verso seguinte são rípios. Estão lá para preencher espaço mais que para qualquer outra coisa. A imagem da fosforescência dos gatos, forte, embora, é de uma força diferente da que em imagens anteriores se vinha colocando. O primeiro terceto, a seguir, é vago e descritivo, passível de inscrição em qualquer cena descritiva da luxúria de dois amantes em qualquer texto do século XIX. Aí então o terceto final, com o *enjambement* de "Éreis / Tão bela". Neste momento, o final, realça uma pergunta que dançava na cabeça do leitor: por que o tratamento na segunda do plural? O notável poema do encontro indiscreto e secreto fica mais forte se o leitor se responde agora às questões: por que "daninha"? Por que, no abraço, "cauta"? Por que escrever na segunda do plural? O poema mesmo o responde, de trás para diante: na segunda do plural, porque indispensável a rima em "éreis", para as "volúpias estéreis". E que são elas? As artes do encontro sexual sem penetração *(só contatos)*, as que permitem uma semiconsumação sem o perigo (aterrador, para a época, quando não havia como contorná-lo em encontro tão fortuito, de súcubo), o grande perigo da fecundação. Então, volúpias estéreis. E daí para cima o éreis, e ainda mais para cima, todo o tratamento na segunda do plural. Por isso, era, no abraço, "cauta", a amante. Quanto ao paradoxal "daninha", é perfeitamente possível que estivesse passando pelo texto a idéia, comum à época, de que a masturbação pudesse

causar cegueira; o que se soma à idéia do sexo como capaz de espoliar e à do súcubo, mesmo, no interior da mítica textual desconectada de relações "localizadoras" de eventos, nomes, circunstâncias, no âmbito, portanto, do puro ficcional. O que, de resto, pode ser resposta para tudo. Mas o poema, a meu ver, se fortalece dessas especulações em que as personagens têm não só carne, mas uma carnadura problematizada pela rede de obstáculos que cercava os encontros, no caso encontro apenas para manipulações, volúpias estéreis, incapazes de fecundação. E se fortalece também quando nos dá a ver o poeta contornando problemas expressivos para dizer o que precisa, em 1912. (É dos poucos textos de Bandeira que vêm com a data.) E quando permite imaginar, entre outras coisas, quantas vezes há de ter sido lido sem a viagem total que o texto...propina.

Sigamos adiante, agora com o poema "A ninfa" . Transcrevo:

Estranha volta ao lar naquele dia!
Tornava o filho pródigo à paterna
Casa, e não via em nada a antiga e terna
Jubilação da instante cotovia.

Antes, em tudo, a igual monotonia,
Tanto mais flébil quanto mais eterna.
A ninfa estava ali. Que alvor de perna!
Mas em compensação, como era fria!

Ao vê-la assim, calou-se no passado
A voz que nunca ouviu sem que direito
Lhe fosse ao coração. Logo a seu lado

Buliu na luz do lar, na luz do leito,
Como um brasão de timbre indecifrado,
O ruivo, raro isóscele perfeito.

O poema tem, podemos dizer, três movimentos. Num primeiro, Bandeira resgata, revive, homenageia famoso soneto de Luís Guimarães, o "Visita à casa paterna", que também transcrevo:

Como a ave que volta ao ninho antigo
Depois de um longo e tenebroso inverno,

Eu quis também rever o lar paterno,
O meu primeiro e virginal abrigo.

Entrei. Um gênio carinhoso e amigo,
O fantasma talvez do amor materno,
Tomou-me as mãos — olhou-me grave e terno,
E, passo a passo, caminhou comigo.

Era esta a sala...(Oh! se me lembro! e quanto!)
Em que da luz noturna à claridade
Minhas irmãs e minha mãe...O pranto

Jorrou-me em ondas...Resistir quem há de?
Uma ilusão gemia em cada canto,
Chorava em cada canto uma saudade.

Antes de mais nada, lembremos que Bandeira conhecia e muito prezava o soneto de Luís Guimarães. É Bandeira que o divulga para os pósteros em sua *Apresentação da poesia brasileira,* "seguida de uma antologia de poetas brasileiros". Na realidade, parece ser do solo deste poema que o soneto "A ninfa" de Bandeira se ergue. Este poema de três movimentos tem o primeiro deles representando um retorno não só ao lar, mas também ao soneto prévio de Guimarães. O tema do filho pródigo está presente no ilustre — vá o adjetivo borgiano — poema antecessor. É o centro dele. Ingênuo e simples em sua exposição, o poema se celebrizaria por vários pontos: assim, todo o primeiro quarteto, marcadamente o segundo verso, que passaria a fazer parte da linguagem coloquial, e a ser usado por qualquer um no meio da rua, no meio da vida, sem que o usuário precisasse saber que era um verso, e daquele poema. E o famoso "resistir quem há de", rima rara, que chamaria a atenção de estudantes ginasianos, para sempre. E ainda os dois versos finais do segundo terceto, redondos, cheios, inesquecíveis. É a volta (ao lar e também) a este soneto de Guimarães, que constitui o primeiro movimento do texto de Bandeira, edipianizador. O clima ingênuo, regulamentar, do soneto ancestral se quebra e se rompe já na primeiríssima palavra do primeiro verso: "Estranha volta ao lar...". Uma instante cotovia, regulamentar, no passado, ausente agora, não "chora em cada canto ", nem choram saudades. Em nada se vêem antigas e ternas jubilações. Em vez disso, a igual monotonia.

Mas aí, segundo movimento, um corte súbito, presentificador: "A ninfa estava ali". Volta tudo o que antiga musa cantava. O passeio pelo passado "desarmado" cessa, interrompido

pela visão de uma mulher, adormecida e desnuda, súbito aparecida à visão daquele que retorna. No terceiro movimento, um jogo entre o clamor do passado e o impacto do presente vai fechar o poema. A sexualidade implícita na visão, agora franqueada, da mulher — de contemplação provavelmente vedada no passado — explode logo, com o "Que alvor de perna!", logo determinante de uma tomada não ingênua, não "regulamentar", do retorno ao lar, naquele dia. Estranho retorno, que nos leva a passear pela casa agora dessacralizada, como num *travelling* cinematográfico, a câmara se deslocando em silêncio, também "cauta e astuta", pelos aposentos meio ensombrecidos, talvez, assim o vemos, entre véus que esvoaçam, imagem real/irreal que funde tudo, confunde tudo, presente e passado, sacralidade e dessacralização, na volta estranha. Novamente se dá, agora inadvertidamente, pois que, adormecida, a mulher que alguma proibição torna impossível à luz do dia ou no interior dos códigos da casa, da família, da época. Cala-se no passado a voz que ia direto ao coração. Tudo agora se fará consciência e sensação a partir desta perna, de alvor preciosíssimo. A câmara está parada, o olhar do poeta está parado, sua alma se revolve entre os "fragmentos do passado", como em "Boi morto" e a visão atual. Tudo vai culminar na visão alumbrante da genitália da mulher que dorme e ressona e estremece, o "ruivo, raro isóscele perfeito" do triângulo pubiano, oferecido agora contra as barreiras da proibição, visão/consumação para aquela figura da casa cuja voz ia, já vimos, direito ao coração, num passado certamente envolvido pelo veto. O flagrante sub-reptício é quase incesto, como era quase incesto a presença do súcubo no quarto do jovem de 1912. Que mulher terá sido esta, pergunta meu coração, mas, como no poema de Drummond, "meus olhos não perguntam nada". A literatura não pergunta nada, a leitura nada pergunta; a tudo baste o retrato, a captação desse momento notável, do retorno a casa, do retorno a um poema conhecido, da dessacralização de ambos, casa e poema, da dessacralização dessa mulher. Baste isso e bastem os dois insuperáveis versos finais, gravura e vida, retrato e pulsação.

O sensualismo da poesia de Bandeira é contínuo e amplo, mas nesses textos de velamento necessário penetra o reino do erotismo pleno. É talvez esta, mais que a do Bandeira nostálgico de Recife, ou da infância, ou do lirismo puro, a óptica mais capaz de levar à leitura mais adulta e madura do poeta. Sutis e sibilinos, esses textos cortam mais fundo na expressividade do sensualismo bandeiriano do que aqueles (tantos!) em que a explicitação dos pulsares da sexualidade declaram e entregam tudo sem rebuços. Quero mencionar ainda um exemplo dessa série em que Bandeira, poeta de explicitudes, se dá, bem ao contrário, numa tônica de ocultamento, permitindo esgueirar-se pelas barreiras do *decorum* toda uma reali-

dade diversa, a do desejo, a da sagração de um erotismo que enfrentava, em sua época, e contra as dominantes (jakobsonianas) da expressividade, enormes obstáculos. Refiro-me ao complexo e obscuro soneto "Vita nuova", de seu *Estrela da tarde*.

De onde me veio esse tremor de ninho
A alvorecer na morta madrugada?
Era todo o meu ser...Não era nada,
Senão na pele a sombra de um carinho:

Ah, bem velho carinho! Um desalinho
De dedos tontos no painel da escada...
Batia a minha cor multiplicada,
— Era o sangue de Deus mudado em vinho!

Bandeiras tatalavam no alto mastro
Do meu desejo. No fervor da espera
Clareou a distância o súbito alabastro.

E na memória em nova primavera,
Revivesceu, candente como um astro,
A flor do sonho, o sonho da quimera.

O título, que cita Dante, declara o poeta no limiar de uma experiência nova, ou experiência recuperada, renovadora. O primeiro verso, com o "tremor de ninho", imagem que relembra o "buliu na luz do lar, na luz do leito", com iguais eletricidade e leveza, situa, desde logo, o clima de aparecimento de um caráter-de-coisa-recente, recém-nascida, a invadir, fora de todas as expectativas razoáveis, o universo de sensações de um ser idoso, o da personagem que encarna a voz do poeta. "De onde me vem?", é pergunta de surpresa e de irônica estranheza ante algo que não tinha mais lugar, no contexto vivencial da personagem que transuda do discurso, a personagem que fala. O "alvorecer" numa "morta madrugada" logo reforça o caráter paradoxal da sensação. De algo que vem "como se moço e não bem velho eu fosse". O verso seguinte mantém o clima de paradoxo, quase inadequação, entre a sensação e seu sujeito: era todo o ser, não era nada. Era total resposta a uma convocação que, bem medidas as coisas, nem fora tão válida assim: na pele, apenas a sombra de um carinho. O desalinho dos dedos tontos no corrimão da escada. Impossível não ler aí, neste gatilho

deflagrador, o esbarrão casual de duas mãos no corrimão da escada, metáfora, talvez, de toques outros igualmente sutis e casuais, no encosto de cadeiras vizinhas, no copo que duas mãos inadvertidamente procuram ao mesmo tempo e assim, de uma maneira qualquer, desalinho tonto, vêm a se tocar, põem dois corpos em contato levíssimo porém suficiente para o encontro das almas, ou para despertar numa delas o seu grito de *"Incipit Vita Nuova",* tal como em Dante, há tanto tempo, no século XIII. A seguir, a evocação do clima do milagre, o "sangue de Deus tornado em vinho". Milagre de vida que exsurge em vida já velha, tida como encerrada, fechada para a centelha da sexualidade.

O próximo verso, que inicia o primeiro terceto, aproxima o simbolismo fálico da metáfora de exultação e de celebração festiva: "Bandeiras tatalavam no alto mastro"... "Do meu desejo". Bastante explícita a afirmação, que aponta para a ereção advinda em surpresa. A seguir a presença do "alabastro", gravado em nosso inconsciente coletivo literário com o "colo alabastrino", porém aqui, na associação geral da esfera da sexualidade, associável também, por clara contigüidade, à cor e ao tom do cúmulo orgástico na explosão ejaculatória, cor e tom de esperma, chegada súbita e inesperada, mas demonstrativa, claramente, do advento de uma *Vita nuova.* Todo o terceto final é uma comemoração metafórica do rejuvenescimento episódico, episódico mas glorioso, para a personagem que o texto propõe, para o poeta, se se quiser assim. Revivescência da "flor do sonho" e do "sonho da quimera", o episódio traz de volta o poeta de 1912, sempre cauteloso, obedecendo à imperiosa urgência de *dizer,* mas dizer com discrição, tanto mais agora, que o texto oferece abertura para uma leitura confessional, onde embora comemorando uma glória da masculinidade, estaria a fazê-lo desde um solo de insuficiência, de adormecimento natural de funções em hora crepuscular. Mas o poeta é o mesmo. A mesma técnica de velamentos, a mesma abertura para leituras do confessional revestidas de recato, como o do gato na pensãozinha modesta. A mesma exultação diante da vida, a mesma bandeira dentre as muitas bandeiras de Bandeira.

Wellington de A. Santos

Manuel Bandeira e o diálogo com a tradição poética

Na primeira edição de *A cinza das horas* (1917), havia uma epígrafe com os seguintes versos de M. Maeterlinck:

> *Mon âme en est triste à la fin,*
> *Elle est triste enfin d´être lasse,*
> *Elle est lasse enfin d´être en vain.*
>
> ("Âme de nuit", *Serres chaudes*)

Manuel Bandeira explicou por que adotara a epígrafe:

> *A cinza das horas* não continha tudo o que eu havia escrito até 1917, data da publicação. Fizera eu uma escolha, preferindo os poemas que me pareciam ligados pela mesma tonalidade de sentimento, pelas mesmas intenções de fatura. O sentimento ia resumido, programado por assim dizer nos versos já transcritos de Maeterlinck.[1]

Na segunda edição do livro, a epígrafe do poeta belga foi retirada, definitivamente.

Livro de epígono, escrito sob a influência da poesia simbolista, embora de "um simbolismo não muito afastado do velho lirismo português" (*IP*, 51), *A cinza das horas* indicava um poeta que, à maneira dos românticos brasileiros, explicitava a matriz de sua criação numa epígrafe.

Aliás, confessou o poeta que, na época da publicação de *A cinza das horas*, estava tão impregnado, do ponto de vista do sentimento, dos *lieder* de Schubert, que quase optou, para usar como epígrafe, pela "frase inicial do *lied* 'Der Leiermann' (*IP*, 45), com versos do poeta romântico alemão Wilhelm Müller. Os versos, que constituem a primeira estrofe, são:

> *Lá, além do povoado*
> *posta-se um tocador de realejo,*
> *com os dedos dormentes*
> *toca o melhor que pode.*[2]

Esse fragmento do *lied* indica o motivo da afeição bandeiriana: o sentimento de abandono e distanciamento espacial ("Lá, além do povoado"), espécie de antecipação da metáfora do "sapo-cururu" ("Lá, fugido ao mundo"), de "Os sapos" (*Carnaval*, 1919), e o esforço para alcançar o melhor desempenho artístico ("toca o melhor que pode").

Mas a opção foi em favor dos versos mencionados de M. Maeterlinck, os quais soaram como indicação supérflua, em relação ao conteúdo de *A cinza das horas*, porque "o sentimento ia resumido, programado" pela epígrafe. Nesse sentido, a epígrafe preservou sua função básica que é a de servir como

> lema ou divisa que, à maneira de sentença, pensamento ou citação de um autor conhecido, vem a sintetizar a idéia dominante ou o espírito de um livro, ou de um capítulo deste, ou de uma composição literária.[3]

Mais tarde, o espírito crítico de Manuel Bandeira operaria em direção diferente, imprimindo outro sentido à apropriação de textos alheios.

Voltando à função primordial da epígrafe (servir de roteiro para outro texto), é preciso observar que ela nem sempre estabelece simetria absoluta entre textos. O jogo intertextual é quase sempre de tensão, de diálogo. Os poetas românticos brasileiros conferiram à epígrafe uma dimensão estético-literária bastante característica e peculiar. Sirva de paradigma a "Canção do exílio", de Gonçalves Dias, encimada por uma epígrafe cuja origem é a "Canção de Mignon", de Goethe. O jogo intertextual entre o poema gonçalvino e os versos de Goethe demonstra que, apesar de persistir uma atmosfera lírica similar entre ambos (o desejo de evasão espacial para uma região utópica), a "Canção do exílio" desenvolve temas relativamente distintos dos da canção goethiana.

No texto de Gonçalves Dias avultam a saudade de uma pátria conhecida e a exaltação apaixonada de suas riquezas naturais; no texto de Goethe descreve-se um país exótico, desconhecido, para onde o poeta deseja exilar-se. Em resumo, no texto de Gonçalves Dias, o poeta está no exílio e quer retornar para sua pátria; no poema de Goethe, o poeta quer ir para o exílio.

Nesse caso, há uma outra maneira, bem mais instigante, de interpretar a função das epígrafes, qual seja a de que elas, "não sendo exatamente um texto completo e nem chegando a ser um resumo desse texto, gozam de um estatuto semântico especial".[4] O estatuto semântico é o de adquirir autonomia espacial em relação ao contexto a que pertence; pela fragmentação, assume independência de significado. Deslocada para outro espaço textual, a epígrafe dialoga com o novo texto, gerando tensões semânticas diversas (oposição, identidade, sumário, alusão, negação, ironia e outros).

Depois de *A cinza das horas*, é raro Manuel Bandeira servir-se de epígrafes para deflagrar o processo lírico, pelo menos no que tange à sua forma tradicional de apresentação. Usualmente, nos românticos e em poetas de outros períodos literários, a epígrafe aparecia separada do texto principal por um intervalo espacial, de modo a facilitar sua autoria e informação bibliográfica. Pode-se dizer que Manuel Bandeira transformou esse procedimento ortodoxo, incluindo os versos tomados de empréstimo a outro poeta no interior da sua própria composição. O fragmento tornou-se, assim, uma espécie de epígrafe "integrada", porque sem indicação de autoria ou de qualquer outra informação de que se trata de apropriação de outro texto, conforme se pode exemplificar com "Lua nova" (*Opus 10*):

Não pensem que estou aguardando a lua cheia
— Esse sol da demência
Vaga e noctâmbula.[5]

O segundo e terceiro versos dessa estrofe (última do poema) são expressões retiradas do conhecido "Plenilúnio", de Raimundo Correia:

Astro dos loucos, sol da demência,
Vaga, noctâmbula aparição!
Quantos, bebendo-te a refulgência,
Quantos por isso, sol da demência,
Astro dos loucos, loucos estão![6]

No poema de Raimundo Correia, a lua, referida por metáforas ("astro dos loucos", "sol da demência"), é signo de ambiência simbolista, de cunho pessimista.

Além da novidade da incorporação da "epígrafe", Manuel Bandeira desautomatizou a tradicional imagem da lua como símbolo dos maus presságios, contrastando "lua cheia" (plenilúnio, "sol da demência") *versus* "lua nova". Atualizou a tradicional imagem poética pela negatividade intertextual:

O que eu mais quero,
O de que preciso
É de lua nova.

(*EVI.* 222)

Na apropriação de fragmentos, Manuel Bandeira não hierarquizou nem discriminou as fontes de que se serviu. Essa fonte podia ser uma página célebre — "Plenilúnio", de Raimundo Correia — ("Lua nova"), uma notícia de jornal ("Poema tirado de uma notícia de jornal"), o bilhete de um suicida ("Soneto inglês nº 2"), um diálogo de rua ("Estrela da manhã"), uma cantiga de roda ("O anel de vidro"), um ensaio literário ("O homem e a morte"), uma crônica de sua autoria ("Minha terra") ou qualquer outra espécie de comunicação verbal. Importava é que o texto servisse às suas necessidades de comunicação poética, que fosse uma forma lapidar, única e insubstituível, veículo miniaturizado de uma emoção particular que, no seu entender, expressa de outra maneira, perderia algo de seu primitivo encanto.

Quem não encontraria, no primeiro verso de "Bacanal" ("Quero beber! cantar asneiras"), reminiscências do verso inicial de "Mocidade e morte" ("Oh! Eu quero viver, beber perfumes"), de Castro Alves, e em ambos o mesmo grito desesperado de desejo de evasão, de vontade de viver?

Ainda de "Mocidade e morte", embora de associação mais delicada, porque mais sutil, a apropriação de um dístico castroalvino que o poeta pernambucano considerava uma jóia da poesia brasileira, dois versos que, no seu próprio dizer, são dotados "de raro sortilégio verbal" (*IP*, 26):

> *Vem! formosa mulher — camélia pálida,*
> *Que banharam de pranto as alvoradas.*[7]

Esses versos contêm uma das imagens prediletas de Manuel Bandeira, a qual consiste na aproximação metafórica entre a pureza intrínseca do alvorecer e o sentido purificador das lágrimas. Em "Toante" (*Carnaval*), a disposição sintática das palavras cria uma realidade poética distinta da dos versos de Castro Alves, mas a identidade semântica das imagens foi preservada. No poema de Manuel Bandeira, a imagem condensada em um único verso: "Molha em teu pranto de aurora as minhas mãos pálidas" (*EVI*, 73).

Exemplos colhidos em outros poemas demonstram que a imagem é recorrente na obra bandeiriana, com variantes expressionais. No primeiro "Belo belo" (*Lira dos cinqüenta' anos*), "A aurora apaga-se / E eu guardo as mais puras lágrimas da aurora"; em "Escusa" (*Belo belo*), "Há anos que não vejo romper o sol, que não lavo os olhos nas cores das madrugadas"; também em "Lua nova" (*Opus 10*): "Volto a tomar conhecimento da aurora. / Volto a banhar meus olhos no mênstruo incruento das madrugadas."

Gonçalves Dias, outro romântico querido por Manuel Bandeira, além das inúmeras lições sobre técnica do verso, deu-lhe também os antológicos versos de "I-Juca Pirama", "Sou bravo, sou forte, / Sou filho do Norte". Parodiou-os na sua "Canção para a minha morte" (*Estrela da tarde*): "Bem que filho do Norte / Não sou bravo nem forte" (*EVI*, 292).

"Elegia de verão" (*Opus 10*) apropriou-se de dois versos de um belíssimo soneto de Sá de Miranda, o primeiro ("O sol é grande, caem co´a calma as aves") e o quinto ("Ó cousas todas vãs, todas mudaves").[8]

A perda da infância impregna "Elegia de verão" de uma nostálgica lembrança do passado. A ação do tempo não perdoou sequer as formas vocabulares que, como todas as coisas sensíveis, sofreram impiedosa corrosão temporal:

O sol é grande. Ó coisas
todas vãs, todas mudaves!
(Como esse "mudaves",
Que hoje é "mudáveis"
E já não rima com "aves".)

(*EVI*, 211)

Nos versos entre parênteses, ironicamente, pede desculpas por não manter a rima do original, insinuando que a deformação ortográfica prejudicou a transcrição integral do primeiro verso. Afirmação certamente irônica porque, bem o sabia Manuel Bandeira, a rima pretensamente desfeita está preservada em seu poema: "aves" rima com "mudaves" e com "mudáveis". E abandonou-se, na identidade emocional com o poeta português, à saudade dos tempos de antanho, com diferença de objeto. Sá de Miranda constata, entre a angústia e a resignação, que tudo muda com o passar inexorável do tempo; Manuel Bandeira reconhece que a recuperação da meninice perdida no tempo só se realiza plenamente no plano poético.

Em "Cotovia" (*Opus 10*), a exemplo da "Elegia de verão", a incompatibilidade com o tempo presente do adulto é pretexto para o vôo da memória retrospectiva, em busca da infância ingênua e feliz. O poeta recorreu, para ajudar a construir o clima de recusa do presente e conseqüente mergulho no passado, aos antológicos versos de "Meus oito anos", de Casimiro de Abreu:

— Aurora da minha vida,
Que os anos não trazem mais!

(*EVI* 210)

Estrategicamente colocada no início do verso, justificando a escrita com inicial maiúscula, a palavra "Aurora" torna-se funcionalmente ambígua: tanto refere-se ao significado temporal que a palavra possui no poema de Casimiro de Abreu (aurora = infância), como alude ao significado espacial de Aurora (rua de Recife, onde o poeta passou a infância, imortalizada, junto com a rua da União, no famoso poema "Evocação do Recife").

E não faltaram, no mesmo poema, referências a Camões ("Põe-me em perpétuo e mísero desterro / Na Cítia fria ou lá na Líbia ardente", versos de *Os lusíadas*, III, 128) e a Carlos Drummond de Andrade (título de um de seus poemas, "Europa, França e Bahia"):

— Muito contas, cotovia!
E que outras terras distantes
Visitaste? Dize ao triste.

— Líbia ardente, Cítia fria,
Europa, França, Bahia ...

(*EVI.* 210)

Na passagem camoniana, Inês de Castro pede que a exilem numa região quente ("Líbia ardente") ou fria ("Cítia fria"), se quisessem castigá-la, apesar de inocente.

O poema de Carlos Drummond de Andrade fala do brasileiro entediado de terras européias, terminando por uma referência explícita e irônica à "Canção do exílio", de Gonçalves Dias:

Chega!
Meus olhos brasileiros se fecham saudosos.
Minha boca procura a "Canção do exílio"?
Eu tão esquecido de minha terra...
Ai terra que tem palmeiras
onde canta o sabiá! [9]

A sintonia emocional com os dois poetas instigou Manuel Bandeira a perguntar por sua terra natal, Pernambuco, e, ao receber do pássaro resposta afirmativa ("— Voei ao Recife, no Cais / Pousei na Rua da Aurora", *EVI*, 210), desencadeou-se em sua memória a lembrança da época infantil, suscitando a reprodução dos versos de Casimiro de Abreu. Tematizando um duplo exílio, espacial (a terra natal, Pernambuco) e temporal (a infância), o poeta encontrou companhia exemplar nos poetas que também tematizaram o exílio: exílio espacial, no caso

de Camões e de Carlos Drummond de Andrade, além da alusão oblíqua a Gonçalves Dias e exílio temporal, na apropriação de "Meus oito anos", de Casimiro de Abreu.

Em "O fauno" (*Estrela da tarde*), o verso "Ninfa! Aonde estás? Aonde?...", mais os seguintes da última estrofe, "Grita o fauno, mas só o eco / De sua voz lhe responde" (*EVI*, 254), recordam a angústia de Cláudio Manuel da Costa, clamando por sua Nise, sem obter resposta, sequer do eco, ao contrário do que aconteceu no poema bandeiriano. Confronte-se a passagem com o trecho correspondente do famoso soneto XIII, de Cláudio Manuel da Costa:

> *Nem ao menos o eco me responde!*
> *Ah! como é certa a minha desventura!*
> *Nise? Nise? onde estás? aonde? aonde?* [10]

No poema bandeiriano, o tipo feminino retratado, uma ninfa, característico da poesia árcade, aproximou ainda mais os dois poetas.

Um fragmento de Rimbaud entrou sorrateiro num verso de "Infância" (*Belo belo*): "O cambrone — núcleo de poesia ("la fraicheur des latrines!")", *EVI* 206. Mas não gratuitamente. E foi o próprio poeta quem justificou a presença do "vagabundo genial", falando de si como se fosse de outro:

> Os cambrones do Recife eram o que havia de mais primitivo, mas por que o menino de sete anos, futuro poeta a seu malgrado, gostava de estar ali? Só muitos anos depois, homem feito, descobriu a razão, ao ler o poema de um menino genial, que se chamava Jean-Nicolas-Arthur-Rimbaud, poema intitulado "Les poètes de sept ans", escrito aos dezesseis anos. Dizia ele, a meio do poema:
>
> *L'été*
> *Surtout, vaincu, stupide, il était entêté*
> *À se renfermer dans la fraîcheur des latrines.*
>
> Havia, muito, essa "fraîcheur" no cambrone daquele quintal da Rua da União.[11]

Neste depoimento, mais que a identificação do fragmento em francês, interessa destacar a importância que teve, na formação intelectual de Manuel Bandeira, a leitura de textos literários, notadamente os de poesia.

Convivendo em tempo integral com a poesia, sofrendo, desde tenra idade, a influência do pai e do tio paterno, passando pela experiência de estudante do Colégio Pedro II e culminando com as diferentes atividades que exerceu ao longo da vida, todas ligadas à literatura (crítico de poesia, organizador de antologias poéticas, tradutor, autor de histórias literárias e professor de literatura), Manuel Bandeira foi poeta cultíssimo. Manteve um longo e fértil diálogo com a tradição poética, de todas as épocas e de diferentes línguas, apropriando-se, não raro, da criação alheia como matéria de estímulo pessoal ou pretexto para confrontos de visão de mundo.

Essa apropriação abrange a totalidade do universo poético, desde os recursos técnicos que compõem a estrutura do verso (rima, ritmo, métrica, estrofação), passando pelas formas tradicionais (soneto, rondó, canção, balada, madrigal) que ele renovou ou revitalizou, até o sofisticado recurso da intertextualidade explícita a que se denominou aqui, um tanto impropriamente, de "epígrafe integrada". Um garimpador de minúcias atento poderá aumentar consideravelmente o número de poemas em que as "intromissões" de fragmentos alheios povoam a poética bandeiriana, inclusive nos casos em que o processo se organizou de modo inconsciente.

Repetindo a confissão de Carlos Drummond de Andrade, em sua "Consideração do poema", Manuel Bandeira poderia testemunhar acerca dos poetas que lhe moldaram a personalidade poética:

> *Estes poetas são meus. De todo orgulho*
> *de toda a precisão se incorporaram*
> *ao fatal meu lado esquerdo. (...)* [12]

NOTAS

[1] Bandeira, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1954, p. 51. As demais citações deste livro serão identificadas, no próprio texto, através da sigla *IP*, seguida da numeração correspondente à página.

[2] Müller, Wilhelm. "Der Leiermann". In: SCHUBERT, Franz. *Winterreise*, D. 911. With Peter Pears and Benjamin Britten. Decca, set. 271, 1965 (England).

[3] Lucas, Fábio. "Da epígrafe". In: *Fronteiras imaginárias*. Rio de Janeiro: Cátedra/INL, 1971, p. 15.

[4] Teles, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio*. São Paulo/Brasília: Cultrix/INL, 1979, p. 268.

[5] Bandeira, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1966, p. 222. Para econo-

mizar notas, as demais transcrições desta obra serão identificadas, no próprio texto, pela sigla *EVI*, seguida da numeração correspondente à página.

[6] Correia, Raimundo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1961, p. 347.

[7] Alves, Castro. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 88.

[8] Miranda, Sá de. *Obras completas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1937, v. 1, p. 318.

[9] Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*, 5a. ed., Rio de Janeiro: Aguilar, 1979, p. 74.

[10] Costa, Cláudio Manuel da. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903, v. 1, p. 109.

[11] Bandeira, Manuel. *Andorinha, andorinha*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1966, p. 5-6.

[12] Andrade, Carlos Drummond de. *Opus cit.*, p. 158.

Wellington de Almeida Santos

Bibliografia comentada de Manuel Bandeira

1. *A cinza das horas.* Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1917.

Tiragem de apenas 200 exemplares, custeada pelo autor. Marca a estréia literária de Manuel Bandeira em livro. Bem recebido pela crítica, foi saudado com entusiasmo por João Ribeiro, embora o poeta o considerasse simples obra de diletante.

2. *Carnaval.* Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1919.

Custeado pelo pai do poeta, com tiragem de 300 exemplares. A crítica se dividiu entre o louvor e a zombaria. De novo, a recepção mais generosa foi a de João Ribeiro. Os escritores de São Paulo aclamaram-no como o grande precursor do movimento modernista, sobretudo por causa do poema "Os sapos".

3. *Poesias.* Rio de Janeiro: Revista de Língua Portuguesa, 1924.

Além da reedição de *A cinza das horas* e de *Carnaval*, inclui a 1ª. edição de *O ritmo dissoluto*. Editou-o Laudelino Freire, por intermediação de Goulart de Andrade, ambos satirizados no poema "Os sapos" (*Carnaval*) e que não se aborreceram com a brincadeira.

4. *Libertinagem.* Rio de Janeiro: Pongetti, 1930.

Edição custeada pelo autor, com tiragem de 500 exemplares. O livro, com capa revolucionária, inscreve, definitivamente, Manuel Bandeira entre os maiores poetas da língua portuguesa, em todos os tempos. Integra-o alguns de seus poemas mais populares, como "Vou-me embora pra Pasárgada", "Profundamente", "Pneumotórax" e "Evocação do Recife".

5. *Estrela da manhã.* Rio de Janeiro: Tip. Ministério da Educação e Saúde, 1936.

Impresso com papel doado por Luís Camilo de Oliveira Neto, com tiragem de apenas 47 exemplares, distribuídos entre subscritores. É o mais raro dos livros do poeta, possivelmente comemorativo de seus cinqüenta anos;

6. *Poesias escolhidas.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937. Tiragem de mil exemplares, mais dez em papel Ingres.

Edição custeada pelo autor, contou com a colaboração de Mário de Andrade na seleção dos textos. É a primeira antologia poética de Manuel Bandeira.

7. *Poesias completas.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940

Custeada pelo autor, com tiragem de 2 mil exemplares. Inclui a 1ª. edição de *Lira dos cinqüent´anos.*

8. *Poesias completas.* Rio de Janeiro: Americana, 1944.

Além da edição comercial, imprimiram-se mais 65 exemplares em papel especial, sendo 15 fora do comércio. É a 3ª. edição de suas poesias completas, com acréscimo de 18 poemas na *Lira dos cinqüent´anos*, entre eles a celebrada "Última canção do beco".

9. *Poemas traduzidos.* Rio de Janeiro: Revista Acadêmica, 1945.

Tiragem de 350 exemplares. Tamanho grande, com ilustrações em tamanho reduzido por Guignard. Editado por iniciativa de Murilo Miranda, é um dos mais belos e raros livros de Manuel Bandeira.

10. *Poesias completas.* Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1948.

É a 4ª. edição das poesias completas. No livro, saiu a 1a. edição de *Belo belo*, com 20 poemas.

11. *Poesias escolhidas.* Rio de Janeiro: Pongetti, 1948.

É a segunda antologia poética do autor.

12. *Mafuá do malungo.* Barcelona: O Livro Inconsútil, 1948.

Trata-se de uma edição artesanal, com tiragem de 110 exemplares. Editado por iniciativa de João Cabral de Melo Neto, reúne versos de circunstância.

13. *Poesias completas.* Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1951.

É a 5ª. edição das poesias completas. Inclui a 2a. edição de *Belo belo*, contendo os 32 poemas de sua versão final, além de alguns poemas traduzidos.

14. *Opus 10.* Niterói: Hipocampo, 1952.

Impresso em papel Ingres, com tiragem de 116 exemplares, todos assinados por Manuel Bandeira e por Fayga Ostrower, que fez a ilustração para "Boi morto", poema de abertura do livro. Edição patrocinada por Tiago de Melo e Geir Campos.

15. *Poesias completas.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954.

Finalmente, Manuel Bandeira ganha um editor, na 6ª. edição de suas poesias completas. Integra o volume a 2ª. edição de *Opus 10.*

16. *Poesias completas.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1955.

É a reedição integral da 6ª. edição.

17. *50 poemas escolhidos pelo autor.* Rio de Janeiro: MEC, 1955.

Terceira antologia poética de Manuel Bandeira, com poemas selecionados por ele próprio.

18. *Obra poética.* Lisboa: Editorial Minerva, 1956.

Reúne os livros publicados até *Opus 10.*

19. *Poesia e prosa.* Rio de Janeiro: José Aguilar, 2 v., 1958.

Edição de luxo, impressa em papel bíblia e encadernação em couro. Fartamente documentada, com material iconográfico, ensaios sobre o poeta e artigos críticos originais. No primeiro volume inclui-se a 1ª edição de *Estrela da tarde.*

20. *Estrela da tarde.* Salvador: Dinamene, 1960.

Edição de luxo dos poemas publicados pela Editora José Aguilar.

21. *Pasárgada.* Rio de Janeiro: Sociedade dos Cem Bibliófilos, 1960.

Cadernos sem costura, acondicionados em caixas, com ilustrações de Aldemir Martins. Seleção de textos pelo próprio poeta.

22. *Alumbramentos.* Salvador: Dinamene, 1960.

Edição de luxo. Seleção de poemas de temática amorosa.

23. *Antologia poética.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.

Seleção e apresentação de Manuel Bandeira. Segundo o poeta, trata-se de sua mais completa antologia por incluir poemas do *Mafuá do malungo* e dos *Poemas traduzidos.*

24. *Estrela da tarde.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963.

Versão definitiva da obra, em sua 3ª. edição, com acréscimo relevante: a seção "Preparação para a morte".

25. *Preparação para a morte.* Rio de Janeiro, 1965.

Álbum editado por Andrè Willième e Antoni Grosso, com tiragem de 100 exemplares. Vinhetas do autor e litogravuras de João Quaglia. Litografia pelo processo manual. Contém 13 poemas escritos a mão por Manuel Bandeira.

26. *Estrela da vida inteira.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1966.

Lançado em comemoração aos oitenta anos de Manuel Bandeira, constitui-se na versão definitiva de suas poesias completas, inclusive na escolha do título. Inclui os *Poemas traduzidos* e o *Mafuá do malungo* integrais. Enriquecido por uma importante "Introdução", de Antônio Cândido e Gilda Mello e Souza.

27. *Meus poemas preferidos.* Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

Edição popular (livro de bolso) que, segundo o próprio poeta, foi endereçada aos que não conheciam sua poesia ou não tinham dinheiro para comprar seus livros.

28. *Poesias.* Lisboa: Portugália, 1968.

A seleção dos poemas e o longo estudo introdutório são de Adolfo Casais Monteiro. A antologia foi organizada em 10 blocos temáticos.

Ivan Junqueira

Bibliografia atualizada sobre Manuel Bandeira

AITA, Giovanna. *Un poeta brasiliano di oggi. Poesia di Manuel Bandeira.* Modena: Societá Modenese, 1942.

___. "Manuel Bandeira". In: *Due poeti brasiliani contemporanei.* Nápoles: Libreria Scientifica Editrice, 1953.

ALMEIDA, Fernando Mendes de. "Apresentação de Manuel Bandeira". In: *O Diário,* Santos, 27.4.1946.

ALMEIDA, Ramos de. "Homenagem a Manuel Bandeira". In: *Notícias,* Porto, 20.4.1956.

ALPHONSUS, João. "O telefone na obra de Manuel Bandeira". In: *Homenagem a Manuel Bandeira.* Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio,* 1936.

ALVARENGA, Otávio de Melo. *Mitos e valores.* Rio de Janeiro: s.n., 1956.

ALVIM, J. A. Cesário. "Manuel Bandeira, milagre de poesia". In: *Atlântico,* n. 2, Lisboa, 1942.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Manuel Bandeira: recordações avulsas". In: *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 4.4.1946.

___. "O poeta se diverte". In: *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 4.4.1946. Transcrito em *Passeios na ilha.* Rio de Janeiro: Simões, 1952. Reeditado como Nota Preliminar a *Mafuá do malungo.* In: *Manuel Bandeira. Poesia e prosa.* Rio de Janeiro: José Aguilar, 2 v., 1958.

___. "Imagens do bem-querer: Manuel Bandeira". In: *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 19.4.1956. (Este artigo foi publicado na passagem do 70º aniversário do poeta.)

___. "O busto" (poema). In: *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 20.4.1958.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. "Manuel Bandeira, cronista de cinema". In: *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 17.11.1956.

ANDRADE, Mário de. "Manuel Bandeira". In: *Revista do Brasil,* São Paulo, nov. 1924.

___. "Rito do irmão pequeno" (poema). In: *Homenagem a Manuel Bandeira.* Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio,* 1936.

___. "Parnasianismo". In: *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 2.11.1938. Transcrito em *O empalhador de passarinho.* Martins: São Paulo, 1946.

___. "Tradutores poetas". In: *Aspectos da literatura brasileira.* Rio de Janeiro: Americ, 1943.

___. "A poesia em 1930". In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s/d.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. "Tentativa de aproximação". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

ANSELMO, Manuel. "A poesia psicológica de Manuel Bandeira". In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, s/d. Transcrito em *Família literária luso-brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ATAÍDE, Austregésilo de. "Itinerário de Pasárgada". In: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 3.7.1954.

ATAÍDE, Tristão de. *Estudos*, 5. série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

___. "Nota sobre o poeta". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

___. "*Cartas chilenas*". In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 22.11.1940.

___. "Um precursor". In: *Primeiros estudos*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Agir, 1948. Transcrito como Nota Preliminar a *Carnaval*. In: *Manuel Bandeira. Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2 v., 1958.

___. "Um belo aniversário". In: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 30/31.5.1954.

___. "Poesia e técnica". In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6.5.1956.

___. "Manuel Bandeira y la poesía brasileña". In: *Ficciones*, Buenos Aires, jan.-fev. 1958.

BACIU, Stefan. *Manuel Bandeira de corpo inteiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BAIRÃO, Reynaldo. "Manuel Bandeira e a dificuldade do ser". In: *Revista Branca*, n. 10, Rio de Janeiro, dez. 1950/jan. 1951.

BARBOSA, Francisco de Assis. "Uma edição crítica". In: *Leitura*, Rio de Janeiro, jul. 1944.

___. "Manuel Bandeira depõe perante três testemunhas". In: *Flan*, Rio de Janeiro, abr. 1954.

___. "Manuel Bandeira, estudante do Colégio Pedro II". In: *Achados do vento*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.

___. "Milagre de uma vida". In: *Manuel Bandeira. Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

___. "Cronologia da vida e da obra". In: *Manuel Bandeira. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

___. *Manuel Bandeira. 100 anos de poesia*. Recife: Pool Editorial, 1988.

BARROS, A. C. Couto de. "Divagações em torno de Manuel Bandeira". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

BARROS, Jaime de. *Espelho dos livros*, 1. série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

___. "Manuel Bandeira - *Noções de história das literaturas*". In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8.8.1940.

___. *Poetas do Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

BASTIDE, Roger. "A carga lírica". In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1.3.1946.

___. *Poetas do Brasil.* Curitiba: Guaíra, 1947.

BENTO, Antônio. "Retratos de Manuel Bandeira". In: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 21.4.1946.

BESOUCHET, Lídia e FREITAS, Newton de. *Literatura del Brasil.* Buenos Aires: Sudamericana, 1946.

BEZERRA, Élvia. "Manuel Bandeira — o poeta do Curvelo". In: *A trinca do Curvelo.* Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

BRAGA, Rubem. "Mário M. Mello". In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14.4.1958.

BRANCO, Wilson Castelo. "Três fases da poesia de Manuel Bandeira". In: *Vamos Ler!*, Rio de Janeiro, 22.5.1951. Parcialmente transcrito como Nota Preliminar a *Lira dos cinqüent´anos.* In: *Manuel Bandeira. Poesia completa e prosa.* Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

BRANDÃO, Roberto. "Bandeira comigo em Nova York". In: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 21.4.1946.

BRAYNER, Sônia (org.). *Manuel Bandeira.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, col. Fortuna Crítica, 1980.

CÂMARA, Jaime Adour da. "Conferência". In: *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 5.11.1938.

CAMPOS, Haroldo de. "Bandeira, o descentralizador". In: *Metalinguagem.* Petrópolis: Vozes, 1967.

CAMPOS, Paulo Mendes. "Evolução da poesia de Manuel Bandeira". In: *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 19.12.1943.

___. "Homenagem". In: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 21.4.1946.

___. "Reportagem literária". In: *Província de São Pedro*, n. 13, Porto Alegre, 1949.

___. "Manuel Bandeira". In: *Manchete*, Rio de Janeiro, 22.8.1953.

___. "Há 70 anos, nascia Manuel Bandeira". In: *O Semanário*, n. 3, Rio de Janeiro, 1956.

___. "Manuel Bandeira, solteirão casado com as musas". In: *Manchete*, Rio de Janeiro, 1957.

CÂNDIDO, Antônio. "Crítico de arte". In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 7.3.1946.

___. "Carrossel". In: *Na sala de aula. Caderno de análise literária.* São Paulo: Ática, 1985.

CAPANEMA, Gustavo. "Um homem". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

CARPEAUX, Otto Maria. "Última canção - vasto mundo". In: *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943.

___. "Ensaio de exegese de um poema de Manuel Bandeira". In: *Atlântico*, n. 5, Lisboa,1944.

___. "Notícia sobre Manuel Bandeira", prefácio à *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1946.

___. "Suma de Bandeira". In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8.3.1958.

CARVALHO, Joaquim Montezuma de. "Em torno de Manuel Bandeira". In: *Jornal de Notícias*, Porto, 20.4.1956.

CIDADE, Hernani. *O conceito de poesia como expressão de cultura; sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1946.

COELHO, Joaquim Francisco. *Manuel Bandeira pré-modernista*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

CORREIA, Roberto Alvim. "Notas sobre a poesia de Manuel Bandeira". In: *Anteu e a crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

COUTO, Rui Ribeiro. "De menino doente a rei de Pasárgada". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

___. *Dois retratos de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: São José, 1960.

CRULS, Gastão. "Rumos". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

CRUZ, Luís Santa. "A poesia de Manuel Bandeira". In: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 30.7.1950.

DANTAS, Pedro. "Crônica literária". In: *A Ordem*, Rio de Janeiro, fev. 1931.

___. "Acre sabor". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

___. "A estrela na testa". In: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 21.4.1946.

___. "Beleza do turfe". In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 15.12.1950.

DELOUCHE, Ângela. "Comecei a amar antes do tempo". In: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27/28.10.1956.

ENEIDA (de Moraes), "No aniversário do poeta maior". In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22.4.1956.

ESPÍNOLA, Adriano. "As cidades de Manuel Bandeira". In: *Revista da Pós-Graduação de*

Letras da UFRJ, Ano III, n. 3, Rio de Janeiro, 1995.

FARIA, Otávio de. *Dois poetas*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935.

___. "Estudo sobre Manuel Bandeira". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

FISHER, Osvaldo Almeida. "Manuel Bandeira e a morte do modernismo". In: Letras e Artes, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 25.8.1956.

FONSECA, José Paulo Moreira da. "Petrópolis na poesia de Manuel Bandeira". In: Letras e Artes, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1.10.1950.

FRANCO, Afonso Arinos de. "Manuel Bandeira ou o homem contra a poesia". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

___. *Ibidem*. In: *Espelho de três faces*. São Paulo: Brasil, 1937.

___. "Farmácia portátil". In: Letras e Artes, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14.6.1942.

FREITAS JÚNIOR, Otávio de. *Ensaios de crítica de poesia*. Recife: Publicações Norte, 1941.

FREYRE, Gilberto. "Manuel Bandeira e o Recife". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

___. *Ibidem*. In: *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

___. "O busto do poeta". In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20.4.1958.

FRÓES, Leonardo. "A estrada, a cabra e o morro do Encanto (reflexão com um passeio e dois poemas de Bandeira em Petrópolis)". In: *Belo Belo*. Ano II, nº 5, Rio de Janeiro, out.1986.

FROTA, Lélia Coelho. "Manuel Bandeira e a crítica de arte", *ibidem*.

GAMA, Mauro. "Belo belo Bandeira", *ibidem*.

GARBUGLIO, José Carlos. "Bandeira entre o beco e Pasárgada". Poitiers: sep. *Publications du Centre de Recherches Latino-Americains*, 1974.

GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, col. Biblioteca Carioca, v. 42, 1996.

GERSEN, Bernardo. "Uma interpretação de Manuel Bandeira". In: *Província de São Pedro*, Porto Alegre, 16.10.1951.

GÓIS, Fernando. Nota Preliminar a *Opus 10*. In: *Manuel Bandeira. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

GOLDSTEIN, Norma. *Do penumbrismo ao modernismo*. São Paulo: Ática, 1983.

GRIECO, Agripino. *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro : 2ª. ed., José Olympio, 1947.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. "Impossível pureza. Inaceitável impureza". In: *O Diário*, Belo Horizonte, 10.1.1945.

___. "O menino ainda existe". In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11.5.1946.

___. "Canção a Manuel Bandeira". In: *A cidade do Sul*. Belo Horizonte: Panorama, 1948.

___. "Em torno de um poema de Manuel Bandeira". In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1.1.1950.

___. *Território lírico*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. "O tradutor Manuel Bandeira". In: *Belo Belo*. Ano II, nº 5, Rio de Janeiro, out. 1986.

HOLANDA, Gastão. "Os elefantes ensinados", *ibidem*.

HOLANDA, Sérgio Buarque de e MORAIS NETO, Prudente de. "Manuel Bandeira". In: *Estética*, Rio de Janeiro, jan./mar. 1925.

___. "Notas sobre Manuel Bandeira". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

___. "*As cartas chilenas*". In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2.2.1941.

___. "O mundo de um poeta". In: *Cobra de vidro*. São Paulo: Martins, 1944.

___. "Trajetória de uma poesia" (versão ampliada do estudo anterior). In: *Cobra de vidro*. São Paulo: 2. ed., col. Debates, Perspectiva, 1978. Incluído, quando ainda inédito, como Introdução Geral a *Manuel Bandeira. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

HOMEM, Homero. "Poeta que rompeu com a morte". In: *Manchete*: Rio de Janeiro, 9.5.1955.

HORTA, Luís Paulo. "Bandeira e a música". In: *Belo Belo*, Ano II, nº 5, Rio de Janeiro, out. 1986.

IVO, Ledo. "Manuel Bandeira chega à casa dos sessenta". In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14.4.1946.

___. "O poeta da cidade". In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25.4.1948.

___. "Instantâneo". In: *Jornal de Letras*, Ano I, n. 1, Rio de Janeiro, 1.7.1949.

___. *O preto no branco. Exegese de um poema de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: São José, 1955.

___. "Passaporte para Pasárgada". In: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18.4.1956.

___. "Paisagem do leitor". In: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 16.5.1956.

___. Nota Preliminar a *Estrela da manhã*. In: *Manuel Bandeira. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

___. "A toca intocável" In: *Confissões de um poeta*. Rio de Janeiro: Difel/MEC, 1979.

JAFA, Van. "Entrevistando Manuel Bandeira em Pasárgada". In: Letras e Artes, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19.3.1950.

JARDIM, Luís. "O poeta Manuel Bandeira apertou-me a mão". In: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 21.4.1946.

JUNQUEIRA, Ivan. *Testamento de Pasárgada* (antologia e estudos críticos). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

___. "Bandeira, uma consciência poética". In: *Colóquio Letras*, n. 91. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, maio 1986.

___. "Bandeira e a arte do verso". In: *Belo Belo*, Ano II, nº 5, Rio de Janeiro, out. 1986.

___. "Manuel Bandeira". In: *O signo e a sibila*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

KOSHIYAMA, Jorge. "O lirismo em si mesmo: leitura de 'poética'de Manuel Bandeira". In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

KOPKE, Carlos Burlamarqui. "Notas sobre Manuel Bandeira". In: *Faces descobertas*. São Paulo: Martins, 1944.

LAÉRCIO, Diógenes. "História de Boi Morto". In: Letras e Artes, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1.7.1951.

LEÃO, Múcio. "Manuel Bandeira". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19.6.1930.

___. "A natureza e a mulher nos versos de Manuel Bandeira". In *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

___. "Registro literário - Manuel Bandeira". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro 6/27.10.1940.

___. "Manuel Bandeira - *Poesias completas*". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5.11.1940.

___. "Descobrimento de um poeta". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30.11.1942.

___. Nota Preliminar a *Estrela da manhã*. In: *Manuel Bandeira. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

LEITE, José Roberto Teixeira. "Bandeira da poesia". In: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 16.7.1955.

LIMA, Jorge de. "Minha conversão". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

LIMA, Luís Costa. "Realismo e temporalidade em Manuel Bandeira". In: *Lira e antilira*.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LINHARES, Temístocles. "Itinerário do poeta". In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8.6.1957.

LINS, Álvaro. *Jornal de crítica*, 1. série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

___. "Uma poesia e um nome". In: *Jornal de crítica*, 5. série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

LINS, Édison. *História e crítica da poesia brasileira*, s.n., s/d.

MACHADO, Amélia Carmem. "Conforto é o que sente quando realiza quem é um homem célebre". In: *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 6.11.1956.

MACHADO, Aníbal. "Um poeta na noite". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. "Itinerário de Pasárgada". In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11.7.1954.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. "Manuel Bandeira em suas encarnações". In: *Vamos Ler!*, Rio de Janeiro, 8.2.1945.

___. "Breve notícia sobre um homem sem inveja". In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22.4.1956.

MARIZ, Vasco. "Peregrinação a Clavadel". In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 152(370): 140-150, jan./mar. 1991.

MARTINS, Wilson. "Manuel Bandeira". In: *Joaquim*, Curitiba, jun. 1946.

___. "Um trabalho crítico de Manuel Bandeira". In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22.6.1946.

___. "Confissões do poeta". In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28.9.1957. Transcrito em *Pontos de vista (crítica literária)*, v. 2. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

___. "Um tísico profissional". In: *Pontos de vista (crítica literária)*, v. 3. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992.

___. "O prazer poético", *ibidem*, v. 7. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994.

___. "Poeta contemporâneo", *ibidem*, v. 7.

___. "Crítica maior", *ibidem*, v. 10. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995.

___. "*Tel qu´en lui même...*", *ibidem*, v. 11. São Paulo: T. A Queiroz, 1995.

MAUL, Carlos. "Isso é que é poesia...". In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31.10.1940.

MELO, Tiago de. "Perdi a fé e a esperança no Brasil". In: *Comício*, Rio de Janeiro, 17.10.1952.

___. "A estrela da manhã". In: *Cultura*, Rio de Janeiro, 5.1.1953.

___. "Manuel Bandeira setentão". In: *Manchete*, Rio de Janeiro, 28.4.1956.

MENDES, José Guilherme. "Bandeira - poeta e papa". In: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 6.1.1951.

MENDES, Murilo. "O nosso caro Manuel Bandeira". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

___. "Saudações a Manuel Bandeira". In: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 3.8.1952.

MENDES, Oscar. *A alma dos livros*. Belo Horizonte: Os Amigos do Livro, 1932.

MENESES, Castro. "A propósito de *A cinza das horas*". In: *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 25.6.1917.

MENESES, Fagundes de. "O busto de Manuel Bandeira". In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30.3.1917.

MILANO, Dante. "Manuel Bandeira e a vida". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico (1940-1957)*. São Paulo: 10 v., Martins/Edusp, 1981.

___. Nota Preliminar a *Belo Belo*. In: *Manuel Bandeira. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967. (O texto desta Nota Preliminar foi extraído ao v. 4 do *Diário crítico*. São Paulo: Martins, 1948.)

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Manuel Bandeira*. Lisboa: Inquérito, 1943. (Este texto foi reeditado com acréscimos pelo MEC em *Os Cadernos de Cultura*, n. 113, Rio de Janeiro, 1958.)

___. "Sobre Manuel Bandeira". In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8.8.1954.

___. "Bandeira e Drummond", *ibidem*.

MONTENEGRO, Olívio. "A poesia de Manuel Bandeira". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

___. "Itinerário do poeta - confissões". In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3.10.1954.

___. "Manuel Bandeira", *ibidem*, 5.6.1955.

MONTENEGRO, Túlio Hostílio. *Tuberculose e literatura*. Rio de Janeiro: IBGE, 1949.

MORAES, Emanuel de. *Manuel Bandeira (análise e interpretação literária)*. Rio de Janeiro: col. Documentos Brasileiros, n. 115, José Olympio, 1962.

MORAIS, Vinícius. "O poeta Manuel Bandeira". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

___. "Encontros" . In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13.4.1941.

___. "Saudades de Manuel Bandeira" (poema). In: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 21.4.1946.

MORAIS NETO, Prudente e HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Manuel Bandeira". In: *Estética*, Rio de Janeiro, jan./mar. 1925.

MOREYRA, Álvaro. "Desses amigos para sempre...". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

MOTA FILHO, Cândido. "Manuel Bandeira". In: *Correio Paulistano*, São Paulo, 14.6.1930.

MOURA, Emílio. "Dois temas da obra poética de Manuel Bandeira". In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28.2.1937.

MURICI, José Cândido de Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, v. 3. Rio de Janeiro: INL, 1952.

NASCENTES, Antenor. "Quarenta anos de amizade". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

NAVA, Pedro. "Itinerário para a rua da Aurora", *ibidem*.

NAVARRO, Raul. "Manuel Bandeira y la permanencia poética". In: *La Nación*, Buenos Aires, 7.1.1951.

NEMÉSIO, Vitorino. "Manuel Bandeira. *Poesias completas*". In: *Brasília*, Coimbra, 1942.

OITICICA, José. "Crônica literária - *A cinza das horas*". In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2.4.1917.

___. "Crônica literária - *Carnaval*". In: *A Rua*, Rio de Janeiro, 20.12.1919.

OLINTO, Antônio. "Manuel Bandeira". In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 26.4.1958.

___. Nota Preliminar a *O ritmo dissoluto*. In: *Manuel Bandeira. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

OLIVEIRA, Franklin de. "Medievalismo e Manuel Bandeira". In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26.7.1958 e 2/16/23.8.1958.

___. Nota Preliminar a *Itinerário de Pasárgada*. In: *Manuel Bandeira. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

___. "Manuel Bandeira". In: *Viola d' amore*. Rio de Janeiro: Du vol, 1965.

___. "Manuel Bandeira". In: *A dança das letras. Antologia crítica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.

PATI, Francisco. "Fervem as panelas". In: *Correio Paulistano*, São Paulo, 7.5.1946.

PENNAFORT, Onestaldo de. "Marginália à poética de Manuel Bandeira". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

PEREGRINO JÚNIOR, João. "60 anos". In: *Careta*, Rio de Janeiro, 18.5.1946.

PEREIRA, Carlos de Assis. "Um novo livro de Manuel Bandeira". In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22.1.1950.

PEREIRA, Lúcia Miguel. "Simplicidade". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

PEREZ, Renard. "Escritores brasileiros contemporâneos - Manuel Bandeira" . In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21.12.1957. Transcrito em *Escritores brasileiros contemporâneos*, v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

PONTIERO, Giovanni. *Manuel Bandeira. Visão geral de sua obra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

QUEIRÓS, Carlos de. "Poesia". In: *Ação*, Lisboa, 22.5.1941.

QUEIRÓS, Dinah Silveira de. "Carta sobre uns setenta". In. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22.4.1956.

RABELO, Sílvio Rabelo. "Recife e o seu poeta". In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 13.3.1955.

RAMOS, Maria Luísa. "Exercício de crítica fenomenológica". In: *Kriterion*, XIII/51-52, São Paulo, jan./jul.1960.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. "A poesia de Manuel Bandeira". In: *Folha da Manhã*, São Paulo, 1/8.12.1957.

___. "O modernismo na poesia". In: *A literatura no Brasil*, ed. Afrânio Coutinho, v. III, t. 1. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1959.

REBELO, Marques. "Depoimento um pouco simplório, talvez:" In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

RÉGIS, Maria Helena C. *O coloquial na poética de Manuel Bandeira*. Florianópolis: UFSC, 1986.

REGO, José Lins do. "Manuel Bandeira, um mestre de vida". In *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

___. "O poeta Manuel Bandeira se confessa". In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 20.11.1949.

RENAULT, Abgar. "Notas à margem de algumas traduções de Manuel Bandeira". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

REYES, Alfonso. "Acto de presencia", *ibidem*.

RIBEIRO, João: "A poesia nova — *A cinza das horas*". In: *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 23.7.1917. Transcrito como Nota Preliminar a *A cinza das horas*. In: *Manuel Bandeira. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

___. *"Carnaval"*. In: *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 15.12.1919. Transcrito em *Crítica. Os modernos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1952.

RIGUEIRA, Arnaldo. "Meio século, mais vinte anos de um grande poeta". In: *Jornal de Notícias*, Porto, 20.4.1956.

ROCHA, Jones. "Manuel Bandeira, o poeta e o amigo de Paul Éluard". In: Letras e Artes, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24.6.1951.

ROCHA, Souza. "Para um Museu Manuel Bandeira". In: *Manchete*, Rio de Janeiro, 29.5.1954.

SALES, Heráclito. "Compreensão de Manuel Bandeira". In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22.4.1956.

SANT´ANNA, Affonso Romano de. "Manuel Bandeira: do amor místico e perverso pela santa e a prostituta à família místico-permissiva e incestuosa". In: *O canibalimo amoroso.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

SCHMIDT, Augusto Frederico. "Algumas palavras sobre Manuel Bandeira". In: *Homenagem a Manuel Bandeira.* Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

___. "Manuel Bandeira". In: *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, abr. 1938.

___. "Uma festa no Pedro II". In: *Diário Carioca,*, Rio de Janeiro, 15.9.1940.

___. "Soneto a Manuel Bandeira". In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8.5.1946.

SENNA, Homero. "O poeta Manuel Bandeira". In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8.5.1938.

___. "Sentido de uma homenagem", *ibidem.* 31.8.1947.

___. "Ainda a festa do Santo Inácio", *ibidem*, set. 1947.

___. "Manuel Bandeira". In: *Revista do Globo*, Porto Alegre, 9.7.1949.

___. "Vida, opiniões e tendência dos escritores - respostas de Manuel Bandeira". In: *República das letras.* Rio de Janeiro: São José, 1957. 3. ed., revista e atualizada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1996.

SILVA, Maximiano de Carvalho e (org.). *Homenagem a Manuel Bandeira.* Rio de Janeiro: UFF - Sociedade Sousa da Silveira, Monteiro Aranha/Presença, 1989. Inclui poemas, depoimentos e estudos especiais de: Alphonsus de Guimaraens Filho, Carlos Drummond de Andrade, Stella Leonardos, Abgar Renault, Affonso Romano de Sant´Anna, Aíla de Oliveira Gomes, Alberto da Costa e Silva, Aloysio de Paula, Alvacyr Pedrinha, Antônio Cândido, Antônio Carlos Villaça, Austregésilo de Ataíde, Bella Jozef, Carolina Maia Gouvêa, Celeste Aída Galeão, C. H. da Rocha Lima, Cleonice Berardinelli, Cyro dos Anjos, Diva Vasconcellos da Rocha, Dom Marcos Barbosa, Edson Nery da Fonseca, Elysio Condé, Emanuel de Moraes, Eurico Nogueira França, Evanildo Bechara, Fábio Lucas, Fernando Sabino, Francisco de Assis Barbosa, Gerardo Mello Mourão, Gilberto Freyre, Gilberto Mendonça Teles, Gladstone Chaves de Melo, Guilherme Figueiredo, Helena Bandeira Cardoso, Henrique Sérgio Gregori, Hildon Rocha, Homero Homem, Homero Senna, Ivan Junqueira, João Condé, Joaquim Francisco Coelho, Joaquim Pedro de Andrade, Joel Silveira, Jorge de Sá, José Aderaldo Castello, José Carlos Barcellos, José E. Mindlin, José Guilherme Merquior, Josué Montello, Júlio Castañon Guimarães, L.A. Severo da Costa, Laura Cavalcante Padilha, Ledo Ivo, Lélia Coelho Frota, Lilian Pestre de

Almeida, Maria Antônia dos Santos Botelho, Maria de Lourdes Martini, Maria José de Queiroz, Maria Julieta, Maria Therezinha Arêas Lyra, Mário Hélio, Massaud Moisés, Maximiano de Carvalho e Silva, Niel Aquino Casses, Nilo Pereira, Nilo Scalzo, OttoLara Resende, Paulo Mendes Campos, Pedro Moacir Maia, Plínio Doyle, Rachel de Queiroz, Sânzio de Azevedo, Sílvio Elia, Sônia Brayner, Sônia Monnera T. Barbosa, Vasco Mariz, Waldemar Lopes, Walmir Ayala e Wilson Martins.

SILVEIRA, Joel. "Viagem pelos arquivos implacáveis". In: *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 6.4.1944.

___. "Flagrante do poeta Manuel Bandeira". In: *Revista do Globo*, Porto Alegre, 22.12.1945.

___. "Bandeira e sua limpa solidão". In: *Leitura*, Rio de Janeiro, abr. 1946.

___. "Manuel Bandeira". In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1958.

SILVEIRA, Souza da. "Animae dimidium meae". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1936.

SIMÕES, João Gaspar. "Da falsa naturalidade em poesia e o exemplo de Manuel Bandeira". In: *Liberdade de espírito*. Porto: Portugália, 1948.

SOARES, C. "Manuel Bandeira - *Antologia dos poetas bissextos contemporâneos*". In: Letras e Artes, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13.10.1946.

SOUSA, Gilda de Melo e. "Dois poetas". In: *Revista Brasileira de Poesia*, São Paulo, abr.1948.

SOUSA, Gilda e Antônio Cândido de Melo e. Introdução a *Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

SOUSA, Otávio Tarquínio de. "Manuel Bandeira - *Crônicas da província do Brasil*". In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, mar. 1937.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. *"Apresentação da poesia brasileira"*. In: *Folha da Manhã*, São Paulo, 9.1.1955.

TELES, Gilberto Mendonça. "Manuel Bandeira". In: *La poesía brasileña en la actualidad*. Montevidéu: Letras, 1969.

___. "Toda a grandeza de Bandeira, poeta menor". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23.5.1976.

___. "Manuel Bandeira e Camões". In: *Camões e a poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

___. "Manuel Bandeira". In: *Estudos de poesia brasileira*. Coimbra: Almeidina, 1985.

___. "No centenário de Manuel Bandeira". In: *Revista do ICALP*, n. 6, Lisboa, ag./dez. 1986.

___. "Manuel Bandeira". In: *Latin American Writers*, v. II. Nova York: Charles Soribner´s Sons, 1989.

___. *A retórica do silêncio.* São Paulo: Cultrix/MEC, 1979.

___. "A utopia poética de Manuel Bandeira". In: *A escrituração da escrita*, Parte II: A contemplação do poético. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

TORMES, Jacinto de: "Manuel Bandeira, o grã-fino" In: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 21.4.1946.

___. "Notas", *ibidem*, 8.11.1949.

VIANA, Hélio. "Manuel Bandeira - *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*". In: *Estudos Brasileiros*, Rio de Janeiro, jan. 1949.

VILAÇA, Antônio Carlos. "Carta a um amigo". In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22.4.1956.

VÍTOR, Nestor. *"A cinza das horas"*. In: *Cartas à gente nova.* Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924.

VITUREIRA, Cipriano S. *Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade - tres edades en la poesía brasileña actual.* Montevidéu: ACEBU, 1952.

___. "Entregue a Manuel Bandeira o Prêmio Filipe de Oliveira". In: *Diário Carioca*, Recife, 10.6.1938.

___. "Um poeta do Recife". In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 30.5.1941.

___. "Ato poético pela libertação da Espanha". In: *Leitura*, Rio de Janeiro, fev./mar. 1946.

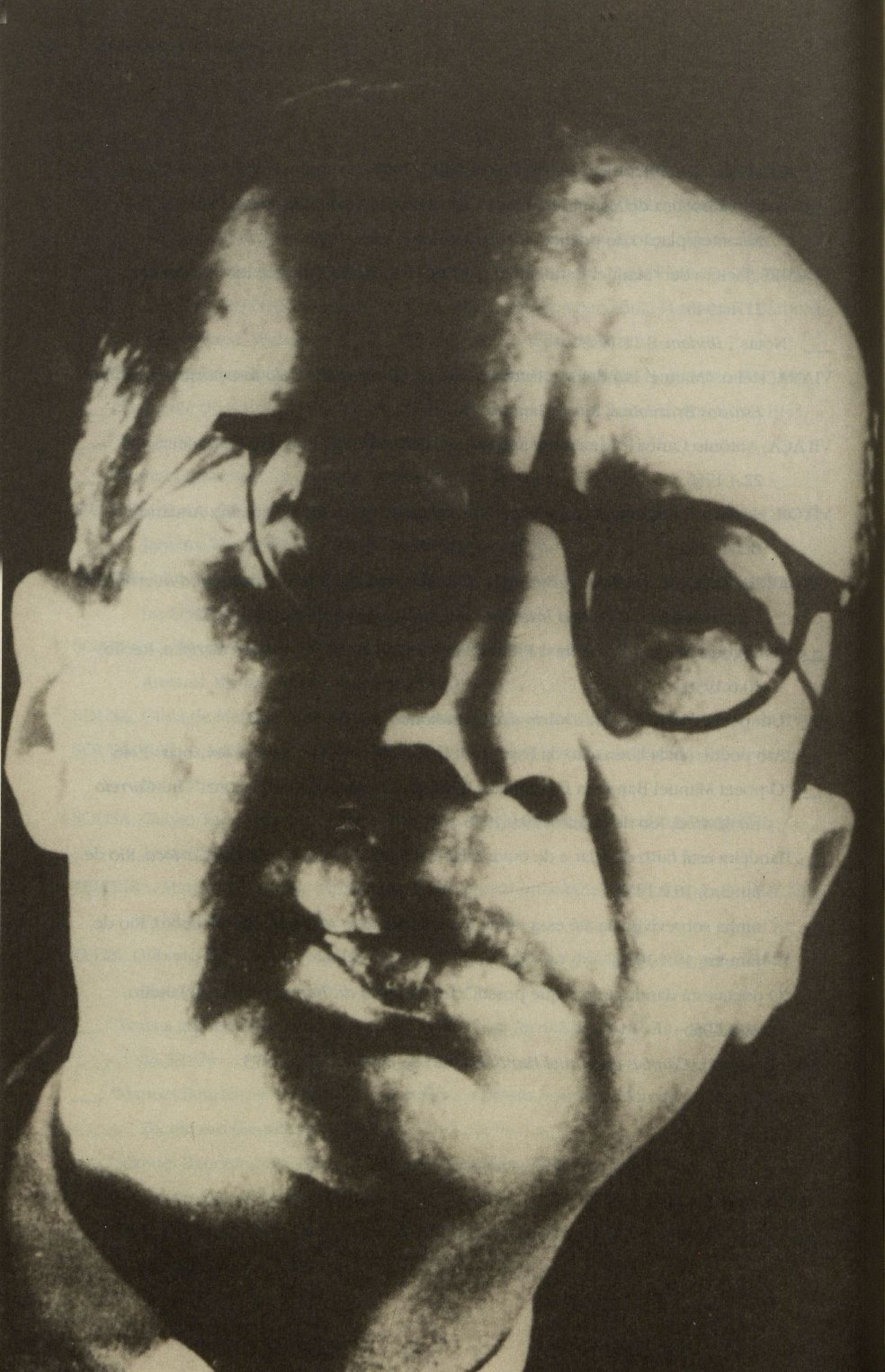
___. "O poeta Manuel Bandeira fala sobre a fundação do Ateneu García Lorca". In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29.9.1946.

___. Bandeira está farto de falar e de ouvir falar em modernismo" In: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 10.2.1952.

___. "A minha sobrevivência até essa idade é um verdadeiro milagre". In: *O Globo"*, Rio de Janeiro, 19.4.1956.

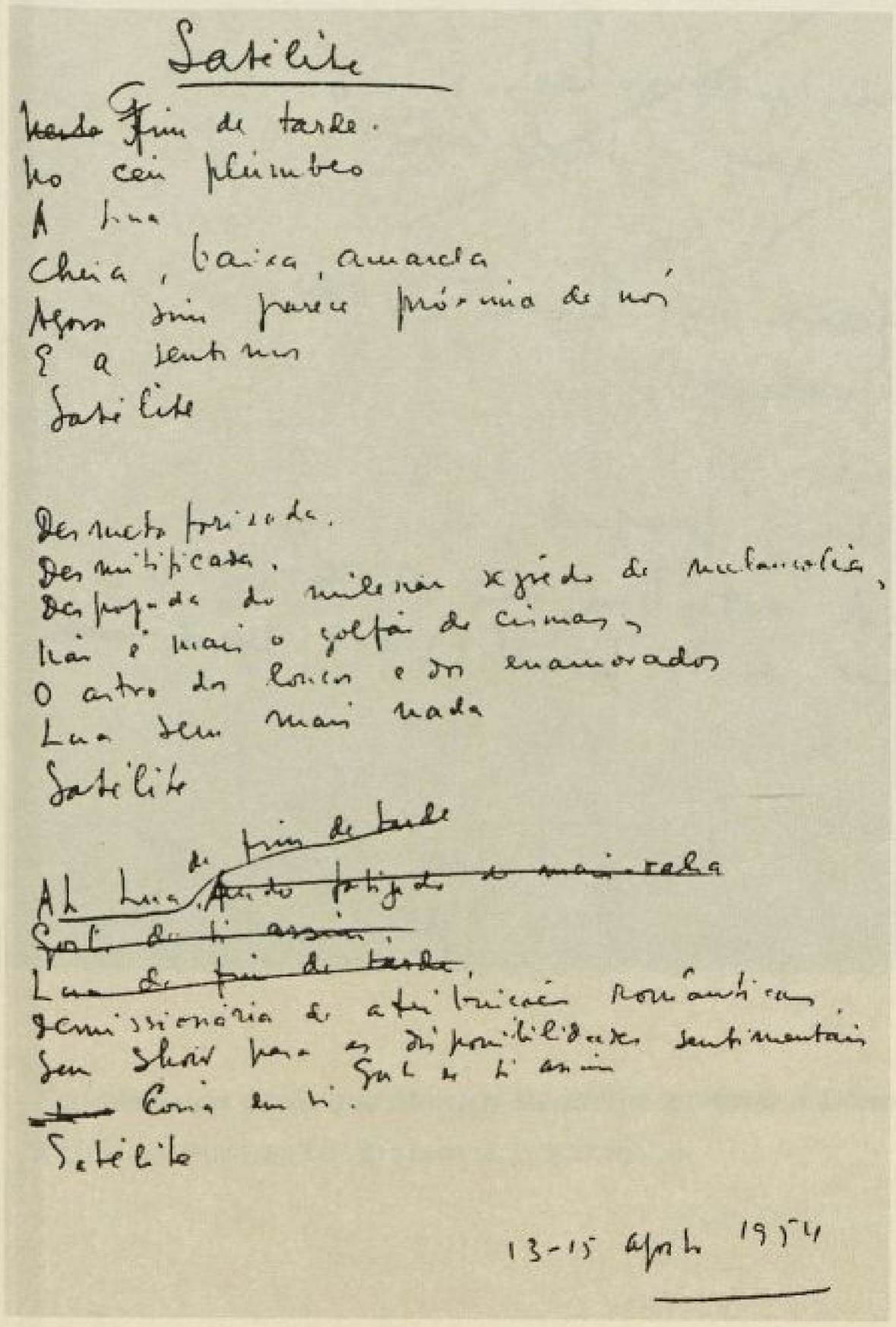
___. "O poeta está dando tudo o que possui". In: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19.4.1956.

XAVIER, Jayro J. *Camões e Manuel Bandeira.* Rio de Janeiro: MEC, 1973.



BAÚ DO BANDEIRA

Aqui o leitor encontrará, além de material iconográfico, textos pouco divulgados de e sobre Manuel Bandeira: a tradução de "Boda espiritual" feita por Ungaretti, um poema de Elizabeth Bishop agradecendo a remessa de livros de Bandeira, a carta-poema de Guimarães Rosa em que pede voto acadêmico, a resenha que o poeta escreveu em 1926 acerca de *O losango cáqui* e uma carta (sem data) em que ele relata a gênese de "Mensagem do Além". Nos manuscritos, a carta em que revela a dor de seus oitent'anos e duas versões do famoso poema "Satélite".



Satélite

Quando fim de tarde.
No céu plúmbeo
A lua
Cheia, baixa, amarela
Agora sim parece próxima de nós
E a sentimos
Satélite

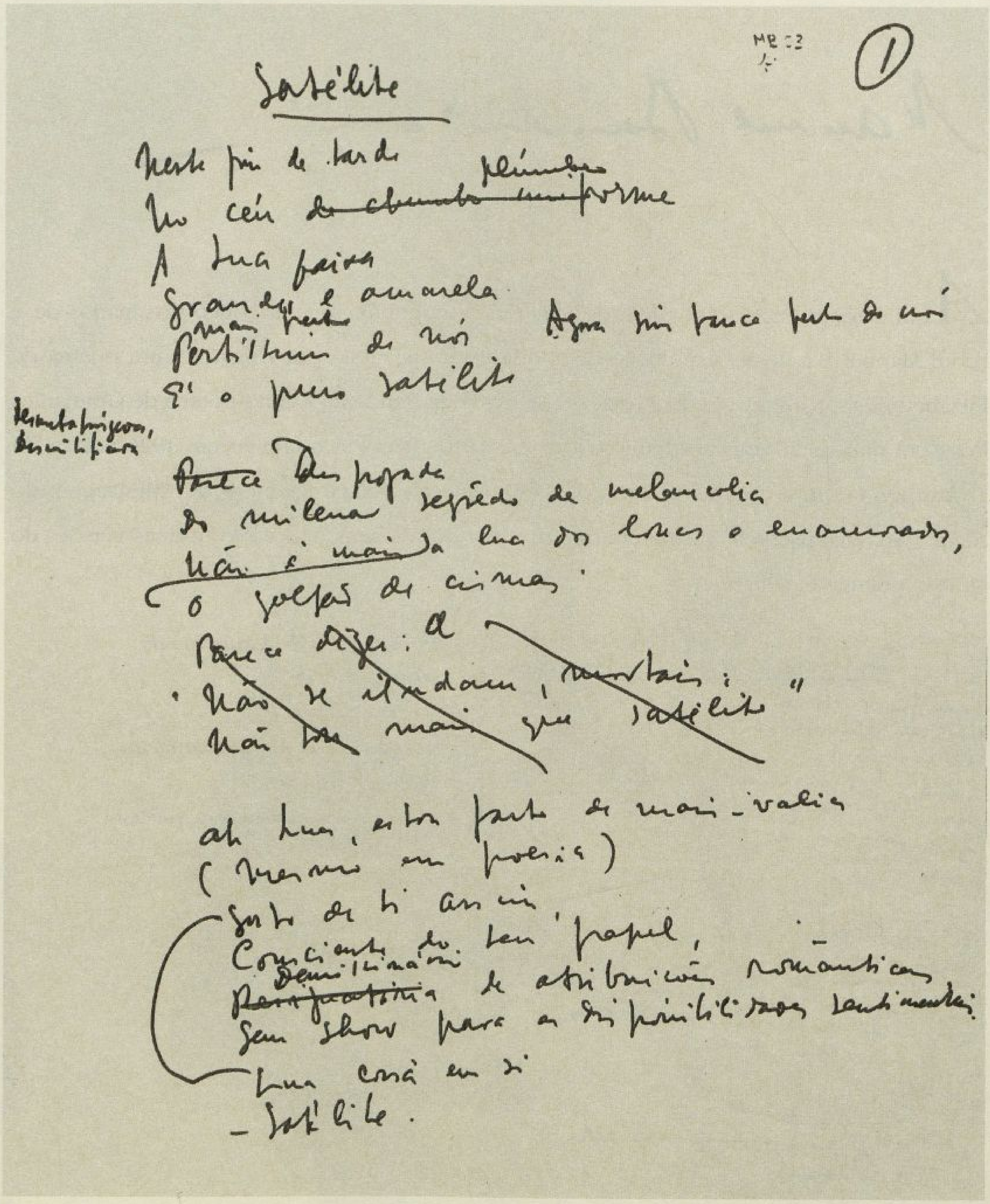
Desmetaforizada.
Desmitificada.
Despojada de milenares excessos de melancolia,
Não é mais o goleiro de crianças,
O astro dos loucos e dos enamorados
Lua sem mais nada
Satélite

~~Ah Lua de fim de tarde~~
~~Quanto peito de saudade~~
~~Sai de ti assim~~
~~Lua de fim de tarde~~
Demissionária de atribuições românticas,
Sem Shakespeare para as disponibilidades sentimentais
Sai de ti assim
Como de ti.
Satélite

13-15 April 1954

Primeira versão manuscrita do poema "Satélite".

Na página ao lado, *Manuel Bandeira.*
Foto de Carlos Scliar
ARQUIVO FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL



Satélite

Neste fim de tarde
No céu ~~de chumbo~~ plúmbeo uniforme
A lua feia
Grande e amarela
Agora sim tanto perto de nós
Portilhão de nós
É o puro satélite

desmistificação, desmitificação

~~Parece~~ Desprende
Da milena sepiada de melancolia
Não é mais a lua dos loucos e enamorados,
O goleiro de cinema.
~~Parece dizer: a~~
~~"Não se iludam, mortais:~~
~~Não sou mais que satélite"~~

ah lua, esta parte de mais-valia
(mesmo em poesia)
Sente-se assim
Consciente do seu papel,
Desmitificação de atribuições românticas
~~Desmitificação~~
Sem show para a sua privilegiação sentimental
Lua coisa em si
– Satélite.

Segunda versão manuscrita do poema "Satélite".

Rio, 16 de dezembro de 1966

Querida amiga Donana,

dirigindo pelo seu cartão de 8 do corrente. Não lhe escrevi no dia 20 de abril porque com os meus 80 anos vivi inteiro e andei muito ocupado recebendo bilhetes de todos os lados — coisa muito lisonjeira. E sabe de uma coisa? Agora vou fumar mais olhando para os meus 80, pois antes de completá-los eu estava com boa saúde, e depois foi uma doença depois de outra. O mês de novembro foi tomado por uma gripe que me prendeu em casa e na cama, sem ânimo para nada. Agora estou bem, mas muito fraco. Está explicado o meu silêncio de 1966. Que 1967 corra bem para vocês, lá vão os votos de seu fiel amigo

Manuel.

Endereço por enquanto: Rua Aires Saldanha 72, ap. 302
(Copacabana)
Rio

Fac-símile da carta que Manuel Bandeira escreveu a Donana ao completar oitenta anos.
ARQUIVO FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Sponsali Spirituali

Se con me stai, non sono attimi scarsi:
Vivi nei miei pensieri, amore, nuda
— Nelle mie braccia, tutta nuda e casta.

L´omero tuo, avido, nel mio s´insinua,
Reclini il capo. L´accarezzo... L´animo...
Ah, come trema la mia mano... È tua...

Poniti in viso gioia, un modo di pena.
Allùcini contratta. Ora di scorcio
Ti vedo sussultare, ombra nell´acqua.

Se gemi è pianto. Supplichi con sforzo.
Per atturtiti il vivo desiderio
Lungo il tuo dorso a lungo apro la mano...

In ansia la tua bocca muta implora,
Ti stringo sempre più, assorto spio
L´astrale grazia del tuo nudo libero...

E come si può amare
Un caro passero piccino, estinto,
T´amo.

Tradução de G. Ungaretti

Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa

Elizabeth Bishop

To Manuel Bandeira, with a present

Your books are here; their pages cut.
Of course I want to thank you, but
how can I possibly forget
that we have scarcely spoken yet?

Two mighty poets at a loss,
unable to exchange a word,
— to quote McCarthy, "It´s the most
unheard — of thing I´ve ever heard"![1]

Translators of each other´s tongue!
(I think that I may make this claim.)
The greater, relatively young,
sculptured in bronze[2] and known to Fame!

Smiled on by Fame and Miss Brazil![3]
In this the man to keep so still?
The gallant man who rendered in
more graceful language, Elinor Glyn?[4]

Gave lovely Latin things to utter
to Tarzan,[5] who could barely mutter,
and polished Edgar Burrough´s brute?
Should such a man as this be mute?

---

1 Recent remark of senator McCarthy to the press.
2 *O Globo*, January 5th, 1955.
3 *Manchete*, August, 1954.
4 *Itinerário de Pasárgada*, p. 100, n.
5 Idem.

And I, I am no *raconteur*,
my *repartee* is often weak,
but English-speaking friends, I fear,
would tell you I can *speak*,
and speak, and speak, sometimes for days,
not giving any indication
of stopping or of feeling the need
of substitutes for conversation.

O conversations gone to pot!
— But please believe I´ve never thought
"Your book is fine; I like it lots,"
is best expressed by apricots;
"You put all rivals in the shade,"
is well — implied in marmalade.....
— I haven´t; but accept and spread
these compliments upon your bread,

and, Manuel, may this silent jelly
speak sweetly to your poet´s belly;[6]
and once more let me say I am
devoted with a jar of jam.

6 If I may be allowed the expression.

Neo-Pasárgada, 22 VII. 58

Manuel querido e alegria,
sou bravo, de morte,
sou filho da sorte,
meu canto, do Norte,
Guerreiros, ouvi:

CARO BANDEIRA, dou curso
aqui à mor gratidão
pelo que, no seu discurso,
de mim, e em tanta ocasião,
Você disse. Não sou urso:
te hasteio no coração.

Ao nosso Afonso te peço
dizer um recado meu:
seu louvor e nobre apreço
grata alegria me deu;
e ora vejo, penso e meço:
agora, mais me venceu.

Tudo bem, Manuel. Somente,
embora eu seja robusto,
eleição espanta à gente;
e só penso nisso a custo:
constrange-me o "aurisplendente"
e o *processus* me dá susto.

Rosa-chá? Rosa do voto?
(Devoto, sim.) Mas seria

melhor persistir remoto
sem espinho ou nostalgia.
Louros e não rosas, noto,
vão bem a uma Academia.

E, se não cuido nem maldo,
vamos, pois, ficar assim
— no sertão, juntos. O saldo
de afeto, já tens em mim,
com Lalino e Riobaldo,
"Maçarico" e Miguilim.

Abraço, perene,
do seu
Guimarães Rosa

P.S. — Se você não ler, tudo, logo,
eu um dia chego aí e
"esculhambo a vossa porta"!

Mário de Andrade — *"O Losango Cáqui"* —

Casa editora A. Tisi — S.Paulo, 1926.

Resenha de Manuel Bandeira

Na veste de Arlequim cada losango tem a sua cor. Cáqui foi a cor de um mês de exercícios militares na vida do poeta:

Afinal
Este mês de exercícios militares:
Losango Cáqui em minha vida.
...Arlequinal...

Como se vê, aparece ainda neste livro o adjetivo-refrão de "Paulicéia Desvairada". Mas aparece como ressonância de harmônico, recordação já quase sorrindo dolorosa da crise de amargura e escárnio que explodiu naquela obra.

Todavia o cáqui deste Losango não guardou toda a sua pureza de cor. Tem vezes que, mesmo sem fechar os olhos, a gente só vê a cor complementar. A cor complementar do cáqui dos exercícios militares foi no caso o ruivo duns cabelos fogaréu:

Esse lugar-comum inesperado: Amor.

Este sorteado preferia ao "olhar altivo para frente!" da escola o olhar quebrado do seu amor. A aventura da emboaba tordilha nos valeu um madrigal que é uma delícia. Madrigal não! Madrigal é coisa das bandas de além e dos tempos de antanho. Brasileiro da gema diz louvação. A Louvação da Emboaba tordilha. Que gostosura de agrado! Parece uma serestazinha para adormecer boneca:

Eu irei na Inglaterra
E direi pra todas as moças da Inglaterra
Que não careço delas
Porquê te possuo.
.....

As manobras militares duraram um mês. O lugar-comum inesperado também, segundo se depreende de certas reflexões desencantadas com que o poeta corrige as miragens do primeiro embevecimento. Pudera! Logo no começo dos exercícios o amante se apresenta uma manhãzinha fardado no quarto de dormir da preguiçosa. Ela riu, bateu palmas, beijou-o. O soldado teve uma decepção e ficou triste. Quem ama, apreende:

Quando a primeira vez apareci fardado,
Duas lágrimas ariscas nos olhos de minha mãe...

Havia no ar o temor de revoluções futuras. O poeta não tinha o gosto da tarimba. Formou evidentemente de má vontade na esquadra do cabo Alceu. Marchava "tempestuoso, noturno", olhos "navalhando a vida detestada". Mas havia nas madrugadas de manobra tanta coisa bonita, para ver! A manhã era tão grande! Um, dois, um, dois, era tão bom respirar! Tão gostoso gostar da vida!

Em tais momentos

A própria dor é uma felicidade!

O poeta cutucou o pessimista, o soldado sorriu gostoso e os poemas vieram vindo numa encantadora frescura de sensações. Junto de um poema sério, uma caçoada maluca. Entenda-se porém que no fundo o livro é triste.

Em prefácio nega o autor aos seus versos o nome de poema. Faltam-lhes, alega, o que ele chama a intenção de poema, coisa construída, peça inteira, fechada, com princípio, meio e fim. De fato eram assim as poesias que compunham o "Losango" na primeira redação. O livro, porém, saiu anos depois, e nesse intervalo o poeta o alterou, tirando-lhe, ou pelo menos prejudicando-lhe, aquela espontaneidade de caderneta lírica de reservista. A unidade artística foi sacrificada à unidade psicológica. O autor juntou trechos de outras épocas esclarecedores de sua personalidade de então. Ora, muitos destes são poemas no sentido que Mário atribui à palavra — de peça de arte acabada, com princípio, meio e fim, e não peça puramente lírica como a maioria e sobretudo por exemplo os de n. XXXV, XXXVI, XXXVII, espécie de intermédios que não começam nem acabam. *A Louvação da Emboaba Tordilha,* a pungente *Escrevaninha,* as duas admiráveis *Toadas, Flamingo, Jorobabel,*

Tabatingüera, e talvez outros, são poemas construídos. A técnica destes três últimos aparenta-se à dos superrealistas (aos quais de resto nada devem, anteriores que são ao manifesto de André Breton): automatismo psíquico de imagens declanchado por uma palavra possivelmente denunciadora de complexo. A de Jorobabel feriu fundo a memória e a sensibilidade de Mário. O pessimismo truculento do n. XXXIX (*Eu trago a raiva engatilhada...*) se fez piedade, embora se conservando sempre pessimismo, e foi choro aberto sobre a vida "excessivamente infinita" nesse poema que é um guia bíblico estupendo.

Nas *Toadas* se começa a sentir na obra do poeta a influência da maneira popular, que é uma das duas faces da técnica atual de Mário (a outra é um poetar que deliberadamente rejeita todo encanto sensorial, todo apelo excitante exterior, sem prejuízo porém da emotividade, que se mantém todavia naquela calma ardente e sublimação de pensamento tão de encontrar na poesia inglesa).

Ao contrário de tudo isso, as poesias do Losango que constituem propriamente a matéria do Losango caracterizam-se pela espontaneidade lírica. A gente não vê a poesia feita: vê fazê-la psicopoesia experimental. Poesia em estado nascente.

A mim confesso que o lirismo basta. Admiro um poema bem construído, mas o que me faz amá-lo é o lirismo que nele haja. A Mário não basta. A poesia pra ele tem que ir além. Por isso ele diz que procura. Mentira! Mário não procura: acha. Está sempre achando. Quando se vira para outros lados pensa que está procurando.

No que diz respeito à linguagem, *Losango Cáqui* é o primeiro livro escrito em nossa língua. Adotando sintaxes e expressões correntes na conversação da gente educada, idiotismos brasileiros, psicologia brasileira, Mário de Andrade conseguiu escrever brasileiro sem ser caipira nem rude.

In: *Revista do Brasil*, 30.9.1926

Mensagem do Além

"Aqui estamos todos nus."
Jaime Ovalle

Aqui é tudo o que olhamos
Nu como o céu, como a cruz,
Como a folha e a flor nos ramos:
Aqui estamos todos nus.

As vestes que aí usamos
Nada adiantam. Se o supus,
Se o supões, nos enganamos:
Aqui estamos todos nus.

Dinheiro que aí juntamos,
Jóias que pões (e eu já as pus),
De tudo nos despojamos:
Aqui estamos todos nus.

Aos pés de Deus, que adoramos
Sob a sempiterna luz,
É nus que nos prosternamos:
Aqui estamos todos nus.

Odylo* querido

A Yeda, viúva do Schmidt, tem se revelado melhor administradora do que o Schmidt. Há dias ela quis tirar umas dúvidas sobre os negócios do espólio e lembrou-se de evocar o espírito do falecido numa sessão espírita. Mas quem se apresentou não foi o Schmidt, mas sim o Ovalle, que disse, entre outras coisas, essas palavras "Aqui estamos todos nus", e tanto

a Yeda como o Dante Milano reconheceram essa coisa autêntica do Ovalle. Dante tentou fazer um poema sobre, mas não conseguiu. Então eu pus mãos à obra e saíram as quadrinhas supra.

Ontem pus no correio uma carta ao Correio da Manhã. De tarde recebi a sua de 7 do corrente e vi que tinha posto endereço errado na carta. Em vez de Praça Marquês de Pombal 1, 4º, escrevi o endereço antigo que vi numa lista de endereços do Itamarati de 1959. É verdade que logo depois do seu nome acrescentei "Embaixada do Brasil". O endereço antigo era Rua Antônio Maria Castro, 8, 1º. Diga-me se a carta chegou.

Depois de amanhã vou almoçar com José Olympio e verei se eles têm o artigo do Luís Delgado: estou curioso de lê-lo. Indagarei do Daniel como vai a saída de *A faca e o Rio*. Pelo amor de Deus, não se amofine com as críticas, nem com os silêncios.

Hoje é terça 13: sexta vou ver a peça do Chico seu cunhado. Outro dia, na televisão, o boboca entrevistador só perguntava à principal atriz por que ela mostrava os seios na peça, se ela não ficava envergonhada, etc. A moça — uma Gladys — muito inteligente respondeu: "O gesto não é meu, é da personagem". Abraços, abraços, beijos, beijos, saudades, saudades, e a bênção do padrinho, amigo e admirador

Manuel.

* *Odylo Costa, Filho*

Arquivo Manuel Bandeira/Academia Brasileira de Letras

DEPOIMENTO

Adélia Prado

Minha poesia

Uma das mais remotas experiências poéticas que me ocorre é a de uma composição escolar no 3º ano primário, que eu terminava assim: "Olhai os lírios do campo. Nem Salomão, com toda a sua glória, se vestiu como um deles...". A professora tinha lido este evangelho na hora do catecismo e fiquei atingida na minha alma pela sua beleza. Na primeira oportunidade aproveitei a sentença na composição que foi muito aplaudida, para minha felicidade suplementar. Repetia em casa composições, poesias, era escolhida para recitá-las nos auditórios, coisa que durou até me formar professora primária. Tinha bons ouvintes em casa. Aplaudiam a filha que tinha "muito jeito pra essas coisas". Na adolescência fiz muitos sonetos à Augusto dos Anjos, dando um tom missionário, moralista, com plena aceitação do furor católico que me rodeava. A palavra era poderosa, podia fazer com ela o que eu quisesse. Poderosa, maravilhosa, encantatória. Sua beleza apenas comprava-me e aos meus ouvintes. Moça feita, li Drummond a primeira vez em prosa. Muitos anos mais tarde, Guimarães Rosa, Clarice. Esta é a minha turma, pensei. Gostam do que eu gosto. Minha felicidade foi imensa. Continuava a escrever, mas enfadara-me do meu próprio tom, haurido de fontes que não a minha. Até que um dia, propriamente após a morte do meu pai, começo a escrever torrencialmente e percebo uma fala minha, diversa da dos autores que amava. É isto, eu disse, é a *minha* fala. *Bagagem*, meu primeiro livro, foi feito num entusiasmo de fundação e descoberta nesta felicidade. Emoções para mim inseparáveis da criação, ainda que nascidas, muitas vezes, do sofrimento. Descobri ainda que a experiência poética é sempre religiosa, quer nasça do impacto da leitura de um texto sagrado, de um olhar amoroso sobre você, ou de observar formigas trabalhando. O transe poético é o experimento de uma realidade anterior a você. Ela te observa e te ama. Isto é sagrado. É de Deus. É seu próprio olhar pondo nas coisas uma claridade inefável. Tentar dizê-la é o labor do poeta.

POESIA TRADUZIDA

Ivan Junqueira

"Les corbeaux", de Rimbaud

A exemplo de "Le dormeur du val", de "Ma bohème", de "L´eternité" ou do célebre soneto das "Voyelles", entre alguns outros, o poema "Les corbeaux" ("Os corvos") é dos que mais se ocuparam nossos tradutores, tanto assim que dele hoje se contam cinco versões para a língua portuguesa: as de Xavier Placer, Alice Mazzini, Antônio Carlos Viana, Augusto de Campos e Ivo Barroso. Preferimos aqui contemplar a tradução deste poema àquelas que se fizeram dos que acima citamos porque, de um lado, são igualmente expressivas e, de outro, revelam uma face talvez menos conhecida — ou, mais provavelmente, menos divulgada — de Rimbaud, já que o leitor contumaz da obra do autor de *Une saison en enfer* está decerto habituado às traduções daqueles outros poemas. E o fizemos também porque a composição em pauta envolve um significado ambíguo, um enigma que, muito provavelmente, haverá de ter constituído um desafio a mais àqueles que se aventuraram a traduzi-la.

Publicado pela primeira vez em 14 de setembro de 1872 na revista *La Renaissance Littéraire et Artistique*, o poema explora uma temática recorrente na obra do autor e, como nos esclarece Ivo Barroso em nota à sua tradução de toda a poesia em verso de Rimbaud (*Arthur Rimbaud. Poesia completa*, edição bilíngüe; Rio de Janeiro: Topbooks, 1994) a propósito do que acima sublinhamos, há "várias hipóteses críticas sobre o significado do poema, desde ser ele um lamento pelos mortos da guerra (1871-72) e a derrota diante dos prussianos, até ser uma autoconfissão de derrota (esta última, de A. Adam, pouco convincente)". Mas essas seriam apenas duas das hipóteses viáveis, e caberia aqui não esquecer que o poema pertence ao período em que Rimbaud escreveu seus últimos versos, ou seja, o mês de julho de 1872, época em que suas desavenças e brigas pessoais com Verlaine chegaram a um ponto insuportável, o que levou o poeta a fugir para

Bruxelas. Esses "corvos" voam assim em atmosfera por demais carregada para que não se cogitem de outras contaminações ou pressupostos exegéticos.

Há que se levar em conta, também, a época em que se fizeram as traduções: entre a primeira delas, a de Xavier Placer, publicada em 1954 (Sérgio Milliet, *Obras-primas da poesia universal.* São Paulo: Martins), e a última, de Ivo Barroso, estendem-se nada menos que quarenta anos, inserindo-se entre ambas as que Carlos Lima recolheu em seu *Rimbaud no Brasil* (Rio de Janeiro: Comunicarte / UERJ, 1993). É bem de ver que o leitor haverá de comprovar, ao longo dessas quatro décadas, não apenas as distintas soluções encontradas pelos tradutores, mas até mesmo diferenças de estilo, de linguagem e de retórica poética.

Quando lidamos com tradutores qualificados, como é o caso dos que aqui se privilegiam, haverá de se perceber que não cabe jamais falar-se em *erro* de tradução, e sim em opções mais ou menos felizes. O tradutor de poesia deve sempre ser entendido daquele ponto de vista coleridgiano da "suspension of disbelief", ou seja, cumpre que se confie minimamente na qualidade da poesia alheia que esse tradutor, *homo ludens*, nos serve a partir do original do autor, *homo faber*, e que se avalie, na língua de chegada, seus eventuais acertos e desacertos. Não caberia aqui, por isso mesmo, examinar *pari passu* o tecido tradutório de cada uma dessas tentativas, mas, para instigar o leitor, comparemos as soluções obtidas por cada um deles numa única estrofe, digamos, a primeira. Xavier Placer, Alice Mazzini e Antônio Carlos Viana não respeitaram nem a estrutura métrica (o poema está todo composto em octossílabos, medida métrica que fez carreira e fortuna em toda a poesia francesa do século XIX) nem o esquema rímico, o que, segundo cremos, comprometeu o resgate do original. Preguiça? Impotência? Excessivo zelo no que toca ao conteúdo do texto, quando se sabe que forma e fundo são uma coisa só? Quando se sabe, mais ainda, que o significante é a forma poética que viabiliza o significado para galgar assim o nível mágico e cabal da expressão? Por mais que hajam literalmente transcrito em bom português o que Rimbaud escreveu em outra língua, não foi isto o que ele *escreveu* em francês, pois aqui se transgrediu não apenas o ritmo poético como também a *music of poetry* que necessariamente emergem do uso que fez o autor tanto da métrica quanto do esquema rímico por ele escolhidos.

Mais venturosas nos parecem as traduções de Augusto de Campos e de Ivo Barroso, ambas recolhidas por Carlos Lima no já citado *Rimbaud no Brasil*, que, além de preservar aqueles elementos da *gestalt* poemática, conservam também a desolada e sombria atmosfera com que se abre o poema. Ambos mantêm, por exemplo, a rima opulenta dos dois últimos versos dessa primeira estrofe (*cieux / delicieux*). Mas só Augusto de Campos resgata a

aguda sonoridade do primeiro e do quarto versos (*prairie / défleurie*), assim como a taciturna pulsação da vogal posterior, alta, oral, *u*, como se lê no original do segundo e do terceiro versos (*abattus / tus: desnudos / mudos*). Ivo Barroso preferiu, neste segundo caso, recorrer à vogal medial *o*, também posterior e alta (*pobres / dobres*). O resgate tradutório cabal desta estrofe exigiria, de fato, a solução encontrada por Augusto de Campos, mas a opção de Ivo Barroso pouco lhe compromete o esforço, pois conserva também o clima de desolação que perpassa todo o poema, o que, diga-se logo, não é pouco. Avaliamos, como se vê, somente uma estrofe e, cumpre deixar claro, apenas de um único ponto de vista. Restam outras três. Se o que dissemos aqui servir de vago indício para que o leitor vá adiante, faça-o então, participando conosco dessa aventura que consiste em descobrir como um poeta pode falar em outro idioma.

Arthur Rimbaud

Les corbeaux

Seigneur, quand froide est la prairie,
Quand dans les hameaux abattus,
Les longs angelus se sont tus...
Sur la nature défleurie
Faites s´abattre des grands cieux
Les chers corbeaux délicieux.

Armée étrange aux cris sévères,
Les vents froids attaquent vos nids!
Vous, les long des fleuves jaunis,
Sur les routes aux vieux calvaires,
Sur les fossés et sur les trous
Dispersez-vous, ralliez-vous!

Par milliers, sur les champs de France,
Où dorment des morts d´avant-hier,
Tournoyez, n´est-ce pas, l´hiver,
Pour que chaque passant repense!
Sois donc le crieur du devoir,
Ô notre funèbre oiseau noir!

Mais, saints du ciel, en haut du chêne,
Mât perdu dans le soir charmé,
Laissez les fauvettes de mai
Pour ceux qu´au fond du bois enchaîne,
Dans l´herbe d´où l´on ne peut fuir,
La défaite sans avenir.

Tradução de Xavier Placer

Os corvos

Quando o frio envolve os campos
quando nas desoladas aldeias
o longo "Ângelus" se cala
sobre a natureza despida,
fazei, Senhor, dos altos céus,
descer os deliciosos corvos amados.

Estranho exército de graves clamores,
os implacáveis ventos vos assolam os ninhos.
Ao longo dos barrentos rios,
sobre as estradas de velhos cruzeiros,
sobre casebres e velas,
dispersai-vos, confundi-vos.

Aos milhares, sobre os campos de França
onde repousam os mortos de anteontem,
voai, volteai, ao frio ar de inverno,
para que os passantes meditem!
Sede os pregoeiros de dever,
ó nossa negra ave agoirenta!

Mas, Senhor, no alto do carvalho
— mastro perdido na noite enfeitiçada —
deixai as toutinegras de maio
para aqueles que, no fundo da floresta,
sob a relva de onde não se pode fugir,
estão esmagados pela derrota sem esperança!

Tradução de Alice Mazzini

Os corvos

Senhor, quando frio é o prado,
Quando, nas aldeias destroçadas,
Os longos ângelus estão calados...
Sobre a natureza desflorada,
Fazei se abater dos amplos céus
Os caros corvos deliciosos.

Estranho exército de severos gritos,
Os ventos frios atacam vossos ninhos!
Vós, ao longo dos turvos rios,
Nas estradas de velhos calvários,
Sobre as valas e os buracos
Dispersai-vos, agrupai-vos!

Aos milhares sobre os campos da França,
Onde dormem os mortos de ontem,
Voltejai quando chegar o inverno,
Para que cada caminhante recorde!
Sede, deste modo, o arauto do dever,
Ó nosso fúnebre pássaro negro!

Porém, santos do céu, no alto do carvalho,
Mastro perdido na noite encantada,
Deixai os passarinhos de maio
Para os que, no fundo do bosque,
Na relva de onde não se pode escapar,
A derrota sem futuro encadeia.

Tradução de Antônio Carlos Viana

Os corvos

Senhor, na campanha ao descer do frio,
E quando nas aldeias silentes,
Foram-se as preces dos últimos crentes,
Sobre a natureza sombria
Enviai dos céus o alarido
Dos encantadores corvos queridos!

Estranha tropa de rudes crocitos,
Vossos ninhos expostos ao vento frio!
E vós, ao longo dos pálidos rios,
Ora dispersos, ora reunidos,
Voejais estradas de desvalimentos,
Por sobre tumbas, valas, sofrimentos!

Sobre os campos de França, e aos bandos,
Onde repousam os mortos sempiternos
Circunvagais, é bem verdade, invernos
A cada viandante ensimesmando!
Mantei-nos pois do dever despertos
Ó nosso negro negro pássaro funesto!

No alto do carvalho, ó aves sagradas,
Mastro perdido na noite de encanto,
Deixai os pássaros de suave canto
A quem na selva intrincada
Emaranhou-se nos folhos escuros
Derrotados, sem qualquer futuro.

Tradução de Augusto de Campos

Os corvos

Senhor, quando os campos são frios
E nos povoados desnudos
Os longos ângelus são mudos...
Sobre os arvoredos vazios
Fazei descer dos céus preciosos
Os caros corvos deliciosos.

Hoste estranha de gritos secos,
Ventos frios varrem vossos ninhos!
Vós, ao longo dos rios maninhos,
Sobre os calvários e seus becos,
Sobre as fossas, sobre os canais,
Dispersai-vos, e ali restais.

Aos milhares, nos campos ermos,
Onde há mortos recém-sepultos,
Girai, no inverno, vossos vultos
Para cada um de nós vos vermos,
Sede a consciência que nos leva,
Ó funerais aves da treva!

Mas, anjos do ar, no alto da fronde,
Mastro sem fim que os céus encantam,
Deixai os pássaros que cantam
Aos que no breu do bosque esconde,
Lá, onde o escuro é mais escuro,
Uma derrota sem futuro.

Tradução de Ivo Barroso

Os corvos

Senhor, quando há frio no prado,
Quando nos vilarejos pobres,
Dos ângelus calam-se os dobres...
Sobre esse mundo desolado
Fazei cair dos céus ciosos
Os caros corvos deliciosos.

Hordas hostis de uivos sicários,
Invadem vosso ninho os frios
Ventos! e vós, beirando os rios
E as velhas vias dos calvários,
Por sobre fossas, sobre clivos,
Disseminai-vos, convergi-vos!

Aos bandos, nos campos de França,
Em que os heróis jazem sepultos,
Quem vir, no inverno, os vossos vultos
Ao passar, repasse na lembrança!
Sê pois o arauto do dever,
Ó fúnebre ave de se ver!

Santos do céu, de altos carvalhos,
Mastro perdido em noites negras,
Deixai em maio as toutinegras
Aos que estão presos nos atalhos
Sob o relvado em fosso escuro,
Pela derrota sem futuro.

Heloisa Buarque de Hollanda

26 POETAS HOJE

ANTOLOGIA

Adauto de Souza Santos
Afonso Henriques Neto - Ana Cristina
César - Antonio Carlos de Brito
Antonio Carlos Secchin-Bernardo Vilhena
Capinan - Carlos Saldanha - Chacal - Charles
Eudoro Augusto - Flávio Aguiar
Francisco Alvim
Geraldo Eduardo Carneiro
Isabel Câmara - João Carlos Pádua
Leila Miccolis - Leomar Fróes
Luiz Olavo Fontes - Ricardo G. Ramos
Roberto Piva - Roberto Schwarz
Torquato Neto - Vera Pedrosa
Walv Sailormoon - Zulmira Ribeiro Tavares

ENTREVISTA

26 POETAS ONTEM/21 POETAS HOJE

Heloísa Buarque de Hollanda

Observações: críticas ou nostálgicas?

Revisitar trabalhos antigos traz sempre uma dor difusa. Ainda mais este, os 26 *poetas hoje*, que se constituiu de certa forma como minhas primeiras impressões digitais profissionais. O que será que hoje, passados vinte anos de sua publicação, eu diria sobre este trabalho? Não escolhi organizar essa antologia. Portanto, não foi um crime premeditado, mas seguramente um gesto inocente também não foi. Se houve uma questão que povoou, com ansiedade, toda minha trajetória profissional, foi a das relações entre política e cultura.

Estávamos no início da década de 1970, época de grande susto e medo, na qual as universidades, o jornalismo e a produção cultural, à imagem e semelhança do Congresso, entraram em recesso por tempo indeterminado. Da euforia tropicalista nas artes e nas manifestações políticas, passou-se à disforia que meu amigo Zuenir Ventura, num certeiro e memorável balanço dá década, definiu como o *vazio cultural*. Mas não é essa a história que me cabe contar nesse momento.

O que interessa é que, por volta de 1972-73, surgiu, assim como se fosse do nada, um inesperado número de poetas e de poesia tomando de assalto nossa cena cultural, especialmente aquela freqüentada pelo consumidor jovem de cultura, cujo perfil, até então, vinha sendo definido pelo gosto da música, do cinema, dos shows e dos *cartoons*. Esse surto poético que a cada dia ganhava mais espaço só podia portanto ser visto como uma grande novidade. Além disso, nos lendários anos 60, marcados pela intensidade da vida cultural e política no país, a produção literária, ainda que fecunda, ficara um pouco eclipsada pela força e originalidade dos movimentos artísticos de caráter mais "público" como o cinema, o teatro, a MPB e as artes plásticas. Tínhamos, portanto, uma dupla novidade: a literatura conquistava um público em geral avesso à leitura e conseguia recuperar seu interesse como produto original e mobilizador na área da cultura.

Atraída por esta ostensiva presença da poesia, comecei a me interessar por este fenômeno que, na época, foi batizado com o nome *poesia marginal*, sob protestos de uns e aplausos de outros.

Além do fenômeno quantitativamente intrigante, o exame dessa produção sinalizava outros traços curiosos e paradoxais. Era uma poesia aparentemente *light* e bem-humorada, mas cujo tema principal era grave: o *ethos* de uma geração traumatizada pelos limites impostos à sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção institucional no qual o país se encontrava. Ao mesmo tempo, era uma poesia "não-literária", mas extremamente preocupada com a própria idéia canônica de poesia. Preocupação que se autodenunciava através de uma insistência sintomática em "brincar" com as noções vigentes de qualidade literária, da densidade hermenêutica do texto poético, da exigência de um leitor qualificado para a justa e plena fruição do poema e seus subtextos.

Além disso, mostrava-se como uma poesia descartável, biodegradável, que parecia minimizar a questão de sua permanência ou até mesmo de sua inserção na tradição literária, mas que desenvolvia, com grande empenho, tecnologias artesanais e mercadológicas surpreendentes para a produção, divulgação e venda de seu produto.

Decidi fazer da poesia marginal meu objeto de pesquisa. Mapeava os núcleos produtores, acompanhava os eventos e lançamentos, recolhia e analisava os livrinhos, os poemas & seus poetas. De repente, meu próprio cotidiano afetivo foi permeado pela presença dos marginais, com a maioria dos quais convivi, desenvolvi trabalhos conjuntos, fiz amizades, cumplicidades e atravessei aqueles "negros verdes anos", como, mais tarde, escreveria Cacaso.

Deve ter sido por isso que fui procurada por um dos diretores da Labor, recém-chegado ao Brasil, que andava buscando uma novidade para editar como o primeiro lançamento da filial brasileira da conhecida editora espanhola. Juan me sugeriu que organizasse uma antologia com "los poetas marginales, hijos de la dictadura". Ainda que eu tenha achado, num primeiro momento, uma proposta um tanto institucional para aqueles que exatamente estavam recusando, com êxito, os canais tradicionais das editoras comerciais, fiquei mordida pelo impacto que essa publicação poderia produzir no debate cultural meio morno daquele momento. Aceitei o convite.

Portanto, a idéia da hoje clássica antologia infelizmente não foi minha, mas de um viajante estrangeiro que viu, nessa poesia rápida e rasteira, um potencial polêmico nada desprezível para uma editora que se lançava no mercado.

Chamei Chico Alvim e Cacaso como consultores *ad hoc* para a seleção daquele vastíssimo material que me inundava as gavetas, arquivos e tapetes. Tudo certo, chegou a hora que eu mais temia: a decisão dos critérios de escolha, ou seja, de inclusão/exclusão de nomes e textos na antologia. Foi nesse momento que percebi a arbitrariedade e a natureza autoral da organização de uma antologia, o que, até então, pensava ser uma atividade simples, lógica e quase burocrática.

Em primeiríssimo lugar, conhecendo o material como eu conhecia, também sabia que um de seus maiores trunfos era um certo ecletismo, uma recusa em se deixar identificar claramente como um "movimento" ou mesmo como uma "tendência", uma recusa até mesmo de explicitar qualquer projeto estético, comportamental, social. O material de que eu dispunha era vastíssimo. Qual seria o denominador comum que poderia me ditar os contornos do inevitável *critério* que iria orientar a organização deste trabalho que eu tinha pela frente? Sentia-me como se estivesse diante do velho teste Rochard. O que Roberto Schwarz teria a ver com Chacal? Zulmira Tavares com Torquato Neto? O que Antônio Carlos Secchin teria a ver com Leila Míccolis? Em vez de responder livremente à provocação do teste que se me apresentava pela frente, procurei, medrosa, reaver alguns parâmetros críticos e teóricos que já tinha no bolso. Argumentei então que, do ponto de vista da linguagem, essa poesia seria uma alternativa à hegemonia das vanguardas, da tradição cabralina bastante influente naquele momento, e que parecia representar uma retomada do modernismo de 1922. Afirmava isso tomando por base o uso do humor, a invasão dos fatos insólitos e cotidianos no território literário, a presença de uma dicção trabalhadamente informal no olimpo poético, o desejo renitente de reunir, com um só golpe de linguagem, arte e vida. Fazia um certo sentido. Estávamos ainda em plena era dos formalismos experimentais. O próprio Tropicalismo, movimento anárquico, "popular" e agressivo, portanto, anunciando já um rompimento com a noção de cultura "culta", foi procurar sua legitimação artística através da vanguarda concretista de São Paulo. Por aí, avessa ao enquadramento formal e valorizando abertamente a distensão coloquial, a poesia marginal na realidade apresentava um certo parentesco — talvez menos estético do que de "intenções" — com nosso movimento modernista. Parecia que eu tinha descoberto meu álibi. Chico e Cacaso aplaudiram o achado. Hoje, vejo que, nesse desvio nobre, perdi meus melhores argumentos.

O que realmente me atraiu nesse material não foi a unidade que eu dizia procurar ao defini-lo para justificar o conjunto dos participantes da antologia, mas, muito pelo contrário, o claro direito ao dissenso que este material começava a reivindicar em nossa produção cul-

tural. A variedade de estilos, projetos e "crenças" que encontrei nesta última releitura dos *26* me encantou. É bem verdade que, na organização desse conjunto, não desgrudei o olho de sua representatividade enquanto registro político naquele momento de extremado rigor da censura. Um exame atual desse material vai ler, com muita facilidade, em cada poema-piada, em cada rima, em cada "ouvido ao acaso", um elo da experiência social da geração AI-5, uma geração cujo traço distintivo foi exatamente o de ser coibida de narrar sua própria história. Cacaso na época dizia: "Isto não é um movimento literário. É um *poemão*. É como se todos estivéssemos escrevendo o mesmo poema a mil mãos." Portanto, o que, na realidade, unia aquele sem-número de poetas & poemas era uma aguda sensibilidade para referir — com maior ou menor lucidez, com maior ou menor destreza literária — o dia-a-dia do momento político que viviam. Talvez por isso recusassem tão acidamente a qualificação "marginal", que terminou oficializando sua entrada na literatura.

Com o tempo a gente se esquece do que foi a convivência com um estado de exceção. Mas, ao reler agora a introdução que escrevi na época, o que mais me chamou a atenção foi a total ausência de qualquer menção minha ao quadro histórico que contextualiza essa poesia. Fui, nesse sentido, o maior exemplo do exercício pleno e "natural" da autocensura que me levou a omitir, nada mais, nada menos, do que o objetivo central da pesquisa que desenvolvi durante oito anos sobre os subtextos políticos e os desafios interpretativos da aparentemente ingênua e descompromissada poesia marginal.

É interessante lembrar ainda que a antologia não foi recebida pacificamente. Um pouco, todos se irritaram: imprensa, professores, críticos, poetas. A academia repetia, com uma insistência inexplicável, que "aquilo não era poesia, era um material de interesse apenas sociológico". Hoje, mais distante do calor daquela hora, me pergunto: o que estaria sendo entendido (dito) ali como "sociológico"? Qual seria a cotação da sociologia em relação à literatura, à história e à antropologia na bolsa de valores da crítica dos anos 70? Havia ainda alguns poetas e professores, conhecidos como progressistas, que escreveram acalorados artigos comentando a inadequação do baixo calão do vocabulário usado por aquela poesia. O advento dos marginais conseguiu até acirrar a provinciana disputa Rio-São Paulo, provocando afirmações que denunciavam, na proliferação bem-sucedida dos livrinhos de poesia alternativa — pasmem! — uma manobra da crítica carioca contra o concretismo paulistano. Havia ainda estudiosos de impostação aparentemente marxista que procuraram definir a falta de qualidade dessa produção literária como um reflexo da "piora" da própria sociedade, agora inexoravelmente controlada por impulsos consumistas.

Ou seja, essa poesia *ruim, suja* e *sem qualidade* ocupou um espaço para mim totalmente inesperado na imprensa e nos debates acadêmicos da época de seu lançamento na antologia *26 poetas hoje*. Isso parece demonstrar que talvez essa poesia *ruim* estivesse tocando em necessários pontos obscuros do debate literário ainda em mãos ortodoxamente modernistas. Talvez arranhasse, mesmo de forma incipiente e desorganizada, pontos nevrálgicos que já configuravam as grandes quebras que viriam marcar a inflexão cultural das décadas seguintes. Penso aqui especialmente nos indícios de uma mudança de eixo que Andreas Huyssen apontou ao examinar o desmoronamento do "grande divisor", isto é, da distinção entre arte culta e cultura de massa, imposta de forma categórica pelo discurso moderno e pela arte modernista. Não diria que a poesia marginal, mesmo sinalizando mudanças paradigmáticas e anunciando-se plural, já estaria anunciando uma inflexão pós-moderna. Seria bobagem. Não encontro traços definidos da arquitetura de citações e do pensamento minimalista pós-moderno; não vejo o gosto da erudição associando-se aos gêneros populares; não vejo a encenação agressiva da violência ou da sexualidade; não vejo o narrador *outsider* privilegiando a dimensão espacial à temporal, não vejo, sobretudo, a razão cínica comprimindo o futuro no presente. Seria irresponsável de minha parte repetir a façanha de defini-la como uma reapropriação do modernismo, como fiz na introdução da antologia, revisitando-a hoje como um antecedente do pós-moderno. Além do que, nestes vinte anos que nos separam de seu lançamento, aprendemos a temer os riscos e traições com os quais a própria idéia de periodização pode nos surpreender.

Prefiro pensar nos *26 poetas* como um trabalho irrecusável, visceralmente contextualizado, feito a várias mãos, que marcou minha vida tanto pessoal quanto profissional e construiu um *cluster* político-literário que, seguramente, ainda não disse tudo a que veio naqueles idos de 1976.

Há ainda uma dúvida que não coloquei, não por esquecimento (penso nela desde a primeira linha destas observações), mas por não querer pensar nisso: por que, proporcionalmente, tantos mortos entre meus jovens 26 poetas?

ENTREVISTAS

1 - Como vê a sua produção no contexto dos anos 1970 e o que caracteriza sua poesia hoje?

AFONSO HENRIQUES NETO — Na década de 1970, minha produção poética estava plena de referências contrárias a todo tipo de tirania. Naquela época, a luta contra a feroz censura da ditadura militar muito marcou a nossa geração. A adoção de uma linguagem coloquial, que retomava de certa forma alguns postulados do modernismo, junto com uma atitude profundamente crítica, cética e libertária, que renegava as instâncias do poder político-econômico e as igrejinhas literárias — incluindo aí as vanguardas —, foram as nossas principais características. Os nossos livros foram editados de forma independente, fora do circuito editorial e lançados em bares, teatros, espaços culturais, geralmente com *happenings* recheados de gritos anárquicos. De lá para cá creio que meu jeito de escrever não se alterou de forma substancial. Talvez tenha perdido um pouco daquela antiga "virulência", adquirido maior contenção e mergulhado mais no campo lírico, na indagação metafísica. Mas isso já não será sinal de vivermos hoje num contexto social e político mais livre?

BERNARDO VILHENA — Existem dois momentos na minha produção dos anos 70. Inicialmente, o trabalho individual solitário, em busca de uma expressão própria. O modernismo, a *beat generation* e o *rock´n roll* eram as grandes influências. A leitura dos clássicos deixou marcas profundas — lutei muito para que fossem apagadas. Naturalmente, não consegui. A segunda fase é o encontro com a Nuvem Cigana — a troca de informação, a palavra falada, a cultura das ruas — a aproximação da poesia com o cotidiano. Éramos todos jovens; tínhamos vinte e pouquíssimos anos; vivíamos embriagados de arte, paixão e liberdade; aproveitávamos cada milímetro de prazer que a vida pudesse nos dar. Eu fazia uma poesia de resistência existencial — uma espécie de *punk-rock* misturado com ritmos brasileiros. É difícil analisar a minha poesia hoje sem passar pelos anos 80. O trabalho de compositor popular me deu uma experiência musical difícil de se desvencilhar. Fiz música nos mais diversos ritmos, algumas experiências radicais na mistura de raízes de vários países, modificou-se inteiramente a melodia de meus poemas. Hoje, penso poesia de uma forma mais estrutural, a música interna virou um vício, do qual eu tento me livrar com o maior rigor possível. Alguns ritos que interferem diretamente na escrita foram abandonados. Obviamente,

outros foram criados e neles busco formas de convivência com o texto em que eu possa introduzir experiências que o tempo e só o tempo pôde me dar. Estou falando de reflexão, crítica, escolha atenciosa das palavras. Características que sempre desprezei, passei batido em busca da urgência, da aspereza, da vertigem incontrolável do momento.

CHACAL — Em 1971, quando editei *Muito prazer, Ricardo*, tinha 20 anos, tinha a gíria, a fala da época. O poema curto, epigramático, herança do Oswald, usado por mim, era uma forma de passar rápido uma idéia. Naquela época tudo tinha que ser rápido. A vertigem da idade, a polícia nos calcanhares. Acho que encarnei bem o distúrbio do período, criando, produzindo, distribuindo farpas certeiras a torto e a direito. Recuperar a oralidade da poesia, dar corpo ao que era matemática e metafísica, foi outra missão que os anos 70, e eu neles, realizamos. Aproximar a poesia do cotidiano, da menina ao lado, do cara da esquina, foi outro ganho dos 70. As audiências dos recitais da Nuvem Cigana, no MAM, no Parque Lage, na livraria Muro, no país, era um bom termômetro para atestar a súbita popularidade da poesia. Minha produção poética se tornou muito mais esparsa. A urgência, com o tempo, me abandonou. A dificuldade de publicar também tornou o ato de escrever rarefeito. O poema em prosa, que sempre me freqüentou, agora me atrai mais. Em 1994 publiquei *Letra elétrica*, onde se misturam a prosa poética e a pedrada curta.

CHARLES — Vejo como um retrato fiel. Um flagrante rascante daqueles tempos de sufoco. Engraçado, porque nessa época a minha produção, assim como a produção da Nuvem Cigana em geral, era considerada tanto revolucionária-anarquista como alienada-direitista. Particularmente, acho que essa poesia, dita marginal, atingiu plenamente seu objetivo. Foi um núcleo de resistência à ditadura militar e à ditadura dos carreiristas-literários-retrógrados de punhos de renda. Evidentemente, não nasceram tantos Maiakóviskis ou Bandeiras assim, mas de qualquer forma valeu. Atualmente, considero que minha poesia continua coerente e visceral, embora rarefeita pela falta de tempo. Quando digo tempo, digo tempo mesmo. Falta de espaço para olhar pruma estrela e pensar: quantas possibilidades de verso tem o reverso da moeda?

EUDORO AUGUSTO — Como boa parte da poesia brasileira da época, mais especificamente no caso carioca, a minha produção poética nos anos 70 participa daquela vertente informal que a crônica do período acomoda sob rótulos como "poesia marginal", "geração do mimeógrafo" etc. Na maioria dos casos, inclusive no meu, acredito, trata-se de um discurso

poético de sentido existencial, que incorpora alguns elementos "menos nobres" da linguagem desprezando ou abolindo o formalismo simétrico, a elegância intelectual ou o "compromisso social" que conformam os bem-acabados produtos das gerações imediatamente anteriores. A meu ver, aquela produção tem dois vínculos nítidos: um, com a irreverência e o sorriso do modernismo da primeira hora; outro, com referências culturais e comportamentais muito vivas e presentes na época — o *rock*, a experiência lisérgica, o antimilitarismo, a liberação sexual. Acho que a minha poesia hoje, ainda que bissexta e rarefeita, parte dos mesmos elementos que caracterizam a produção dos anos 70. A principal diferença é que estou vinte anos mais velho.

FLÁVIO AGUIAR — Lembro-me, em primeiro lugar, de alguns versos esparsos: "O cárcere é uma merda. / Eu juro que é. / Eu sei que o cárcere é uma merda. / E uma merda porque é um disco / que não promete acabar (não tem agulha)." / Outros: "Não é possível reconhecer uma pessoa / através de sua sombra. / Se conhece uma pessoa / Numa manhã de sol, numa noite qualquer, / Ou mesmo num dia chuvoso. / Mas não no cárcere." É algo que muito lembro desses anos. Ao lado de uma enorme saudade pelo impulso generoso que animava toda uma geração. O que caracteriza minha produção de hoje é a busca de um sentido ético que coincida com uma estética prazerosa do ser. Vivemos numa sociedade — e eu num meio em particular, que é o de São Paulo — onde se mede a capacidade de ser pelo que se pode retirar do coletivo para o individual, visto como exclusivo. Isso atinge o karma de todas as classes sociais, das mais às não favorecidas. É possível fruir prazer sem calcar os outros? Esse é um desafio maior. Eu penso a fundo que é possível. E em minha poesia busco resguardar esse sentimento de que é possível ser livre, ter uma face, ser um indivíduo, sem perder o sentido da reciprocidade. Permaneço fiel a um princípio da minha geração, a de 68: trabalhar a palavra comum, revirando-a. Somos seres do outro mundo. E o outro mundo existe, em liberdade. Este, não. Este subsiste.

FRANCISCO ALVIM — Não é fácil responder à pergunta. Sobretudo porque, para respondê-la sofrivelmente, teria que avançar além do literário e recompor uma certa atmosfera político-afetiva daqueles "negros verdes anos" (Cacaso). Para mergulhar nesse poço sem molhar os cabelos, é bom continuar numa linguagem alusiva e dizer apenas que a amizade e a camaradagem deram força à minha fraqueza. Havia um coro de assobios e, no que me toca, procurei modular o meu com o deles. Hoje continuo na memória. Mas como memória é distância e esquecimento, pode ser que a toada prossiga. Mas e o coro?

GERALDO CARNEIRO — Sempre me senti meio marginal em meio à poesia marginal. Sempre imaginei que era preciso rimar erudição e Eros-dicção, caso contrário cairíamos nas pornochanchadas do vitalismo delirante ou no anacronismo babaquara dos novos-rilkes. Sempre imaginei que qualquer projeto de renovação só poderia surgir da devoração crítica dos discursos anteriores. Camões *let's twist again*. Hoje, embora não costume concordar comigo mesmo, continuo achando mais ou menos a mesma coisa. Uma poesia sem o compromisso da invenção me parece um contra-senso, uma frivolidade, ou uma aberração. Uma poesia sem tradição, idem.

ISABEL CÂMARA — Em 1970 minha poesia não era poesia, mas um esforço para sobreviver. Se havia poesia era a que existia nos seres que a ela tanto deram de si e muitos estão ainda vivos. A poesia é a indiferença verdadeira que sobra porque o poeta busca de qualquer jeito coser os retalhos de sua vida e observações mesmo quando não é amado. E ama porque este é seu metiê, o seu evangelho. Analfabeto vai ainda mais longe. Respira com ou sem temor. Não se fica ausente à celebração da vida. Não é poesia. É dedicação ao ofício. Nunca fui presa por causas. Fui a vítima que pedi para ser. Então descobri que muitos não sabiam que havia vítimas. Fiquei muito assustada com os picos de haldois, haloperidois e outros, como amplictil. Assim, no escuro, uma lanterna nas mãos e a mulher "enfermeira" gritando: isto é pra você não atentar contra a vida. Em tempo "Sabia ela quem atentava contra o pouco que ainda sobrevivera de mim? / Nunca suportei qualquer tipo de droga. / Mas se existe a universalidade da dor fui também cúmplice / da guerra do Vietnã.. Hoje estou mais espertinha. / Sofro, só, a dor do Abutre comendo o Tiziu.

JOSÉ CARLOS CAPINAN — Os anos 70 são marcados por uma inflexão de endurecimento na relação entre o governo militar e os artistas, intelectuais e produtores de cultura. Os anos 60 foram anos de esperança e, de uma certa forma, os artistas e intelectuais emergentes conseguiram abrir canais de expressão e furar o bloqueio da censura e da repressão sobretudo através dos festivais de música que foram muito importantes até 1968, ano do Tropicalismo. No início de 1970, meus parceiros mais importantes (como Edu Lobo, Gilberto Gil e Caetano Veloso) estão como que reestruturando suas vidas e, no Brasil, o desbunde é a palavra de ordem comportamental. Eu tentei, após o exílio de Caetano e Gil, continuar trabalhando nas frentes da militância cultural com Macalé, Gal e Paulinho da Viola. Mas foi uma tentativa que logo fracassou. Não havia ambiente. Radicalizamos — eu, Macalé e Gal. Paulinho, mais pru-

dente, percebeu que não havia espaço para bater de frente com os muros e tomou outro caminho. Era o momento do "quando a gente não pode nada, a gente avacalha e se esculhamba", frase do protagonista do filme Sganrzela, *O bandido da luz vermelha*. Aí fizemos *Gotham City*, famigerada pela vaia que levou junto com Charles Anjo 45, de Jorge Ben, por uma platéia universitária que preferia coisas mais doces. Depois disso, foi um caminho de recuo estético e existencial, cujo manifesto é uma canção minha e de Macalé chamada *Movimento dos barcos*. Fiz também nesta época *O crime* (Macalé) e *Vinhos finos, Cristais* e *Sofrer* (P. da Viola). Eram canções sem entusiasmo, sem a fé de *Viramundo, Soy loco por ti América*. Era o desencanto com o poder da poesia e da música. E aí, para evitar o suicídio, abandonei minha vida profissional de publicitário, experimentei maconha, desfiz meu casamento, fiz vestibular de medicina, voltei para a Bahia e parei de escrever. Não acreditava mais no poder transformador da palavra. Um dia, percebendo que os efeitos premonitórios das últimas canções dominavam o meu cotidiano, resolvi acordar e retomar a fé na palavra. Fiz isso durante uma madrugada, sozinho numa madrugada tempestuosa, gravando uma série de poemas ditados num gravador colocado sobre o meu peito enquanto interagia com os trovões, ignições, latidos de cães e o meu próprio coração. Era a retomada da fé na palavra e a adoção de uma política pela existência que, se não era tão revolucionária como nos anos 60, foi um reencontro com os valores transformadores da poesia. Escrevi então as canções *Moça bonita* (com Geraldo Azevedo, com quem iniciei uma longa parceria), *Papel machê* (com João Bosco) e *Cidadão* (com Moraes Moreira). Todas são canções que não dão mais chance ao medo e ao sofrimento. São canções pela política da felicidade, das sensações e da beleza. E assim, hoje, cerca de dez anos depois, resgatei do gravador os textos da madrugada tempestuosa e publiquei-os sob o título de *Confissões de Narciso*, depois de haver reeditado o meu mais conhecido livro de poesia, *Inquisitorial*, publicado pela primeira vez em 1966. Hoje brinco com as palavras, fiz as pazes com elas. Falo de mim, do meu tempo, sem a gravidade formal ou o rigor que havia nos versos de *Inquisitorial*. Sou mais lúdico, mais confessional, existencializo mais minha experiência. Hoje sou mais taoísta que maoísta.

LEILA MÍCCOLIS — Minha produção poética sempre foi considerada ousada "demais" por desmascarar as hipocrisias sociais e por questionar "verdades imutáveis", padrões preestabelecidos que massacram o indivíduo e os papéis sociais que o manipulam autoritariamente. E como sempre foi objetiva, aliada a um humor cáustico, era/é muitas vezes mal-interpretada, principalmente quando continua brincando com os papéis sexuais de uma sociedade fal-

samente moralista e altamente preconceituosa. Na década de 1970 éramos poucas a nos rebelar contra uma "lírica convencional feminina", preferindo abordar questões sociais através da sexualidade - muito antes que a "política do corpo" ganhasse repercussão com as propostas ideológicas da Nova Esquerda, nos anos 80 (inclusive lembrem-se que em meio à ditadura não se falava expressamente de política...). Eu era uma dessas poucas, e causava estranheza. Até hoje incomodo por ter uma poesia direta e sintética a enfocar prioritariamentedois ciclos: o infantil e o familiar (doméstico), através dos quais, desde criança, nos incutem frases feitas e "modelos de comportamento" que nos castram, muitas vezes, pela vida toda. Continuo com o mesmo estilo (minha marca registrada) e lidando com as mesmas abordagens (infelizmente um repositório infindável de "inspiração"), através de uma poesia lúcida e lúdica, polêmica e explosiva, porque, igual a Manuel Bandeira, "estou farta de lirismo que não seja libertação!"

Leomar Fróes — Poesia é resistência. Resistência romântica mas resistência. Em 1970 a ditadura estava tinindo. Não havia espaço para o amor e a alegria. Tudo era proibido e vigiado. E não havia perdão! Minha poesia sempre foi romântica e cinematográfica. Um roteiro inquieto das emoções e fantasias, um documentário emocionado dos fatos e desastres do cotidiano, uma panorâmica "curta" dos corpos e fantasmas derramados pelo chão. Eu escrevia muito. Escrevia dentro do ônibus, nos trens, nos bares, andando... pelas ruas da cidade. Escrevia rápido, anotava tudo. Em casa, escrevia laudas e laudas. Depois selecionava. Vivi o suficiente para não ser pretencioso nem amedrontado. Mas tomo cuidado, presto atenção, luto em diversas frentes e, principalmente, rezo muito. Democracia não é paraíso! ... Mas ditadura, com certeza, é o nimbus. Hoje, seleciono ainda mais o que escrevo. E sobrevivo, com a graça de Deus com paciência e bom humor, porque a vida continua ... "maluca e muito boa!" A gente nasce poeta, se faz escritor (ou não!) e morre de qualquer bobeira ... Não escrevo para propor soluções! ... Escrevo porque a sociedade me cria problemas, os fatos me desorganizam. As notícias continuam alarmantes ... Poesia é resistência!

Luís Olavo Fontes — O movimento de poesia dos anos 70 surgiu como uma reação aos movimentos de vanguarda dos anos 50 e 60, que remontavam em última análise ao que se convencionou chamar de Geração de 45, quando a poesia se tornou mais acurada em sua linguagem e, por que não dizer, mais elitista. As vanguardas poéticas que se seguiram à Geração de 45 — concretismo, neoconcretismo, poesia práxis etc. — só fizeram com que o

poema se tornasse cada vez mais distante da realidade brasileira, e o movimento dos anos 70 tentou, de certa forma, recuperar esse vácuo existente entre a realidade nacional e a produção poética. A fonte de inspiração do movimento foi, principalmente, o modernismo dos anos 20 e 30, em especial os poetas Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade (dos primeiros livros), Manuel Bandeira (sobretudo o de *Libertinagem* e *Estrela da manhã*) e Murilo Mendes. Também os movimentos musicais do final dos anos 60, como o *rock´n roll* dos Beatles e Rolling Stones e a Tropicália no Brasil, tiveram grande influência na linguagem assumida por essa poesia. Voltava-se a recuperar a vida, o cotidiano, como temática — com um grande sintetismo e não sem uma ponta de ironia, que por vezes se tornava sarcasmo, quando não tendia para um desespero muitas vezes violento ou agressivo, bem ao gosto da época. Dessa vertente talvez venha o nome com que foi cognominada naquele tempo — poesia marginal — que, na verdade, se referia mais aos meios de produção alternativos dessa poesia, marginal ao circuito editorial tradicional. Era uma maneira também de escapar da radical censura do regime militar em todos os meios de comunicação e, desse modo, escrever com a mais absoluta liberdade. Como bem disse Mário de Andrade no seu "Prefácio interessantíssimo": "Toda canção de liberdade vem do cárcere." E, queiram ou não, a poesia dos anos 70 foi o único movimento literário ocorrido nos vinte e um anos de ditadura, quando a cultura brasileira, reprimida por todos os lados, entrou numa espécie de marasmo que perdura até nossos dias. Quanto a mim, as razões essenciais que me levaram a escrever poesia nos anos 70 são as mesmas que me levam a fazer poesia hoje.

Ras Adauto — Nos anos 70 éramos da resistência ao silêncio e às mortes programadas pela ditadura e, no meio do sufoco do momento, buscávamos uma comunicação direta com os possíveis públicos. Éramos os "marginais", os "eleitos", os performáticos, talvez os "últimos românticos" da modernidade. Hoje estamos maduros, já enfrentamos várias mortes, suicídios, loucuras, prisões, clínicas de desintoxicação e todo tipo de artimanhas. Nossa poética ficou mais certeira, menos romântica, meio musical, mais audiovisualizada, digital, fomos manipular outras mídias. Mas a rebeldia e a inquietação que nos moviam, nos anos 70, continuam as mesmas de sempre. Ficamos também mais exigentes com a qualidade e com a palavra que se quer transmitir. A inocência primária do poeta enquanto jovem ficou arquivada numa "datei" especial, lá dentro do coração eternamente apaixonado. Quer dizer, tivemos que cair na vida. E a poesia foi junto.

RICARDO GRAMOS — Não vejo muita diferença. Talvez alguma vírgula vagabunda ou um aposto de palavrões virtuosos tenham sido substituídos por serpentecostais pirotecnias. Nos anos 70 éramos infelizes e não sabíamos. Agora, pela estrada afora, neocontentes, na busca insaciável da privatização perdida. Ou não.

ROBERTO PIVA — Poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase. Xamã: sacerdote-poeta inspirado que em transe extático percorre o inframundo, florestas, mares, montanhas & sobe aos céus em "viagens". Dante foi um Xamã cabalista que conheceu em sua viagem pelos três mundos os orixás travessos da sombra. Deixe a visão chegar. É a hora da despedida dos deuses do deserto & a chegada dos deuses da vegetação. Minha poesia é magmática, de magma, como Dante, sou exilado em minha própria pátria. Como Dante, sou monarquista & reacionário. Como diria Pasolini, sou uma força arcaica, um bárbaro. & não um homem normal, isto é, um racista, um colonialista. Ecologia da linguagem: os poetas brasileiros têm de deixar de ser broxas para serem bruxos. Estados alterados da consciência. Há quem disseca os versos, mas não conhece o êxtase, que é a alma dos versos (Mackenna / Gordon Wasson). O caminho do poeta/Xamã é o caminho do coração. "... e parve di costoro / quelli che vince, non colui che perde." Dante, *Inferno*, canto XV.

VERA PEDROSA — Não tenho obra poética. Escrever é necessidade, sempre que se dá: necessidade de compreender, de descobrir, de lembrar. De lembrar para descobrir, talvez. O indagar é uma atividade constante. Procura-se, ao anotar, o entendimento dos tempos e do lugar, e do que não está no tempo nem é do lugar. Escrever, ato cotidiano ou esporádico, é sempre uma revelação de esperança. A esperança é requerida nos momentos difíceis e também nos melhores.

WALY SALOMÃO — Admirável mapeamento de territórios ignotos pelo olho de lince intitulado Heloísa Buarque de Hollanda. Estilhaçamento dos planos pilotos e inovação geopolítica. O legado mais positivo, a meu ver, dos 26 poetas de Helô: a inspiração enxuta marcadamente antipassadista. A grande bússola, o filtro iluminador e iluminado da poesia — pílula concepcional — de Oswald de Andrade. O que nunca aceitei na contracultura e/ou movimento *hippie* é um culto da ignorância, uma aversão irracional ao livro. Eu preciso ler, ler, ler. Nisso eu cumpro o verso de Castro Alves que diz "livros à mancheia". Eu preciso ler, ler,

ler. É como se não tivesse ponto terminal, como se nunca me bastasse. O meu veículo, o meu ônibus, não tem ponto terminal. Então, estou sempre voraz atrás de novas camadas de leituras, de interpretações do mundo, inconclusivas e inconcludentes, pois não há uma interpretação finalista do mundo. Estou sempre em movimento, buscando novas significações, novas florestas de sinais. Eu acho que é assim que o homem tem que ser.

ZUCA SALDANHA — Minha poesia nos anos 70 era já marginal desde os 50, encaixando-se então no contexto como se fosse a poesia marginal dos 70 uma luva de pelica. O Zuca era um busto de barbas que aprontava umas piadas solenes, soltava uns versinhos pernetas, rabiscava umas sujas garatujas. Ora ora, a ironia é o pozinho de cicuta com açúcar pros rebuçados de vovó Escolástica. Salpique-lhe o caixão de violetas, mande rezar uma missa e não esqueça de chorar. Minha poesia de hoje é a continuação deste diálogo na corda bamba entre o antes e o depois, da vestal com o bufão, da sereia com o tamanduá, cada vez mais antes, mais antes, cada vez mais depois, mais depois, mais depois...

ZULMIRA RIBEIRO TAVARES — Nos anos 70 tive apenas um livro publicado, mas o que escrevi então não se limita a esse volume. Considero-o o primeiro, já que no anterior pouco me reconheço. O volume tem três partes distintas: de ficção, poesia e ensaio. Alguns poemas do livro hoje me parecem insatisfatórios; outros, curiosos. Os contos, salvo um, ainda os julgo "meus". Já o ensaio é simplesmente ruim para valer, mas não é burro, não. Apresentam-se nele questões que até hoje me interessam, mas tratadas de forma inadequada. Deixando de lado o ensaio, no volume descubro alguma coisa do que iria desenvolver posteriormente nos anos 80 e 90. Uma atenção à forma material do mundo, quem sabe, marcada porém por muita curiosidade sem dono; o que pode ter resultado em um estilo, suponho, bastante afinado com a "desnaturalização" do concreto. Hoje faço pouca poesia, em sentido estrito. Seja como for, não a separo do conjunto daquilo que realizo em ficção. De resto, a distinção que estabeleço entre poesia e prosa ficcional vem a ser antes de grau; não observo propriamente ruptura entre uma e outra. O livro, por ocasião do seu lançamento, teve apenas apresentações, nenhuma resenha que eu saiba. Assim, não tive ocasião de enxergar meu trabalho pelos olhos de outros. E um único par de olhos, em um depoimento breve, não tem condições de ir muito longe, abarcar obra e contexto.

2 - Como avalia a poesia brasileira contemporânea?

AFONSO HENRIQUES NETO — Confesso que tenho lido mais poetas que prosseguem marcantes porque iniciaram suas carreiras em um passado muito recente (Murilo, Bandeira, Drummond, Jorge de Lima, Cecília). De outra parte, é necessário recordar que as vanguardas que povoaram o século já exploraram todas as possibilidades da fatura poética, até mesmo a destruição pura e simples da palavra, ou seja, o poema-esgar ou o dito "concreto" — perfeitos oxímoros. Portanto, penso que o pós-tudo, marca forte do fim de um século veloz, proporciona três atitudes mais evidentes: a serena perplexidade do "tudo visto, tudo digerido"; a conseqüente liberdade de navegar por qualquer tipo de expressão literária, e mais a certeza de que o sentimento e a linguagem poéticas serão sempre jovens, como é jovem a lírica de Safo escrita há três milênios. Tudo isso sinaliza vida tão longa para a poesia quanto à existência da própria humanidade, apesar da profunda crise atualmente vivida em função da multipresença da imagem televisiva e de certo tipo de retórica imbecilizante que invade a comunicação de massa. Na verdade, a indústria cultural vem dificultando em muito a eclosão das condições básicas para a produção da grande poesia: hoje, inclusive em razão da morte da crítica séria, é voz corrente — até mesmo nas universidades — "transformar", por exemplo, a letra de uma musiquinha qualquer em um fantástico poema. Felizmente, há ainda muita gente escrevendo boa poesia e resistindo de forma heróica e guerrilheira à avalanche da mediocridade. Citar nomes é sempre ruim porque equivale a esquecer outros tantos.

BERNARDO VILHENA — A poesia brasileira hoje parece que vai muito bem. Não costumo fazer da crítica um exercício formal. Gosto de conversar com novos poetas, conhecer seus trabalhos e, a partir de um movimento informal, criar as tensões necessárias para que os caminhos que a poesia aponta sejam reconhecidos e explorados. Generalizar uma geração que não se apresentou como um grupo ou com uma proposta coletiva me parece um tanto quanto precipitado. O momento é de reconhecer individualidades. E elas são muitas. Mas tenho percebido uma linguagem culta e a presença brilhante e sempre bem-vinda de uma incerta loucura.

CHACAL — Em vinte anos, a poesia perdeu a fissura. Ganhou em maturação e domínio formal. O estilingue modernista-marginal perdeu a pressão. A formatação era necessária. Agora melhor estruturado, repertório oculto, andando pelas próprias pernas, que tal tentar novamente ampliar um pouco o auditório?

CHARLES — Não avalio. Se avaliasse, seria um irresponsável porque não conheço a produção atual. Aliás, esse negócio de avaliação tá mais pra vendedor de imóvel.

EUDORO AUGUSTO — Para ser sincero, não sei muito bem por onde anda a poesia brasileira contemporânea. Não existem mais os veículos que a concentravam naqueles épicos e cômicos tempos. Se existem, perdi o contato com eles. Suponho que a poesia que me interessaria deve andar por perto dos eventos promovidos pelo incansável Chacal, nosso Guevara à prova de balas. Ou disperso pelas letras das canções, agora que a música brasileira, depois de anos de letargia, mostra outra vez sinais de vitalidade.

FLÁVIO AGUIAR — Passaram os instantes de movimentos coletivos. A poesia hoje é uma causa íntima. Por isso mesmo universal: o poético batalha, no âmago de cada um, pelo que no indivíduo existe de compartilhável. O que o indivíduo pode partilhar é a sua liberdade, e isto é a poesia: a liberdade. A poesia de um modo geral tem firmado este caminho de liberdade num movimento que se delineia melhor em figuras individuais de grande medida ética: Rubens Rodrigues, Orides Fontela, Francisco Alvim e outros e outras. A poesia hoje é o ruído do ruído; por isso mesmo talvez faça sentido.

FRANCISCO ALVIM — Em geral, o contemporâneo não açula minha bile. Sempre encontro nele algo de uma experiência que compartilho. Podemos até ser péssimos. Desinteressantes, é mais difícil, embora possa ocorrer. Essa a suprema humilhação. Em suma, acho a poesia nossa de agora variada e interessante.

GERALDO CARNEIRO — A poesia brasileira hoje é uma maravilhosa crise de hegemonia, se me permitem contrabandear um conceito da política. As poéticas não mais se esmagam umas às outras, como em tantas ocasiões anteriores. Ao contrário disso, convivem, confluem, conferem aos poetas a possibilidade de serem múltiplos, poligâmicos, poliédricos. Rogo aos deuses e às musas que não desinventem esse caos.

ISABEL CÂMARA — Pouco ou nada sei dos poetas contemporâneos. Comprar livros se tornou impossível. Li trechos do *Algaravias*, do Waly Salomão. Procuro os livros de Zulmira Ribeiro Tavares, mas onde estão? Leio e releio Dora Ferreira da Silva, assim como sempre devorei a tal ponto o *Duíno* de Rainer Maria Rilke que chegou a um lugar ou um ponto que

eu o lia sem emoção. Vera Pedrosa anda pelas Europas. Ana Cristina deu-nos *bye bye* e à dor e nós? Quem somos nós? Onde ou aonde estamos? Os 26 de então? Procurando a poesia contemporânea sem encontrá-la? Shwartz, você, Secchin, Adauto... Onde está a poesia contemporânea, com letrinhas miúdas como as de Drummond de Andrade, como os rabiscos sem borracha de Lúcio Cardoso? Eu não sei ser boa como as letras das músicas. Eu sou uma poeta má a ponto da vicissitude e mediocridade. Há uma poeta chamada Ana Lúcia Basbaum. Ela é muito boa poeta. Ela sabe escrever.

José Carlos Capinan — A contemporaneidade na poesia brasileira ainda é marcada pelos modernistas. Mesmo a vanguarda e a poesia marginal não ficam fora dessa vertente. O que conhecemos de mais importante da poesia literária, se quisermos insistir numa distinção entre os textos que se produzem para as canções e os que se produzem em livros, são produções que herdaram suas conquistas formais dos modelos modernistas do início do século. Isso não quer dizer que alguma coisa não esteja acontecendo agora de auspicioso no mundo da poesia. Há uma forte retomada da produção e da edição de livros, que investem sobretudo na qualidade. Se bem que tudo se encaixa no horizonte das probabilidades criadas pelos grandes movimentos revolucionários do início do século, não se pode desdenhar do fato de que a produção tenha perdido seu interesse formal. Ainda vale pensar que há uma súbita manifestação de interesses empresariais, como o Prêmio Copene, que, durante o ano de 1996, patrocinou 13 poetas baianos em livros bem editados, investindo na qualidade.

Leila Míccolis — Creio que a partir de 1970 ampliou-se o leque de possibilidades poéticas, uma vez que, para além do livro, a poesia brasileira encontrou outros meios de manifestar-se através da oralidade urbana, dos *happenings*, das reciclagens, da *mail art*, da *dactyloart*, da arte xerox, do eletropoema, da heliografia, dos poemas visuais, do *computer art* e do hipertexto, utilizando os multimeios. Essa pluralidade de estilos e práticas, esse polidirecionamento fazem com que amplie a poesia seu campo de atuação, apresente-se para um público maior, e conseqüentemente se expanda, proporcionando uma reflexão mais expressiva e abrangente dos anseios do nosso tempo. Não podemos esquecer, nesse processo, o importante papel da imprensa independente, cujos jornais literários (alternativos e nanicos), através de uma distribuição mão-a-mão em nível nacional, proporcionaram e proporcionam até hoje intensa divulgação de muitas dessas modalidades poéticas, deselitizando-as, aproximando-as umas das outras e constituindo-se em um verdadeiro arquivo vivo, também

histórico-social. Em 1978, o prof. Theodoro de Barros já declarava que "uma sociedade que dispõe de um número infinito de publicações é, evidentemente, muito mais democrática que uma sociedade formada somente por grandes jornais". Essa afirmação também vale hoje para a atual poesia, que se enriqueceu com tantas falas e formas, aprendendo a desenvolver, prazerosamente, uma ação solidária e social de construir pontes e alargar horizontes.

LEOMAR FRÓES — Os tempos mudaram. A mídia mudou. A Internet invadiu corações e mentes. A poesia? ... Tornou-se menos política e social; voltou aos temas tradicionais: vida e morte. Amor e solidão. Os poetas? ... Ainda resistem e estão por aí, celebrando suas vidas, vivendo suas obras. Em poucas linhas, não dá para analisar a poesia atual. Então, vamos aos consagrados: Carlos Drummond e João Cabral são pontos culminantes e contemporâneos da poesia brasileira. Drummond e Cabral fazem a diferença. São poetas completos, límpidos, concluídos, sem arestas. Artistas cuja sensibilidade e brilho não deixam dúvidas e nem levantam suspeitas! São próximos e olímpicos. Terrestres e espaciais. Personalidades fundamentais para que se possam conhecer e sentir a tragédia e a esperança desses dias civilizados e violentos. Os dois fizeram obras e caminharam, cada qual a seu jeito, todos os mistérios, silêncios, palavras, prazeres e dificuldades da escritura poética. Vida é energia! Saúde, força, trabalho. Morte é inércia! Desemprego, fome e miséria. Sociedade é gás paralisante! Arte é tempo e espaço. "Toda obra de arte é uma sublimação do tempo e do espaço do artista." Todo artista verdadeiro sabe disso! Poesia é simplicidade. Mas é difícil chegar ao coração do poema, alcançar a simplicidade da poesia. Drummond e Cabral fazem a diferença. São artistas brasileiros ... e universais! ... São prata da casa. São ouro do mundo. São poetas! Completos. Chegaram ao coração do poema, alcançaram a beleza e a simplicidade da poesia.

LUÍS OLAVO FONTES — Apesar de mal divulgada e esquecida pela mídia, a poesia brasileira contemporânea parece ir muito bem. Superadas as amarras das vanguardas poéticas dos anos 50 e 60, a poesia atual recebe várias heranças — desde o modernismo e a Geração de 45 ao próprio movimento poético dos anos 70. Poetas vanguardistas dos anos 60, como Ferreira Gullar e Affonso Romano de Sant´Anna, influenciados pela poética dos anos 70, publicaram *Poema sujo* e *Que país é esse?*. Todas as tendências se misturam, sem preponderância de umas sobre outras, e os bons poetas sobrevivem, como recentemente os casos de Manoel de Barros ou de Leonardo Fróes, o mais recente ganhador do prêmio Jabuti. A juventude também participa deste bom momento, como o provam os encontros poéticos realizados no CEP 20.000.

RAS ADAUTO — A poesia brasileira contemporânea, como a vejo agora, diversificou-se muito. Pode-se dizer que ela está no texto publicitário, nas letras da MPB, no discurso de algum político mais sensível, está nas tevês, nas ruas, no meio das galeras das metrópoles e também nos poetas que ainda insistem com os livros. Vejo-a como uma vibração no nosso tempo caótico e terminal do século XX, como um grande fragmento de sentidos (ou não-sentidos) que costuram os momentos e acontecimentos dramáticos, festivos ou mesmo mórbidos. E quem está sintonizado nela é capaz de vibrar em qualquer esquina na boca-*funk* de qualquer pivete cheirador de cola ou na morte-midiada de poetas como Cazuza ou Renato Russo, por exemplo. Ela é como um espetáculo do nosso tempo. É o "arroz-de-festa" nosso de cada dia. Não existem mais poetas em suas torres de marfim. Pois a poesia agora está no meio do rebu da vida, da cidade. Está no ar. É o bicho solto de cada cena, que se arma nas tramas do cotidiano nervoso e virtual da nossa existência precária.

RICARDO GRAMOS — Nada a declarar.

VERA PEDROSA — Há poetas originais e surpreendentes surgidos no Brasil e em toda parte nos últimos vinte anos. E os houve antes e sempre. No Brasil encontram-se, atualmente, dezenas de escritores, publicados ou não, de grande vigor. A poesia não arrefece. Novo é o poeta que não foi lido antes, ou aquele cujos textos foram interpretados em outro momento sob luz diversa. Existem poetas que, relidos, revelam níveis cada vez mais densos de significado e cuja poesia se renova sempre. Penso, neste momento, no Jorge de Lima dos *Sonetos* e da *Invenção de Orfeu*.

WALY SALOMÃO — Para cada poema, variações da *ars poetica*. Hoje, cada vez mais, considero que cada poema de *per se* constitui uma poética. O que surge com a marca evidente de derivação vivencial deve passar pelo crisol do lido para que não permaneça um produto naturalista. E a operação inversa deve ser buscada para o que surgir precipitado por leitura: deve passar por uma imersão nos líquidos amnióticos da vivência. Por estas brechas elaboro minha poesia hoje: nem naturalismo vitalista, nem intelectualismo excludente da experimentalidade. *Polinizações cruzadas* entre o lido e o vivido. Entre o coloquial e o pensado.

ZUCA SALDANHA — A grande revolução cultural dos anos 60, a mais importante do século, a anunciadora do novo milênio, mudou completamente o mundo, foi a passagem de Peixes

para Aquário, de Apolo para Dioniso, do Dogma para a Liberação. A poesia marginal dos anos 70 veio na crista da onda fazendo o surfe da redescoberta metafísica do corpo, do Aqui-Agora, da palavra física, palavra de rua, de cama-e-mesa e de mesa-e-cama. Palavra do Aqui-Agora. A poesia de hoje, poesia da descontração, é a confirmação da poesia marginal dos anos 70.

ZULMIRA RIBEIRO TAVARES — Leio, como antes, como sempre, poemas que me impressionam; fortes, vivos, assinados por veteranos ou estreantes. Em relação ao conjunto da produção, o que chega até mim é mais aquilo que recebo de segunda mão, pela imprensa e por conversas. Observo a existência de festivais e encontros de poesia com grande participação de poetas, críticos e público. O retorno ao hábito de recitais em espaços públicos e privados, acredito que tenha características novas: poemas antes lidos do que interpretados; outros, ao contrário, interpretados até sua inserção na cena teatral. Também variações quanto à oralização do poema; o texto entendido quase como partitura. Tive ocasião de assistir a um pequeno encontro com dois autores intérpretes. Os poemas pareceram-me fortemente marcados pela música minimalista, com construção sintática e semântica muito simples, repetições vocabulares e silábicas, a mimetização (consciente?) de sons emitidos por instrumentos de sopro, percussão, sintetizador. A novidade, a meu ver, residiu na intromissão inesperada de algum efeito cômico, simpática dissonância apalhaçada nesse rebaixamento semântico. Com apenas um tal punhado de experiência e informação para análise da poesia hoje, torna-se difícil em uma leitura pouco constante, ainda que empenhada, a percepção de suas linhas gerais.

POEMAS

Afonso Henriques Neto

Cidade em tijolos de sombra espumosa
em línguas de gangrena cabeluda
espelhos sangüinolentos da fumaça

Satã, se enfureça de nossa imensa miséria

Cidade em ganidos subterrâneos
delirantes vinhedos galáticos
mendigos deserdados do sono

Satã, se enfureça de nossa imensa miséria

Cidade das vísceras radioativas
anjos enrabados nas neblinas
sonâmbulas epidemias & espermas filosofais

Satã, se enfureça de nossa imensa miséria

Cidade das utopias milenares
das divindades amnésicas
dos pesadelos do arco-íris

Satã, se enfureça de nossa imensa miséria

Cidade dos favos de verbo agônico
dos fogos de veludos mortos
carvão dos lunáticos hospitais

Satã, se enfureça de nossa imensa miséria

Cidade das lepras de vidro fosco
genocidas mercúrios mentais
fobias do mel desconhecido

Satã, se enfureça de nossa imensa miséria

Cidade das torres e dos gases sepulcrais
esquifes de luz coxa em fumegantes natais
esqueletos floridos nas chamas de arsenais

Baudelaire, prend pitié de notre misère.

Bernardo Vilhena

Sombra

É espaço sem luz
o contorno de uma figura
região não iluminada
a zona escura de um quadro
ou de uma cidade
pode ser também
a ausência completa de cultura
fantasma, mancha ou escuridão

Vestígio, traço ou indício
no pulmão do tuberculoso
é simulação e dissimulação
é tudo que não é luz
um corte no relacionamento
um lapso de momento
mistério, ócio, enigma
isolamento e solidão

O medo de uma criança
o espanto gritado de um gato
uma gargalhada de horror
quanto mais luz mais está presente
ganha velocidade no escuro
é ágil, elástica, é o silêncio
prima irmã da paranóia
um clássico de terror

Está no teatro chinês
na lanterna mágica do cinema
no eclipse, na elipse do poema
no gigantismo de uma pessoa

na mixice de outra
e no solilóquio do suposto bailarino
dançando sorrindo
com seu par mais que perfeito

dedicado a Alphonsus de Guimaraens Filho

Chacal

Como era bom
o tempo em que marx explicava o mundo
tudo era luta de classes
como era simples
o tempo em que freud explicava
que édipo tudo explicava
tudo era clarinho limpinho explicadinho
tudo muito mais asséptico
do que era quando eu nasci
hoje rodado sambado pirado
descobri que é preciso aprender
a nascer todo dia.

15.9.95

Charles

Tales que talhava bem um terno
Tanto talhou que cortou um dedo
Tales continuou talhando
E pôs termo ao braço tísico
Tales não traiu o corte
Seguiu cortante
Cortou a parte da cabeça que só pensava em tese
Aliás,
Tales não pensava em tese
Exercia exatamente o confrontante
Era díspare
Palhares
Quase surdo
Nem treinável nem tonitruante
Apenas tímido
Covarde
Idiota
Enfim:
Um palerma

Eudoro Augusto

A carne de Júlia Ribeiro

Passa o bife. Voz clara, tom definitivo.
Ela não estava brincando.
Levava muito a sério aquele filme.
Queria mesmo a carne quase viva
um pouco sangrenta. A carne do dia.
O meio-dia redondo roncava
no abdômen dos fartos. E lá fora
a fome rugia.
Mentira. Vergonha. Demagogia.
Pacto com laranja?
Não, animal, meu regime
não é tão liberal.
Júlia afasta a negra franja
enquanto destrincha o Real
com o garfo e a faca.
A carne é fraca? Então mais um pouco
de salada, sal da terra, incertezas,
verdades, cervejas.
Mais um pouco desta lenta agonia.
O outro, o que apenas comia,
engasga mas finge por um momento
que não é com ele, que não está ali,
que não sente, não escuta, não entende,
nem entenderia.

Flávio Aguiar

Sam Palo

Em vôo pelo espesso plano, aeropleno
de vazios contemplo, e me retempla a megavila
imersa velha coração disforme
das Américas em rima ou lâmico planar.
Teia de colares pontes
pirilampos presos a prazo preço
ao esmo das fumácicas paredes
o ar grosso me acolhe.

Pauso, aqui, meu coração espiga
trepida com os malhares de pés
que esbotam por trilhas desmarcadas
aí está, músculo preso na bulha
de bilhares de pratos a se espatifarem
como carreatas de buzinas bandeiras
vermelha estrela da vila agonia
sem ar, adêusica, perdida
janela túnel no bôco univérsito
quasar são olhos, amilhárico
devasto o ar que me doura
pelas vielas cegas velas
avenidas de glúmido mercúrio
por aonde meu caurro se avia
ao láudano rio plexo de sombras
e da milenar quedez dos casebres pobres
vida elementar, táquica, arrouca,
espírita protesto católica, universal, por entre
o horizonte de edifícios, outedores, sexys papéis.

Divisões e divisões de dedos
graspam comidas pelas geladeiras ou lixeiras
tanto faz e exércitos de pálpebras
catrapiscam nádegas de carnes e de tinta
trilhares de corpos se embaçam uns nos outros
pélicos, mânicos, cúpidos, vadios vórtices pousados,
enquanto prêticos jornais voam por esquinas mortas
e páulicas orlas do gigântico e esquêcico pintar
das cãs cruzeiras de estrelas idas
as marginais me têm
vágido calhau penetrador
ouvir batido de pulsadas veias
volante cabeçote de contido pulso

Me espaço e não sei o que
sou
nem vejo se ao fim de mim algo me espera
ou alguém desespera
Tenho mãos — tiete tamanduá pinheiro
e o óleo me conduz escorrego
meio escarro meio escorro
e a noite é nublada e imensa.

Francisco Alvim

Planície

Uma girafa baba toda a lua
búfalos comem o horizonte
pássaros tombam sob a neve
da montanha perto longe

binóculos para achar
o leão mais altivo
que inexiste na sombra baobá

ouço dentro um brusco mar
arremeter rinoceronte

Geraldo Carneiro

Adiós muchachos

Quando a manhã vestida de açafrão
trouxer a minha arcanja ou pandemônia
com espada flamejante e baby-doll
[de nuvens
(e quando eu não for mais o ayatolá
de certas raparigas em flor
que se comprazem na contemplação
do espetáculo da decrepitude)
eu sem mais eros-dicção, eu Thanatos
direi bye-bye às deusas deste mundo
e carnavalescamente desfilarei
ao lado de Deus num carro alegórico
na derradeira Terça-Feira Gorda

Isabel Câmara

Pecadora

1

Devoro teu vôo ó pássaro pleno
comendo tuas asas
Teu Deus
me absolve
Devoro este pássaro
em cujas asas me apreendo Plena

Deus de tantas lousas & dos que
não tenho olhos não os tenho para ver
E todos sabem é plenilúnio
é plena pele amaciando outra coisa pele

Teus olhos sejam meus olhos ó pássaro Deus.

Minha poesia não vale nada
minha fé se perde a todo instante
e passo contente feito não tivesse nada
com o passado o futuro sequer o presente.
Meu português não é de todo ruim
maldosa é a palavra labutada
dando quase em nada.
O pior português
foi aquele meu avô que pisava feliz suas vindimas
e se o vinho era meio azedado foi quando tomei
meu primeiro porre na adega de sete chaves
numa bela manhã tricordiana.

Quem nasceu para ferreiro tem o ditado:
espeto de pau. Fiquei tão feliz em ser bêbada
na adega do ferreiro seu Miguel.
O forte em mim no entanto são cordas de celos
e o de menos é tudo que acho saber.
Sou um arremedo arretado trespasse de espadachim
cheio de espirros acorrentados.
É que respirar faz tão bem aos pulmões!

2

Sou farta em tripés
e cheia de tripas sangrando
feito veias. Sou plena em Maomés
e conhecer faz-me doer tanto que esqueço o mistério.
Já fui carregada nua no meio da rua nua
arrombaram-me a casa
arrombaram-me a castidade (desde mocinha)
e chega.
Ser tão vulgo é um visgo.
Porém não o ser é perder-me de mim e morrer antes da hora.
Que foram antes tantas.
Gostaria de amar mas desaprendi.
Como todo tolo faço-me de poeta
P´ralegria não ficar triste e morrer de saudade ou pena.

Os suicidas merecem nada mais que o céu?
Isto devia ser escrito ou questionado?

Perigoso demais.
No mais a mais et coetecera
que de coleira nascemos.

Ai os que de nós houver, ver, vir e por amor
não perecer

João Carlos Pádua

Autobiografia precoce

A tangerineira desclassifica-se em frutos,
enquanto a amoreira, necessitada de poda,
desencanta-se numa lassidão triste de se ver.
Por outro lado, a hortelã-pimenta promete
vida longa,
o que, outrossim, acontece com os pimentões.
O mesmo não se pode dizer,
entretanto,
dos melões que,
melancólicos,
definham a olhos vistos.

Invadindo a paisagem,
o vento nordeste,
que fustiga meu rosto e as folhas do abacateiro,
traz notícias daqueles tempos.
Bob Dylan e conhaque George Aubert;
like a Rolling Stone
em plena rua do Riachuelo;
Dexamil e a cavalaria da polícia militar;
Dops, Cenimar...
Aquele Corcel cinza despejando tiros
sobre os transeuntes.
Era festim, até o velho cair de joelhos.

O sangue inundado o cérebro,
manchando o asfalto.
O medo, o silêncio.

Entre pernas, sorrisos e baratas,
o lacrimogêneo esgar de um animal
prematura e mortalmente ferido.

(os olhos fundos de Franz Kafka
passeiam pelas ruas centrais da cidade)
Depois houve um momento
em que a prática
— sempre o critério da verdade —
volatilizou-se em miríades de certas incertezas;
e a construção do que parecia lógico
impôs-se como tarefa inequívoca,
entre o ruído insano dos automóveis
e a agressão pétrea dos edifícios.

Mas razão e revolução
desaguaram no coração.
Vieram então
as longas noites de dentes trincados
e as tenebrosas manhãs
de pedra e cal
em Copacabana.
Ai, as tenebrosas manhãs de Copacabana!
O mundo lembrava seu fim,
e a felicidade era um rosto triste
num trem que passara em alta velocidade.

(a chuva forte comprometeu o espetáculo
naquele Flamengo x Grêmio)

Hoje,
plantado à barra do São João,
por detrás da casa de Casimiro de Abreu,

não me ocupa descobrir
a verdadeira essência da vida;
desvendar-lhe os mistérios,
livrando-me de suas enganosas aparências, ou
recompor-lhe o mosaico de ilusões;
visto que tal tarefa
muito pouco acrescentaria
à minha cotidiana peregrinação
entre
a estupefação e o delírio.

A simples e ingênua
constatação
de que o rio ainda corre para o mar
me basta e tranqüiliza.
Por isso,
entre as goiabas podres no chão
e as carambolas verdes no pé,
deito agora à terra,
cético e feliz,
os restos da graviola da infância.

José Carlos Capinan

Uma canção de amor às árvores desesperadas

FRAGMENTO

I

Corpo da terra, cinzas colinas, nuvens cinzas
Nem pareces uma fêmea em atitude de entrega.
Meu corpo que tanto te deseja, quanto te beija,
Fez saltar três filhos do fundo da terra.

Quisera te receber, Neruda, como Ossain
E de cada folha das florestas americanas
Encontrar o remédio para sobreviver
Às furiosas noites de fogo desta cruel origem ibérica.

Ainda não cai a hora da vingança. E teu poema diz ainda: te amo.
Corpo calcinado das angiospermas, bromélias, plantas,
Como recuperar dessas auroras de guerra
Das feridas tamoias, eu, ogan das tristezas do mundo,

O corpo da terra? Persistirei nas oferendas
Persistirá minha sede, pelos caminhos indecisos do planeta,
Combatendo a ânsia dos perversos e buscando a rede
Onde a infinita mão do acaso tece a esperança.

Leila Míccolis

Denúncia vazia ou novos ícaros

Exulto de contentamento:
fiz meu inquilino jurar
que hoje pula do 20º andar
e desocupa o apartamento...

Leomar Fróes

Poesia

Não é bem assim
Começo
Meio
E fim
Conforme a cabeça
O corpo
O coração
E as pernas
De um manequim

POESIA
(se a gente pudesse comparar!)
Seria
Como flauta —
— Doce
No fundo
Do mar

Luís Olavo Fontes

Papelote

A vida inteira batida a máquina,
Guardada em pastas de papelão.
A vida inteira guardada em postas
Que o poeta, às vezes, tem vergonha de olhar.
E ela está ali postada à sua frente,
Empilhada sobre a mesa posta,
A vida inteira: um papelão.

Ras Adauto

Cuidado

Ela me diz
pra tomar Cuidado;
O PM me fala
pra tomar Cuidado;
O Delegado me recomenda
tomar Cuidado
O Senador me assinala
pra tomar Cuidado;
O presidente decreta
pra tomar Cuidado;
O Papa abençoa:
meu filho, tome muito Cuidado;
Todo o Mundo me insiste
pra tomar Cuidado
CUIDADO CUIDADO CUIDADO
Até o meu cachorro
me manda tomar Cuidado

Os jornais do dia noticiam
tome todo Cuidado;
As TVs transmitem
tome extremo cuidado
CUIDADO CUIDADO CUIDADO
Todas as paranóias possíveis:
Tome Cuidado
Tome Cuidado
Tome Cuidado.

E minha alma me sussurra
no jogo pânico da urbe ardente:
É, meu Nego,
Tome muito Cuidado
com toda Essa Gente...

set. 1995

Ricardo Gramos

Indigno blues

"Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada"
(de um antigo comercial da tevê)

Livrar a trava do cão

Matar o restinho
do monstro seio murcho
da família

O eterno noturno entre
lençóis da mãe disponível

Repartir o michê
com o menino
perdido no pó

Domar a droga do palavrório
despercebido no banheiro
da academia

Assistir com santa impaciência
a depilação de aranha adolescente
e seu estilo normalista

Enfiar até os colhões

Reservar a tribuna de honra
para os chatos catados ao relento

Não passar o bastão

Ainda

Um pé no acelerador
o outro na pista molhada
O olho bom no andar
térreo da ampulheta

Anotar o lugar
do carneiro perpétuo

Jogar tudo no bicho-papão
de Mishima - o samurai
sem pilha de gato

(Bairro de Liberdade.
Interior. Festa.
Canhões de Luz)

OK Lady Day
Play the game. Um puzzle
Um quebra-coração

Um pulso de veias difíceis

Um pico de unicórnio

Descartável

Roberto Piva

Alma fecal contra a ditadura da ciência
Rua dos longos punhais
Garoto fascista belo como a grande noite esquimó
Club do fogo do inferno: alquimistas xamãs
    Beatniks
Je vois l´arbre à la langue rouge (Michaux)
Templo
Procissão do falo sagrado
Deuses contemplam nas trevas o sexo
    do anjo do Tobogã
Felizes & famélicos garotos seminus dançam
    como bibelôs ferozes
Pedras com suas bocas de seda
Partindo para uma existência invisível
Tudo que chamam de história é meu plano
    de fuga da civilização de vocês

Represa de Mairiporã, 1995

Vera Pedrosa

Listagem

O mar,
pedras soltas, o sol,
blocos de adobe empilhados, o céu,
a maré, os mares,
os ares,
leões adormecidos, os figos,
o livro da águia, a ânfora,
uma visita à casa do padre
ele ouvindo o rádio,
um tapete surrado,
a sala, as células, o pátio
palmeiras
pegadas na areia
as sandálias
limões no limoeiro
me lembrei de um nome
um Barão de Nonoai
(barão?)
pronunciado quando,
nada, nem estas poucas sílabas
se perdendo
"cada vez suporto menos
este mundo de trevas"
este mundo de truques

Não não tenho palavras mas
um pequeno rosto redondo
com olhos de rolimã me olha

volta ao círculo
"umas luvas que na hora de vestir
se encontram outras luvas dentro"

a areia
o deserto
a montanha
o mar.

Paris, 1991

Waly Salomão

Poesia hoje

1

Ao mito evangélico do bom-ladrão
e ao meu amigo Beto Sem Destino,
presunto desovado em Itaipuaçu.

1

A chave de ouro
que o segredo arrombe
que o código estoure
da máquina do mundo
talvez embutida reste
nas linhas que de oitiva canto
do "Coco de mim" arcaico:
- Um passarinho / Dominó / caiu no laço / Dominó /
dá um beijinho / Dominó / dá um abraço / Dominó.

2

Simples e composta como a chave-mestra.
Simples como o ladrão, simples como o fogo,
simples como o pau duro ou o pé-de-cabra,
composta como o contorno ambíguo das ferramentas
no calção dourado.

Simples como o ganho na marra de um toca-fitas.
Ou a prensagem de dólares falsos.
Ou a pintura de placebos,
com anilina azul-marinho,
vendidos, trocados, banhados
como o LSD porrada "Blue Sky".
Simples e composta como a gazua.
Ou como a mala caipira,
cheia de maconha paraguaia,
remetida toda quinzena para o guarda-volume
da Rodoviária Novo Rio.
Composta como é composto um murro
quando não reduzido
à sua expressão mais simples que é urro.
Primal como um berro três oitão.
As alturas e os abismos
gomados em um só caminho:
saltar da ponte com os Federais na cola.
Teatro da espermatização dos perigos!

2

para Adriano Espínola

1

Serena e sem catástrofe.
Não é difícil aprender a arte de perder.

2

Arrasta o dia na areia sua rotina normalmente.

Prestação de contas?

Apólice de capitalização?

Central de recados?

Adquirir o Saint-Clair das Ilhas?

Fuzarca, carnavais e cinzas.

3

O que existe de valor por aqui exceto a paisagem?

Incontida volúpia de saquear.

É mister roubar. É mister roubar a luz

Que cobre

Montanha e mar

Roube!

Zuca Saldanha

Piuma al vento

A Rainha Margarida bota banca
Tu és na mesa um cavalheiro
mas na cama um porcalhão
as mangas vão caindo de maduras
o vento varre as folhas
varre as folhas varre as folhas
o vento cuí o vento lá
o vento lá o vento cuí
e os anos se passaram
e os anos se passaram...
A Rainha Margarida bota banca
Tu és na cama um cavalheiro
mas na mesa um porcalhão...

E o Rei Rodolfo que suspira
La donna è móbile
cual piuma al vento
parla più cuna gralha
e nunca stá satisfatta...
cosi é la vita
funiculi funiculi
funiculi funiculá...

Zulmira Ribeiro Tavares

O doutor em filosofia e a manicura de doutores

Prendeu-lhe os peitos com as duas mãos nodosas e deu-lhe no corpo um giro de cento e oitenta graus. Depois abriu-a por trás como se partisse o pão do dia. Então entra nela perseguidor e atento. (Desejo, sim, sem dúvida; mas muito de falseta). Ele a persegue por dentro com os seus filosofemas; os açula como a cães de caça no mataréu: Uh! Uh! — silvos e assobios. Ela persegue o sol que é pobre, nesse apartamento de inverno com aquecedor magi-clic. Ele a sacode de lá para cá. Ela se deixa levar mas está alerta: cada lâmina de unha — perolada a dele, cintilante a dela — deve bater na outra sem riscar. Ele a sacode de lá para cá e resume o seu desespero gritando-lhe, por dentro do túnel clareado azul-noite com seu pênis de ponta-de-farol, que a vida não tem fecho, não tem fecho, não tem fecho. Ela por fim diz sim, sim, sim, sim, com o corpo feroz em arco, sem entender a língua dele, de escalas. O tempo passa. O ar é áspero feito uma lixa. Ele tosse. Ela desliga o magi-clic.

EM QUESTÃO:

POÉTICAS DO PÓS-MODERNO

Dante Lucchesi

A poética do não-sujeito

Muito se tem discutido sobre a caracterização da época atual em termos da dicotomia *moderno/pós-moderno*, constituindo-se o segundo termo como uma forma de ruptura em relação ao primeiro. São igualmente muitas as categorias convocadas para demonstrar/negar esta ruptura. No plano econômico, recorre-se ao conceito de sociedade pós-industrial que caracteriza a infra-estrutura da pós-modernidade, em oposição à sociedade industrial que engendrou a modernidade. Ainda no plano econômico, alude-se a uma terceira revolução industrial, com a informatização desencadeando o predomínio da informação sobre a produção e o predomínio do profissional especializado sobre o operário desqualificado ou semiqualificado, como o motor da nova era pós-moderna. No plano social, a unidade da política em torno da disputa do poder do Estado é substituída por uma micropolítica, ou seja, uma fragmentação da política, em que o ocaso dos grandes projetos sociais é ocupado por demandas de segmentos específicos, como o das mulheres, homossexuais e minorias étnicas. No plano da cultura, fala-se na perda da referencialidade, configurando-se uma cultura do simulacro.

Considero, entretanto, que a categoria do sujeito ocupa um papel crucial para o entendimento da dicotomia moderno/pós-moderno. Mais precisamente, penso que a idéia de *morte do sujeito* seja decisiva para a compreensão do que seja a pós-modernidade. Desse modo, estabelece-se o contraponto com a modernidade, que pode ser vista aqui como processo de (re)nascimento do sujeito, sendo este antes de tudo um ser dialógico, e o seu verdadeiro interlocutor: a história.

Com efeito, é difícil dissociar a idéia de pós-modernidade da retumbante proclamação do "fim da história". É até um truísmo dizer que o que se proclama não é o fim do objetivo da história, mas a possibilidade de o sujeito abdicar de intervir nela. Assim sendo, tal afirmação é muito mais ideológica (no sentido mais rasteiro do termo) do que, digamos, "científica".

Contudo, se essa possibilidade se torna hegemônica, fica difícil distinguir entre o que é ideologia e o que é realidade objetiva.

Assim, alienado de sua dimensão histórica, o sujeito torna-se um mero indivíduo, circunscrito às suas relações mais imediatas tanto com o mundo que o cerca quanto consigo mesmo. Todos os seus gestos perdem qualquer transcendência e resta-lhe tão-somente aceitar as coisas como elas são, ou melhor, tentar acompanhar a voragem das transformações que se operam na aparência das coisas, ou no simulacro no qual a realidade desse indivíduo se converteu.

Nesse quadro de negação do sujeito dentro do universo pós-moderno destaca-se a neutralização do discurso. A experimentação formal que caracteriza a arte modernista constituiu uma forma não apenas de questionamento e crítica da tradição estética, mas um questionamento e uma crítica aos costumes e valores da própria sociedade. Daí a postura marginal do artista e o escândalo que não raro marcaram as manifestações modernistas. A experimentação formal tinha uma conotação evidente de crítica social e de protesto.

No decorrer do século, o sistema demonstrou uma ampla capacidade de assimilação dessas manifestações e a conseqüente neutralização de seu poder subversivo. Todas as manifestações estéticas e culturais da modernidade passam, assim, a integrar o repertório da indústria cultural pós-moderna desprovidas de suas conotações históricas originais, ou seja, devidamente pasteurizadas.

Nesse processo, a neutralização do poder de qualquer discurso se dá na medida em que tudo pode ser dito, e nada tem alguma transcendência para além daquele circuito previamente estabelecido, isto é, nada tem uma implicação histórica mais ampla. A sociedade pós-moderna, ao se tornar uma nebulosa de todas as linguagens possíveis, esvazia o poder de significação da linguagem na medida em que a reifica, instrumentalizando-a, tornando-a um mero acessório, do qual um artista, um estilista de moda ou um publicitário pode lançar mão sem qualquer comprometimento, e com fins absolutamente pragmáticos. Na sociedade pós-moderna, o movimento das vanguardas que caracterizou o modernismo e toda sua conotação estão definitivamente superadas. O artista pode utilizar qualquer recurso estético sem que isso implique qualquer posicionamento *anti* ou *pró*-tradição, ou *anti* ou *pró*-sistema.

Isso se reflete na distinção, proposta por Fredric Jameson, entre a *paródia* e o *pastiche*. A paródia foi um recurso bastante empregado pelos modernistas. Através da paródia, um determinado recurso estilístico ou um maneirismo do passado era retomado com uma intenção satírica ou de negação da tradição. Já na imensa fragmentação e privatização que

caracterizam o advento da literatura pós-moderna, a paródia é substituída pelo pastiche, "o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta, uma prática neutra, sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico. O pastiche é, portanto, a paródia vazia".

O recurso neutro e fragmentário à história e à tradição constitui um dos elementos mais marcantes da literatura pós-moderna. Esta é, com efeito, uma literatura de referência, que, utilizando a fórmula de Borges, poderia ser assim caracterizada: "Palavras, palavras, deslocadas e mutiladas, palavras de outros, foi a pobre esmola que lhe deixaram as horas e os séculos."

Não se pode negar, entretanto, um vigoroso trabalho de pesquisa e de conhecimento da tradição literária, presente na poética pós-moderna, que contrasta com manifestações mais *naïves*, do tipo da poesia marginal, que emergiu nos anos 70. Nasce, hoje, uma nova geração de poetas que exibe uma reflexão formal à luz da tradição literária. Porém, não se observa nestes as conotações que as opções formais assumiam para os poetas do modernismo. O verso livre, por exemplo, uma das chaves para a poesia modernista se insurgir contra as imposições da tradição — um brado contra a redução da forma a fôrmas —, no contexto pós-moderno da poesia, convive pacificamente com as formas mais fixas da tradição clássica. O poeta pós-moderno pode dispor de todo o repertório de opções formais que os séculos lhe trazem à mesa (ou ao monitor de seu microcomputador), de uma forma neutra, ou melhor, a-histórica, já que essas formas se integram em seu poema alienadas de todas as conotações de que se investiam ao longo da tradição, quer sejam arcaicas, clássicas ou modernas, quer sejam conservadoras ou de vanguarda. Assim, o cânone não se funda na opção formal, mas na destreza em se manipular com a(s) forma(s) escolhida(s).

Podemos perceber bem na poética pós-moderna o que Rouanet chamou de tendência "a saquear o 'museu imaginário' dos estilos sucessivos, canibalizando o passado". Marca essa poética também a desreferencialização do real, ou seja, a superação do real pela sua representação estética.

Essa desreferencialização do real situa-se na transubstanciação da realidade objetiva em expressão lingüistica. Desse modo, o poema, assim como o simulacro em que a realidade se converte na pós-modernidade, é a alegoria perfeita de Borges: um universo imaginário tão completo em si mesmo que não possuiria um ponto sequer de correlação com o real: uma criação totalmente imotivada.

Contudo, é no interior dessa linguagem aparentemente desprovida de significação histórica que se podem surpreender as imagens candentes de uma época. Assim, por exemplo, a redução do não-sujeito pós-moderno às suas relações mais imediatas, a um mero corpo

desprovido de qualquer transcendência, é expressivamente retratada num poema de Alexei Bueno, um dos expoentes da novíssima geração de poetas brasileiros, quando o mito de Helena, a mais bela das mortais, por quem se promoveu a guerra das guerras, é reduzido à decrepitude de um corpo aos 97 anos: "Noventa e sete anos. Suas pernas / Eram dois secos galhos recurvados. / Seus seios até o umbigo desdobrados / Cobriam-lhe três hérnias bem externas. // Na boca sem um dente os lábios frouxos / Murchavam, ralo pêlo lhe cobria / O sexo que de perto parecia / Um pergaminho antigo de tons roxos."

Também significativo é o modo como Alberto Pucheu, outro jovem representante da poesia brasileira contemporânea, descreve o sentimento de angústia do indivíduo diante da sua incapacidade de se projetar ou de se perpetuar em qualquer coisa que seja; num universo em que todas as representações são esquivas, no qual ele pode, no limite, almejar a um *flash* de uma máquina fotográfica (talvez os cinco minutos de fama de Andy Warhol): "1. Escrever para inventar uma / vida que se apaga Como a de / quem traz uma borracha na sola / do pé Nenhum rastro sobre- / vive nas areias Nenhum passo / é fotográfico Nenhum // 2. Andar é verbo na esvanecência / de um passado Em direção / a um futuro que as maresias / não nos deixam ver Andar é verbo / na freqüentação de um presente / em que só temos o que perdemos // 3. Por entre os dedos escoam as / águas da mão Olhos ora se abrem / ora se fecham perdendo o que as / retinas haviam conquistado Barulhos / se dissipam tão logo os ouvidos / os agarram Só há memória do agora."

É, com efeito, um expressivo desabafo do que se pode definir como não-sujeito pós-moderno, que se descobre em sua própria vacuidade, em um mundo cujo passado se esvanece na ausência de parâmetros que possibilitem a sua apreensão. Um mundo também sem futuro, posto que lhe retiraram a possibilidade de ser história. Fica assim o indivíduo condenado a viver num eterno presente "em que só temos o que perdemos": o devir.

Jair Ferreira dos Santos

O corpo despedaçado de Orfeu

Num fragmento particularmente acintoso de seu *Cool memories II*, Jean Baudrillard reduziu a discussão sobre o pós-modernismo à mera "fornicação verbal". A blague é boa mas este não é um pecado que se possa atribuir à poesia pós-moderna (se a expressão faz sentido). Quase não há textos, licenciosos ou não, a seu respeito, em contraste com a ficção, as artes plásticas, a mídia eletrônica, brindadas com um acervo já obsceno de estudos acadêmicos e matérias na imprensa.

Um verdadeiro branco teórico parece isolar o poema da bibliografia consagrada ao pós-moderno e o termo "poesia" raramente figura nos índices remissivos dos ensaios mais importantes. Em cem títulos, somente três autores — os americanos Fredric Jameson, David James e Charles Newman — abordam a poesia em passagens ou capítulos tão breves quanto inconsistentes. Jameson vê no poema "China", de alguém chamado Bob Perelman, um traço pós-moderno na sua ruptura esquizofrênica da linguagem, enquanto os outros dois ressaltam igual característica no coloquialismo metonímico da poesia americana nos anos 70 e 80, em oposição à alta ironia modernista. São aves raras num céu apático, já que os autores europeus (Wellmer, Bertens, Vattimo) desdenham o assunto e as grandes revistas do gênero, quando o põem em pauta, acabam por confiná-lo em guetos universitários.

Este silêncio é um passo bastante largo na marcha da poesia para a irrelevância, mas tem o mérito de nos deixar face a face com realidades incômodas. A ínfima visibilidade da poesia no mercado e na sociedade se deve, para além dos poucos leitores e da ineficácia cultural, não só à concorrência dos meios audiovisuais ao livro, como também à concepção cenográfica, midiática, que a arte vem assumindo. A arte hoje tende ao espetáculo, isto é, ao impacto em escala massiva, com grandes negócios por trás, enquanto a poesia, segundo Charles Newman, teve de resignar-se a ser apenas um "minor media event". Simultaneamente, o prestígio da prosa nas sociedades onde a informação é mercadoria permitiu à ficção integrar-se ao *marketing* e mesmo à globalização. Os lançamentos mundiais de Eco e García Márquez não deixam dúvidas. Quanto à poesia, cuja mensagem é irredutível à informação e cujo gosto é menos espontâneo, exigindo iniciação, seu destino parece ser uma existência conformada na espectralidade.

A essa condição vem acrescentar-se, no caso dos versos pós-modernos, a dificuldade em se configurar uma poética mínima, já que a estética contemporânea pressupõe a implosão das normas e o pluralismo dos estilos. Comparado à narrativa, o poema tem um recorte menos nítido. O cânone modernista — invenção, abstração, ironia, metáfora apoiadas no cotidiano para coreografar o drama da transcendência vazia — estende sobre ele sua sombra. E por aí os recursos pós-modernos da citação, da paródia, do prosaísmo metonímico com vocabulário não literário para fundir vida e texto nos temas do presente mostram-se problemáticos. Não só já foram manejados com brio pelo modernismo, como em geral não são percebidos pelos leitores no papel de estratégias de reinvenção, de diferenciação.

Nesse quadro cambiante, classificar e interpretar tornam-se operações arriscadas, na cena brasileira inclusive. Formas, conteúdos, contextos engendram aqui as combinações mais ardilosas. Com seu "Pós-tudo", anos atrás, Augusto de Campos escreveu um bom poema concreto, isto é, moderno, sobre um tema pós-moderno. Entre os livros recentes, *Collapsus linguae*, de Carlito Azevedo, que explora à vontade a paráfrase e a citação para compor, mediante reflexão, metapoemas, foi lido por José Lino Grünewald, na sua orelha, numa clave modernista. Em *Folias metafísicas*, o relinchamento da retórica por Geraldo Carneiro tem o ludismo da pós-vanguarda internacional, mas o ânimo é claramente oswaldiano e o gesto, também. Além disso, num mesmo autor — Jorge Wanderley (*Manias de agora*) — encontramos pastiches caprichados de Borges junto a meditações líricas, roçando a epifania, sobre a madrugada. Por fim não seria abusivo imaginar que Sebastião Uchoa Leite, com sua disciplina formal, sua linguagem átona, venha a ter, apesar de seu apego às alusões, um parentesco maior com o modernismo tardio de John Ashbery do que com qualquer dos autores citados.

As ambigüidades pinçadas em nossa breve amostragem têm sido resolvidas com a expressão mãe de todos os ecletismos — o *double coding*, a dupla codificação. Como a arquitetura, a poesia pós-moderna é assim herança moderna mais qualquer outra coisa: reciclagem de formas e autores, metonímia e seu truncamento, letra de música, personas sem fim, homoerotismo, ecologia, feminismo, desencanto pós-utópico. A lista é longa e responde pela sensação de vale-tudo que experimentamos face à arte atual, embora na sua formulação elegante, adequada aliás, se fale em lógica da dispersão, em contraposição à ética do projeto no modernismo.

O cerco a esse objeto inefável não estaria completo, porém, se não assimilássemos ainda um último aspecto seu, intrigante mas essencial: sua superficialidade, ou antes, entre os melhores, sua aspiração à superfície. É um vício recheado de virtudes. Nele pode estar, paradoxalmente, a sua chance, pois mal suspeitamos ainda o que seja a vida em plena superfí-

cie. Numa cultura onde a atividade básica consiste crescentemente em comunicar, a experiência da informação tende a sobrepor-se à informação da experiência. Signos e imagens não têm peso nem profundidade. Com a troca social calcada em simulacros, viajamos por um universo fluido e transparente, sem nada por trás, do qual vai sendo banido o fetiche de todas as religiões como da poesia: o mistério.

Evidência ou não, é irresistível a tentação de afirmar que a superficialidade da criação poética hoje remete ao declínio da função órfica do poeta e do poema. Para os modernos, que reentronizaram Orfeu como emblema do lirismo puro e desafio aos mistérios da existência, o poema deveria ser descida aos infernos, ascese decifradora. A aventura da linguagem pelas contradições da modernidade, pelos desertos da falta, fazia da vertigem descoberta, da angústia *insight*. Em suma, revelação.

A sensibilidade pós-moderna em esboço rejeita essa crença fundamental que vigora desde Platão até os irmãos Campos: a vida e o mundo estão aí para serem conhecidos. Não estão. São recriados diariamente, em infinitas versões, com ou sem gerenciamento neoliberal. Contida a paixão pelo enigma, não fica justificada a estupenda mediocridade de muito poema pós-moderno, com as exceções de sempre, mas compreende-se por que são versos que não visam à profundidade; é que preferem estereotipar a singularidade, rica ou escassa, do vivido, descrever seu espaço. Quando afastam o drama, é porque a época aprecia o *pathos* de uma subjetividade *cool*. Se descarta a originalidade, é porque a paródia sintoniza melhor com a simulação generalizada. À metáfora que enleva eles opõem a metonímia que aplaina mas engana menos. E se o texto não conduz à verdade, é que a linguagem é certamente jogo, depois eventualmente iluminação. Não mais "sentinela do invisível", o poeta surfa sem danação nas ondas incessantes das mensagens. Pois segundo Uchoa Leite: "Mistério é vadiagem."

Híbrida e superficial na sua natureza, a poesia pós-moderna (ou qualquer outra) caminha, tudo indica, para o irrelevante e o espectral enquanto criação na cultura e produto no mercado. Talvez esteja reservado a ela cumprir o trânsito do cadáver da poesia como instituição para sua ressurreição como *hobby*, jogo tribal, adereço nas subculturas de gosto. Nesse novo *status*, vai assemelhar-se à filatelia, à numismática. Sua espectralidade dará frutos diferentes, imprevisíveis. Circuitos de produção e difusão de poesia já se formam na Internet e já existem máquinas que facilitam a edição caseira de livros de qualidade. Na pós-modernidade, o mercado em segmentação talvez guarde uma remota analogia com o corpo despedaçado de Orfeu, ambos representando o grande poema da cultura que se desfez. E como no mito, Orfeu, mesmo decapitado, continuará a cantar.

RESENHAS

Todos os sonetos. *Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 1996, 166 p.*
(Resenha de Ricardo Vieira Lima)

O culto ao soneto - essa perene forma poética fixa - é tentação que tanto pode ser a glória quanto o infortúnio de qualquer poeta. De suas origens provençais, passando por Dante, Petrarca, Camões, Bocage, Quevedo, Góngora, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé e, entre nós, Gregório Matos, Olavo Bilac, Raimundo Correia, Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens, Augusto dos Anjos, Jorge de Lima e Vinícius de Morais, entre tantos outros (a lista, de fato, é interminável), o soneto resistiu a todos os "ismos" pelos quais passou a poesia através dos séculos, e fez frente à vã guarda paulista dos anos 60, continuando a seduzir nomes mais recentes, como Tite de Lemos, nos anos 80, e Alexei Bueno, Carlito Azevedo e Carlos Eduardo Bandeira de Mello, na década em curso. De todo modo, é indispensável conhecer e reconhecer a mestria da atividade sonetística de Alphonsus de Guimaraens Filho, que, a partir de *Sonetos da ausência* (1946), revelou-se um dos maiores cultores do gênero, neste século, no Brasil.

Em *Todos os sonetos* é dada aos novos leitores, enfim, a oportunidade de entrar em contato direto com a sofisticada obra de um poeta que, desde o seu livro de estréia, vem colecionando os mais importantes prêmios (Fundação Graça Aranha, Olavo Bilac, Cidade de Belo Horizonte, Luísa Cláudio de Sousa e Instituto Nacional do Livro) e os mais significativos elogios, vindos de gigantes como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e José Guilherme Merquior. Com efeito, basta ler um único soneto de Alphonsus para que se tenha idéia da real dimensão do seu invulgar potencial poético.

O lirismo amoroso, o confessionalismo transparente, a religiosidade mística e uma severa e grave preocupação com a morte são os quatro temas básicos que norteiam a poética de Alphonsus, que, embora tradicional, surpreende o leitor com algumas construções inusitadas, como em "Delírio": "Há soalhas tinindo. Um enterro passa. / Vão sepultar a leve incompreendida. / Chocalham risos. Vai cantar alguém. / Sufoca a treva. Mata. Amor? Chalaça... / Eulália é morta? Eulália está ferida? / Falem mais alto, que eu não ouço bem."

Todos os sonetos reúne tudo o que o poeta produziu no gênero, ao longo de dez livros, entre eles *Sonetos com dedicatória* (1956), obra que representa uma homenagem de Alphonsus a diversos intelectuais e colegas de ofício, agrupando antecessores e companheiros de geração. Em notáveis sonetos que têm como título o próprio nome do contemplado, são prestadas homenagens a Álvares de Azevedo, Antero de

Quental, Antônio Nobre, Cesário Verde, Drummond, Dante Milano, Cruz e Sousa, Baudelaire, García Lorca, Gabriela Mistral, Keats, Manuel Bandeira e Machado de Assis, só para citar alguns. Já *Uma rosa sobre o mármore* (1953), coletânea de 29 sonetos, presta tributo ao pai do poeta, o simbolista Alphonsus de Guimaraens, autor de *Dona Mística* e *Kyriale*, cujas cinzas se encontram num suntuoso mausoléu no cemitério anexo à ermida de Sant'Ana, em Mariana: "Em Sant'Ana repousas, como um dia / no Rosário esqueceste. Ah em Sant'Ana / nessa doce colina de que emana / a mesma indefinível poesia." A seqüência de homenagens prossegue nos sonetos dedicados a Cândido Portinari ("Estou revendo nosso Portinari / na igrejinha da Pampulha. Ele ia / trabalhando feliz. A manhã ria, / azul. Nada que o esmoreça e pare") e a Cecília Meireles ("Serena-desesperada sempre eras. / Em que espelho, Cecília, tua face / ficou perdida? Dos teus versos nasce / de novo a luz fremente das esperas").

A exemplo do pai, Alphonsus de Guimaraens Filho situa-se, melancólico, entre o amor e a morte, ainda que, em vários momentos, misture os dois sentimentos: "Quando eu disser adeus, amor, não diga / adeus também, mas sim um 'até breve'; / para que aquele que se afasta leve / uma esperança ao menos na fadiga / da grande, inconsolável despedida". Mas existe o poeta acima da dor e da fatalidade. Se a depressão é companhia ocasional, Alphonsus encontra abrigo no amor da mulher e musa Hymirene Papi, e dos filhos, entre os quais o também poeta Afonso Henriques Neto, elaborando suas perdas com dignidade: "Muita morte passou n'alma ferida: / meu pai e meus irmãos, mortos amados. / Mas pela minha vida passou vida, / passou amor também, passou carinho. / E pelos dias claros ou magoados / não fui feliz e nem sofri sozinho".

.....

Canto IX (Sonetos da ausência)

Solicitado sou por mil mulheres,
pelos olhares que se entregam... Vejo
que quanto mais em mim cresce o desejo
mais a mim mesmo docemente aderes.

Dizer que és mil não digo. Se puderes,
decifra o que pressinto mas não vejo:
menos te escuto, tanto mais almejo
tua presença; bom será que esperes

de mim um amor sempre tumultuário.
Sou teu somente. E de tal forma o sou
que o amor que às vezes se aparenta vário

é mais firme que o sonho em que me vou.
É teu somente o amor extraordinário
que a tua ausência aos poucos fixou.

.....

Íris breve. *Álvaro Mendes. Prefácio de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, 160 p.*
(Resenha de Sebastião Uchoa Leite)

Quando se lê *Íris breve*, que é o primeiro livro publicado por Álvaro Mendes, não se tem a impressão de um estreante na poesia, mas de algo que vinha sendo maturado numa gaveta secreta qualquer, pois só recentemente o autor se permitiu divulgar produções esparsas em periódicos. De modo que para muitos

poderá ter sido surpresa a estréia. E até surpreendente, também, certa multiplicidade de aspectos, na qual se observa, porém, uma coesão peculiar.

O livro com o título genérico de *Íris breve*, extraído de um poema de Eugenio Montale, se distribui em quatro partes, que parecem entre si diversas, mas não desarmônicas nem contraditórias. Há, pelo contrário, fios finos de ligação entre a frases: "Íris breve", "Prosa espessa ", "Diabolvs in mvsica" e "Poema das argolas" obedecem a *moods* diferentes, mas nem por isso incompatíveis. A primeira parte, homônima do título geral, foi certamente gerada a partir de um núcleo tradicionalista da formação do autor. As epígrafes de Camilo Pessanha e Eugenio Montale indicam uma dupla tradição: a do lirismo português de fins do século XIX e princípios do século XX, aqui bastante filtrado de seus matizes sentimentais (e é bom lembrar que Pessanha está na raiz da poesia dita "ortônima" de Fernando Pessoa, por oposição à poética "heterônima" deste autor, tal como ortodoxia se opõe a heterodoxia); e a de uma lírica moderna reflexiva, a valeryana e a do hermetismo italiano. Assim, ampliando-se os limites, se a evocação de Pessanha conduz à de Pessoa, a de Montale (que lembra Umberto Saba, que por sua vez lembra um heterônimo de Pessoa - Alberto Caeiro - e o próprio Pessoa ortônimo), poeta intelectualista, nos conduz à de Paul Valéry, e a de Valéry a Spinoza etc., e assim se observa que uma tal poética, na aparência tão só lírica na superfície, é também de ordem intelectual. Entenda-se: Álvaro Mendes não é um mero seguidor da tradição lírica de sua formação lusitana (a de um brasileiro nato que fez estudos num seminário coimbrense), mas um poeta crítico. Em *Íris breve* veremos que esta parte se desenvolve com uma escrita fluida, mas anti-retórica, dominada pela estética da inscrição como em: "ar / diamante sem / dia" /. Ou, ainda, em curiosos exercícios lingüísticos isomórficos como este: "(poemas tendem a um poente / tendem um poente / ponte / tendem uma ponte / pênsil / e a pensativa / pálpebra / acompanha a lâmpada / os círios)."

Um elo indicativo da estética de fusão perseguida por Mendes, em que se sente "o império dos sentidos" (ou das sensações) governado pelo intelecto, é a "ponte" que se pode estender entre aquele "ar / diamante sem / dia" e a concisa homenagem que ele presta a Valéry em "Valéry (1)": "a razão / arde / pensativa". São dois momentos expressivos que resumem tudo: todas as amplitudes que se podem conter na palavra "ar", um ícone da claridade e do ilimitado, e "a razão [que] arde", um oxímoro dialético pessoano. "Deram-me a só razão" etc.

Após *Íris breve*, quando se lê "Prosa espessa" tem-se a impressão inicial de se estar lendo outro poeta. Até então, em *Íris breve*, não se encontravam sinais de qualquer ironia ou mero humor paródico na poesia de Álvaro Mendes, valores que irão se sobressair e persistir em elaborações posteriores. Estes elementos permeiam todo o estranho texto da "Prosa espessa", primeiro no desdobrar rítmico-militaresco da "Estética da guerra", ou parte 1 do conjunto, e depois na paródia lingüística da parte 2, "Cartaz", como neste fragmento: "forjais templos estrangeiros, grandes feytos seculares, / punheta, cousa francesa: / caves dôbinhi, chatômartél, fingalsquêive, / aqui mora gente d'altas cavalariças."

Há uma mistura de elementos paródicos (críticos) com o puro humor lingüístico, em que a sátira das estruturas coletivas e dos gostos médios burgueses se imbrica com a paródia das convenções estéticas *chics*, que se superpõe ao sarcasmo em relação ao universo publicitário: "non sabeis concual prazer m'entrego à idéia que precede a criaçom. / levanto cedo, logo m'esfrego, entre la lampe et le soleil carece choisir a linguagem adequada nem um pouco excessivo / la mesure le point du jour/ nã sabedes quã labor dá um pícolo anúncio fulgurante in página / cual jóia: / la mesure / le point du jour". A mestria d'Álvaro Mendes consiste em estabelecer o ponto crítico preciso nesse *mélange* lingüístico aparentemente anárquico, ao qual se entrega em parte pela compulsão crítica e em parte pelo prazer anárquico do *nonsense* verbal.

Álvaro Mendes abre a terceira parte de seu livro, "Diabolvs in mvsica", onde o V latino funciona como U, com uma explicação da expressão: "'O diabo na música' era uma designação pitoresca que na Idade Média se dava ao intervalo de quarta aumentado (trítono), pela dificuldade que havia em sua entonação." Transponha-se então o "trítono" musical para a poesia, e tenha-se uma poesia não-entoável. O poema intitulado "diabolvs in mvsica" parece mesmo "inentoável", sendo que nele "a música não toca é o dia das serpentes". "Erlösung", o poema seguinte, é "salvação" ou "libertação", em alemão, mas de quê? Talvez da suposta necessidade de haver sentidos determinados (no plano semântico) para a linguagem poética, e daí o elogio da "porosidade" do poeta às sensações, inclusive dos próprios sortilégios lingüísticos. A poética de "Diabolvs in mvsica" é, assim, de pura fluidez verbal, em parte um produto de experiências químicas, uma espécie de trans-sensacionismo (mário-de-sá-carneiriano) e em parte do vanguardismo luso, pulando das sensações (o pólo Sá-Carneiro da tradição futurista, se é permissível este oxímoro crítico) para as aventuras verbais que caracterizam certa poética portuguesa moderna, a de Ana Hatherly, Herberto Helder, Gastão Cruz e outros. Mas, se "Diabolvs in mvsica" parece uma fermentação verbal "inentoável" ou "desentoável", não se pense, por isso, numa liberação de todas as peias semânticas, numa ausência de parâmetros. Esta parte do livro parece, mas só "parece", algo oposto à poética de *Íris breve*. Também parecem ausentes, mas estão só submersas, a ironia e o controle crítico que ditaram a poética da "Prosa espessa". Elas reemergem no poema final, dito "Poemas" (no plural) e são forças que se explicitam: "Poemas patrulham tudo: / são tenebrosos espiões fascistas, / línguas de pato / cartografias sinistras".

E afinal essas forças explodem na parte final de "O poema das argolas", que se inicia com uma tática de palavra-puxa-palavra anárquica, numa espécie de verbo delirante, tendendo para o *nonsense* lingüístico puro: "do you speak latin? / can you speak, lapin? / do yeah! speak la pine? / can you speak, lapine? / do you sauce ma peine? / can I split ta veine?" Mescla pseudo-delirante de ironia críptica, solipsismo lingüístico onde o poético é atirado para o alto como num dos "disparates" goyescos, e de erótica grotesca, desconjuntada, "O poema das argolas" é uma *crazy quilt* lingüística de difícil definição e deglutição. De algum modo essa técnica se liga à tática da "Prosa espessa", e sem dúvida caracteriza uma faceta deste autor, a hu-

morística e a sardônica, que parece se antepor à sua outra faceta, lírica e subjetiva. No seu todo, a poética de Álvaro Mendes se revela a um só tempo ligada à tradição lírica e à ruptura dessa mesma tradição por um humor pessoalíssimo. Nessa tensão se revela o seu raro valor intelectual e artístico, a um só tempo poético e crítico.

na muralha do vento

Agora que os corvos crocitam
sobre a muralha do vento
o ar é um crivo de sofrimento
uma cacofonia de diamantes

no galho as pegas são brilhantes
tudo é grave monumentalismo
o ar é um crivo de diamantes
- agora os corvos são viandantes

Feixe de lontras. *Ângela de Campos. Prefácio de Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, 76 p.*
(Resenha de Astrid Cabral)

Títulos são chaves que nos abrem as portas aos corredores do entendimento. *Feixe de lontras* é o título com que Ângela de Campos enfeixa sua primeira coletânea de poemas. Por que feixe? O termo, aludindo a espigas / madeira / raios / partículas, transborda indícios significativos. Por que lontras, esses animais tão raros e estranhos? De entrada a autora expressa um profundo vínculo com o mundo natural. Toda a sua poesia transpira a realidade primeira no mundo cósmico, ao se povoar de elementos minerais, vegetais e animais, tomados em si mesmos ou pelo poder metafórico. Consangüínea da natureza, ela celebra a explosão estival dos *flamboyants*, debruça-se sobre a água que "abre um sono de prata / em pedra e gota" e rumoreja "amamentando musgos", ou assinala a passagem do tempo dizendo que "A tarde se estira / no dorso de um tigre / veloz." As lontras são, portanto, emblemas desse mundo primitivo, de pureza genesíaca resgatada pela sensibilidade da poeta, ser civilizado que preservou a intuição.

Paralelamente, por serem animais com os quais não convivemos, e que só habitam os santuários ecológicos ou os dicionários, as lontras transportam grande carga de mistério ao se movimentarem no espaço escuro e denso da imaginação. São seres silenciosos, como silenciosa é a poesia de Ângela. São seres brilhantes em suas peles de reflexos metálicos, como são brilhantes, por suas soluções límpidas, os versos da autora. São seres incomuns, como incomuns são os poemas da autora.

De quatro partes a coletânea se constrói. Na primeira, homônima do conjunto, e na última, "Bouquet", a meu ver as mais intensas e complexas, temos ora a envolvente intimidade do eu poético nivelado à natureza, ora a hegemonia dele, com ênfase na subjetividade e conseqüente afirmação do pessoal. Assim é que a nota erótica que se insinua em "À mon seul désir" será retomada de modo mais dramático e reincidente na última parte. Mas é a sensualidade, ou melhor, a fruição sensorial, o que as irmana e domina também as partes intermédias: "Descolagem" e "Volteios".

Em "Descolagens", o núcleo semântico é a metalinguagem. Os poemas se organizam em torno da reflexão sobre o fenômeno verbal, contemplando vários aspectos, dos abstratos aos concretos. Dona de uma concisão mais do que aforismática, a poeta afirma num lance de extrema economia vocabular: "palavras são dentes e cabelos", e eis que a imagem deflagra um leque de conotações, remetendo-nos à vitalidade corpórea das palavras na identidade com o humano, ao poder de agressão e transformação que veiculam, à solidez e à mobilidade, ao escultórico e ao cinético que as caracterizam. Abrangendo o viés do concreto, Ângela de Campos se detém sobre a mão de que nasce a caligrafia da palavra escrita, a mão que movimenta a página. É admirável a apreensão poética do gesto: "a mão / coça os pés / da página." Há nesse setor da obra um sutil trabalho de antropomorfização através de imagens relacionadas ao corpo humano ("as pedrarias são / esqueletos da infância // a língua manchada de letras / deixa escorrer a saliva / de sangue e signos / à míngua"). A autora deixa claro que a criação literária é para ela algo de visceral, algo que se funde e se confunde com a própria vida em perfeita simbiose.

"Volteios", terceiro feixe do livro, destaca-se sobretudo pela ênfase na palavra enquanto seqüência sonora. A rigor, a consciência da melopéia percorre o livro inteiro, sempre associado à fanopéia, não fosse a sinestesia um dos recursos estruturadores da dicção poética de Ângela de Campos, mas nos "Volteios" reina "o desejo / de incendiar as vogais / e ruminar as cinzas arenosas." O poema "Viola violeta" desenvolve a dupla sinestésica do instrumento musical associado à flor, numa série aliterativa de fonemas labiodentais e alveolares. Já em "Violetas borbulham" dá-se a seqüência de bilabiais sonoras, e em "Tapeçaria", a tessitura à base de labiodentais e alveolares surdas.

Em geral, nota-se nos versos da autora a predominância das recorrências consonantais sobre as vocálicas, coerente com a exigência de uma poesia que se quer em surdina, sussurrante, não declamatória. Cabe louvar as soluções adotadas no manuseio da musicalidade, que foge aos esquemas convencionais. As rimas primam pela surpresa na disposição, embora, eventualmente, ocorram até em quiasmo ("azulejo andarilha do limo / sem ladrilho ou lampejo"). Apenas no sonetilho "A aranha", a poeta usa, talvez por ironia, o espartilho da rima periférica.

Entre as características marcantes de *Feixe de lontras* está o invulgar agenciamento de recursos lingüísticos, visando à produção de um discurso novo. Atenta à lição mallarmeana, Ângela de Campos explora as potencialidades do português, apresentando verbos como *outonar*, *acastanhar*, *lagartar*, adjetivos como *císnico*. Além disso, resgata com a maior competência os lugares-comuns da fala. Eloqüente exemplo do processo são os versos: "o olho da rua / entra pela janela / embaralha feixes e / pestaneja na parede. / Meu menino dos olhos / brilha". Também de notável invenção é o uso das metáforas. Citemos algumas entre as numerosas: "o vazio sobre o ventre / derrama nas pernas longas horas // O dia aloirado de olhos azuis / guilhotina a janela. // Uma abelha açucara a cidade com saudades ultravioletas". Seria exaustivo apreciar em detalhe o elenco de figuras retóri-

cas de que se vale a autora, as várias paronomásias e metonímias. Quanto às últimas, destaco apenas a função simbólica que desempenham, ao assinalarem o mundo tecnológico em contraponto ao cósmico primordial. No poema "Verde que cai", o vocábulo *buzina*, arrematando duas estrofes, remete ao total do urbano, ao "espaço cheio de binóculos". A libertação da asfixia citadina está expressa nos versos "o prazer de caminhar os dias / com a noite - / sem óculos, nem relógio -".

Outro ponto a destacar na textura poemática dessas "lontras verbais" é o tom às vezes enigmático. De um lado é freqüente a ausência de títulos que as definam, pois escorregam e se escondem, restando ao leitor a bússola da intuição pessoal para adivinhar-lhes as referências, o elo com o real. Mas esse clima de ambigüidade é o alvo da poeta, que pratica a ruptura do lógico, descartando inclusive, em muitas instâncias, a pontuação sintática, para fluidificar a enunciação (ver a primeira estrofe de "Peçonhas pessoais".) Esclareça-se, porém, que tal ruptura não decorre de mero expediente, e sim dos arroubos de imaginação que roçam o surrealismo. Só poeta possuído do onírico enunciaria: "Engomo tangerinas no céu" ou "os poros se abrem em pássaros / anéis sem dedo se aliam / em ruas fugidias / descalças de pegadas". Um desses trechos de vôo iluminado acontece no poema "Lume", quando a autora anuncia o momento em que cata "o anjo coxo / vibrando no vôo / do fósforo decapitado", atingindo altitude que nos lembra Murilo Mendes.

Ao finalizar, gostaria de insistir na familiaridade da autora para com os meandros da linguagem e os labirintos da natureza. Dominando seu instrumento de expressão, porém entregue à lei do cosmos, Ângela de Campos se indaga na fronteira em que o ser se insere no não-ser: ("Quem vigiará nossa vigília / se o tempo / não tem pálpebras?"), sugerindo a condição do homem estrangulado entre poder e impotência.

A aranha

Teceu a teia
com vagar e simetria,
seccionou a veia
e esperou a mosca vadia.

Fechou os olhos bem forte
e abriu um livro dantesco,
empertigou o altivo porte
imaginando o golpe grotesco:

Deixar a mosca pousar,
olhar hipnótico para ela
até que nada mais se mova.

Começar então a sugar
como quem contrito vela
o sono satisfeito da alcova.

Farewell. *Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1996, 142 p.*
(Resenha de Marlene de Castro Correia)

O poema de abertura de *Farewell* retoma o tema da "unidade do mundo", recorrente na poesia de Drummond. Retoma-o, no entanto, em inédito diapasão: não mais eufórica aspi-

ração utópica ou evocação nostálgica de um bem perdido, como em poemas anteriores, e sim constatação melancólica mas serena de um mal sempre presente no universo - o sofrimento, que nivela e assimila os três reinos da natureza; não o espaço do mito, mas o espaço do real imediato; não mais a "prístina ciência" de Orfeu, a poucos transmissível, mas o saber empírico de Carlos, apreensível pelo homem comum. No plano da expressão, "Unidade" também dá as costas aos *patterns* que o tema assumira no passado do poeta, rejeitando a linguagem nobre e a dicção hierática de "Canto órfico", a vertigem metafórica e o ludismo encantatório de "Isso é aquilo", e o discurso em certo grau hermético que caracteriza ambos os poemas. Distingue-se, ao contrário, pelo despojamento, pela clareza e acessibilidade do discurso, pelo tom de conversa em voz baixa. O poema-pórtico do livro dá a tônica dos textos que a ele se seguem: lirismo assurdinado, que tem como ideal estético a conquista de um efeito de naturalidade e de tal forma límpido que poderia dar a impressão de subverter a concepção de poesia como discurso cifrado, similar ao do enigma, proposta no passado com a fingida ingenuidade do humor na forma "linpim-guapágempém" de "Tríptico de Sônia Maria do Recife" *(A vida passada a limpo)*.

Como sugere o próprio título, o tema dominante em *Farewell* é a morte e, com ele associado, o envelhecimento. Há longo tempo freqüentam a poesia de Drummond, que diz em 1945: "Há muito suspeitei o velho em mim." ("Versos à boca da noite"). E um soneto de *Fazendeiro do ar* (1954), "Habilitação para a noite", vale como síntese metafórica da atitude do poeta no percurso de sua obra, na qual realiza uma constante "habilitação" para a morte, de tanto que a faz motivo de exploração e reflexão. Esses temas antigos reaparecem, porém, em feição e dicção diversas das que predominantemente os distinguiram no passado. Invocando-se a autocaracterização da poesia de Drummond como urdidura de "jogo" e "confissão" ("Poema-orelha", *Vida passada a limpo*), pode-se dizer que, se os poemas anteriores produzem o efeito de manter o equilíbrio entre os dois termos da polaridade, agora a tensão entre eles como que se distende, atenuada por uma poética que, por ser "jogo" de tal forma sóbrio e discreto, parece privilegiar a "confissão". Poemas antigos como "Versos à boca da noite", "Os últimos dias", "Elegia", "Indicações" compartilham uma prática discursiva de impacto imediato, enquanto os poemas de *Farewell* de modo geral vão penetrando aos poucos na sensibilidade do leitor.

O envelhecimento e suas seqüelas, o sentimento de despedida iminente, a morte anunciada contaminam o tema do amor, que rima virtualmente com "horror", termo que aparece em três textos e que é a palavra final do belo "A carne envilecida". Último livro organizado em vida pelo poeta, *Farewell*, é traspassado pela apreensão trágica da vida e do mundo. Ela se configura na insistência desse sentimento de "horror", reiteradamente experimentado pelo sujeito poético, e compartilhado pelo leitor quando vê exposta de forma tão crua a miserabilidade da condição humana, da qual "Restos" é o exemplo mais aterrorizante (lembre-se que o horror é uma das paixões mobilizadas pela tragédia). Em "Arte em exposição", o dístico-

comentário do quadro de Munch desloca para a natureza "o grito" emitido pela figura humana, dele fazendo mais que um signo de angústia individual e da espécie - converte-o em signo de dor da própria totalidade do real, como se o sofrimento do homem, à semelhança da culpa trágica, se alastrasse pelo cosmos como peste (essa leitura do quadro de Munch evoca, em outra clave, a reflexão drummondiana de "Um boi vê os homens", em que os "sons absurdos e agônicos" proferidos pelo homem "se despedaçam e tombam no campo / como pedras aflitas e queimam a erva e a água"). Em "O grito", a "natureza" é qualificada de "apavorante", termo que ratifica, modulando-o, o "horror" que caracteriza a reação do ser humano quando em confronto com o mundo. A reativação do sintagma estratificado "A tarde cai" desdobra-se em reflexão sobre a situação existencial do homem, condenado à "queda" trágica. E a conclusão de "Elegia a um tucano morto" - "pois para isto vieste: para a inutilidade de nascer" - aponta para uma concepção trágica da vida, homóloga à exposta pelo sábio Sileno (e referendada por Nietzsche), quando considera que o bem supremo seria não haver nascido.

Ainda que o ceticismo, o sentimento de desencanto, a tendência niilista e a perspectiva pessimista constituam os seus acentos dominantes, *Farewell* não é um livro-despedida unívoco e monocorde. Coerente com a trajetória de Drummond, nele coexistem os opostos e instala-se a ambigüidade. O que diz um poema, outro contradiz, como ocorre no dissonante diálogo entre "Restos" e sua medonha antecipação da morte e decomposição, e "Reinauguração" e seu valor de rito de renovação e esperança, discordância esta amplificada pela disposição dos dois textos em seqüência imediata; à sedução do "vácuo" de "Sono limpo" e à aferição negativa da existência de "Elegia a um tucano morto" contrapõe-se a celebração da vida e da alegria em "Diante de uma criança"; em "A grande dor das cousas que passaram", a contemplação de um antigo retrato da amada em doçura converte o próprio "horror" e faz reflorescer as "flores calcinadas" de "A carne envilecida". Avesso (como sempre) a perspectivas unilaterais, Drummond cria o paradoxo no interior de um único texto, como ocorre em "Aparição amorosa" ("Tua visita ardente me consola / tua visita ardente me desola").

O gosto da dissonância manifesta-se também no plano da expressão, no qual se trava o embate de dicções divergentes. Confronte-se, por exemplo, a partir dos próprios títulos, o registro dolorido, grave e nobre de "A carne envilecida" com o registro dessacralizante, brincalhão e coloquial de "Fora de hora": "O amor fora de hora / é como rolar a escada".

Categoria constante na poesia de Drummond, o humor também se faz presente em *Farewell*. Signo de liberdade do sujeito frente à morte em seu caráter de necessidade, defesa contra o sofrimento, exorcismo do horror, o humor se modula em auto-ironia quando o poeta refere-se a si mesmo como "baça pessoa" e "malvindo" e quando parodia o seu próprio discurso, como ocorre em "Glaura revivida", que evoca, em diferente clave e contexto, versos de "América" *(A rosa do povo)* e em "Imagem, terra e memória", que espelha distorcidamente o dilema sujeito maior que o mundo / sujeito menor que o mundo. Em "Canção final" é com humor que

o poeta declara seu amor à vida, e dela se despede, usando-o como antídoto da hipérbole e como correção de *pathos*: "Oh! se te amei, e quanto, / quer dizer, nem tanto assim". Drummond sai de cena com discrição. Com tanta discrição que evita a palavra adeus. Esconde-se atrás do anglicismo, intitulando de *Farewell* sua sofrida "lição de coisas".

A carne envilecida

A carne encanecida chama o Diabo
e pede-lhe consolo. O Diabo atende
sob as mil formas de êxtase transido.
Volta a carne a sorrir, no vão intento
de sentir outra vez o que era graça
de amar em flor e em fluida beatitude.
Mas os dons infernais são novo agravo
à envilecida carne sem defesa,
e nada se resolve, e o aroma espalha-se
de flores calcinadas e de horror.

Charles Baudelaire. *Poesia e prosa. Org. Ivo Barroso. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, 1130 p.*
(resenha de Eucanaã Ferraz)

A publicação da poesia e da prosa de Baudelaire em volume único pode ser entendida como o feliz termo a que se chega após muitos esforços. Surgidas ainda no século passado, muitas foram as traduções para nossa língua do verso e da prosa baudelairiana, embora não raro com resultados insuficientes. Assim sendo, é como se a edição de extraordinária qualidade que a Nova Aguilar nos apresenta tivesse se iniciado há muito. A organização ficou a cargo de Ivo Barroso, que reuniu o que de melhor havia do poeta aqui e em Portugal e encomendou novas traduções do que permanecia inédito em língua portuguesa. Foi preciso, evidentemente, abrir mão de traduções consagradas mas parciais, como as de Dante Milano e as de Guilherme de Almeida, em favor de outras, integrais. Em boa hora, o organizador contava com os excelentes trabalhos de Aurélio Buarque de Holanda (*Pequenos poemas em prosa - O spleen de Paris)*, de Ivan Junqueira *(As flores do mal)* e outros.

Além da poesia e da prosa poética - completas - estão reunidos ensaios, novelas, os diários íntimos, a crítica literária, de artes plásticas e musical, permanecendo de fora alguns poucos momentos de prosa. A nota editorial de Ivo Barroso expõe com clareza os critérios de escolha. Para que tudo coubesse em um só volume, o organizador optou por subtrair o que era menos significativo, e o fez com acerto; textos como *Pauvre Belgique* e *Amoenitates Belgicae* ou as tentativas teatrais. Mas não teria sido melhor sacrificar a fortuna crítica que encerra o volume - apesar dos ótimos ensaios assinados por Théophile Gautier, Verlaine, Mallarmé, Paul Valéry, T. S. Eliot e Hugo Friedrich - e abrir espaço para o que permaneceu de fora, a fim de dar ao público uma *obra completa*? Ainda que fossem necessárias mais algumas páginas, o resultado justificaria tal acréscimo. De qualquer modo, quando se quiser ler ou citar Baudelaire em português, ali estará, sem dúvida, o *essencial* - além de mais de setecentas notas que formam um precioso guia de leitura. Também é

preciso destacar o ensaio de Ivan Junqueira, "A arte de Baudelaire", parte da Introdução Geral. É uma análise ampla - como devem ser os estudos que precedem grandes conjuntos, como é o caso - capaz de fazer uma espécie de balanço geral das visões críticas formadas em torno da obra de Baudelaire, mantendo-se eqüidistante da paráfrase e da multiplicidade desordenada.

Para uma correta avaliação da importância desta edição, some-se à qualidade das traduções, à abrangência do material selecionado e à cuidadosa orientação para a leitura - incluídas aí uma bibliografia geral e uma em português -, o valor de que se revestiu unanimemente o conjunto da obra baudelairiana ao longo do tempo. A publicação dos textos críticos de Baudelaire, reunidos pela primeira vez em 1869, sob os títulos de *Curiosités esthétiques* e *Art romantique*, é fundamental; não só porque influenciaram as artes mais do que seus versos, mas por formarem uma espécie de galáxia crítico-teórica em torno de *As flores do mal*. Falar de Poe, Hugo, Delacroix, dos caricaturistas ou dos pobres de Paris foi um modo de o crítico falar dele próprio e de sua poesia. Ou ainda, por meio da palavra, não importava em que direção apontasse, Baudelaire construía a si mesmo - como dândi, máscara, *flâneur*, aristocrata, burguês, clássico, romântico -, trabalhando o eu como um elemento poético a mais, como um objeto da modernidade - um quadro, uma sinfonia, um poema, uma cena de rua - que ele assistia e transfigurava. Digamos que experimentava "ser Baudelaire" do mesmo modo como se submetia ao ópio e ao haxixe, penetrando um mundo artificial e magnífico para depois retornar à lucidez necessária à criação. Fugia da embriaguez como fugia do eu convertido em verdade. O conjunto das idéias baudelairianas é essa arquitetura de um eu em suas *correspondências* com o universo.

Tal manipulação de tudo e de si mesmo pela linguagem surge a cada passo em escritos nos quais nada pertence à convenção, senão como motivo originário de uma visão de mundo totalmente particular, inconfundível. Mesmo a tão discutida matriz cristã do pensamento de Baudelaire, que parece pôr em cena uma sincera crença na figura do demônio, confunde-se com um satanismo artificial, construído como modo de acionar uma mecânica destruidora da convenção e da mediania, apta a refazer sob novos moldes a metafísica e o desejo de superação dos limites humanos. O mal, desse modo, terá escapado da trivialidade, ganhando a dimensão de uma inteligência que traz à linguagem a vivência da queda em seu duplo sentido: o religioso, conforme o pecado original; e o social, entendido como a decadência do homem e da arte numa sociedade subjugada ao comércio e à técnica. Baudelaire fará moderna a sua arte por essa dolorosa consciência e pela certeza de que ao artista não cabe o alheamento. Insistiu, desse modo, na possibilidade de encontrar um valor estético e filosófico no repugnante, no decadente, no inferno, na metrópole, enfim, no modo de vida da modernidade: - "(...) existe uma beleza e um heroísmo moderno!" (p.729). Dando as mãos a Balzac, exaltou o heroísmo e a paixão, escapando do círculo de derrota do romantismo.

O leitor encontrará, ao lado de *As flores do mal*, muitos modos de invenção desse eu, em textos mais próximos da intimidade - como o extraordinário *Meu coração a nu* - ou aparente-

mente distanciados, conforme os célebres escritos sobre os Salões. Lúcida manipulação de signos visíveis e invisíveis de um mundo em crise, as palavras são as mesmas, vazadas na melancolia e na volúpia de um homem excitado por saber-se uma espécie de "sacerdote a quem houvessem arrebatado a divindade" (p.323). Galvaniza-nos ainda hoje.

LXXVII

Spleen

Sou como o rei sombrio de um país chuvoso,
Rico, mas incapaz, moço e no entanto idoso,
Que, desprezando do vassalo a cortesia,
Entre seus cães e os outros bichos se entedia.
Nada o pode alegrar, nem caça, nem falcão,
Nem seu povo a morrer defronte do balcão.
Do jogral favorito a estrofe irreverente
Não mais desfranze o cenho deste cruel doente.
Em tumba se transforma o seu florido leito,
E as aias, que acham todo príncipe perfeito,
Não sabem mais que traje erótico vestir
Para fazer este esqueleto enfim sorrir.
O sábio que ouro lhe fabrica desconhece
Como extirpar-lhe ao ser a parte que apodrece,
E nem nos tais banhos de sangue dos romanos,
De que se lembram na velhice os soberanos,
Pôde dar vida a esta carcaça, onde, em filetes,
Em vez de sangue flui a verde água do Letes.

Tradução de Ivan Junqueira

Do silêncio da pedra. *Donizete Galvão, São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1996. 62 p.*
(Resenha de Floriano Martins)

A originalidade de um poeta está intrinsecamente vinculada à sua capacidade de rebelar-se contra o convencionalismo técnico e o emprego comum e abusivo de certos temas. Os embates em torno de certas sigilosas proibições, a exemplo da distinção de uma linguagem poética em relação à linguagem prosaica, bem como o recurso a fontes diversas de influência, estímulo ou inspiração (orações, drogas artificiais ou a escritura automática, e as abusivas discussões acerca de sua aceitabilidade), entre outras, caracterizam-se como elementos dimensionadores, nas distintas épocas em que atuaram, do conceito de originalidade. Em tal sentido, o surgimento do verso branco constitui inigualável conquista.

Embora sendo aspecto indispensável na definição de uma obra poética, não se pode nunca esquecer que seus excessos conduzem a uma bizarria deplorável. Obcecado por uma falsa idéia de originalidade, é comum o poeta destruir-se a si mesmo, afastando-se de uma constante reveladora da memória verdadeira, *do outro* em si, da identidade comum a todos os homens. Também igual obsessão converte o discurso poético em retórica, transformando o poeta em mero articulador de enredos (no uso conseqüente dos novelos técnicos), a exemplo do ficcionista em nosso mundo contemporâneo. Não se trata de situar a originalidade como uma dissonância, mas sim de lembrar que seu verdadeiro sentido reside mais numa atitude de despojamento do que propriamente de deliberação engenhosa.

Aceito o fato de que o fundamental de nossa poesia aconteceu sempre à margem das correntes literárias, ou seja, de que os nomes verdadeiramente fundamentais de nossa poesia encontram-se alheios a ditames escolásticos ou geracionais, quero aqui mencionar um poeta em particular, aproveitando a ocasião do lançamento de seu terceiro livro, *Do silêncio da pedra*. Refiro-me ao mineiro Donizete Galvão (1955), que antes já se destacara pelo prêmio que recebeu da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) quando de sua estréia com *Azul navalha* (1986), também indicado para o disputado Prêmio Jabuti do mesmo ano. Entre um e outro publicou *As faces do rio* (1988).

A poesia de Donizete Galvão, singularíssima em um universo antipoético *standardizado* como tem se mostrado a poesia brasileira na últimas décadas, traz uma vez mais à cena a noção de um caos individual, terra inóspita onde o homem faz a diferença, onde a dor de um será unicamente a sua própria dor, e não o emblema vazio de uma dor geral explorada pela mídia. Toda a sua poesia é o lugar dessa diferença, embate com as forças destrutivas de seu próprio tempo para que o homem se liberte do estigmatizante delito do esquecimento de si mesmo, que não se transforme em uma pedra silenciosa. Tudo ali põe em discussão a matéria precaríssima do social enquanto generalização banal de atitudes do ser humano. Por outro lado, esmera-se também sua poesia na consolidação de uma linguagem poética que não seja movida pelas exigências editoriais ou as padronizações convenientes a um enquadramento histórico nas proporções em que a história se faz conhecer entre nós. Como ele próprio diz, "os editores, com as raras exceções dos apaixonados pela poesia, fogem dos autores como se estes tivessem sarna".

Um artigo normalmente pede que falemos do autor em questão, que citemos seus versos, que elogiemos seu traçado no chamado *ranking* poético, coisas do gênero. Quando penso na poesia de Donizete Galvão - em seu rumor órfico, no sentido vertical, de um verdadeiro desafio que exige esta poesia à sua revelação, ao mesmo tempo em que se apresenta em estruturas simples, despojada de um aparato técnico viciado mais no verniz dos malabares do que no salto em si, alheia absoluta a um universo elíptico das últimas apresentações circenses da poesia brasileira -, penso sobretudo no despojamento desses vícios tão comuns a nossos erros estilísticos, penso em um poeta que não tenha sido degenerado por sua cultura, um poeta que não tenha sido limitado por sua compreensão de abrangência do expressivo, um poeta que não tenha sido obstaculizado pelos instrumentos precários da concepção poética que deflagra seu tempo.

Ao publicar o volume de estréia, *Azul navalha*, a ele referi-me como um inventário da agonia - partilha de abismos contra o limite factual de nossas ruínas pessoais, as ruínas essenciais da história da humanidade - e um elogio da catástrofe urbana que nos limita e define. Observação similar lhe fez Paulo Otaviano Terra, ao prologar o livro seguinte, *As faces do rio*, mencionando ali a evidência de um "acerto de contas com o passado", salientando que o poeta "devora os despojos de seus mortos, como verdadeiro antropófago da memória daqueles que a correnteza levou". Portanto, a rigorosa estru-

tura que reconhecemos na poesia de Donizete Galvão define-se sobretudo como uma disciplina da expressão poética, uma disciplina do dizer, aliada à suprema aventura de perplexidade, do fulgor das descobertas.

Entendo a poesia de Donizete Galvão como o exemplo maior que se pode ter hoje de uma dupla observação: de um lado, a recusa de seu verso em participar da argamassa estilística ditada por seu próprio tempo, seja pelo teor obsessivo de uma busca da originalidade, seja pelo engatado oportunismo editorial em torno desta questão; de outro, sua convicção de que os poetas devem sobreviver a todo tipo de abuso. Não erra em sua arte poética, ciente da voltagem da parábola que encerra a passagem do homem pela terra. Reata a poesia a suas origens, ao *religare* original. Não é o poeta das Minas Gerais ou mesmo o exilado em São Paulo. Sua relação com a poesia é a mesma do homem consigo mesmo. Uma relação órfica, que busca a originalidade do ser, a originalidade da pedra.

Silêncio

De pedra ser.
Da pedra ter
o duro desejo de durar.
Passem as legiões
com seus ossos expostos.
Chorem os velhos
com casacos de naftalina.
A nave branca chega ao porto
e tinge de vinho o azul do mar.
O maciço de rocha,
de costas para a cidade
sete vezes destruída,
celebra o silêncio.
A pedra cala
o que nela dói.

Giacomo Leopardi. Poesia e prosa. *Org. Marco Lucchesi. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, 1036 p.*
(Resenha de César Leal)

A edição das obras de Leopardi pela Nova Aguilar constitui um empreendimento cultural de importância altamente significativa. Leopardi é um monumento da literatura contemporânea, mas sua apreciação em tempos modernos merece atenções especiais da crítica e da teoria do poema. Seria um equívoco presumir que o conhecimento da poesia de Leopardi seja o suficiente para cobrir a amplitude de seu pensamento e a complexidade de suas formulações teóricas. Marco Lucchesi, ao organizar e coordenar essa edição tão bem cuidada, criou os meios para um conhecimento mais justo da grandeza de Leopardi e uma reavaliação de sua poesia e de suas idéias críticas à luz das mais recentes conquistas da ciência da literatura. A estrutura sinfônica dos *Canti*, a beleza dos poemas, a força geral de sua língua poética levam-me a essa analogia com a música. A idéia da "sinfonia" é metafórica, mas Leopardi busca efetivamente a consonância difícil através dos ritmos, dos intervalos, da multiplicidade de metros e das rimas, das zonas de elevação e depressão dos acentos, dos timbres e da variedade de homofonias à direita e à esquerda dos versos. São fatores que não devem ser

esquecidos na valoração da língua poética de Leopardi. "À Sílvia", poema em que se ocupa da morte de Teresa Fattorini, filha do cocheiro da família Leopardi, é bom exemplo desse resplendor musical que - no dizer de Max Jacob - cria o "verso sagrado". Também Ezra Pound afirma que a "frase musical" é o elemento decisivo em todo bom poema. Acredito que se deva dar razão a Pound. Em "À Sílvia", Leopardi consegue uma orquestração mágica dos sons, fazendo a língua funcionar como força unificadora e harmônica do verso, levando o leitor a esquecer as notas de melancolia, de tristeza e de morte, para lançar-se no centro das imagens que é para onde apontam as intenções expressivas da lírica leopardiana.

Leopardi, segundo um ensinamento de Simônides, mostra-nos também que a poesia é a pintura que fala. E como fala bem nesse poema, quanta energia expressiva ao dar "visibilidade" às imagens plásticas, superpostas em série, como é exemplo a estrofe de abertura: "Silvia, rimembri ancora / Quel tempo della tua vita mortale / Quando beltà splendea / Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi / E tu, lieta e pensosa, il limitare / Di gioventù salivi?". Não são tais valores aqueles que têm mais contribuído para a fama dos fundadores da lírica moderna? Um pouco de literatura comparada mostrará que muitos dos mais louvados critérios teóricos de Mallarmé já estavam contidos no *Zibaldone*, ideário crítico e teórico de Giacomo Leopardi. O ensinamento de Mallarmé de que o poeta não deve expressar a palavra diretamente mas apenas sugerir, aludir, corresponde às proposições de Leopardi de que se deve dar à palavra uma direção semântica indefinida, poética, misteriosa, altamente conotativa, metafórica, imprecisa e vaga. Dezenas de anos antes de Edgar Allan Poe, ele escreve que por sua natureza os trabalhos da poesia devem ser curtos *("I lavore di poesia vogliono per natura esser curti")*. Também toma como temas apropriados à poesia as idéias de juventude, amor e morte tal como expostas por Edgar Poe em sua *Filosofia da composição*.

Mas para que a lírica moderna recupere inteiramente todo o poder de fogo de Leopardi, é necessário esquecer os sofrimentos do poeta, sua saúde precária, seu pessimismo. Baudelaire também foi um homem extremamente enfermo, poucos sofreram na própria carne e no espírito mais do que Baudelaire. Isso foi mostrado amplamente e em toda sua crueza por T. S. Eliot em um dos seus melhores e mais completos ensaios. Mas se esses sofrimentos acompanharam Baudelaire por toda sua existência, pouco duraram como temas na apreciação de sua poesia, após sua morte em 1867. Hoje Baudelaire é considerado o pai da poesia moderna mas não se credita isso ao seu sofrimento, e sim à excelência do verso e de sua doutrinação como crítico e teórico da poesia da modernidade.

Leopardi, já aos 17 anos, além de grande poeta, era um filólogo capaz de ombrear-se com os criadores da filologia alemã. Ele conhecia mais do que qualquer outro erudito europeu de seu tempo - inclusive Goethe - as duas grandes tradições da poesia grega: a vertente que vai de Virgílio a Homero, passando pelos líricos e os trágicos, e a outra vertente que, partindo de Lucrécio, chega à tradição da poesia filosófica de Parmênides, passando pela física de Epicuro. Mas Leopardi - entre tantas opções - fixou-se na lírica que conseguiu realizar com o máximo de

perfeição e beleza a que seria permitido alcançar a língua humana. Só depois de vinte e um anos, quando já havia escrito quase a metade dos poemas que escreveu durante sua vida, percebeu "a infelicidade do mundo, deixando-se envolver pelo pessimismo".

Ele é o primeiro a perceber essa crise de seu espírito. Proclama que a rigor só os antigos eram poetas. A poesia lírica é o cume da poesia e a épica não chega a ser nem mesmo um gênero, mas uma espécie literária: o hino *"Il poema epico non è che per origine un inno in onor degli eroi e delle nazioni o eserciti; solamente un inno prolungato."* Para René Wellek, teórico de enorme autoridade, o conceito de poesia lírica de Ugo Foscolo e Herder "torna-se muito mais notável em Leopardi, quando o vemos tirar as conseqüências e menosprezar a epopéia e o drama". Há uma passagem no *Zibaldone* onde ele afirma que, ao perder a fantasia, tornou-se insensível à natureza e inteiramente devotado à razão, *"in somma, filosofo"*. Essa passagem nos faz lembrar a patética afirmação de Coleridge, em um de seus poemas, ao lamentar a perda da capacidade de escrever poesia, absorvido pelas teorias filosóficas, o que lhe fizera perder contato com sua águia. Essa confissão é afim à de Leopardi. Ao dizer que ao tomar conhecimento de seu pessimismo deixara de ser poeta, o autor de *"L'infinito"* também confessa haver perdido contato com a sua águia. É preciso conhecer a fundo o *Zibaldone* - nem De Sanctis o conheceu, pois essas notas, esse diário, permaneceram em "segredo até a última década do século XIX", e só por essa razão deixaram de ter influência na formação do cânone das teorias críticas da modernidade. Há muito ouro teórico nessa mina ainda pouco explorada que é o *Zibaldone*. Foi Leopardi, e não Poe, o primeiro a proclamar - como disse antes - que o poema em nosso tempo deve ser curto. São muitos os grandes críticos deste século que consideram notáveis os juízos literários do *Zibaldone*.

Ao organizar essa edição, Marco Lucchesi prestou um serviço da maior relevância à nossa literatura, assim como os seus colaboradores - Alexei Bueno, Ivan Junqueira, Ivo Barroso, José Paulo Paes, Afonso Félix de Souza, Vera Horn e outros cujos nomes por brevidade são omitidos. O importante é Leopardi estar agora ao alcance de nossos especialistas. Sua obra poderá constituir temas para dissertações e construção de equipamentos indispensáveis ao estudo da poesia. O estudo da poesia como um todo, e não apenas da poesia de Leopardi.

XXI

À Sílvia

Sílvia, lembras-te ainda
Do tempo em que viveste entre os mortais.
Quando o belo ostentavas
Em teus ridentes olhos fugitivos.
E tu, leda e cuidosa, nos umbrais
Da juventude entravas?

Soavam as silentes
Estâncias, e os sendeiros em redor
Ao teu perpétuo canto
Quando em tarefas feminis assente
Te punhas, bem contente
E teu vago porvir na mente vias.

Era em maio odorante: e assim teus dias
Costumavas dispor.

Meus estudos afáveis
Então deixando e as fatigantes cartas
Em que os meus tenros anos
E o melhor de mim mesmo resplendia.
Desde as varandas do solar paterno
À tua voz ouvidos atentava
Sonhando a mão veloz
Que a diligente tela percorria
Olhava o céu perfeito,
Douradas trilhas e o horto,
E o mar ao longe e mais vizinho o monte
Língua mortal não conte
O que me vinha ao peito.

Tradução de Ivo Barroso

Argumentos invisíveis. *Leonardo Fróes. Prefácio de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, 80 p.*
(Resenha de Suzana Vargas)

Uma das grandes questões a que nos remete o livro de Leonardo Fróes é a dos gêneros literários. Ao lermos *Argumentos invisíveis*, será sempre fatal nos perguntarmos onde termina a poesia e onde começa a prosa. Pode-se simplificar a questão rotulando alguns textos de poemas em prosa ou, se formos mais radicais, de prosa poética. Mas quaisquer dessas duas classificações nos deixarão um sentimento de injustiça. Primeiro, pela natureza dos poemas e a dimensão metafísica que alcançam. Poucos poetas da contemporaneidade conseguem transfigurar o cotidiano através da linguagem lírica, portanto tensa, e ao mesmo tempo dar-lhe a distensão épica da prosa. O poeta adota a simplicidade narrativa da prosa desenvolvendo-a numa espécie de contar que não avança, inconcluso e imagético, retornando sempre ao ponto de partida num movimento circular, próprio do poema.

Teorias à parte, Leonardo, neste seu quinto livro, nos dá mostras de sua capacidade de renovação dentro de um mesmo estilo ou, como nos fala Ivan Junqueira no prefácio: "Todo grande poeta se renova na repetição de seus temas e problemas, na utilização de sua linguagem e de seu estilo". E que estilo será esse? O prefaciador ainda responde: "Leonardo Fróes escreve poesia como quem conversa." Diríamos que o poeta sussurra, solta no ar as possibilidades surreais da prosa do mundo em abordagem bem-humorada, rumorosa, amorosa. Trata-se de um escritor que possui a informação e a formação necessárias para trabalhar equilibradamente o que pode existir de clássico na poesia contemporânea e vice-versa, ou seja, o humor, uma certa dicção "marginal", matriz do ritmo distenso, geram o diálogo permanente desses argumentos com formas mais clacissizantes de composição. Jogos de palavras engendram metapoemas de caráter absolutamente existencial. Nada do que diz é em vão ou obedece apenas aos efeitos especiais de um dizer apenas "retórico". Os poemas saem "desde adentro", como dizem os espanhóis e, por isso, fluem sem os entraves burocráticos de um formalismo excessivo, tão em voga hoje em dia.

Neste livro, de um modo mais contundente do que em outros, ele opõe ou reúne natureza e

cultura, real e surreal, poesia e prosa, o institucional e o não institucional em variados graus e latitudes. Coloca-nos diante da realidade veiculada pelo vídeo, quase beirando a ficção. Assassinatos, seqüestros, tevês, computadores, o máximo da sofisticação convive com os brotos dos chuchus ou o balé das gaivotas. Inventa argumentos reais para a existência ou para a desistência. Todos sem conclusões, sem explicações, sem falsos moralismos. Leonardo desdramatiza a paixão apaixonando-se. Em qualquer tom. Do quase conto "O reinado da rainha perpétua" (p.34) ao poema em fábula "Maluco cantando nas montanhas" (p.29) e às denúncias não explícitas de "Algumas variações de cultura" (p.79), sem esquecermos de citar o profundo e, ao mesmo tempo, simplérrimo tom de "O apanhador no campo" (p.16).

Enfim, estamos diante de um livro-súmula do que de melhor a poesia brasileira vem produzindo nos últimos tempos. Um livro de aprendizagens e de riscos, sem definições possíveis. Diante dele, a sisuda teoria literária capitula e deixa a poesia seguir seu curso livremente. Aos leitores mais desavisados podem passar desapercebidos a contenção formal de cada poema (por mais distendido que possa parecer) ou os ensinamentos dessa prosa elíptica, muitas vezes enumerativa e caótica, sem que se perca jamais o sentido profundamente humano desse caos. Como o animal que o poeta descreve em "Introdução à arte das montanhas" (p.18), o poeta compreende e sabe descer ao necessário para não inutilizar o esforço da subida.

O apanhador no campo

Fruta e mulher no mesmo pé de caqui
no qual espantando os passarinhos eu trepo
para apanhar como um garoto a fruta
e apreciar, comendo-a lá no alto, a mulher
que ficou lá embaixo me esperando subir
e agora vejo se mexendo entre as folhas,
com seus olhos de mel, seus ombros secos,
enquanto me contorciono todo subindo
entre línguas de sol, roçar de galhos,
para alcançar e arremessar para ela,
no ponto mais extremo, o caqui mais doce.

Livro sobre nada. *Manoel de Barros. Rio de Janeiro: Record, 1996, 85 p.*

(Resenha de Alberto Pucheu)

O último filme de Antonioni, alguns poetas de *Farewell*, de Drummond, as *obrigações* de Arthur Bispo do Rosário, o *Livro sobre nada*, de Manoel de Barros. Existe um momento na vida de certos poetas em que algo de grandioso acontece: a ausência da necessidade de "fazer arte", a completa falta de medo de errar. A poesia se transforma, integralmente, em uma maneira de ser, em um deixar de ser. Fato explícito, também, na entrevista de Guimarães Rosa a Günther Lorenz e na de Edmond Jabès a Marcel Cohen, entre outras raridades. Quando isto ocorre, pode-se filmar qualquer cena, escrever ou falar o que for, sob o risco, inclusive, da grandiosidade, de tão sutil, passar desapercebida, ou quase. É a conquista da simplicidade aliada ao esforço arte-

sanal constante de um trabalho pensado e maturado durante toda uma existência.

Pois é este o primeiro impacto que se pode receber do *Livro sobre nada*, vencedor, junto com *Algaravias*, de Waly Salomão, do Prêmio Alphonsus de Guimaraens de 1996, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional. Nele, vários poemas começam como se fossem uma conversa, um relato ou coisa similar. Nenhum artifício parece localizável: nenhum metro específico, nenhuma certeza se verso, prosa, ou o uso entremeado de ambos... nenhum tom pretensamente elevado... nenhuma palavra previamente carregada de sentido poético... Nada. Nada em que se agarrar. Muito pelo contrário: um intenso despojamento, na proximidade perigosa do não-poético. Um livro que rompe limites.

Abra-o, ao acaso; o poema encontrado poderá dizer: "Vi um prego do Século XIII, enterrado até o meio numa parede de 3x4, branca, na XXIII Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, em 1994". O que faz com que isso seja poesia? A partir do momento em que é deflagrada a experiência do poético? Qualquer pessoa que tenha ido à respectiva exposição poderia dizer a frase a um amigo. Poucos, muito poucos, entretanto, aventurariam seu tempo detendo-se diante de uma *coisa desútil* como um prego minúsculo e enferrujado no centro de uma imensa parede. Manoel de Barros como Bodhidharma diante de outra parede ou Heráclito cozinhando seu pão no fogo dos deuses, pára ("meditei um pouco sobre o prego"), e seu parar, por si só, já nos desarma, antecipando a graça do desconhecido por vir.

O poema continua: "O que restou por decidir foi: se o objeto enferrujado seria mesmo do Século XIII ou do XII?" Aproveitando a brincadeira do artista, que colocou o prego com sua antigüidade inventada como objeto de arte em uma mostra internacional, Manoel de Barros brinca com o brinquedo, tornando-o mais visível, divertido e poético. Mesmo para quem visitou a exposição paulista, é possível que, apenas depois da intervenção do poeta, o prego seja percebido pela primeira vez. Dessa forma, a pergunta é construída por uma linha perfeita, desconcertando qualquer pessoa séria que passasse sem perceber a potencialidade artística de tal instalação. O poeta aciona uma fingida erudição moleca "do século XIII ou do XII?", debochando da erudição sisuda que poderia ver no prego, como única expressão artística, sua suposta antigüidade. O prego é artístico por sua insignificância, e nada mais (*Livro sobre nada* teve, inclusive, por título provisório *Contemplação dos detritos*). Quanto à coisa *enferrujada*, Manoel de Barros ainda tem a dizer: "Era um prego sozinho e indiscutível./ Podia ser um anúncio de solidão./ Prego é uma coisa indiscutível". Este poema está imantado do mesmo *pathos* de todo o livro.

Esbocei uma das características deste *Livro sobre nada*. Outra passaria pelo desprezo ao movimento de logicização do mundo, do qual o mais incrível exemplo seria: "Hoje o Lara morreu picado de cobra. Fizeram seu caixão de costaneiras. Meu avô encostou no caixão. Ué, eu que morri e quem está no caixão é o Lara! Meu avô enxergava mal". Em nosso poeta, a poesia jorra de tudo aquilo que "atrapalha as significâncias", que despreza a ordem, que ri da erudição. Um pensamento que descobre o caótico também nas singularidades do mundo, necessitando se

valer, por isso, em vários momentos, de uma escrita *agramatical*. Em outro momento do livro é dito: "O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas uma vigilância para não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão."

Poderia salientar ainda outros aspectos de extrema importância. Entretanto, todos, por serem desdobramento de seus escritos anteriores, exigiriam uma demora aqui impossível. Meramente à maneira de indicação, quero acenar para o estabelecimento do homem-coisal ("Mano Preto não tinha entidade pessoal, só coisal") e para o próprio título (*Livro sobre nada*) e suas conseqüências, mostrando o autor como um autêntico poeta-pensador. Dos poucos capazes de satisfazer o ensinamento aristotélico: "Através da admiração, tanto agora como desde a primeira vez, os homens começaram a filosofar (...). Mas aquele que admira e se encontra sem caminhos reconhece sua ignorância. Por conseguinte, o filômito é, de certo modo, filósofo: pois o mito é composto do admirável, e com ele concorda e nele repousa". *Mito*, para os gregos, é aquilo a partir do que a poesia se torna poesia, ou seja, não apenas as estórias dos deuses e dos heróis, mas, sobretudo, o próprio *logos*, a própria linguagem, quando capaz de corporificar o espanto originário. Esta *admiração*, que para Aristóteles é o fundamento do pensar tanto do filósofo quanto do poeta, tornando-os, *de certo modo*, o mesmo, nosso escritor vem denominando-a, através de seu longo percurso, a partir de termos que acenam para seu pensamento acerca do real e do poético: "escureza, origem, natureza, mistério, terra, Ser, o inominado, pré-, oficina de transfazer a natureza e nada", entre outros.

Manoel de Barros: o poeta de espantos. Manoel de Barros: o poeta das *ignorãças*. Manoel de Barros: o poeta do caótico. Manoel de Barros: o poeta do ordinário. Manoel de Barros: o poeta para quem o silêncio não é uma pausa na linguagem, mas se mistura com ela, nas palavras se apresentando. Manoel de Barros: o poeta superador de dicotomias ultrapassadas e caducas. Manoel de Barros: o poeta filósofo, o poeta pensador. Manoel de Barros: o poeta que repete a intensidade latente de seus escritos, produzindo um trabalho árduo, generoso e coeso. Manoel de Barros: o poeta que nos abre as portas até então nunca abertas, obrigando-nos a caminhos impensados. Manoel de Barros: um dos nomes mais autênticos da poesia contemporânea. De qualquer lugar do mundo. No poema que selecionamos há uma mistura comovente de riso e solidão, como só nos filmes de Chaplin, além da já mencionada indistinção entre prosa e verso.

Prefiro as linhas tortas, como Deus. Em menino
[eu
sonhava de ter uma perna mais curta (Só para
[poder
andar torto). Eu via o velho farmacêutico de
[tarde, a subir
a ladeira do beco, torto e deserto... toc ploc toc
[ploc. Ele
era um destaque.
Se eu tivesse uma perna mais curta, todo
[mundo haveria

de olhar para mim: lá vai o menino torto
[subindo a ladeira
do beco toc ploc toc ploc.
Eu seria um destaque. A própria sagração do eu.

Olavo Bilac. Obra reunida. *Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, 1078 p.*
(Resenha de Luís Augusto Fisher)

Se a história da literatura brasileira - ou melhor, se a História da Literatura Brasileira pudesse ser recontada a partir de um ponto neutro no espaço físico e mental de nosso país, e portanto pudesse ser descortinada a partir de um lugar livre das injunções românticas que ainda nos animam e que subordinam o fluxo real da vida literária a caprichos identitários mais ou menos provincianos, se isso acontecesse provavelmente Olavo Bilac ocuparia um posto diverso do que hoje ocupa. O verbete a ele dedicado poderia ser algo deste gênero: "BILAC, Olavo (Brás Martins dos Guimarães). Poeta brasileiro que viveu entre 1865 e 1918, principalmente no Rio, e que de alguma forma captou no ar um jeito de ser do centro do país, no período fértil em que viveu, transformando em poesia de qualidade mediana o horizonte mental da Primeira República; por isso, e por seu trabalho de proselitismo cívico e literário, dominou a cena literária do país todo, desde a década de 1890 até pelo menos a de 1940, passando incólume por algumas mudanças radicais da história do Brasil."

Haveria problemas com o verbete, é certo. O primeiro seria admitir que, apesar do barulho e da qualidade que protagonizou, o modernismo paulista *não* alcançou alterar o cenário que imaginou alterar. O segundo, correlato do primeiro, implicaria admitir que a história de nossa literatura está muito mal contada, sobretudo por causa da hegemonia paulistana que, a partir do fenômeno dos anos 20 e da constituição da hegemonia da USP e da PUC, impôs um padrão de análise muito discutível, de feição romântica no sentido de construir uma leitura totalizante do país *pro domo sua*, que faz convergir em si e para si todas as encruzilhadas relevantes das letras nacionais.

Mas o assunto aqui é Bilac, a questão é a edição de sua *Obra reunida* pela mão competente de Alexei Bueno. Aqui vai estampada parte significativa da obra bilaqueana - não toda, mesmo porque jamais foi coligida em sua extensão absoluta, situação que deve ser alterada em parte pela anunciada edição de amostra representativa de sua obra cronística, por obra e graça do professor Antônio Dimas, que lhe segue o rastro há anos. Quanto à produção poética, o volume traz tudo que Bilac canonizou, e nada de sua poesia de circunstância, parte propagandística, parte satírica, de que temos fontes em Elói Pontes (*A vida exuberante de Olavo Bilac*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, 2v.), em Flora Süssekind (*Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987) e noutros biógrafos e comentadores, sem falar do material cronístico reunido e analisado por Nicolau Sevcenko (*Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1983). Reúnem-se aqui também as conferências e artigos "sérios" do autor, todos já estampados em livros editados por ele mesmo. Abrindo o volume, um conjunto representativo

de análises sobre a obra do poeta, mais cronologia e alguma iconografia.

Seu sucesso, sua hegemonia, Bilac deve-os, como bem aponta o organizador, a ter freqüentado um modo de literatura palatável sobretudo ao cidadão branco médio da então capital. Assim como este habitante do Rio era alfabetizado, pouco culto, meio deslumbrado com as novidades da vida urbana e da República e, de outra parte, por certo algo temeroso em relação ao rumo que a vida tomava, com a luz elétrica, os bondes, as máquinas alterando tudo o que era estável e conhecido, assim também Bilac fez poesia e literatura em geral: modernizou as letras nacionais (contra os modos românticos excessivos que encontrou em sua juventude), buscou imagens e temas mais ou menos cultos (quer dizer, aqueles recém-postos em evidência mais uma vez pelos europeus), profissionalizou a relação do escritor com a sociedade (coisa de que muito se orgulhava), mas, em contrapartida, teve medo de radicalizar suas opções estéticas. Não é risco demasiado afirmar que Bilac educou o gosto deste leitor, em forma e em proporção análogas às do ensaísmo inglês do século XVIII: as letras, com a mediação da imprensa, funcionando como uma espécie de filtro da vida burguesa, como um tipo de colunismo social que aplaude o correto e ridiculariza o errado, conforme os novos padrões estejam a exigir.

Daí sua poesia e suas conferências terem, consideradas em conjunto, um acento ao mesmo tempo tão anacrônico, vistas em retrospectiva, e tão orgânico, vistas em relação com o período. Para o leitor informado de hoje, Bilac é, adequadamente, uma peça de museu tão relevante e tão insignificante quanto um exemplar precioso de uma mentalidade remota: um ostensório de ouro e diamantes feito em Minas no século XVIII, o plano original de Brasília, a arte plumária de uma tribo amazônica. Peça linda, e ao mesmo tempo inútil - a menos que alguém a faça falar.

É possível que Bilac não mereça uma Obra Completa no rigor do termo, porque de fato muito do que escreveu tem valor apenas arqueológico. Mas me pareceria bastante razoável que se fornecesse ao leitor de hoje uma chave de leitura relacional (se é que o termo faz sentido), para além das corretas e bem informadas marcas que o organizador aponta em sua "Introdução geral". Quero dizer, uma chave de leitura que o posicionasse mais claramente em relação à tradição da poesia brasileira, que Bilac modificou e a que impôs modelos de larga vigência. Assim, mais que observar-lhe os cacoetes e a subserviência ao horizonte de um "período que morria" (p.24), seria importante apontar sua exemplaridade no trato com a língua, que Bilac colocou num patamar diferente do até então vigente, sua representatividade em relação ao que falou e, mais ainda, ao que calou com respeito a seus dias, no que foi o único para o bem e para o mal, sua competência em domar o gosto médio do público. Mais ainda, sublinhar o encantamento romântico que domina o conjunto de sua obra, fruto de vários fatores, que vão desde a sua biografia, neste particular comovente em função do amor interditado que viveu com Amélia (logo com este nome) de Oliveira, até razões mais relevantes, como sua adesão involuntária a um modo português-brasileiro de ser, lírico e pouco afeito a profundidades, ou como seu pavor diante do abismo simbolista,

que ele entreviu (inclusive na poesia que praticou) e temeu, a partir do quê recuou em direção àquelas platitudes que lemos em suas chaves-de-ouro, exemplares magníficos de uma linguagem tramada para não dizer mais do que para dizer.

Para não dizer: não falar nem da vida real que corria vertiginosa à sua porta (João do Rio, Lima Barreto, Aluízio Azevedo e outros nos mostram), nem da vida espiritual que estava disponível para as "almas que se abismaram no mistério", como Cruz e Sousa, ou para o poeta disposto a enunciar o hediondo, "cantando sobre os ossos do caminho / a poesia de tudo quanto é morto", como Augusto dos Anjos, estes dois representando aqui o verdadeiro desafio moderno, tão diverso da mera modernização que o "beneditino" Bilac operou.

Mas não, Bilac não é um poeta desprezível. Pelo contrário, é um poeta exemplar. É nele que se pode ler a grandiosidade de uma poesia, de uma linguagem, que fez o que pôde para não se deixar contaminar pelas demandas urgentes da vida de sua época, que se contorceu à exaustão para manter-se à tona e ao gosto daquele público. (Que diferença em relação ao seu contemporâneo Euclides da Cunha, de linguagem tão semelhante e de vibração tão diferente...) Também é nele que, pelos mesmos fatos, podemos ler a sincera tortura pela constatação da própria impotência diante da busca da perfeição, que Bilac grafava Perfeição, com maiúscula. Sua torre de marfim, tão cuidadosamente erguida - símile perfeito para muitas das instituições da vida brasileira -, balançou com o vento da virada do século, mas se manteve de pé. E por quanto tempo, e a que custo!

Inania verba

Ah! quem há de exprimir, alma impotente e
[escrava,
O que a boca não diz, o que a mão não
[escreve?
- Ardes, sangras, pregada à tua cruz, e, em
[breve,
Olhas, desfeito em lodo, o que te deslumbrava...

O pensamento ferve, e é um turbilhão de lava:
A Forma, fria e espessa, é um sepulcro de
[neve...
E a Palavra pesada abafa a Idéia leve,
Que, perfume e clarão, refulgia e voava.

Quem o molde achará para a expressão de
[tudo?
Ai! quem há de dizer as ânsias infinitas
Do sonho? e o céu que foge à mão que se levanta?

E a ira muda? e o asco mudo? e o desespero
[mudo?
E as palavras de fé que nunca foram ditas?
E as confissões de amor que morrem na
[garganta?!

Teia. *Orides Fontela. São Paulo: Geração Editorial, 1996, 90 p.*
(Resenha de Roberto Pontes)

São 55 poemas organizados em seis partes: "Fala" (nove textos), "Axiomas" (nove), "O antipássaro" (nove), "Galo" (seis), "Figuras" (onze) e "Vésper" (dez). Poesia essencialmente enxuta, construída sobre palavras "reais, funda-

mentais", segundo a lição de M. Rodrigues Lapa, que nos ensina serem estas, também chamadas semantemas, o substantivo, o adjetivo, o verbo e, por vezes, o advérbio, o numeral e o pronome. As demais são consideradas instrumentos gramaticais. Pois é exatamente com palavras reais, ou essenciais, que se constrói o discurso apurado de Orides Fontela. Seus poemas são despidos de tudo o que pode ser considerado acessório e dispensável em poesia. Sua busca é sobretudo a da condensação, pois sabe que o ser só pode revelar-se na mediação mínima da linguagem. Exemplo dessa contenção, dessa economia discursiva, e marca da autora, vem a ser "Vôo". Esse poema se corporifica a partir de uma seleção léxica de apenas seis palavras; tem duas estrofes, é certo, mas a segunda já é combinação outra dos mesmos vocábulos, numa evidente assimilação aplicada das noções de Roman Jakobson referentes aos eixos de seleção (léxico) e de combinação (sintaxe) em poesia. Proposital ou não, o processo utilizado pela autora é o mesmo teorizado por Jakobson. Ao selecionar e combinar, a poeta lança mão das possibilidades imanentes às palavras, as semânticas, concretizadas na inversão de sentido que obtém. O poema de que se fala é: "Ter/ asas/ é não ter/ cérebro // ter/ cérebro/ é não ter/ asas." (p.28). Poesia epigramática, sim, e daí? Antes assim, melhor assim, pois remergulhar as fontes gregas com força proverbial fica para poucos: "Da/ vida/ não se espera resposta" ("Carta", p.32), ou "é proibido/ voltar atrás/ e chorar." ("Mão única", p.33).

Se fizermos uma leitura de *Teia* mais demorada e atenta para identificar o repertório léxico mínimo que nas mãos de Orides Fontela explode em ricas combinações, veremos como ela se põe nos tênues limites que separam o dizer tudo do nada dizer, com visível triunfo do primeiro, restando o segundo modo àqueles que não dispõem de seus recursos técnicos expressivos, como se vê em "Eros II": "O amor não/ vê// o amor não / ouve // o amor não / age // o amor não" (p.46). O poema revela muito bem esses recursos: composto por quatro dísticos, nos três primeiros a autora substitui apenas os verbos; no último, o advérbio de negação passa a desempenhar o papel de verbo, que é suprimido. O dístico final, portanto, nomeia tão exata quanto metaforicamente a intransitividade de certo amor.

O dizer tudo de Orides Fontela não se importa com a seleção mínima lexical. Basta ler "Exemplos": "Platão / fixando as formas // Heráclito/ cultuando o fogo // Sócrates / fiel ao seu Daímon" (p.16), para avaliar o poder de síntese da autora relativo a extensos capítulos da cultura humana, à filosofia da antigüidade, que implica a geração de seguidos campos semânticos na sensibilidade e na inteligência do leitor. O poema está organizado numa estrutura mínima: nomeação de filósofos fundamentais, seguida de modos e símbolos que lhes são característicos. O primeiro, a trabalhar as formas (leia-se o idealismo filosófico), tentando sua fixação arquetípica; o segundo, destacado pelo elemento plasmador de sua teogonia, que a tudo infunde vida; o terceiro, evocado pela fidelidade ao Daímon (*Tô Daimônion* era o nome pelo qual Sócrates chamava seu gênio ou o espírito existente dentro de si). A estrutura sintática dos enunciados é a mesma, e o poema pode ser lido como uma série ternária de substituições, que em pouquíssimas palavras contêm ricos

campos semânticos. Basta atentar para o título do poema, que na ambigüidade característica da poesia tanto pode ser um indicativo para os leitores como uma demonstração pública dos valores da autora. Examinemos esta última hipótese: fixar formas é o trabalho platônico, mas a poeta também faz o mesmo; cultuar o fogo na perspectiva de Heráclito é modelar a vida, ofício que igualmente é o de Orides Fontela; ser fiel ao Daímon, outra tarefa e outro lema programático comuns ao filósofo e à poeta. Portanto, o poema é um programa que aponta os paradigmas de uma poética de Orides Fontela.

Sob o império da seleção mínima e da combinação máxima flui a poesia em *Teia*. É o que podemos ler em "Cartilha": "Foi de poesia / lição / primeira: // a arara morreu // na // aroeira" (p.17). Melhor exemplo de poema-minuto, espécie tão valorizada pelos modernistas de 1922, não pode haver. E neste, o amálgama da memória com o cotidiano, concluída com uma aliteração bem arranjada, tudo demonstrando a habilidade técnica dessa poeta da geração 60. Nestes versos do poema "Adivinha", por exemplo - "o que é impalpável / mas / pesa // o que é sem rosto / mas / fere // o que é invisível / mas / dói" (p.42) - a arte poética de Orides Fontela não se importa com a de Aristóteles. Sabe-se que este considerava excelente a linguagem clara que não fosse chã, condenando veementemente o acúmulo metafórico que se tornava *enigma*. Ora, "Adivinha" é um poema que contradiz o preceito aristotélico, mas põe em prática o inefável, o lúdico, o sugestivo, o cabalístico, tão caros ao projeto da modernidade. Assim, sob a mais precisa concisão e numa procura constante de simetria, se perfaz o trabalho poético da autora em *Teia*.

O antipássaro

Um pássaro
seu ninho é pedra

seu grito
metal cinza

dói no espaço
seu olho

Um pássaro
pesa
e caça
entre lixo
e tédio

Um pássaro
resiste aos
céus. E perdura
Apesar.

Esfinge clara e outros enigmas. *Othon Moacyr Garcia. Prefácio de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, 342 p.*
(Resenha de Massaud Moisés)

Em boa hora a Topbooks resolveu agrupar em um só volume os ensaios de Othon Moacyr Garcia, não só os que já haviam conhecido o formato do livro (*Esfinge clara*, 1995; *Luz e fogo no lirismo de Gonçalves Dias*, 1956; *Cobra Norato. O poema e o mito*, 1962), como também os que se encontravam dispersos em revistas ("A janela e a paisagem na obra de Augusto Meyer", 1958; "A página branca e o deser-

to. Luta pela expressão em João Cabral de Melo Neto", 1958-1959; "Exercício de numerologia poética: paridade numérica e geometria do sonho num poema ['Canção excêntrica'] de Cecília Meireles", 1978). Fácil seria para nós termos uma idéia do valor desses "ensaios estilísticos": bastaria recolher as amostras de entusiasmo com que a crítica os recebeu desde o seu aparecimento, notadamente os mais extensos, bafejados pela autonomia gráfica de que desfrutaram. O longo tempo transcorrido em nada lhes alterou a relevância no cenário de nossas letras. Antes pelo contrário, conferiu-lhes papel pioneiro, além de lhes confirmar a solidez como interpretações penetrantes dos poetas estudados. A prova da releitura o diz: resistem a ela, como resistem à passagem dos anos. Poucos ensaios contemporâneos à sua publicação poderão exibir, com toda a certeza, tal vigor.

Como se o subtítulo não bastasse para o dizer, o autor dos ensaios volta-se contra a crítica tecida de simples opiniões, sem qualquer respeito pela argumentação, e contra a crítica atrelada a modismos ideológicos; em suma, contra os "simples julgamentos subjetivos e impressionistas" (p. 137). O seu intuito, declarado e praticado coerentemente no curso dos ensaios, é realizar uma análise e interpretação textual com o máximo rigor e precisão. Propõe-se a desvendar os poemas, pondo-lhes à mostra a trama fônico-mórfico-semântica de que extraem o efeito sobre o leitor.

Análise estilística, pois, que deixa o texto falar livremente, tornando o estudioso um espectador privilegiado do espetáculo verbal, armado até os dentes de um instrumental que lhe vem do apurado conhecimento do idioma e das teorias lingüísticas mais avançadas e, sobretudo, de uma fina sensibilidade para as sutilezas e os implícitos textuais. Enfim, um exegeta que parte de um princípio irrecusável, calcado na experiência e no conhecimento teórico: "O poema é um poliedro: cada face reflete luz em direção diversa, mas o seu conjunto é de uma organicidade perfeita" (p. 48). A essa luz, não surpreende que a própria mestria no destrinçamento dos enigmas disseminados pelos poemas drummondianos, com vistas a revelar-lhes a profunda organicidade, tenha colaborado para tornar menos esquiva ao entendimento a obra do poeta de "A máquina do mundo", cuja inacessibilidade aparente, registrada na edição original do ensaio, finalmente se dissipa, como bem anota o estudioso (p. 44).

Adestrado na desmontagem do poema, Othon M. Garcia nem por isso considera inúteis certas distinções fundamentais, como a entre *ensaio* e *crítica*, feita logo à entrada do estudo consagrado a Carlos Drummond. Visto realizar análise e interpretação de "temas e modismos estilísticos" (p. 73), fica claro que o próprio vocábulo "ensaio" está empregado num sentido específico. O autor faz uma "tentativa de ensaio" (ibidem), ou antes, uma leitura analítica seguida de interpretação, que não conduz à valoração, sem a qual não se completa o percurso exigido pela crítica. Mas também não é ensaio na acepção de exame livre de idéias, contendo propostas interpretativas menos atentas à superfície do texto. Aliás, não bastasse a referência a Raul H. Castagnino (*El análisis literario*, 1953), o autor o diz com todas as letras, ao afirmar que "não pensamos estar reavaliando mas fornecendo elementos para uma possível reavaliação, incumbência dos verdadeiros críticos" (p. 79).

Tal consciência de limites radica numa lúcida apreciação da "análise estilística" e numa humildade de autêntico *scholar*. E é tudo isso que explica por que os bons estudos que a análise estilística suscitou, apesar de haver passado de moda, continuam válidos, não raro fundamentais como suporte crítico. Na verdade, a decomposição analítica do estilo pressupunha a interpretação, e é o que Othon M. Garcia realiza, com argúcia e sensibilidade. Os estudos no gênero constituem um saldo positivo da Estilística, como a praticaram também Dámaso Alonso ou Carlos Bousoño, pois não basta fazer a estatística dos recursos de estilo para que o resultado seja válido: "Esses dados estatísticos nos causam horror, pois não nos parece que tornem amena a análise estilística" (p. 105). É preciso interpretá-los, deduzindo deles a idéia genérica que sirva para identificar o poeta e para avaliá-lo em comparação aos pares da época ou que recorreram aos mesmos expedientes estilísticos.

Acontece que o autor de *Esfinge clara* aderiu à análise estilística por uma opção metodológica, não por incapacidade de levar a cabo o trabalho valorativo que se espera de um crítico. Se, em certo momento, acredita na possibilidade de sua análise se prestar à interpretação psicológica ou mesmo psicanalítica (p. 154), chegando mesmo a praticá-la no ensaio a respeito de *Cobra Norato*, noutro embrenha-se pelos caminhos de um verdadeiro crítico. Cuidadoso ao extremo em não resvalar na *hybris*, às vezes subestima ele o alcance de sua exegese (p. 308), quando se sabe que é tarefa necessária ao bom encaminhamento do processo crítico. É certo que não basta a intuição ou a "imaginação lúcida e não fantasiosa" (p. 327), mas também é verdade que não se pode dispensá-la. Othon Moacyr Garcia, além de a possuir, acrescenta-lhe a exatidão científica, de que tem plena consciência, como evidencia mais de uma vez: "a intuição nos ajuda com freqüência na interpretação dos fatos lingüísticos, interferindo na objetividade da análise puramente verbal" (p. 309).

O ensaio acerca da poesia de João Cabral é não só a prova de que o método estilístico pode ser eficaz, particularmente nas mãos de um estudioso competente e intuitivo, como também é imprescindível para a compreensão e avaliação do autor de *Duas águas*. Othon M. Garcia é o próprio "exegeta agudo", referido em dada altura do ensaio que lhe dedica (p. 215). Se o seu intuito é, "através da análise de alguns meios de realização verbal do poema chegar até o instante supremo da criação, i.e., dos transes por que passa o poeta na sua tarefa de abelha" (p. 245), como recusar-lhe a certeza de que atingiu claramente o seu objetivo neste e nos outros "ensaios estilísticos"? E como não aplaudir o editor pela oportuna iniciativa de os enfeixar num só volume?

Sincretismo: a poesia da geração 60. *Introdução e antologia de Pedro Lyra. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, 628 p.*

(Resenha de Maria do Carmo Campos)

A antologia de Pedro Lyra apresenta uma alentada amostragem da poesia produzida no Brasil pela geração 60. O volume contempla a inclusão de 45 poetas a partir de critérios de um determinado patamar de projeção, além, em última análise, de dois outros critérios básicos e de natureza cronológica, a saber: data de

nascimento e data da estréia em livro. Trata-se, *ab initio*, de uma detalhada introdução que apresenta e discute um conceito biológico (genealógico), o de geração, com acepções consagradas na ciência de origem. Tais acepções, bem como a convicção da aplicabilidade do conceito, em que pese a diferença (reconhecida, de resto) entre a tendência a uma regularidade mais linear nas genealogias biológicas e a sinuosidade cíclica das gerações culturais, levam a correlações do tipo "gerações naturalmente adversárias", com a decorrente propensão para zombarias, agressões, combates.

A irrestrita adesão a critérios geracionais acaba por considerar inviáveis outros recursos como década, movimento, período, escola, corrente, grupo, vertente e estilo (p. 72). Pode também conduzir a determinados equívocos, como a visão da posteridade como "ilusão dos medíocres" ou a conclusões mais restritivas do tipo: "como descartar de uma história da literatura as idéias de *estréia, ascensão, afirmação, reconhecimento, conflito, vigência, rendição, confirmação?"* (p. 163). Discutíveis são também certas prospecções (ano 2005, por exemplo) como uma insistência em quadros, diagramas e classificações que denotam uma ênfase em certo *esprit de géometrie*. O leitor será também levado a posicionar-se frente à inquestionada consagração na cultura do país de Chico Buarque de Holanda como "o maior gênio artístico desde Castro Alves, exatamente um século depois". (p. 90). São comentadas pelo autor outras antologias que se voltam para o mesmo período e também o trabalho crítico de Nelly Novaes Coelho, J. G. Merquior, Armando Freitas Filho, Heloísa Buarque de Hollanda, Affonso Romano de Sant'Anna, Francisco Alvim, Flora Sussekind e Benedito Nunes (1991), entre outros.

Os critérios cronológicos vêm projetar a focalização da antologia num período situado entre a estréia de Mário Faustino (1955) e as estréias de muitos poetas até 1975, sendo que as publicações de alguns estendem-se até os anos 90. Se a geração marca-se essencialmente pelo sincretismo de tendência e estilos, há que registrar que o autor a considera como "a primeira geração verdadeiramente nacional", também pela presença inegável de poetas oriundos de diferentes regiões do Brasil. A obra molda, assim, a produção poética em questão a partir de três correntes, *a tradição discursiva, o semioticismo vanguardista e a variante alternativa* que aparecem como referências, detalhes, datas e exemplos. Pode-se considerar problemático, por exemplo, o enquadramento de um poeta como Ferreira Gullar na corrente do semioticismo vanguardista, mais especificamente no segmento neoconcretista, centralizado em 1958 com *Um pouco acima do chão*. Contudo, a antologia volta-se exclusivamente para a corrente da *tradição discursiva*, que será desdobrada em quatro vertentes: *a herança lírica, o protesto social, a explosão épica e a convicção metapoética*. O interessante é que um forte *pendant* taxinômico leva a outros níveis classificatórios dentro da mesma vertente, que seria *atávica* na poesia brasileira, a das manifestações subjetivas do ego: lirismo ostensivamente erotizado, universalista de fundo cosmológico / metafísico, de fundo místico, todos com impregnação crítica. Já Benedito Nunes (1991), ao estudar a recente poesia brasileira, vai identificá-la com outros traços como tematização

reflexiva, técnica do fragmento, estilo neo-retórico e configuração epigramática. Propicia um corte transverso na heterogeneidade da poesia contemporânea e aponta para o que ele mesmo considera um "esfolhamento das tradições".

Apesar da exclusão sumária da produção de poesia vinculada ao concretismo e às vanguardas dos anos 50, *Sincretismo* reúne matéria correspondente à parte significativa da produção brasileira nas últimas décadas. Podem ser questionadas posições como a importância da vertente épica ("a maior concentração de epicidade depois do Renascimento") e a própria excelência da geração, à qual é atribuída a histórica missão de "desenvolver a longa e gloriosa tradição da poesia ocidental" (p. 164).

A "altivez neoclássica" de Mário Faustino explode em "Prefácio": "Quem fez esta manhã, quem penetrou / À noite os labirintos do tesouro / Quem fez esta manhã predestinou / Seus temas a paráfrases do touro / A traduções do cisne (...)". Registrem-se também a finura poética de Lélia Coelho Frota, com "Balada da cínica senhorita de Malacachita", "Réquiem menor", "Onze poemas portugueses", "Quatro andantes do Aterro"; a revitalização da imagem e a contenção de Fernando Mendes Vianna ("Exílio do touro"); a madureza da poesia de João Manuel Simões com "Escrita, fábrica da noite", "O primeiro dia da criação", "Teoria do poema"; o erotismo sem escalas em "A ela adormecida" (Rubens Rodrigues Torres Filho), "Antônia, tótem, tantã" (Mauro Gama), "Corpo e alma" (Astrid Cabral), "Elegia da semente" (Armindo Trevisan), "Nome" (Olga Savary), "Medusa" (Miriam Fraga), "Marinhas" (Carlos A. Corrêa).

Para Merquior, o grau de consciência técnica e cultural do verso brasileiro teria sido incrementado entre 1955 e 1975, data da publicação de *Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira*. O próximo passo estaria na libertação de uma "imaginação do símbolo" e de um certo "ânimo de celebração", bem como na exploração ampliada das "virtualidades crítico-cognitivas". Seria o "meio humor agridoce" de Lélia Coelho Frota já um movimento de ampliação?

Focalizando o olhar na poesia feminina, detenho-me em "Épuras" de Neide Archanjo. Mimético em níveis mais raros, o poema ao mesmo tempo designa pelo título o que vai imitar e repetir: o movimento de representação no plano, mediante projeções (de luz?) no espaço. Compõe-se de sete terças autônomas, cujo esplendor não impede desde logo uma leitura de conexões no sentido da sucessividade. Recusam-se à centralidade do sentido e à certeza de um eixo referencial. O poema são "Épuras" auto-referenciadas, escapando às tipologias habituais: "E faz-se um tempo alado / Agora eixo e ponto (arcos paralelos), / perene rotação, o campo projetado".

Os 14 haicais coligidos de Olga Savary sustentam uma poética do instantâneo, com imagens de uma materialidade atemporal. Flagrantes da nomeação, captam o universo como um dom, acrescentando-lhe os motos da palavra. Uma certa atopia histórica da poesia pode ser compensada também, num átimo, por um movimento contrastante face ao espaço mágico e sempre atual do cinema: "O poeta cria o sonho / compensando o que lhe falta / com o muito que lhe sobra" ("Luz, câmara, ação").

Em suma, há que louvar o esmerado trabalho de Pedro Lyra, que lança valioso material ao leitor e ao pesquisador da poesia brasileira. As contradições apontadas decorrem em parte de um espinhoso problema da historiografia literária brasileira, as possibilidades e perspectivas de organização seletiva da farta e vária produção das décadas mais recentes do nosso século. Por outro lado, o projeto da antologia não podia abster-se de, ao menos, circundar outra questão crucial, foco permanente de polêmicas, controvérsias e irresoluções: a da hora e da vez do concretismo na poesia brasileira.

.....

I SOLISTI VENETI *NA IGREJA DOS FRARI*

Não são os violinos, a viola d'amore
o alaúde, o oboé, o fagote, a flauta
que tocam.
Com arcos propiciatórios, caixas brilhantes
ondeadas de cordas, metais reluzentes,
ritualmente os músicos dão início a um gestual
silencioso
que faz descer da cúpula do nada
o som, aterrisando nas arcadas.

Lélia Coelho Frota

.....

Obra poética. *Renata Pallotini. São Paulo: Hucitec, 1995, 444 p.*
(Resenha de Neide Archanjo)

Renata Pallotini vem ocupando, ao longo destes quarenta anos de atividade cultural, espaços polivalentes na política, na universidade, na sociedade, na literatura. Sua obra e sua biografia se confundem. Voltada para os temas essenciais do amor, da vida e da morte, exercitando o verbo com domínio, criando e recriando registros, Pallotini soube, mediante incursões originais, entremear sua poesia à prosa, ao teatro e à televisão. A poeta de *Nós Portugal* e *A casa*, ambos datados de 1958, espalha nesses primeiros livros um lirismo tocante em poemas povoados de nomes, figuras, animais, infâncias e lembranças como estas: "Isto posto, aqui estamos, Januário / lírico debutante de dezembro, / ossatura fiel, oh duro e seco / resquício de paciência e de ternura, // mirando o que foram olhos no teu crânio, / adivinhando estradas no teu passo, / sentindo um cheiro a sol na tua orelha, / onde uma rosa extinta houve, no outrora."

O ano de 1961 marca a chegada do louvado *Livro de sonetos*. Lá estava uma poeta madura, senhora de seu ofício, ousando revisitar o eterno: a Bíblia. Percebe-se que, no trabalho de depuração e ascese alquímica, a poeta vai buscando a obra, verso a verso, poema a poema, livro a livro e com ela vai se fazendo concomitantemente. Em Pallotini a lição de T. S. Eliot - reflexão e sentimento - aparece categórica: sentimento e pensamento perspassam sua poesia - contrapostos, justapostos.

A faca e a pedra (1965), *Os arcos da memória* (1971), *Cantar meu povo* (1980), *Cerejas,*

meu amor (1982) e *Ao inventor das aves* (1985) são outros diamantes lapidados com obstinado rumor e algum humor: "Cerejas, meu amor / mas no teu corpo. / Que elas te percorram / por redondas. // E rolem para onde / possa eu buscá-las / lá onde a vida começa / e onde acaba // e onde todas as fomes / se concentram / no vermelho da carne / das cerejas...". Como na pintura de Rembrandt, a obra de Renata Pallotini mostra uma ordem interior. Sua aparência despojada e vibrante oculta os firmes alicerces onde se apóiam sua cultura, sua liberdade, sua ética e sua estética.

Nos metapoemas de *Os arcos da memória* (1971) a confissão do amor pelo absoluto, o qual leva o artista a vencer pesadelos e fraquezas para alcançar a criação, materializando fantasias, fundando linguagens, dizendo o indizível, aparece incólume: "Esse moinho - o poeta - / que em solidão tritura / e amargo grão esmaga // esse operário que em pó fino transforma / o que lhe dão de carga // essa pedra que mói o que lhe dói / isso conheço eu que a volta dou à vida / gerando e ouvindo o ruído / da pá do tempo a me ganir no ouvido // isso carrego eu / que escavo e esculpo a pedra / com a faca já dita / e que tanto erra // eu que amontôo o grão porque não sei / sepultá-lo na terra." Decorridos quarenta anos de estréia, a obra de Renata Pallotini lhe sorri iluminada, como Beatriz certamente sorri a Dante. A poesia - a amada das amadas - e a poeta são uma só e admirável epifania.

Gênesis, 1:1

Primeiro foi a noite. E a noite feita,
desta engendrou-se a luz, julgada boa
Depois, fez-se o agudo desespero
do céu. E a terra. E as águas separadas.

E um mar se fez, da lúcida colheita
das águas inferiores. A coroa
tornou-se firmamento. "Haja luzeiros"-
ordenou-se às estrelas debulhadas.

Houve flores estáticas e flores
que procuravam flores; e houve a fome
de carne e amor e dessa fome as dores

e das dores o Homem. Deste, esquiva,
toda fome, sua fêmea, e no seu sexo,
mais uma vez a noite primitiva.

Memória da chuva. *Ruy Espinheira Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, 106 p.*
(Resenha de Antônio Brasileiro)

Não há como ser ponderado quando se fala do melhor livro de um de nossos melhores poetas. *Memória da chuva* é um livro excelente, e não é sempre que lemos livros excelentes. Tem essa qualidade hoje um tanto rarefeita de nos entusiasmar. Sua leveza, uma quase alegria, é a prova maior da sua densidade: os bons livros são densos e leves. Encantam-me sempre, toda vez que releio poemas de Ruy Espinheira Filho, algumas obras-primas, como "Campos de Eros" (n'*A canção de Bea-*

triz) ou "Nesta varanda" (em *As sombras luminosas)*. Encanta-me seu lirismo tão dado ao outro, quer seja um amigo, quer a amada, mas sempre o ser humano total e incompleto.

O cantor das estações e dos tamarindeiros, das paixões sóbrias ou avassaladoras, das moças e dos suicidas, presenteia-nos mais uma vez com sua mestria. Em edição da Nova Fronteira, apresentada por Alexei Bueno e Paulo Henriques Britto, *Memória da chuva* brilha não só pelo tom geral da extrema qualidade, mas também por achados luminosos, seja nos sonetos ("Soneto do quintal", "Soneto da justificação"), seja nas canções ("Canção depois de tanto", "Canção da permanência" e a antológica "Canção do pirata naufragado") ou em poemas cursivos como "A chave de ouro" e "Um sonho". O primeiro dístico deste - "Vagamos, na noite espessa / João Ubaldo Ribeiro e eu" - nos faz pensar no *Nel mezzo del camin di nostra vita*, de Dante. Isto, esta sensação de estarmos todos numa viagem, é um dos encantos desta poesia. Em "Mário em seu bote inflável, no mar de Guarajuba (verão de 96)", o sentimento da impermanência do homem é mesmo datável. Mário (e aqui se trata do jovem filho do poeta) brinca no mar. *Com* o mar - parece dizer. A eternidade do instante neste um quase retrato de álbum de família. Do mesmo instante de "Brisa", onde a simples consciência de estar ali, naquele átimo, naquele jardim, suscita a evocação de *outro* homem, há trinta anos, noutro jardim - levados, homem e jardim "tão de súbito / como uma pétala / um hálito / por uma brisa".

A memória é o tema deste livro. Memória dos lugares, da infância, das sensações ("Ó cousas todas vãs, todas mudaves!", evoca em um dos poemas). A mulher, mesmo tão presente, também pode vir do passado numa brisa de janeiro, "os seios ainda dormindo / na blusa / e além: na infância" - fragmento de perfeição que são estes versos (em "Enquanto"). A própria chuva - no poema que dá título ao livro - é um espraiar-se dessa memória do passado ao presente, ou seja, o menino visto pelo hoje, a revivescência de um tempo que foi, mesmo que manifestada, essa revivescência, por um avesso - a perda do *reino submerso*. Quer-se ainda memória o mais belo poema do livro: "Soneto do quintal", lapidar em todos os sentidos. É ao *recordar a moça* que ele se constrói. Melhor dizendo, quer se construir. Pois não se fala da moça, mas do cão, "o claro / ser desse cão e sua precisa / vocação de existir". E não fala também do cão, mas da brisa. Não da brisa: do estar . E, então, dormindo: "um gato. E essas formigas - três - conspícuas, / vestidas a rigor, deliberando / em torno de uma flor de tamarindo".

As palavras pertencem aos poetas. Sempre foi assim. Foram eles que, pelos tempos afora, as criaram; portanto, é deles. Algumas são de Ruy Espinheira Filho: *lua, canção, menino, memória, brisa*, mais uma vez *canção*, novamente *lua, infância* sempre. Intangíveis quase sempre, são palavras que definem um certo estar no mundo: a lua que não toco, a brisa que não vejo, um tempo que ficou: onde? Eis por que são tão leves os poemas deste novo livro de Ruy Espinheira Filho - e, ao mesmo tempo, tão densos. Como a vida.

O poeta em sua varanda

a Paulo Henriques Britto

Se ajeita na cadeira reclinável,
entre uma saudade e uma quimera,
sob outono que sabe a primavera
e agora o afaga com a mais amorável

tarde do mês. Aliás, todo ele amável,
este abril, ele pensa, já a quimera
enviando a pastar em outra era,
que à hora basta esta admirável

lembrança que o embala. E eis que seu ser
é como cristalina clarabóia
banhada pelo sol do amanhecer,

enquanto, a essa luz de ouro e jóia,
serenamente ele começa a ler
uma carta de amor vinda de Tróia.

Sol sem imagem. *Thomaz Albornoz Neves. Edição bilíngüe português / espanhol, versão de Rodolfo Alonso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, 128 p.*

(Resenha de Fernando Py)

O que distingue, à primeira vista, a poesia de Thomaz Albornoz Neves é a sua concisão. Todos os poemas do livro, sobretudo "Oráculo", "O taumaturgo", "Pampa", "A onda", "A ostra" e os das séries "A morte" e "O ato", têm em comum a escassez verbal. Na grande maioria dos casos, o poema se resolve em poucas palavras, num vocabulário às vezes recorrente, não por pobreza de expressão, e sim por um movimento reiterativo que está na própria estrutura do poema e que busca gravar, na memória do leitor, a imagem antes construída.

No poema que abre a coletânea, "O estrangeiro", o poeta configura uma espécie de isolamento pessoal (literário? estético?), depois que os amigos "partiram em turnos, descrentes da espera" (p. 34). Esse isolamento, essa atitude de recolhimento em si mesmo, corresponderia não só à posição do poeta como indivíduo, mas também como criador. No primeiro caso, como no segundo, seria ele um "estrangeiro" - quer na sociedade em que vive, quer entre seus pares. E mais ainda: esse poema prenuncia a própria estética do autor, voltada para o mínimo expressional, para o fragmento.

Pois é o fragmento, aqui entendido não como uma parte incompleta do todo, mas como uma forma perfeitamente acabada - não obstante de menor tamanho - o núcleo primordial da poesia de Thomaz Albornoz Neves. E aí nos deparamos com uma questão fundamental: uma poesia alicerçada sobre o fragmento não estará sempre correndo o risco de ser uma poesia incompleta, ou até mesmo "menor" quanto à qualidade? A resposta estaria na capacidade de condensação do poeta, sua condição de exprimir o máximo com um mínimo de palavras sem perda da qualidade poética.

Essa afirmativa pode parecer um truísmo, mas, na verdade, a condensação vocabular com efeitos estéticos é bem difícil de obter. Recordo, por exemplo, a facilidade enganadora que apresenta um poema curto como o haicai. Na aparência, nada mais fácil do que compor três li-

nhas de versos com métrica de 5-7-5 sílabas; mas o poema japonês não é mera questão de forma, e aí é que afunda a maioria dos que fazem haicais no Brasil... O haicai exige grande concisão vocabular, pois o poeta se vê obrigado a dizer o máximo em apenas três versos...

E é justamente esse tipo de concisão que encontramos em *Sol sem imagem*. Nos poemas citados acima - alguns reduzidos a três versos, como um haicai - essa concisão (obtida, segundo o depoimento do próprio poeta, à custa de um constante rescrever do poema) assume às vezes um caráter aforismático, definidor e definitivo. Veja-se "Oráculo": "Recorda e terás esquecido / nada ocorre por acaso / não há destino escrito" (p. 36). Pode-se ver que o poema se compõe de três afirmações, aparentemente desligadas entre si. Além disso, cada uma lembra um aforismo, ou seja, uma sentença que em poucas palavras contém uma regra, uma norma. Outros poemas, como "A morte - II", alcançam um tom definitório: "Em silêncio / a passagem / Sol sem imagem" (p. 62). E, em poemas um pouco maiores, não raro o ritmo dos versos perfaz um movimento ondulante de fonemas, como em "A onda": "Emerge no mar a onda / Suspenso tempo no ar / Faz ondas no ar a onda / Imerso no tempo o mar" (p. 54).

E essa preocupação com o verso conciso faz com que o poeta, no seu mais longo poema, "O sono" (p. 78) , desarticule-o graficamente em pequenos núcleos poemáticos - cada qual numa página - que por si sós poderiam ser lidos como outros tantos poemas autônomos. Contudo, cada uma dessas pequeninas notações está solidamente "amarrada" às outras, e é principalmente nelas que o vocabulário empregado pelo poeta refaz e repete imagens já expressas antes, em especial na série "O ato" e nos poemas "Pampa" e "A onda". Exprimindo sobretudo noções contrastantes de sombra e luz, de cheio e de vazio, de voz e de silêncio, o poeta constrói um lindíssimo poema com enorme economia de meios. A cada poema desse conjunto final, a sua poesia reforça e renova a um tempo seu espectro vocabular e temático, num trabalho árduo mas sempre convidativo à releitura.

Pampa

O verdor acima do campo
As folhas a um fio dos galhos

O peso do pássaro voando
na sombra do pássaro voando

No silêncio
o pedaço de silêncio
em tempo algum quebrado.

Algaravias. *Waly Salomão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, 88 p.*
(Resenha de Antônio Paulo Graça)

É moeda corrente no atual comércio filosófico considerar o mundo apenas como jogos de linguagem, como perpétua deriva de significados em que a legitimidade, de sentido ou de poder, não passa de ficção autoritária. Mesmo sem referendar por completo o breviário desconstrutivo ou pragmático, não se pode negar

que *Algaravias*, a nova coletânea de Waly Salomão, nasce de rebelde desconforto com a entropia significativa de nosso mundo. Seu título já demonstra que o poeta incorporou a própria condição contemporânea como princípio estético, como fundamento estruturador. Os poemas podem ser lidos sob duas perspectivas simultâneas e complementares: como um lugar complexo em que a vida urbana se expõe em sua ambigüidade fundamental e como "câmara de ecos" em que vozes e poéticas reverberam, de um insistente Keats, com sua urna e seu rouxinol, até o contemporâneo John Ashbery.

Embora Waly Salomão demonstre que conhece de fato a nervosa questão que tematiza, pois recorre explicitamente a expressões canônicas, como "o poema miragem se desfaz / desconstruído como se nunca houvera sido" ou como "O caos como um jogo de armar", e ainda "O mundo como jogo / que se desarma", percebe-se que seu conhecimento não nasceu artificialmente apenas da leitura, mas também da experiência. A construção e a desconstrução fundadora de um "eu" ou sujeito, se se preferir, plural e contemporâneo, vêm narradas numa minúscula e iluminadora biografia: "Cresci sob um teto sossegado / meu sonho era um pequenino sonho meu / Na ciência dos cuidados fui treinado.// Agora, entre meu ser e o ser alheio / a linha de fronteira se rompeu".

A cena inicial, idílica e conservadora, o sossego do lar, a educação a proteger do inesperado, a continuidade fluida entre a realidade e o sonho se rompem inesperadamente com o dístico final em que o barulho ácido das vibrantes (Agora, entre meu ser e o ser alheio / a linha de fronteira se rompeu), harmonizado com as líquidas se opõe à cantante repetição de sibilantes iniciais (Cresci, sob, sossegado, sonho, sonho, ciência). O ego lírico, talvez por hipertrofiar a oposição entre a realidade e o sonho, fragmenta-se e alheia-se, palavra utilizada visivelmente no sentido duplo: ser de outros seres e/ou ser enlouquecido. O poema se chama "Câmara de ecos", e não por acaso inscreve-se como subtítulo do livro. A ruptura com a consciência única e com a educação tradicional constitui a *conditio* dessa poesia que deseja com tanta ânsia mimetizar um mundo fragmentário e múltiplo.

Há um inesperado diálogo entre "Câmara dos ecos" e outro poema que assim se inicia: "Toda viagem é inútil, / Medito à beira do poço vedado." Se no primeiro temos a ruptura como o elemento capaz de gerar a personalidade poética, neste "Antiviagem" temos uma espécie de celebração da vida sedentária. O poeta agora se torna o benjaminiano ancião experiente que conhece a história: "Meu aconchego é o perto, / o conhecido e o reconhecido, / o que é despido de espanto." Longa meditação em torno a um poço, de evidentes ressonâncias simbólicas, a profundidade e a morte, o poema se encontra entre os mais expressivos de um livro em que não são raros os exemplares de boa lírica mental e meditativa. Mas "Antiviagem" também esconde sua dose de tensão (Allen Tate) e ambigüidade (William Empson, citado pelo próprio poeta). Depois de proclamar que nunca mais irá se expor aos perigos do mundo, aceitando, portanto, a educação que antes repudiara, o poeta nos lembra que medita à beira da cacimba e, algo nostalgicamente, rememora o postulado de William Blake, para quem a água parada esconde um veneno. E súbito nos damos conta

do tom melancólico desses versos. Da mesma maneira que a água secreta seu veneno, a monotonia da vida contemplativa também engendra o *ennui*. Pode parecer estranho recorrer ao tédio, em se tratando de um poeta gritantemente dionisíaco, mas *Algaravias* se relaciona de maneira dúbia com as imposições de nosso tempo. A celebração não repudia a crítica, a liberdade não desdenha a cultura, a contemporaneidade não se precipita na indiferença. Bem ao contrário, num dos textos, temos a prova: "minha alegria permanece eternidades soterrada / e só sobe para a superfície / através dos tubos alquímicos / e não da causalidade natural / ela é filha bastarda do desvio e da desgraça". Alquimia e química se congregam para produzir artificialmente a alegria impossível na naturalidade deste mundo consumido pelas chamas de um incêndio conceitual e metafísico. Apenas através do desvio (da norma, da lei?) e da desgraça (nostalgia religiosa?), se pode fazer emergir a felicidade - esse é o único *carpe diem* que Salomão se (e nos) permite.

O estrato intertextual de *Algaravias* sobre se tornar explícito em muitos momentos, como é o caso de Valéry, Wallace Stevens, Sá de Miranda e Camões, se dissimula em muitos outros. Três poetas brasileiros (o quarto é Augusto dos Anjos) se sobressaem nesse livro que assume discutir a poesia hoje: Cabral, Bandeira e Drummond. Cabral merece a "Lausperene", com a qual Salomão investe contra uma das pragas de nossa recente lírica: a confusão entre brevidade e concisão, a eleição da brevidade como máscara para a falta de idéias. "Rua da Carioca 1993" consiste numa defesa apaixonada de Bandeira e na condenação de seu aproveitamento oportunista por moedeiros falsos que morrem de "Saudades do sapo ou do peixe-boi", que se deliciam nos "coágulos de sangue", que se dedicam a elaborar "próteses da fantasmagórica Rua do Sabão". Drummond, como um fantasma dinamarquês, aparece no "Pesadelo de classe" em que o intelectual ou *social climber* se apavora ante a possibilidade de não conseguir escapar de uma lama ontológica e concreta. Recorrendo aos efeitos da estilística da repetição, o poeta nos mostra a lama ameaçando tornar-se eterna e a lhe prender os pés, definitivamente.

A auto-ironia freqüenta esse livro desde o título. "Um legado de Wallace Stevens" sintetiza tal espírito. Consistindo numa série, tão lógica que chega ao alegórico, de equivalentes concretos (empinar pipas) ao ato poético, o texto conclui propondo-se como uma série de metáforas, como uma aspiração vaidosa de escritor menor num céu de grandes metafóricos. Ora, se existe uma estratégia de que Waly Salomão fugiu sistematicamente em seu livro foi a metáfora. Trata-se de um livro de denúncia contra procedimentos "clássicos" do poético, entre os quais a metáfora é a abelha que reina com despotismo tanto maior quanto mais aparenta legitimidade.

Buscando fugir à musicalidade, evidente e cada dia mais fácil, das aliterações óbvias, das figuras já apodrecidas pelo uso repetitivo, do vocabulário bolorento e também do jargão midiático, tão fácil quanto o glossário parnaso-simbolista, muitas vezes usado como arma intimidatória e legitimadora, Waly Salomão perseguiu a captação e a criação de células dramáticas, de cromos representativos de nossos dramas inarticulados, de uma perplexidade não derrotada. *Algaravias* prescinde de ima-

gens porque a concretude dos quadros que desenha à nossa face, ao repelir o patético, nos convida à aventura de outros *takes* para além da indiferença e da nostalgia.

Minha alegria

Minha alegria permanece eternidades
[soterrada
e só sobe para a superfície
através de tubos alquímicos
e não da causalidade natural,
ela é filha bastarda do desvio e da desgraça,
minha alegria: um diamante gerado pela
[combustão,
como rescaldo final de incêndio.

A poesia dos inconfidentes. *Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Org. Domício Proença Filho; artigos, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, LXIV + 1200 p.*
(Resenha de Leopoldo Bernucci).

O presente volume oferece uma reunião da suposta poesia completa dos chamados poetas da Inconfidência: Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Muito mais do que isso, contém também um admirável conjunto de estudos críticos produzidos em diferentes épocas. Divide-se, basicamente, em duas partes. A primeira abarca a "Apresentação" do organizador, um "Painel histórico" de Luciano Figueiredo e as "Cronologias" referentes aos poetas. A segunda parte acomoda a produção dos poetas, ensaios de crítica, excertos dos "Autos da Devassa da Inconfidência Mineira", notas aos poemas e aos ensaios e, finalmente, bibliografias e índices.

Hoje, todos propendemos a crer que os grossos volumes são de leitura penosa. Nada mais falso. A bela apresentação de *A poesia dos inconfidentes*, em edição encadernada segundo o conhecido padrão de outras publicações da editora, nos convida a uma leitura compenetrada e respeitosa do volume. Tanto é assim que os erros de editoração, em número considerável, não chegam a embaçar o brilho da iniciativa de Proença Filho, ao reunir três importantes poetas de nossos setecentos.

Proença Filho inicia a série de escritos em prosa com explicações sobre a organização do volume. Informa que o critério de escolha dos poetas baseou-se em seu envolvimento com a Inconfidência Mineira. Depois, apresenta rápido painel sobre a biografia e a posição dos poetas na literatura brasileira, facilitando, de início, o contato com o vasto material do volume. Aprofundando e ampliando as diretrizes da apresentação de Proença, o "Painel histórico", traçado por Luciano Figueiredo, faz mais do que contextualizar a produção poética de Cláudio, Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Trata-se, sobretudo, de excelente guia na compreensão, em diferentes graus, do compromisso entre os poetas inconfidentes e o movimento libertador mineiro, assunto sempre palpitante no estudo dos três poetas. Além disso, o ensaio passa em revista as diferentes interpretações e métodos de análise histórica realizados sobre a Inconfidência, uti-

lizando para isso um belo cabedal de informações, desde a *História do Brasil*, de Robert Southey, até os trabalhos mais recentes de Kenneth Maxwell, autoridade exemplar sobre o período.

O volume reproduz, uma vez mais, a conhecida carta de João Ribeiro a José Veríssimo, de 1901. Traz também estudos consagrados de Manuel Bandeira e de Manuel Rodrigues Lapa. A rigor, esses ensaios são a vértebra em que se encaixam as contribuições dos críticos contemporâneos. Não nos surpreende a verve de João Ribeiro que, valendo-se do gênero epistolar, esbanja erudição para demostrar que Cláudio é adepto da *imitatio*. Depois, no final, simplesmente realiza o funeral do poeta. Surpreende-nos a ausência, no volume, de contribuições clássicas sobre o autor de *Vila Rica*, em especial as de Antônio Cândido e Sérgio Buarque de Holanda, que produziram ricas páginas sobre o poeta. Acrescente-se a esta lacuna um pequeno reparo. A edição da carta de João Ribeiro talvez produzisse melhor efeito caso fosse anotada pelos atuais editores. É o caso, por exemplo, de uma informação incorreta do crítico à p. 19, em que afirma que as *Obras* de Cláudio eram "o primeiro livro de poeta nacional que chegava ao Brasil". Evidentemente, não levou em conta a antecedência cronológica de Manuel Botelho de Oliveira, este, sim, o primeiro brasileiro a publicar um poema com preocupações "nativistas", como se vê em seu extraordinário *Ilha de Maré*. Explicações desse tipo talvez devessem constar em notas de rodapé.

Os esclarecimentos textuais e análises poéticas de Melânia Silva de Aguiar merecem todos os elogios, pois revelam um rigoroso percurso de identificação e esclarecimento de texto. Todavia, é possível discordar de sua posição quanto ao modo de encarar a história da literatura. Veja-se seu juízo sobre a vertente barroca na poesia de Cláudio. A autora coloca-se na perspectiva de um autor neoclássico, encarando negativamente o barroco, como se tratasse de desqualificá-lo em favor do estilo setecentista. Segundo ela, Cláudio realiza-se como poeta somente depois da completa assimilação da estética neoclássica, razão pela qual deplora a influência barroca no poeta. A nosso ver, isso prejudica um olhar mais sereno sobre o estilo misto da poesia de Cláudio, tanto mais interessante quanto mais dinamizado pelas aparentes contradições próprias de seu tempo e formação. Na mesma linha de análise colocam-se afirmações como o "excesso de personagens, a proliferação de falas umas dentro das outras sem indícios claros de mudanças de narrador, o hermetismo de muitas passagens". Ora, são justamente essas "anomalias" composicionais que interessam ao crítico atual, que deve buscar em Cláudio um poeta não só aliado à tendência límpida do arcadismo, mas também partidário de uma feição barroca de alto nível, em alguns casos. Esta sensibilidade ambivalente, aliás, está perfeitamente sublinhada no ensaio de Muzzi que comentaremos em seguida.

Melânia Aguiar conclui sua análise com preciosos dados sobre a construção de *O Parnaso obsequioso*. Além disso, ainda achou espaço para editar oito sonetos inéditos de Cláudio, ao lado de outros poemas de difícil acesso, que são "Culto métrico", "Munúsculo métrico" e "Epicédio". A autora incorpora ao poema *Vila Rica* 84 versos inéditos, contribuição respeitável

ao estudo da poesia colonial brasileira. Lamenta-se, porém, que o leitor não tenha acesso a informações sobre tais versos, senão depois da releitura do poema, até darmos com a nota 35, que indica os limites da inserção. Talvez fosse o caso de considerar aqui a oportunidade que se perde de se publicar *O manual de obras*, apesar de autoria duvidosa. O lamento se acentua quando se pensa que também não se editam as peças de Metastasio traduzidas por Cláudio. A inclusão desses textos implicaria apenas um ajuste nos critérios e, em vez do "Poesia completa" do subtítulo, ter-se-ia, com vantagens, "Obra completa", com a inserção de outras classes de texto. Registre-se, por fim, que a pesquisadora adotou processos diferentes para o estabelecimento dos escritos do poeta. Para os sonetos, diz ter tomado o "cuidado minucioso que se impõe às edições críticas". No caso do *Vila Rica* dispensa o registro de todas as variantes "por não se tratar aqui de uma edição crítica."

A "Introdução" de Eliana Scotti Muzzi, "Epopéia e história", ao poema *Vila Rica* recoloca com justos critérios a discussão em torno do épico ao modo de Voltaire, que interessa à compreensão do poema. Ao analisar, porém, a relação das notas históricas de Cláudio com os versos, a autora perde um pouco o descompasso. Baseia-se na nota 20 do *Vila Rica*, nota aliás imprecisa, porque a palavra *ficção* tanto pode se referir a todo o poema quanto ao que acabou de ser narrado na passagem. Diante disso, a ensaísta traça rápidas conclusões, afirmando que os critérios que regem as notas "desentronizam o modelo épico e induzem à leitura do elemento ficcional como ornamento, ou seja, acessório, como explicita a nota 19 [*sic*]". Contrariamente ao que se poderia supor, a pesquisadora não considera o poema como produto híbrido em que se casam e se equilibram a imaginação e a história. Como ela própria observa, "o terreno das notas é híbrido e movediço", sendo a sua conclusão, portanto, corretíssima: "na prática, literário e científico, fictício e verídico se misturam e interagem". Ademais, ornamento, para o poeta, significava *ornatus*, componente indispensável ao poema épico, e não acessório, como faz supor a ensaísta.

Rodrigues Lapa abre as duas seguintes introduções, dedicadas a Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Também aqui faltam notas editoriais, sobretudo no momento em que o crítico alude ao "Marialva" como texto perdido. É bem verdade que, nesse passo, não custava uma nota que indicasse ao leitor atual que o poema se encontra incorporado às páginas subseqüentes do volume, com o título de "A Conceição", edição cujo mérito é devido a Ronaldo Polito. Notas dessa natureza tornam-se tanto mais necessárias quando se constata que as apresentações de Rodrigues Lapa não envelheceram, permanecendo ainda como fonte essencial para o estudo de ambos os poetas.

O ensaio de Lúcia Helena, "Tomás Antônio Gonzaga, um árcade entre a lira e a lei", oferece pouca novidade. Limita-se a organizar dados consagrados sobre o autor das *Cartas chilenas*, principalmente a partir de A. Cândido e S. Buarque de Holanda. Com tal orientação, a autora recapitula algumas tópicas árcades em Gonzaga, adentrando-se também no terreno delicado dos conceitos. Nesse sentido, aborda de maneira pouco demorada as complexas noções de *verossimilhança* e *imitação*. Da mesma forma,

caracteriza a poesia da época como desprovida de "espontaneidade", característica, segundo ela, só encontrada mais tarde com os românticos quando se conquista "um tom mais pessoal". A vitalidade do ensaio também fica prejudicada por algumas imprecisões históricas, exemplificadas aqui a título de contribuição. Na p. 557 fala-se de século XVII, quando o certo seria XVIII. Na p. 559, a autora dá a entender que a *Nova arte de conceitos*, de Francisco Leitão Ferreira, é uma preceptística neoclássica. Sabe-se que é barroca. No mesmo parágrafo grafa *Paiva e Melo* para indicar Francisco de Pina de Sá e de Melo. Na p. 565 afirma que Gonzaga enfrentou o Tribunal da Santa Inquisição. Na realidade, o poeta foi objeto não só de uma, mas de quatro *inquisições* seculares e legais.

O parecer crítico de Manuel Bandeira sobre a autoria das *Cartas chilenas* vem estabelecer de novo a tônica dos escritos rigorosamente filológicos da coletânea. A sensibilidade do poeta pernambucano ilumina os caminhos na solução do problema das autorias envoltas em mistério. Ao lado dele, o ensaio de Paulo Pereira, "*Cartas chilenas*: impasses da ilustração na colônia", responsável também pelas anotações cronológicas e bibliográficas, sintetiza de modo útil e didático as diferentes partes das *Cartas*.

O estudo de Letícia Malard, "As louvações de Alvarenga Peixoto", encerra o volume com considerações de ordem textual relativas à poesia de Gonzaga e Alvarenga. Malard considera o problema de autoria no século XVIII irrelevante. Para nós é importante na medida em que a biografia do poeta pode iluminar o contexto de produção de sua obra. Torna-se mais evidente tal importância quando consideramos a relação entre indivíduo e Estado durante o regime pombalino. Na sua análise da "retórica da competição", Malard demonstra pertinência ao situar o poeta árcade num espaço criador em que as convenções de escola e as pressões do arrivismo ditavam as regras do fazer literário. Talvez seja menos feliz, na autora, a convicção de que os "*temas* da poesia áulica (...), regra geral, não transitam pelo político, nem pelo ético e muito menos pelos interesses sociais do indivíduo enquanto cidadão". Segundo a pesquisadora, Cláudio Manuel entraria como exceção nessas apertadas e rígidas categorias. E o leitor indaga: e por que não o Gonzaga das *Cartas chilenas*, aquele ouvidor e crente do sistema legalista que defendia as normas jurídicas contra os abusos do personalismo do Fanfarrão Minésio?

A poesia dos inconfidentes é obra obrigatória para todos quantos se interessam pela literatura dos Setecentos. Suas introduções, estudos individuais e as copiosas notas auxiliam o leitor a penetrar num universo de criação nem sempre acessível. A tarefa de facilitar o acesso foi plenamente cumprida. Teremos que esperar uma segunda edição para que se incorporem as necessárias notas de pé de página, especialmente ao *Vila Rica*, tal como ocorre no manuscrito original. Procurar notas no final de um volume como este não é agradável, além de não ser muito prático. Seria interessante também que os versos dos poemas fossem numerados à esquerda, de cinco em cinco, procedimento corriqueiro empregado, inclusive, em edições menos rigorosas.

PUBLICAÇÕES RECEBIDAS

Ton y son
Gerardo Deniz
México: Consejo Nacional para La Cultura y Las Artes, 1995.

Patria prometida 1984-1995
Jaime Augusto Shelley
México: Consejo Nacional Para La Cultura y Las Artes,1995.

Arcanos
Verónica Volkow
México: Consejo Nacional Para La Cultura y Las Artes, 1995.

Circa 1994
Eduardo Milán
México: Consejo Nacional Para La Cultura y Las Artes, 1995.

Odes submersas
José Manuel Capêlo
Lisboa: Átrio, 1995.

Rostos e sombras
José Manuel Capêlo
Lisboa: Edições Silex, 1986.

Íris breve
Álvaro Mendes
Rio de Janeiro: Setteletras, 1996.

A mulher escrita
João Domingues Maia
Rio de Janeiro: Thex, 1996.

Fábulas
Nelson de Oliveira
Casa de las Américas.

Noturnos e outros poemas
Idea Vilariño
Unisimos, Instituto Estadual do Livro, 1996.

Colecionador de infinitos
Ângelo Alfonsin
Pelotas: Livraria Mundial, 1996.

O desafio do crepúsculo
Ângelo Alfonsin
Porto Alegre: Ponto Um Gráfica e Editora Ltda., 1995.

Ritual de clivagem
Jacob Pinheiro Goldberg
São Paulo: Massao Ohno Editor, 1989.

Assim como a luz de um fósforo
Alda Estelita Lins
Rio de Janeiro: Sindicato Nacional de Editores de Livros, 1994.

Ou vida
Paula Ziegler
Brasília: Da Anta Casa Editora, 1993.

O cordeiro e a nuvem - antologia poética
Anderson Braga Horta
Brasília: Thesaurus, 1984.

O pássaro no aquário
Anderson Braga Horta
Brasília: André Quicé Editor, 1990.

Véspera de traição
Jorge Domingos

Poesia na UERJ
A nossa moranguíssima paixão
Cesar Cardoso
Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

Flores do tempo
Yone Rodrigues
Rio de Janeiro: Tagore, 1995.

A lua investirá com seus chifres
Ruy Proença
São Paulo: Giordano, 1996.

A face dissonante
Maria Thereza Noronha
Oficina do Livro Editora e Livraria.

Sistema de erros
Fabio Weintraub
São Paulo: Arte Pau-Brasil.

O observador de pardais (crônicas)
Marcelino Rodriguez
Rio de Janeiro: Taba Cultural, 1996.

Arquitetura de algodão
Almandrade
Salvador: Produções e Editoria Bahia Ltda., 1995.

Fogofurto
Marcelo Steil
Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.

Céu de cristal
Ireneu Voigtlaender
Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.

Exeus
Dennis Radünz
Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.

Ainadamar
Lucila Nogueira
Rio de Janeiro: Oficina do Livro, 1996.

Inversos
Luciano Sheikk
Belo Horizonte: Editora Arte Quintal, 1990.

Caraguatá
Raquel Naveira
Campo Grande, 1996.

Azim
Aristóteles A. Predebon
Rio de Janeiro: Achiamé, 1996.

A pedra dos oráculos
Paulo Cardoso
Recife: Comunicarte, 1996.

Sombra sonora
Cecília Bossi
São Paulo: Edicon - Editora e Consultoria Ltda., 1996.

Promontório
A. B. Mendes Cadaxa
Rio de Janeiro: Ars Fluminensis, 1996.

Bálsamo
Camilo Mota
Petrópolis: Cadernos de Poesia, 1994.

Yndio do Brasil (poemas de filme)
Sylvio Back
Ouro Preto: 1995.

A vinha do desejo
Sylvio Back
São Paulo: Geração Editorial, 1993.

Meus sonhos em rimas
Eugenio de Freitas
São Luís: Roma, 1996.

Os avessos do espelho
José Santiago Naud
Brasília: Thesaurus, 1996.

Vária navegação: mostra de poesia
Judith Grossmann
Salvador: FCJA; Copene, 1996.

Oku: viajando com Bashô
Carlos Verçosa
Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do Estado da Bahia, 1996.

Rioartes
Ano 5, nº 21, nº 22.

Tribuna Popular
Ano IV, nº 38
Santo André, jun. 96.

A Cigarra - revista literária
Ano 14, nº 26, maio/jun. 96
Santo André (SP).

Poiésis - jornal literário
Ano IV, nº 37 - jul. 96, nº 39 - set. 96.

Tribuna Popular, Ano IV, nº 41
Santo André, set. 1996

Revista Argentina - Setiembre en el Arte
Ano I , nº 1.

Olivari, impresso literário.

Celuloide: toma 2
Autor: Rolando Revagliatti
Editora: Alicia Gallegos.

Na catedral do Divino Espírito Santo & Quartetos para bar
Wellington Messias de Oliveira
Divinópolis, 1996.

Alegoria - Edições de Minas
Ano 3, nº 10, Ano 4, nº 12.

A cigarra - revista literária
Ano 14, nº 27, jul./ag. 1996
Santo André (SP)

Poiésis - jornal literário
Ano IV, nº 40, out. 1996.

A Cigarra - revista literária
Ano 14, nº 28, set./out. 1996
Santo André (SP)

Alegoria - Edições de Minas
Ano 4, nº 15
Grupo de Edições de Minas - Juiz de Fora.

Poiésis - jornal literário
Ano IV, nº 41, nov. 1996
Santo André (SP).

Poiésis - jornal literário
Ano IV, nº 42, dez. 1996
Santo André (SP).

Ophelia - revista de poesia
Entrega IX, Ano II, jun. /ag. 1996.
Propanãn, Colombia.

A Cigarra - revista literária
Ano 14, nº 29, nov./dez. 1996
Santo André (SP).

Arboleda - revista literária
Año X, nº 42, set. 1996
Palma de Mallorca - Espanha.

Jornaleco
Informativo do Grupo Cultural Pórtico
Ano I, nº 5, out./dez. 1996
Salvador (BA).

ELENCO

ADÉLIA PRADO - Nasceu em Divinópolis (MG), em 1936. Poeta, contista, cronista. Entre outros, publicou *Bagagem* (1976), *O coração disparado* (1978) e *O pelicano* (1989).

ADRIANO ESPÍNOLA - Nasceu em Fortaleza (CE) em 1952. Mestre em poética pela UFRJ. Poeta e professor de literatura brasileira. Entre outros, publicou: *Táxi* (1986), *Metrô* (1993) e *Em trânsito* (1996).

AFONSO HENRIQUES NETO - É mineiro. Formado em Direito pela UnB. Professor do Instituto de Artes e Comunicação Social da UFF. Livros de poesia mais recentes: *Tudo nenhum* (1985), *Avenida Eros* (1992) e *Abismo com violinos* (1995).

ALBERTO DA CUNHA MELO - Nasceu em Jaboatão (PE), em 1942. Revelado em 1965 pelo crítico César Leal no jornal *Diário de Pernambuco*. Sociólogo, trabalhou para a Fundação Joaquim Nabuco, em Recife. Como poeta escreveu, entre outras obras, *O círculo cósmico* (1966) e *Carne de terceira* (1996).

ALBERTO PUCHEU - Poeta e crítico carioca. Publicou *Na cidade aberta* (1993), *Escritos da freqüentação* (1995) e *A fronteira desguarnecida* (1997).

ALICE MAZZINI - É professora e, em 1991, ganhou o concurso de tradução de poemas de Rimbaud promovido pela Alliance Française.

AMIR GUILBOA - Nasceu na Volínia, Ucrânia (1917), cresceu na Polônia republicana e educou-se nas escolas hebraicas da rede 'Tarbut'. Ainda jovem juntou-se ao movimento juvenil sionista e imigrou em 1937 para a Palestina. Começou a publicar poesia em 1941 e foi dos fundadores do grupo dos Amigos (juntamente com Moshé Shamir, Shlomó Tanai e outros), que se constituiu numa espécie de núcleo da geração literária dos anos 40. Mas só nos anos 50 se liberta totalmente do simbolismo shlonskiano-altermaniano e desenvolve uma poética expressionista. Gilboa teve reconhecimento quase geral como o mais destacado entre os poetas de sua geração. Faleceu em 1984.

ANAT SLOMKA - É pós-graduanda de literatura hebraica da USP e professora de língua e literatura hebraicas.

ANTÔNIO BRASILEIRO - Nasceu em Rui Barbosa (BA) em 1944. Mestre em literatura brasileira pela UFBA e ex-professor de literatura brasileira na Universidade Estadual de Feira de Santana. Foi o fundador da Editora Cordel.

ANTÔNIO CARLOS VIANA - É contista e professor da Universidade Federal de Sergipe. Atua ainda na imprensa de Aracaju.

ARTHUR RIMBAUD - Nasceu em Charleville, na França (1854) e faleceu em Marselha (1891). Autor de *Une saison en enfer* (*Uma estação no inferno*, 1873) e *Illuminations* (*Iluminações*, 1873).

ASTRID CABRAL - Nasceu em Manaus, AM (1936). Poeta, crítica, ficcionista. Entre seus livros de poemas estão: *Ponto de cruz* (1979), *Torna-viagem* (1981), *Lição de Alice* (1985), *Visgo da terra* (1985) e *Rês desgarrada* (1994).

AUGUSTO DE CAMPOS - Nasceu em São Paulo (SP) em 1931. Poeta, tradutor e crítico. Publicou, entre outros, *Revisão de Sousândrade* (1964), *Verso, reverso, controverso* (1978) e *O anticrítico* (1986).

AVRAHAM SHLONSKY - Nasceu numa aldeia da Ucrânia (1896). Ainda jovem foi estudar na Palestina, onde captou o som do hebraico falado. Voltou para a Ucrânia, onde viveu durante a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa, a guerra civil e os grandes pogroms. Imigrou para Palestina em 1921. Seus primeiros poemas apareceram em 1919, mas sua criação ganha importância a partir de 1922. Na segunda metade da década de 1920 foi um dos dois editores do periódico *Ketuvim* (*Escritos*), um dos focos da revolta contra o *establishment* literário-cultural liderado por Bialik. Seu estilo exerceu enorme influência sobre gerações de poetas na Palestina e em Israel. Faleceu em 1972.

AYRTON PEREIRA DA SILVA - Poeta e advogado, nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 1936. É detentor de dois prêmios nacionais de poesia falada e autor do livro *Corpo de delito & prosipoemas* (1982).

BELLA JOZEF - Nasceu no Rio de Janeiro e é professora emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Detentora de vários prêmios de crítica literária e jornalismo. Publicou, entre outros, *História da literatura hispano-americana*, *A máscara e o enigma*, *Antología general de literatura brasileña* e *Jorge Luis Borges*.

BERNARDO VILHENA - Nasceu em 1949 no Rio de Janeiro (RJ). Poeta, compositor e roteirista, publicou *O rapto da vida* (1975) e *Atualidades atlânticas* (1978).

BERTA WALDMAN - É professora de teoria literária e literatura brasileira da Unicamp e professora convidada do Centro de Estudos Judaicos da USP; é autora de *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan* (Hucitec/Unicamp), *Paixão segundo C.L.* (Escuta) e *Nelson Rodrigues: flor de obsessão* (Brasiliense).

CARLITO AZEVEDO - Nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1961. Tradutor, ensaísta e poeta, autor de *Collapsus linguae* (1991), *As banhistas* (1993) e *Sob a noite física* (1996).

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE - Nasceu em Itabira (MG) em 1902 e faleceu no Rio de Janeiro em 1987. Foi poeta, contista e cronista. De sua vasta obra, destacamos: *Alguma poesia* (1930), *Sentimento do mundo* (1940), *A rosa do povo* (1945), *Claro enigma* (1951), *Lição de coisas* (1965) e *As impurezas do branco* (1973).

CECÍLIA MEIRELES - Nasceu em 1901 no Rio de Janeiro (RJ) e aqui faleceu em 1964. Professora, folclorista e poeta. De sua vasta obra poética destacam-se: *Viagem* (1939), *Vaga música* (1942), *Mar absoluto* (1945), *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Solombra* (1964) e *Flor de poemas* (1972).

CÉSAR LEAL - Poeta, ensaísta, crítico literário e professor. Publicou, entre outros, *O triunfo das águas* (1968), *A quinta estação* (1972), *Constelações* (1986) e *O arranha-céu* (1994).

CHACAL (Ricardo de Carvalho Duarte, dito*)* - Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 1951. Poeta, contista e cronista. Publicou, entre outros, *América* (1975), *Nariz aniz* (1979) e *Drops de abril* (1983).

CHAIM GURI - Nasceu em 1922, em Tel-Aviv, de uma família de pioneiros sionistas-socialistas e educou-se numa escola agrícola. Serviu no Palmach (grupo militar da facção pioneira-socialista) e na Haganá (grupo militar "oficial" da coletividade judaica), tendo participado da guerra de independência de Israel. Estudou na Universidade Hebraica de Jerusalém e na Sorbonne. Seus poemas, publicados a partir da Segunda Guerra Mundial, foram considerados a mais destacada expressão poética desse período-chave da história de Israel.

CHAIM NACHMAN BIALIK - Nasceu numa aldeia da Ucrânia (1873) e recebeu educação judaica tradicional. Passou por uma crise de secularização em cujo processo se tornou um escritor hebraico moderno. Já desde o início de sua carreira (1892) foi reconhecido como o principal poeta hebraico de sua época e o que mais centralizou as vivências de seu tempo. Bialik foi, essencialmente, o grande poeta romântico do hebraico, aquele que primeiro encontrou um caminho poético para firmar a presença de um mundo interior, pessoal e exclusivo, judaico. Foi considerado um "poeta nacional" e um herói cultural. Sua influência literária e pública foi enorme. Faleceu em 1934.

CHARLES PEIXOTO - Fotógrafo, roteirista, ator e assistente de direção. Publicou cinco livros de poesia: *Travessa bertalha 11* (1971), *Creme de lua* (1975), *Perpétuo socorro* (1976), *Coração de cavalo* (1979) e *Marmota platônica* (1985).

CLÁUDIO MURILO LEAL - Nasceu em 1937. Formado em letras neolatinas pela antiga Universidade do Brasil. Como poeta, tem 15 livros publicados, entre eles *Caderno de Proust* e *As Guerras Púnicas*.

DALIA RAVIKOVITCH - Nasceu em Ramat Gan, Israel, e educou-se no kibutz Gueva e em Haifa. Perdeu o pai ainda criança, o que deixou uma marca de dor em sua personalidade. Seus primeiros poemas foram publicados no início da década de 1950, e seu primeiro livro, *Ahavat tapuach hazaav*, em 1959. Desde o início de sua carreira conquistou um grande público de leitores e o reconhecimento como uma das mais destacadas figuras da literatura israelense. Publicou também contos e artigos. Manteve-se ligada à magia estética e à emoção da poesia da geração pré-israelense (Alterman, Ratosh, Lea Goldberg). Sua obra destaca-se pela versatilidade e pela disposição ousada de não abrir mão da "beleza".

DAN MIRON - Nasceu em Tel-Aviv, em 1934. Estudou na Universidade Hebraica e na Academia de Música Rubin, Jerusalém. Desde o início da década de 1950 atuou como crítico e pesquisador das literaturas hebraica e iídiche. Doutorou-se em literatura comparada pela Universidade de Colúmbia, Nova York. Escreveu centenas de artigos e pesquisas sobre quase todos os temas e figuras da literatura judaica, especialmente a hebraica dos últimos duzentos anos. Publicou mais de 20 livros de pesquisa e crítica em hebraico, inglês e iídiche. Em 1980 foi agraciado com o Prêmio Bialik de Sabedoria de Israel e, em 1993, com o Prêmio Israel, pela pesquisa da literatura hebraica. É professor na Universidade Hebraica de Jerusalém e na Universidade de Colúmbia, Nova York, entre as quais divide suas atividades acadêmicas.

DAN PAGUIS - Nasceu em Radaut, Bucovina (1930). Foi criado em Viena e, na Segunda Guerra Mundial, esteve em campos de concentração. Educou-se no kibutz Merchavia, no Seminário dos Kibutzim e, mais tarde, na Universidade Hebraica, onde se especializou em poesia hebraica medieval. Foi professor da Universidade Hebraica e formou muitos alunos. Durante todo esse tempo desenvolveu, ao lado da atividade em pesquisa, sua poesia lírica, que começou a publicar em 1949 e que atravessou permanente processo de cristalização e aprofundamento. É reconhecida a qualidade singular da poesia de Paguis, uma das revelações mais importantes da literatura israelense e judaica da era pós-Holocausto. Faleceu em 1986.

DANIEL D'ASSUMPÇÃO DOS SANTOS - Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 1951. Jornalista, trabalhou na *Folha de São Paulo* e n'*O Globo*. Publicou *A filha imperfeita* (poesia, 1995).

DANTE LUCCHESI - Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 1961. É professor de língua portuguesa da Universidade Federal da Bahia, tendo obtido o título de mestre em lingüística portuguesa histórica na Universidade de Lisboa em 1993. Lingüista e poeta, publicou *A prima de J. Alfred Prufrock e outros poemas* (1996).

DAVI ARRIGUCCI JR. - Nasceu em São João da Boa Vista (SP) em 1943. Ensaísta e professor de teoria literária e literatura comparada da USP. Publicou os seguintes volumes de ensaios: *O escorpião encalacrado* (1973), *Achados e perdidos* (1979), *Enigma e comentário* (1987), *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira* (1990) e *O cacto e as ruínas* (1997).

DAVID AVIDAN - Nasceu em Tel-Aviv (1934) e cursou a Universidade Hebraica de Jerusalém. Foi membro da juventude comunista israelense, e seus primeiros poemas, influenciados por Alexander Pen e Vladimir Maiakóvski (na tradução hebraica de Pen), foram publicados na imprensa comunista. Em 1953 abandonou o comunismo e dedicou-se ao jornalismo. Sua poesia chegou ao clímax entre os meados das décadas de 1950 e 1960, época da fundação e formação inicial do estilo israelense de poesia. Foi um dos grandes artistas que adaptaram a língua hebraica e israelense atualizada à poesia, dela extraindo fluência e força comparáveis às dos grandes artistas da língua no passado. Faleceu em 1995.

DAVID VOGEL - Nasceu numa cidadezinha da Podólia, na Ucrânia ocidental, em 1891. A partir de 1912 viveu em Viena e, a partir de 1925, em Paris. Morreu na França, em 1944, durante a Segunda Guerra Mundial. Revelou-se como poeta hebraico inovador após a Primeira Guerra Mundial. Durante a década de 1920 foi um dos mais destacados poetas que romperam com a poesia hebraica da poética romântica de Bialik em direção ao modernismo, tornando-se um dos principais autores de poesia hebraica escrita em versos livres. Vogel escreveu também contos e um romance, *Vida de casamento* (1929-1930).

DORA FERREIRA DA SILVA - Poetisa, ensaísta, tradutora e professora. Publicou, entre outros: *Uma via de ver as coisas* (1973), *Jardins/esconderijos* (1979), *Talhamar* (1982) e *Poemas da estrangeira* (1995).

DORA FRAIMAN BLATYTA - É mestre em lingüística aplicada e professora de língua hebraica da Unicamp.

ELIANA ROSA LANGER - É mestre em língua hebraica e professora de língua hebraica da USP.

ESTHER RAAB - Nasceu e cresceu em Petach Tikva, primeira colônia agrícola judaica em Erets Israel, terra em que viveu toda a sua vida, com exceção de alguns anos no Egito. Seu primeiro livro, *Espinheiros*, foi publicado em 1930. Em meados da década de 1930 a autora silenciou, e sua poesia saiu de cena durante mais de duas décadas devido a crises de natureza pessoal e à crescente divergência de rumo entre sua poesia e a que se tornou dominante no país. A partir dos anos 50 e, mais ainda, dos anos 60 voltou a despertar o interesse do público. Raab foi figura de proa na poesia hebraica, uma das fundadoras da "poesia de mulher" e também a primeira poetisa nascida no país. Faleceu em 1981.

EUCANAÃ FERRAZ - Poeta, ensaísta e professor, autor de *Livro primeiro*. Prepara tese sobre João Cabral de Melo Neto.

EUDORO AUGUSTO - Nasceu em Lisboa em 1943. Publicou, entre outros, *A vida alheia* (1975), *Poemas* (1979), *Carnaval* (1981), *Cabeças* (1981), *O desejo e o deserto* (1989) e *Olho de bandido* (no prelo).

FERNANDO PY - Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 1935. Poeta, tradutor e crítico literário. Publicou, entre outros, *Vozes do corpo* (1981) e *Antiuniverso* (1994).

FLÁVIO AGUIAR - Gaúcho, é professor de literatura brasileira da Universidade de São Paulo. Publicou *O homem desfolhado* (tradução de *L'homme rapaillé*, do poeta quebequense Gaston Miron). Possui no prelo *Outros poemas*.

FLORIANO MARTINS - Nasceu em Fortaleza em 1957. Poeta e crítico, publicou, entre outros, *Cinzas do sol* (1991), *Sábias areias* (1991) e *Tumultúmulos* (1993).

FRANCISCO ALVIM - Diplomata, nasceu em 1938 em Minas Gerais. Publicou seu primeiro livro em 1968, *Sol dos cegos*, e em 1988, *Poesias reunidas*.

GERALDO CARNEIRO - Nasceu em 1952, em Belo Horizonte, e desde os três anos vive no Rio. Ensaísta, tradutor, dramaturgo,roteirista de cinema e TV, letrista, é, antes de tudo, poeta, autor de *Folias metafísicas* (1995).

HELOÍSA BUARQUE DE HOLLANDA - É ensaísta, professora da Escola de Comunicação da UFRJ, coordenadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea e diretora da Editora UFRJ. Publicou, entre outros, *Impressões de viagem* e *Pós-modernismo e política*.

ILDÁSIO TAVARES - Nasceu em Gongogi (BA). Doutor em letras pela UFRJ (!981) e professor de literatura portuguesa da UFBA, publicou poemas na América Latina, Bulgária e Estados Unidos.

ISABEL CÂMARA - Nasceu em Três Corações (MG) em 1940. Prêmio Molière 1971.

IVAN JUNQUEIRA - Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 1934. É poeta, crítico literário e tradutor. Publicou, entre outros, *A rainha arcaica* (1980), *O encantador de serpentes* (1987), *O grifo* (1987), *O signo e a sibila* (1993) e *A sagração dos ossos* (1994). Traduziu Eliot, Baudelaire, Dylan Thomas e Leopardi, entre outros.

IVO BARROSO - Nasceu em Ervália (MG) em 1929. Poeta, tradutor e crítico. Publicou *30 sonetos de Shakespeare* (tradução), *O torso e o gato* (antologia de traduções) e *Poesia completa* de Rimbaud. Seus livros de poesia, *Nau dos náufragos* (1981) e *Visitações de Alcipe* (1992), foram ambos editados em Portugal.

JAIR FERREIRA DOS SANTOS - Nasceu em Cornélio Procópio (PA) em 1946. Poeta, ficcionista e ensaísta. Escreveu: *O que é pós-moderno* (ensaio, 1986), *Kafka na cama* (contos, 1980) e *A faca serena* (poemas, 1983).

JOÃO CABRAL DE MELO NETO - Nasceu em Recife (PE) em 1920. Poeta e diplomata. Ganhador do Prêmio Neustadt, 1992. Publicou, entre vários livros, *Pedra do sono* (1942), *Morte e vida severina* (1956) e *A escola de facas* (1980).

JOÃO CARLOS PÁDUA - Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 1950. É poeta e letrista de MPB. Publicou seu primeiro livro, *Motor*, em 1974, e em seguida *Paisagem urbana* (1979).

JORGE DE LIMA - Nasceu em 1895 em União (AL) e morreu no Rio de Janeiro em 1953. Médico, poeta, romancista, contista, jornalista, ensaísta e crítico. Pertence à segunda geração de modernistas. É um dos escritores mais representativos da linha experimentalista e vanguardista deste movimento. Livros mais importantes: *Alexandrinos* (1914), *Tempo e eternidade* (1935) e *Invenção de Orfeu* (1952).

JORGE WANDERLEY - Nasceu em Recife (PE) em 1938. É poeta, tradutor e professor de literatura da UERJ. Autor, entre outros, dos seguintes livros: *Sonetos de Shakespeare* (tradução, 1989), *Rei Lear* (tradução, 1992), *Borges poeta* (tradução, 1992), *Manias de agora* (1995), *Arquivo/ensaios* (1995) e *Lírica de Dante* (tradução, 1996).

JOSÉ CARLOS CAPINAN - É baiano. Autor e ator de teatro, participou do Centro Popular de Cultura. Poeta e letrista de MPB (parcerias com Edu Lobo, Paulinho da Viola e João Bosco, entre outros). Publicou os livros de poemas *Ciclo de navegação Bahia e gente*, *Inquisitorial* e *Confissões de Narciso*.

JOSÉ PAULO PAES - Nasceu em Taquaritinga (SP) em 1926. Poeta, ensaísta e tradutor. Publicou, entre outros, os seguintes livros: *Um por todos* (poesia reunida), *A poesia está morta, mas juro que não fui eu* (1991) e *Prosa seguida de odes mínimas* (1992).

JOSÉ SANTIAGO NAUD - Professor, poeta e ensaísta, formou-se em letras clássicas pela UFRS. Publicou, entre outros, *O olho reverso* (1987) e *Os avessos do espelho* (1996).

LARA DE LEMOS - Nasceu em Porto Alegre (RS). Iniciou sua atividade literária em 1957 com a publicação de *Poços das águas vivas*. Publicou, mais tarde, *Canto breve* (1962), *Aura amara* (1968), *Palavravara* (1986), *Águas da memória* (1990) e *Dividendos do tempo* (1995), entre outros. Prêmio Açorianos de Literatura em 1996.

LEA GOLDBERG - Nasceu em Kovno, Lituânia, em 1911. Recebeu ampla educação hebraica e geral. Completou seus estudos universitários (línguas semíticas) na Alemanha. Dominava muitas línguas européias, de cujas literaturas revelou ser uma especialista. Em 1935 imigrou para a Palestina, onde atuou como editora, tradutora (verteu, entre outros, Petrarca, Tolstoi, Shakespeare, Ibsen), crítica literária e teatral. Colaborou permanentemente em publicações para crianças, tendo sido uma das criadoras da poesia hebraica para crianças. Desde o início da década de 1950 e até sua morte foi professora de literatura geral na Universidade Hebraica de Jerusalém. Faleceu em 1979.

LEILA MÍCCOLIS - É carioca. Possui 30 livros publicados, entre eles o *Catálogo da imprensa alternativa*. É roteirista de cinema, teatro e novelas de televisão. Elaborou verbetes para a *Enciclopédia de literatura brasileira* (MEC/OLAC).

LEOMAR FRÓES DA SILVA - Jornalista, poeta, contista e roteirista. Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 1937.

LEOPOLDO BERNUCCI - Nasceu em Jundiaí (SP) em 1952 e mora, desde 1978, nos Estados Unidos. Professor de literatura brasileira, hispano-americana e comparada. Atualmente ensina na University of Colorado. Publicou, entre outros ensaios literários, *Historia de un malentendido* (sobre *A guerra do fim do mundo*, de Mario Vargas Llosa; em espanhol, 1989) e *A imitação dos sentidos* (sobre Euclides da Cunha, seus precursores e epígonos, 1995).

LUÍS AUGUSTO FISCHER - É professor de literatura brasileira da UFRS. Foi subsecretário de Cultura de Porto Alegre. Seu mestrado versa sobre o parnasianismo brasileiro (*Entre ressonância e dissonância*, Editora da UFRS, no prelo). É autor, entre outros, do livro *Um passado pela frente - poesia sul-rio-grandense ontem e hoje* (Editora da UFRS, 1992).

LUÍS OLAVO FONTES - Poeta, contista e tradutor, nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 1952. Publicou *Prato feito* (1974), *Papéis de viagem* (1976), *Tudo pelos ares* (1978) e *Tupis, rubis e abacaxis* (1987), entre outros.

MANUEL BANDEIRA - Nasceu em Recife (PE) em 1886 e faleceu no Rio de Janeiro (RJ) em 1968. Poeta, professor de literatura, ensaísta e tradutor. Firmou-se no cenário da literatura brasileira com uma posição de renovador, pioneiro da revolução modernista. Sua obra popularizou-se entre nós de tal modo que é lido por todas as gerações até hoje. De sua obra destacam-se: *A cinza das horas* (1917), *Libertinagem* (1930) e *Estrela da manhã* (1936).

MARGARIDA GOLDSZTAJN - É tradutora e professora de língua hebraica na PUC-SP e Universidade Mackenzie.

MARIA DO CARMO CAMPOS - Professora titular de literatura brasileira na UFRS e doutora em literatura brasileira pela USP. Publicou alguns poemas e diversos ensaios no Brasil e no exterior. Organizou o livro *João Cabral em perspectiva* (UFRS, 1995). Professora convidada em Montréal (1994) e em Montpellier (1997).

MARLENE DE CASTRO CORREIA - É professora titular emérita da UFRJ, autora de ensaios sobre Drummond e outros escritores da literatura brasileira.

MARTA GONÇALVES - Nasceu em Juiz de Fora (MG). Fundou o grupo Edições de Minas e o cartão poético *Alegoria*. Publicou, entre outros, *Pássaro da insônia* (1979), *No vidro da aurora* (1982), *Cavalos verdes* (1991), *Canto provisório* (1992) e *Primeira palavra* (1994).

MASSAUD MOISÉS - Professor-titular da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Tem-se dedicado ao ensino e à pesquisa na área de teoria da literatura, da literatura portuguesa e da literatura brasileira, sobre as quais escreveu numerosas e importantes obras.

MEIR WISELTIER - Nasceu em 1941. Sua presença na poesia data da década de 1960, quando se tornou a principal figura no grupo de jovens poetas que deu continuidade e, ao mesmo tempo, renovou o estilo israelense de poesia, que fora esboçado por Natan Zach e seus companheiros na década de 1950. Adotou algumas premissas básicas desse estilo, mas discordou de outras, e descartou algumas das características da poesia de seus antecessores: a ironia, o medo de um discurso declaratório cáustico, a fuga do enfoque público. Sua obra trouxe à poesia israelense ímpeto, autoconfiança "varonil", pujança idiomática e uma paisagem urbana israelense concreta.

MOACIR AMÂNCIO - É tradutor de *Sumri*, de Amós Oz (Ática), de dois capítulos do Talmud incluídos no livro *O Talmud* (Iluminuras) e autor dos livros de poemas *Do objeto inútil* e *Figuras na sala* (Iluminuras); é pós-graduando de literatura hebraica da USP.

NANCY ROZENCHAN - É professora de literatura hebraica da USP e tradutora dos romances *Conhecer uma mulher* e *A caixa preta*, de Amós Oz (Cia. das Letras), *O senhor Máni*, de A.B. Yehoshua (Imago), *Ver: amor*, de David Grossman (Nova Fronteira), *Passado contínuo*, de Yaakov Shabtai (Imago), e *Mozart não era judeu*, de Grabriela Avigur-Rotem (Imago).

NATAN ALTERMAN - Nasceu em Varsóvia (1910). Após peregrinações e mudanças durante a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa e a Guerra Civil, a família estabeleceu-se em Kishinev, Bessarábia, de onde imigrou para a Palestina em 1925. Natan estudou engenharia na França, onde assimilou a língua e a poesia francesas. De volta à Palestina, viveu de traduções, jornalismo e de criações para o teatro de variedades. Foi também o maior dos tradutores da dramaturgia clássica (Shakespeare, Molière) para encenação teatral em hebraico. Na década anterior ao estabelecimento do Estado de Israel, e por algum tempo depois, foi dominante seu papel de poeta lírico hebraico mais brilhante. Sua influência nesse período foi tão ampla e profunda quanto à de Bialik, quarenta anos antes. Faleceu em 1970.

NATAN ZACH - Nasceu em Berlim em 1930. Imigrou com a família para a Palestina em 1935. Cresceu em Haifa e depois em Tel-Aviv. Estudou filosofia na Universidade Hebraica. Completou seus estudos acadêmicos na Inglaterra, onde viveu mais de uma década. Ao voltar, ensinou literatura na Universidade de Haifa. Começou a publicar poesia em 1951, assim como artigos e resenhas de crítica literária e cultural. No início foi grande sua influência na crítica poética, que logo se tornou importante fator na fixação do gosto e dos conceitos da jovem *intelligentsia* israelense. Zach suscitou uma revisão na avaliação da poesia hebraica, apresentando, ante a tradição crítica estabelecida, uma "tradição alternativa", baseada em poetas individualistas, econômicos na expressão.

NEIDE ARCHANJO - Nasceu em São Paulo (1940). É formada em direito e psicologia. Poeta da geração 60, publicou oito livos, entre os quais *Escavações* (1980), *As marinhas* (1984), *Poesia de 1964 a 1984* e *Tudo é sempre agora* (1994). Participou de diversas antologias e foi uma das idealizadoras do movimento Poesia na Praça (1969), em São Paulo, origem dos Varais de Poesia.

OSWALD DE ANDRADE - Nasceu e morreu em São Paulo (1890-1954). Poeta, teatrólogo, romancista, jornalista, ensaísta, crítico, memorialista. Espírito revolucionário, inconformista, irrequieto, vanguardista e polêmico, foi uma das figuras máximas do movimento modernista brasileiro. De sua vasta obra destacamos: *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Primeiro caderno de poesias do aluno de poesia Oswald de Andrade* e *Poesias escolhidas*.

PEDRO ERNESTO DE ARAÚJO - Nasceu em Nova Friburgo (RJ) em 1956. Poeta, teatrólogo, letrista e contista, publicou *O papagaio que não queria ser verde* (infanto-juvenil). Venceu diversos concursos literários e já foi publicado no *Jornal de Letras* e Suplemento Literário da *Tribuna da Imprensa*, entre outros.

RAS ADAUTO - É carioca. Ex-poeta marginal, ex-ator do Teatro Oficina, produtor multimídia, videasta, atualmente produz o longa-metragem *Alo, hallo Caetano*. Realiza intercâmbios artístico-culturais de artistas brasileiros e alemães com a ONG binacional Nijinski Arts, com sede no Rio de Janeiro e Berlim.

RICARDO ALCÂNTARA - Nasceu em 1957 na cidade de Fortaleza (CE). É publicitário e editou, entre outros, *A colméia e seus idiomas* (1986), *Abre as asas sobre nós* (1987) e *Você faz isso melhor que ninguém* (1993).

RICARDO GRAMOS - É carioca. Publicou, entre outros, *Comunycativo*, *Estado de coisas* e *Sopa de sapato*.

RICARDO VIEIRA LIMA - Nasceu em Niterói (RJ) em 1969. Advogado, jornalista e poeta, publica resenhas e entrevistas nos jornais *Tribuna da Imprensa* e *Lector*. Seu livro inédito, *As olheiras de Júlia*, ganhou o Prêmio Jorge Fernandes de Poesia (UBE, 1996).

RIFKA BEREZIN - É professora de língua e literatura hebraica da USP, responsável pelas edições de *O novo conto israelense* (Símbolo), *A geração da terra* (Summus), *O amante*, de A.B. Yehoshua (Summus), *Meu Michel*, de Amós Oz (Summus), *Badenheim 1939*, de A.Appelfeld (Summus) e *Contos de amor*, de S.Y. Agnon (Perspectiva). É autora do *Dicionário hebraico-português* (Edusp).

RITA ESPESCHIT - É mineira de Belo Horizonte. Publicou, entre outros, *Gardênias e tarântulas* (1981), *Tiro no escuro* (1995) e *Mora um anjo no meu nariz* (1995).

RITA MOUTINHO - Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 1951. Publicou: *A hora quieta* (1975), *A trança* (1982), *Uma ou duas luas* (1987) e *Vocabulário: um homem* (1995). Trabalhou na OLAC, onde coordenou a pesquisa da *Enciclopédia de literatura brasileira*.

ROBERTO PIVA - Nasceu em São Paulo (SP) em 1937. Poeta que se inscreve na linha da geração *beat*. Participou da *Antologia dos novíssimos* (Massao Ohno, 1961) e de *26 poetas hoje* (org. Heloísa Buarque de Hollanda, 1975). Publicou, entre outros, os livros *Paranóia* (1963), *Piazzas* (1964) e *Antologia poética* (1985).

ROBERTO PONTES - É poeta, crítico, ensaísta. Autor de *Contracanto* (1968), *Lições de espaço* (1971), *Memória corporal* (1982) e *Verbo encarnado* (1996), todos de poesia. Mestre em literatura brasileira, doutorando em literaturas de língua portuguesa (PUC). Professor de literatura portuguesa da UFC e da UERJ.

RONEY CYTRYNOVICZ - É historiador, autor de *Memória da barbárie* (Edusp) e *A vida secreta dos relógios e outras histórias* (Scritta).

ROSEANA MURRAY - Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 1950. Poeta, autora de literatura infantil e infanto-juvenil. Publicou *Viagens*, *Paredes vazadas* e *Pássaros do absurdo*.

SEBASTIÃO UCHOA LEITE - Nasceu em Timbaúba (PE) em janeiro de 1935. Poeta, ensaísta e crítico, publicou, entre outros, *Dez sonetos sem matéria* (1960), *Antilogia* (1979), *Isso não é aquilo* (1982), *Obra em dobras* (1989), *A uma incógnita* (1991), *A ficção vida* (1993) e *Jogos e enganos* (ensaios, 1995).

SHAUL TCHERNIKHOVSKI - Nasceu e cresceu numa aldeia na fronteira da Ucrânia com a Criméia (1875). Educou-se em Odessa e estudou medicina na Alemanha e na Suíça. Foi sionista e poeta desde a infância. Deixou a Rússia em 1922, permanecendo na Alemanha até 1931. Realizou traduções modelares de obras como a *Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero. Tchernikhovski começou sua carreira na poesia hebraica no mesmo ano que Bialik (1892) e, junto com este, fez a sua revolução romântica, criando uma poesia tempestuosa e complexa em sua musicalidade e escrevendo sobre amor e desejo, paisagem e heroísmo, assim como contundentes poemas críticos de caráter nacional. Seus melhores poemas pertencem aos últimos vinte anos de sua vida. Faleceu em 1943.

SUELY PFEFFERMAN - É mestre em comunicação e semiótica, tradutora e professora de língua hebraica na Unicamp.

SUZANA VARGAS - Nasceu em Alegrete (RS) em 1953. Poeta e autora de literatura infantil. Publicou, entre outros, *Sem recreio* (1983), *Sempre-noiva* (1984) e *Sombras chinesas* (1990).

TAL GOLDFAJN - É doutora em lingüística e hebraico bíblico pela Universidade de Oxforf, professora de língua hebraica da USP.

URI ZVI GRINBERG - Nasceu em 1896 em Bilkamin, na Galícia oriental (então Império Austro-Húngaro), numa família importante de uma dinastia de *chassidim*. Em 1912 começou a publicar poesia em hebraico e iídiche. Durante cerca de dez anos ganhou fama como poeta iídiche. Foi um dos fundadores da escola poética expressionista em iídiche. Em 1924, após aderir ao sionismo, chegou em Erets Israel, onde se tornou o mais destacado poeta hebraico expressionista, dando expressão de êxtase às vivências dos pioneiros judeus que colonizaram o país. Sua força de expressão é imensa, conferindo-lhe a posição de o maior dos modernistas na poesia hebraica. Faleceu em 1980.

VERA PEDROSA - Nasceu no Rio de Janeiro (RJ). Formou-se em filosofia na então Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. Colaborou no

Jornal do Brasil e no *Correio da Manhã*. Diplomata, viveu em Brasília, servindo depois em Madri, Lima e Paris. Atualmente é embaixadora do Brasil na Haia.

WALY SALOMÃO - Nasceu em Ejequié (BA) em 1945. Poeta, organizou algumas antologias, como as de Helio Oiticica, Torquato Neto e Caetano Veloso e foi presidente da Fundação Gregório de Matos. Seu livro de estréia foi *Me segura que eu vou dar um troço* (1972). Publicou também *Gigolôs de bibelôs* (1983), *Armarinho de miudezas* (1993) e *Algaravias* (1995).

WELLINGTON DE ALMEIDA SANTOS - Nasceu em Feira de Santana (BA) em 1945. Doutor em letras (UFRJ,1987) com tese sobre a obra de Manuel Bandeira. Professor adjunto de literatura brasileira da Faculdade de Letras (UFRJ), tem publicado artigos em livros e revistas (*Poesia Sempre*, *Travessia* e outras).

XAVIER PLACER - Nasceu em Niterói (RJ) em 1916. Ficcionista e bibliógrafo, publicou *A escolha* (romance, 1944), *Doze histórias curtas* (contos, 1946) e *Bibliografia de Adelino Magalhães* (1953). Foi o primeiro no Brasil a traduzir *Une saison en enfer* (*Uma estação no inferno*, 1952), de Rimbaud.

YEHUDA AMICHAI - Nasceu em Würzburg, Alemanha (1924), de uma família religiosa tradicionalista. Imigrou para a Palestina em 1936, serviu no exército britânico, na Segunda Guerra Mundial, e no Palmach, na guerra de independência de Israel. Começou a publicar poesia no fim da década de 1940. Destacou-se entre os poetas que, em meados da década de 1950, estabeleceram na cultura israelense a nova tonalidade não-heróica da era do Estado. A poesia de Amichai abriu caminho à poesia da "geração do Estado", granjeando grande popularidade (e centenas de imitações) nas décadas de 1950 e 1960. Seus poemas foram traduzidos para dezenas de línguas e recebidos no mundo inteiro com compreensão e mesmo entusiasmo. É o único poeta israelense de prestígio internacional.

YONATAN RATOSH - Nasceu em Varsóvia (1909) de uma família de educadores em hebraico, língua que falou desde a infância. Imigrou para a Palestina em meados da década de 1920, e já muito jovem publicava poesia. Na segunda metade da década de 1930 estudou filologia semítica em Paris, de onde enviou a Avraham Shlonski, já sob o nome literário Ionatan Ratosh, poemas que foram recebidos com entusiasmo e publicados na revista simbolista *Turim*. Na França, Ratosh cristalizou uma nova interpretação nacional da coletividade judaica da Palestina. Dedicou-se muito às traduções (La Fontaine, Stendhal, Dickens, Edmond Rostand) e foi um dos fundadores da terminologia especializada e científica em hebraico. Faleceu em 1981.

ZUCA SALDANHA - É carioca. Publicou *Osso do coração* (1993) e *Ás de colete* (1994).

ZULMIRA RIBEIRO TAVARES - Nasceu em 1930 em São Paulo (SP). Publicou, entre outros, *O nome do bispo* (1985), *O mandril* (1988), *Jóias de família* (1990) e *Café pequeno* (1995).

Endereço para correspondência:
Poesia Sempre
Av. Rio Branco, 219
Rio de Janeiro, RJ 20040-008
Fax: 220-4173

Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional

Originais não solicitados serão submetidos ao Conselho Editorial que não os devolverá.

As matérias editadas exprimem a opinião de seus autores e não necessariamente a da editoria.

Poesia Sempre - Ano 5 - nº 8
(junho 1997)
Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional

Dep. Nacional do Livro, 1997-

v.; 26,5 cm

Semestral

ISSN 0104-0626

1. Literatura — Periódicos. 2. Literatura — História e crítica — Periódicos. I. Biblioteca Nacional (Brasil). Departamento Nacional do Livro.

CDD 808.8

Marc Chagall

Nascido em Vitebsk, na Rússia, em 1887, Marc Chagall foi pintor, gravador e vitralista. Estudou na Academia de Arte de São Petersburgo em 1908, regressando a essa mesma cidade dois anos depois. Instalou-se a seguir em Paris, ligando-se aos poetas Blaise Cendras, Max Jacob e Apollinaire e aos pintores Delaunay, Modigliani e La Fresnay. Chagall trabalhou intensamente para adaptar seu mundo de reminiscências e fantasias à linguagem moderna derivada do fauvismo e do cubismo. Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, voltou à Rússia, mas retornou a Paris em 1922, aí executando 96 gravuras para uma edição de *Almas mortas*, de Gogol, que só viria a lume em 1949. Em 1933 apresentou uma grande retrospectiva no Kunstmuseum de Basiléia. A partir de 1935, o clima de perseguição desencadeado pela segunda conflagração mundial começa a repercutir em sua pintura, onde afloram elementos dramáticos, sociais e religiosos da cultura judaica. No âmbito da arte contemporânea, marcada pelo formalismo e o abstracionismo, a pintura de Chagall avulta pela importância que nela adquire o elemento temático, de raízes oníricas e surrealistas, que, por sua vez, reflete os profundos estratos afetivos e culturais do artista num processo impregnado de poesia e humanidade. Chagall morreu em Saint Paul de Vence, perto de Nice, na França, em 1985, aos 98 anos de idade.

Sem Lágrimas

Meu povo, não tens mais lágrimas
Nem a nuvem nem a estrela nos guiam mais
Nosso Moisés morreu, e afunda nas areias
Ele deu e tomou a Terra Prometida

Os últimos profetas emudeceram
Ficaram roucos de gritar por vós
Não se ouve mais o rumor de suas palavras
Que escorreram de suas bocas como um rio

Todos querem quebrar as Tábuas em teu coração
Calcar aos pés tua verdade e teu Deus
Um mundo culpado quer roubar tua força
E não te conceder senão um lugar sob a terra

Marc Chagall
1940-45

Tradução feita a partir da versão francesa do iídiche por Ivan Junqueira

Poesia Moderna de Israel

Arte e Poesia: Chagall

Poesia Brasileira Contemporânea

Ensaios

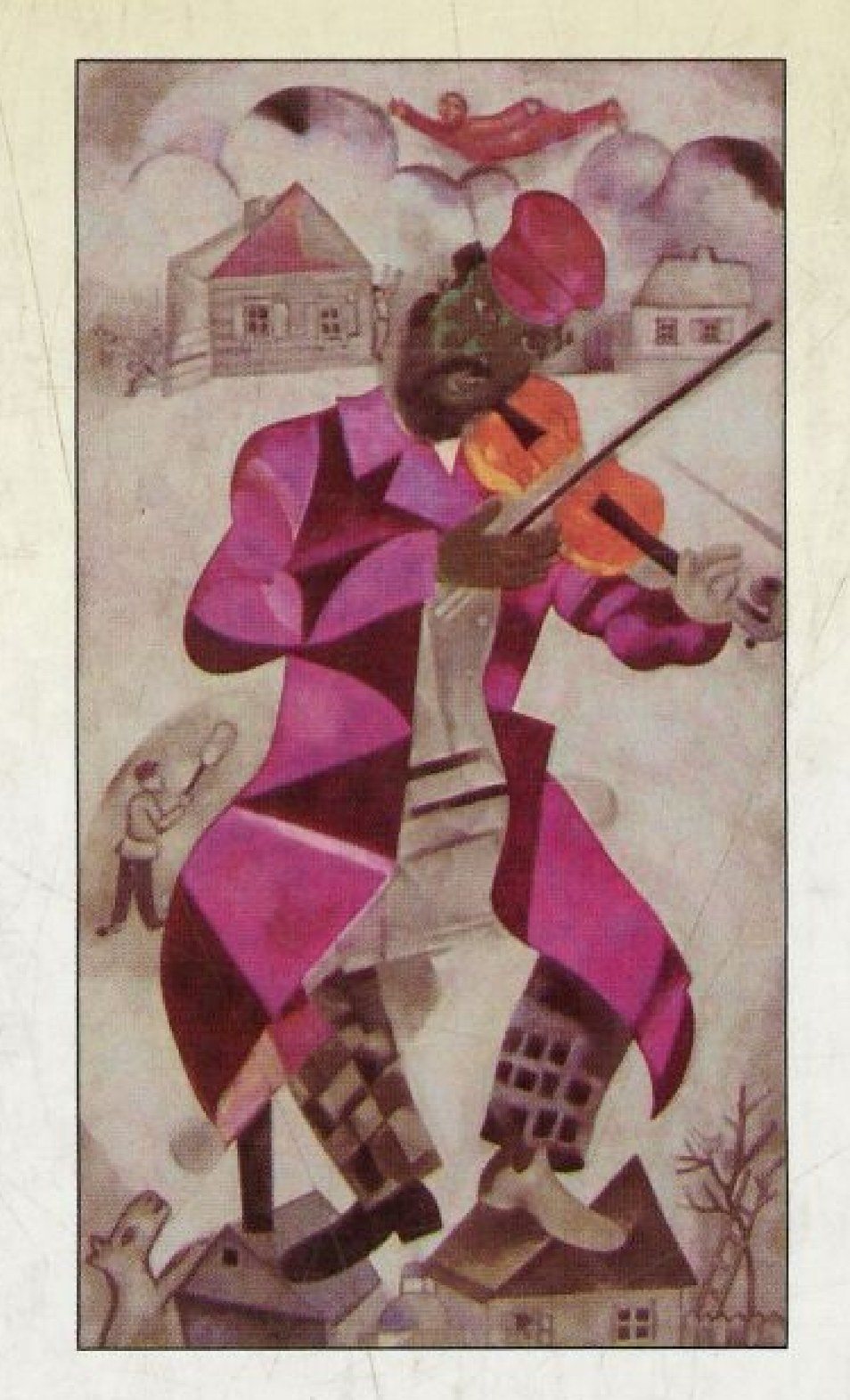
Dossiê Manuel Bandeira

Poesia Traduzida: Rimbaud

Entrevista: 21 poetas hoje

Poéticas do Pós-Moderno

Resenhas



O violinista verde

ÓLEO S/ TELA

Museu Guggenheim

Fundação BIBLIOTECA NACIONAL
MINISTÉRIO DA CULTURA

LEI DE INCENTIVO À CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA

ISSN 0104-0626