

POESIA

EMPRE

1-502-1-8
B:50.139-5

ANO 6 • NÚMERO 9 • MARÇO 1998



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

SOCIEDADE DOS AMIGOS DA
BIBLIOTECA NACIONAL / SABIN

B:50139-5

INVENTARIO -BN

00.256.290-1



POESIA

EMPRE



MINISTÉRIO DA CULTURA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

Departamento Nacional do Livro



POESIA SEMPRE

Revista semestral de poesia

Editor geral

Antonio Carlos Secchin

Editor executivo

Ivan Junqueira

Editores adjuntos

Adriano Espínola

Jorge Wanderley

Marco Lucchesi

Marta de Senna

Moacyr Félix

Neide Archanjo

Suzana Vargas

Projeto gráfico

Victor Burton

Diagramação

Adriana Moreno

Miriam Lerner

Revisão

José Bernardino C. M. Vieira

Digitação

Ana Lourdes Pimenta Rocha

Áurea Carvalho dos Santos

Reprodução fotográfica

Claudio de Carvalho Xavier

Assessoria editorial e gráfica

In-Fólio Produção Ltda.

Assistente de produção

Ana Lourdes Pimenta Rocha

Conselho editorial

Antônio Paulo Graça

Arnaldo Saraiva (Portugal)

Benedito Nunes

Carlos Lima

Carlos Nejar

César Leal

Charles Perrone (Estados Unidos)

Cláudio Murilo Leal

Davi Arrigucci Jr.

Didier Lamaison (França)

Eduardo Portella

Fábio Lucas

Ferreira Gullar

Floriano Martins

Geraldo Carneiro

Gustav Siebenmann (Alemanha)

Iaponan Soares

Ivo Barroso

João Alexandre Barbosa

João Camilo (Portugal)

Leyla Perrone-Moisés

Luciana Stegagno Picchio (Itália)

Marlene de Castro Correia

Melânia de Aguiar

Otávio Mora

Peter Poulsen (Dinamarca)

Regina Zilbermann

Salim Miguel

Sérgio Paulo Rouanet

Thomaz Albornoz

Waly Salomão

POESIA
EMPRE

Ano 6 Número 9

RIO DE JANEIRO

março 1998

Agradecimentos

A Fundação Biblioteca Nacional e os editores agradecem aos tradutores, aos poetas e a seus herdeiros pela autorização da publicação dos poemas deste número de *Poesia Sempre*, bem como às seguintes editoras:

Alhambra

Art Editora

Chatto and Windus

Civilização Brasileira

Companhia das Letras

Faber & Faber

José Olympio

Letras Contemporâneas

Nova Fronteira

Oxford University Press

Record

Topbooks

SUMÁRIO

Apresentação 7

Editorial 9

POESIA

Poesia britânica do século XX,

Ivan Junqueira 13

ANTOLOGIA BILÍNGUE DA POESIA MODERNA DA GRÃ-BRETANHA

C. Day Lewis 30

D. H. Lawrence 38

Dylan Thomas 42

Edith Sitwell 50

Edwin Muir 54

Gerard Manley Hopkins 58

Hugh MacDiarmid 64

Lawrence Durrell 74

Louis MacNeice 84

Peter Porter 92

Philip Larkin 100

Robert Graves 106

Seamus Heaney 112

Siegfried Sassoon 120

Stephen Spender 124

Ted Hughes 128

Thom Gunn 136

Thomas Hardy 140

T. S. Eliot 144

Wilfred Owen 172

W. B. Yeats 176

William Empson 190

W. H. Auden 194

ARTE E POESIA: William Blake 201

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Adele Weber 227

Adélia Prado 231

Ângela Leite de Souza 234

Eucanaã Ferraz 237

Fabício Marques 240

Francisco Orban 243

Geraldo Carneiro 246

Ilka Brunhilde Laurito 249

José Maria Pinto 252

Jorge Wanderley 255

José Alcides Pinto 258

Lila Maia 261

Maria Antonieta Accioly de Matos 264

Octávio Mora 267

Renato Rezende 270

Ruy Proença 274

ENSAIOS

A fábrica do poema, Benedito Nunes 281

Vanguarda e utopia – surrealismo e

modernismo no Brasil, Carlos Lima 287

Robert Graves, Floriano Martins 299

VÁRIA

DOSSIÊ ÁLVARES DE AZEVEDO:

É ele, Antonio Carlos Secchin 311

A poesia de Álvares de Azevedo: o drama na

cena do cotidiano, Marlene de Castro Correia 312

Álvares de Azevedo – desejo de canto, canto do desejo, Maurício Salles Vasconcelos 327

Álvares de Azevedo e a ironia romântica,

Wellington de Almeida Santos 336

Bibliografia comentada de Álvares de Azevedo,

Wellington de Almeida Santos 349

DEPOIMENTO

De como nasceram *Canga*, *O poço do calabouço* e *Árvore do mundo*, Carlos Nejar 353

POESIA TRADUZIDA

Solilóquio de Hamlet, de Shakespeare, Leonardo Fróes 357

Tradutores: Alexei Bueno, Ana Amélia Carneiro

de Mendonça e Bárbara Heliadora, Carlos

Alberto Nunes, F. Carlos de Almeida Cunha

Medeiros e Oscar Mendes, Francisco

Otaviano, Geraldo de Carvalho Silos, Ivan

Junqueira, Ivo Barroso, Jorge Wanderley,

Machado de Assis, Mário Fondelli, Péricles

Eugênio da Silva Ramos.

ENTREVISTA

Ferreira Gullar 377

EM QUESTÃO: Sousândrade

Em torno de Sousândrade, Alexei Bueno 421

O enigmático Sousândrade ou o enigma de sua não-decifração?, Luiza Lobo 425

POESIA REVISTA

Carlos Pena Filho: O canto e a palavra, Sérgio

Castro Pinto 431

RESENHAS

Em trânsito, Adriano Espínola 445

A fronteira desguarnecida, Alberto Pucheu 448

A juventude dos deuses, Alexei Bueno 449

Mais dia, menos dia, Ângela Melim 452

Poesia e desordem, Antonio Carlos Secchin 454

A balada do cárcere, Bruno Tolentino 455

Oku: viajando com Bashô, Carlos Verçosa 457

A lírica de Dante. Tradução, introdução e notas de Jorge Wanderley 459

A prima de J. Alfred Prufrock e outros poemas, Dante Lucchesi 461

Poemas da estrangeira, Dora Ferreira da Silva 463

Folias metafísicas, Geraldo Carneiro 466

Brio, Lélia Coelho Frota 469

– *Abre-te, Rosebud!*, Lu Menezes 471

Algo de sol, Nelson Ascher 473

PUBLICAÇÕES RECEBIDAS 477

ELENCO 479

A P R E S E N T A Ç Ã O

A poesia, o poema

O título *Poesia Sempre* guarda alguma coisa de provocativo ou de desconcertante. Pode ser lido como o pleonasma aflito, ou como precavida concessão à redundância. Porque, se prestamos um pouco mais de atenção, vamos ver que toda a poesia que se preza *é* sempre. Sempre e para sempre são designações correlatas, que caem como a luva mais ajustada à força de permanência da poesia.

Certa vez, quando fomos organizar um número monográfico de minha revista *Tempo Brasileiro* (nº 83, 1983), o grupo coordenador resolveu batizá-la de *Poesia Sempre*. Assim foi, e assim ficou. Mas não consegui desvencilhar-me de minhas apreensões, e de um conjunto de perplexidades que se alternavam insistentemente. Para mim o que identifica a poesia é ser a energia constitutiva do poema, o fazer da linguagem sobre a língua — esse desempenho verbal, a uma só vez preciso e insólito, sobre a estrutura simultânea do tempo.

Se assim for, quem pode ser ferido de morte a qualquer instante, em qualquer esquina da vida, é o poema. O poema precisa sempre da oxigenação vital da poesia. Somente a poesia infunde nova vida. A sorte do poema depende, em maior ou menor grau, da sua capacidade de conviver com a poesia. De suas possibilidades de, nesse jogo crispado de língua e linguagem, trazer da poesia para dentro do poema a desolação, o mal-entendido e a felicidade da vida do mundo. É assim a *Poesia Sempre*.

EDUARDO PORTELLA

Presidente da Fundação Biblioteca Nacional

E DITORIAL

Poesia Sempre nº 9, fiel à proposta que lançou no número anterior quanto à nova estrutura da revista, homenageia desta vez a poesia que se escreveu na Grã-Bretanha durante o presente século. Além de um breve estudo introdutório assinado por Ivan Junqueira, foram aqui selecionados poetas da Inglaterra, da Irlanda, da Escócia e do País de Gales cuja produção literária ocupa, sobretudo, a primeira metade do século XX, o que não impediu, todavia, que figurem nessa antologia bilíngüe autores mais recentes, como seria o caso daqueles que publicaram suas obras até fins da década de 1970. Respondem pela tradução desses textos alguns de nossos mais estimados poetas. A seção “Arte e Poesia” presta homenagem ao poeta e gravador inglês William Blake através da reprodução de 12 gravuras que ele próprio entalhou para outros tantos poemas de sua autoria e que pertencem aos livros *Songs of Innocence* e *Songs of Experience*, aqui traduzidos por cinco poetas brasileiros. O caso é bastante raro, já que as imagens de Blake dialogam com os próprios textos que lhes deram origem. Ainda na primeira parte da revista, a seção “Poesia Brasileira Contemporânea” contempla 16 poetas, alguns dos quais inéditos, escolhidos após criteriosa seleção da Editoria, que examinou toda a colaboração recebida pela revista, além de avaliar centenas de textos que ainda compõem o acervo da publicação.

A segunda parte de *Poesia Sempre* compõe-se de três ensaios: “A fábrica do poema”, de Benedito Nunes, onde o autor estuda certos aspectos estruturais da poesia de Mário Faustino à luz da contribuição modernista; “Vanguarda e utopia – surrealismo e modernismo no Brasil”, de Carlos Lima, no qual são discutidas as principais vertentes e ramificações do surrealismo na poesia brasileira; e “Robert Graves”, de Floriano Martins, que nos dá uma bela e sucinta visão da vida e da obra daquele notável poeta irlandês.

Em “Vária”, terceira e última parte do volume, o leitor encontrará as seções já consolidadas ao longo da trajetória editorial da revista, a começar pelo “Dossiê”, que privilegia desta vez o poeta romântico Álvares de Azevedo através de estudos de Marlene de Castro Correia, Maurício Salles Vasconcelos e Wellington de Almeida Santos, sendo deste último também uma bibliografia comentada do autor. Como sempre acontece nesta seção, haverá

ainda um apêndice com pesquisa iconográfica. Seguem-se as seguintes seções: "Poesia Traduzida", apresentada por Leonardo Fróes e que acolhe nada menos do que 12 distintas traduções do célebre "Solilóquio" do *Hamlet*, de Shakespeare; "Depoimento", a cargo de Carlos Nejar, que nos conta como escreveu três de seus livros: *Canga*, *O poço do calabouço* e *Árvore do mundo*; "Entrevista", com o poeta Ferreira Gullar, que, por uma tarde inteira, na redação da revista, respondeu exaustivamente a dezenas de perguntas feitas por toda a Editoria de *Poesia Sempre*; "Em Questão", que traz à tona a obra de Sousândrade, aqui debatida por Alexei Bueno e Luiza Lobo; e "Poesia Revista", onde Sérgio Castro Pinto reavalia o legado poético de Carlos Pena Filho. Fecha a revista um conjunto de 14 resenhas que, como já ocorreu no número anterior, nos dá conta não apenas de nossa mais recente produção poética, mas também do que se publicou nas áreas do ensaísmo e da poesia estrangeira em tradução para o português.



POESIA

J. M. W. Turner

Snow storm: Hannibal and his army crossing the Alps

ÓLEO S/ TELA, 1812

Tate Gallery, London



I NTRODUÇÃO

Ivan Junqueira

Poesia britânica do século XX

O que hoje entendemos como a multiforme floração da moderna poesia da Grã-Bretanha – vale dizer, a que se escreveu até por volta da segunda metade deste século na Inglaterra, na Irlanda, na Escócia e no País de Gales – deita suas mais fundas raízes não apenas em algumas das vertentes tradicionais da própria poesia de língua inglesa – a da “poesia metafísica” do século XVII, por exemplo, seria uma delas, sobretudo depois das lúcidas tentativas que empreendeu T. S. Eliot para resgatá-la –, mas também em outros movimentos e circunstâncias históricas que não podem aqui ser esquecidos. Um deles é o movimento simbolista inglês que emerge à época dos “Eighteen Nineties”, pouco depois da gradual abertura da literatura britânica às influências estrangeiras, quando se intensificaram as leituras dos escritores franceses, muito importantes para Swinburne, entre outros, que, com a morte de Tennyson e Browning, se encontrava então no ápice da glória. Pode-se dizer que havia na época uma verdadeira importação de decadentismo e penumbrismo, de sensualismo e pseudomisticismo parisienses, como fartas reminiscências dos pré-rafaelitas, entre os quais Dante Gabriel Rossetti. Os poetas de língua inglesa começavam então a descobrir Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Laforgue, Corbière, Huysmans, Villiers de L’Isle-Adam e Rémy de Gourmont, este último intensamente louvado por Eliot e Ezra Pound.

Foi nesse clima de efervescência que nasceu o movimento simbolista inglês, quando se criou em Londres o Rhymer’s Club, cujos fundadores incluíam, entre outros, o artista plástico decadentista Aubrey Beardsley, o crítico Arthur Symons, os poetas “georgianos” Ernest Christopher Downson (1867-1900) e Lionel Johnson (1867-1902) e o jovem poeta irlandês William Butler Yeats (1865-1939). Em 1892, publicaram eles uma antologia, o *Book of the Rhymer’s Club*, e em 1896 passaram a se reunir na revista *Savoy*, dirigida por Arthur Symons,

autor do decisivo *The Symbolist Movement in Literature* (1899), que tanta influência iria exercer sobre Eliot, como ele próprio, aliás, o admite. Pertencem ainda a essa época alguns outros simbolistas que podem ser vistos como quase precursores do modernismo literário inglês, como o católico Francis Thompson (1860-1907), o erudito “ossiânico” Fiona Macleod (1855-1905), o extravagante orientalista George William Russel (1867-1935) e o hoffmanniano de impregnações célticas James Stephens (1882-1950). Mas, a rigor, são apenas prenúncios que se confundem com as fantasias românticas da lenda céltica, o “Celtic Twilight”, à luz do qual se formou o primeiro Yeats, ainda sob o fascínio do veio folclórico descoberto e proclamado por Isabella Augusta, mais conhecida por Lady Gregory (1852-1932), a turbulenta empresária do Abbey Theatre, de Dublin.

Bem mais importante do que esse primeiro frêmito crepuscular será o advento, em 1907, do círculo de intelectuais sofisticados conhecidos como os *high brow* de Bloomsbury, que se manteve ativo até 1920 e ao qual pertenceram, entre outros, as ficcionistas Virginia Woolf e Katherine Mansfield, o biógrafo Lytton Strachey, o tradutor de poesia chinesa Arthur Waley, o crítico John Middleton Murry, o economista John Maynard Keynes, o romancista Henry James e o próprio Eliot. Trata-se da primeira *intelligentsia* surgida na Inglaterra conservadora, e seu aparecimento coincide com o declínio da moral puritana, a discussão pública dos problemas sexuais, a adoção de novos costumes pela mocidade, a abolição dos valores e critérios da época vitoriana. Muito contribui para a cristalização dessa nova atmosfera o papel que exerceram, logo após o término da I Guerra Mundial, os expatriados norte-americanos da chamada “Lost Generation” que se instalaram em Paris, precedidos por Ezra Pound e carinhosamente apadrinhados por Gertrude Stein. Os lemas de sua experiência eram a ironia, o cinismo, a desilusão, o sentimento de diluição universal – enfim, o niilismo absoluto. O poeta desse grupo foi Edward Estlin Cummings; o romancista, Ernest Hemingway. E outros exilados demandariam essa Europa que já não acreditava mais em seus valores, em particular os norte-americanos nostálgicos da antiga civilização européia. É a hora de Eliot. Por paradoxal que possa parecer, era preciso que surgisse um norte-americano do Missouri para explicar aos europeus por que sua civilização estava ruindo e iria acabar: porque os europeus se recusavam a ser o que Eliot proclamava ser – classicista, monarquista e anglo-católico.

Outro elemento crucial para a formação da nova mentalidade poética na Grã-Bretanha foi a publicação, em 1914, por iniciativa do grupo a que pertenciam Thomas Ernest Hulme (1883-1917), Ford Madox Ford (1873-1939) e Ezra Pound, de *Des Imagists. An Anthology*,

que lança os fundamentos do imagismo. Dissidentes da poesia georgiana e da clangorosa eloquência da poética tennysoniana, os imagistas preconizavam o cultivo de uma imagem única, desenvolvida com o mínimo possível de palavras e que devia representar o aspecto essencial ou, antes, a substância de um objeto, de uma paisagem, de um sentimento. Os maiores expoentes do imagismo, entretanto, não foram ingleses, e sim norte-americanos: Hilda Doolittle e Amy Lowell. E isso talvez porque, no mesmo ano em que se publicou aquela antologia, Pound e o novelista Percy Wyndhan Lewis (1884-1957) fundaram a revista *Blast*, órgão oficial do vorticism, tendência destinada a substituir o futurismo por outro antinaturalismo, definindo-se doravante a imagem poética como fonte de inspirações intuitivas. Mas há na Inglaterra uma autora egressa do imagismo e do antivitorianismo dos anos 20 que não pode ser esquecida: Edith Sitwell (1887-1964), coadjuvada por seu irmão mais moço Osbert Sitwell (1892-1969), também poeta. Satírica e anti-romântica no sentido do século XVIII, mais precisamente no sentido de Pope, Edith Sitwell possuía vasta cultura literária e senso rítmico dos mais finos herdado ao imagismo. Ademais, conseguiu sempre renovar-se, revelando aspectos mais sérios e até trágicos de sua arte poética, como o atestam os *Collected Poems* (1930), *Street Songs* (1942) e *A Poet's Notebook* (1943).

Mas antes da década de 1920 há que considerar os poetas pré-modernistas do período da guerra, como seria o caso dos "georgianos" Siegfried Sassoon (1886-1967), já moderno em alguns poemas que resgatam a grande tradição inglesa da poesia amargamente satírica, como se lê em *War Poems* (1919), *Satirical Poems* (1926) ou *Memoirs of an Infantry Officer* (1930), e, mais do que este, Wilfred Owen (1893-1918), morto precocemente e autor de um só livro de publicação póstuma (*Poems*, 1921), cujos versos, apesar da influência de Keats e de outros tributos pagos à tradição, descobrem a poesia das coisas mais simples e cotidianas, revelando um coloquialismo que somente será resgatado pela poética revolucionária dos anos 30. Em suma, Owen pode ser visto como um dos porta-vozes da "revolução ideal" que caracteriza o breve período entre 1917 e 1920. Anterior a ambos do ponto de vista cronológico é David Herbert Lawrence (1885-1930), imagista consumado em *Birds, Beasts and Flowers* (1923). O romancista Lawrence, sem dúvida superior ao poeta, deve muito ao imagismo, aliás, no que toca às vertentes poéticas de sua prosa, fruto daquela *directness of expression* que herdou da dicção imagista. Incluem-se ainda nesse período os nomes de Alfred Edward Housman (1859-1936), Walter de la Mare (1873-1956) e James Elroy Fleckner (1884-1915), que são, todavia, predominantemente "georgianos", e, *last but not least*, o grande romancista e notável poeta Thomas Hardy (1840-1928), que um crítico norte-ameri-

cano como John Crowe Ransom situa entre os três maiores poetas de língua inglesa no século XX, ao lado de Eliot e Yeats, graças sobretudo aos seus *Wessex Poems and other Verses*, que lhe reúne a produção poética de 1898 a 1928, num espantoso total de 918 composições. Poetas menores, mas ainda dessa época, Edmund Blunden (1896), Isaac Rosenberg (1890-1918) e Rupert Brooke (1887-1915) merecem aqui um pequeno registro como cultores daquela poesia da guerra a que já aludimos. E menor é também Edward Thomas (1878-1917), que morreu assassinado na França e cuja obra foi reunida em 1920 por Walter de la Mare sob o título de *Collected Poems*.

O solo propício à eclosão do modernismo poético na literatura da Grã-Bretanha estava, pois, semeado: pelo hermetismo ocultista de Yeats; pelo imagismo e as experiências lingüísticas de Pound; pela publicação póstuma, em 1918, dos poemas de Gerard Manley Hopkins (1844-1889); e, sobretudo, pela poesia satírica e apocalíptica de T. S. Eliot (1888-1965), sobretudo a partir da publicação de *Prufrock and other Observations* (1917), *The Waste Land* (1922) e *The Hollow Men* (1925). Apesar da pujança e da originalidade de Yeats – cuja grande poesia, entretanto, somente será escrita nos últimos vinte anos de vida do poeta, ou seja, mais ou menos em fins da década de 1920, quando aparecem *A Vision* (1925), *The Tower* (1928) e *The Winding Stair* (1929) –, o grande nome dessa década crucial para os destinos da moderna poesia de língua inglesa é, sem dúvida, o de Eliot, esse tríplice talento de poeta, crítico e dramaturgo, “um devoto da tradição que quebrou os moldes tradicionais para dar novas formas à poesia inglesa”, como dele certa vez disse Brand Blanchard. A um tempo clássica e moderna, revolucionária e reacionária, realista e metafísica, insólita comunhão de sátira e desespero, de pensamento e emoção, de caducidade e transcendência, de liturgia e perversão, de náusea profana e êxtase religioso, a obra de Eliot está na própria raiz que informa e conforma a mentalidade poética de nossos dias, tendo exercido fecunda e duradoura influência sobre todas as gerações que se formaram a partir de 1930. E justamente por ser sua poesia tão *full of meaning*, Eliot é o poeta ambíguo de uma época ambígua, e a isso corresponde a repercussão também ambígua e múltipla de seu legado, uma repercussão que, como observa Otto Maria Carpeaux (*História da literatura ocidental*, v. 7), “quase equivale à história da poesia contemporânea”. É à sua sombra que se formaram poetas europeus tão importantes quanto o italiano Eugenio Montale e o grego Giorgios Seféris, bem como os norte-americanos Robert Penn Warren e Robert Lowell.

Do *Prufrock* aos *Poems* (1920), de *The Waste Land* a *The Hollow Men*, de *Ash-Wednesday* (1930) aos *Four Quartets* (1944), o que se vê no *continuum* da poesia eliotiana são aqueles

complexos e heterodoxos estratos do mosaico intertextual de sua atividade criadora em que o autor resume e absorve toda a herança poética legada por aqueles que o precederam, desde o remoto passado oriental sânscrito e as difusas inervações greco-latinas ou mesmo hebraicas até a poliédrica floração da poesia ocidental. Em decorrência dessa inumerável e mimética assimilação literária, que alguns críticos passaram a designar de eliotização, pode-se afirmar, como o faz Antônio Houaiss no prefácio que escreveu à tradução brasileira dos *Four Quartets* (*Quatro quartetos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967), que, enquanto poeta, Eliot “se humilhou quase à condição de um não-eu”, para assim – e somente assim – “atingir a condição de pan-poeta”. Mas nessa mesma linha, no âmbito da poesia inglesa, só permanecerá o originalíssimo John Betjeman (1906), poeta da igreja anglicana e tradicionalista de uma tradição especificamente inglesa que conjuga religiosidade e humorismo, mistura que não se via desde os tempos de John Donne e Richard Crashaw, como o comprovam pelo menos dois de seus volumes de versos: *Continual Dew* (1937) e *Old Lights for New Chancels* (1942).

Antes de abordarmos a produção relativa aos herdeiros de Eliot, cabe aqui uma breve consideração sobre a obra de um poeta que, do ponto de vista cronológico, não pertence a esse período: Gerard Manley Hopkins, cuja poesia, escrita durante a época vitoriana, nada tem a ver com o ideário estético desta e que, sob o título de *Poems*, só foi reunida e publicada em 1918, trinta anos após a morte do autor, por seu amigo (e também poeta) Robert Bridges (1844-1930). Mas nem mesmo este se deu conta do alcance e do significado dos poemas daquele jesuíta que se manteve sempre à margem dos círculos literários vitorianos. Um dos primeiros a compreendê-lo – e a ser por ele fortemente influenciado – foi justamente Eliot. E não apenas Eliot, mas toda a geração que floresceu à sua sombra. Hopkins tem um pouco de romântico ou pós-romântico, de pré-rafaelita e mesmo de conceptista, mas sua poesia, gravemente trágica, é de cunho intelectualista, distinguindo-se pela métrica insólita do chamado *sprung rhythm*, ou “ritmo semântico”, como o designou entre nós Sérgio Buarque de Holanda, que nos remete à técnica e ao estilo de Donne e de outros “metaphysical poets”. Abrupta e luxuriante, a poesia católica de Hopkins, amiúde obscura e hermética, repleta de estranhas associações verbais e estruturada em construções elípticas e ritmos insólitos, foi entusiasticamente acolhida pelo modernismo que então se cristalizava na poesia de língua inglesa durante a década de 1920. Hopkins é poeta altíssimo, tão alto que, já no século XIX – que jamais o compreendeu –, cultivou uma poesia que nada fica a dever às grandes realizações dos modernistas do século XX.

Os herdeiros de Eliot e a maior parte dos discípulos daqueles grandes “poetas da Direita” – Yeats, Hopkins e Pound, sem falarmos no próprio Eliot – formam-se sob o signo do New Criticism e do ideário que se dissemina através de publicações que fizeram carreira nos círculos literários londrinos, como, entre outras, *The Athenaeum*, *Egoist*, *Horizon*, *Adelphi* e, sobretudo, *The Criterion*, revista trimestral de literatura e filosofia fundada por Eliot em 1922, o mesmo ano em que se publicaram *The Waste Land* e o *Ulysses*, de James Joyce. O curioso é que esses mesmos poetas, utilizando os novos recursos técnicos da aristocracia literária da década de 1920, irão manifestar, no decênio seguinte, as idéias de uma revolução social, ou seja, a renovação literária de mãos dadas com a revolução política, como o expressou, aliás, Wystan Hugh Auden (1907-1973): “A revolução inglesa / É a única solução.” Esse novo grupo – o dos discípulos esquerdistas de Eliot – apareceu em público em 1932 através da antologia *New Signatures*. São eles: Auden, Cecil Day Lewis (1904-1972), Stephen Spender (1909), John Lehmann (a quem o movimento deve preciosos tributos editoriais e propagandísticos) e o poeta e crítico William Empson (1906-1984). Toda essa experiência, entretanto, irá convergir para uma grave incompatibilidade entre a revolução poética e o ideário social. O crítico Frank Raymond Leavis (1895) logo previu que aquela mocidade inquieta haveria de voltar “à casa paterna”. E foi assim que os jovens comunistas e psicanalistas de 1930 tornaram-se liberais humanitários, tendo alguns deles se consagrado à prática de experiências religiosas.

Foi grande o escândalo causado pelas audácias métricas e a franqueza de expressão desses novos poetas num país em que, depois do episódio decadentista e do movimento vanguardista da década de 1920, ainda prevalecia a solene honradez da tradição tennysonianiana. Isso não impediu, entretanto, que se manifestasse a tendência comunista de diversos colaboradores da segunda antologia do grupo – *New Country*, publicada em 1933 –, ao qual aderiram, além dos prosadores Christopher Isherwood e Rex Warner, vários outros poetas, entre os quais Louis MacNeice (1907-1963), Roy Campbell (1907-1957), William Empson, Norman Cameron, Vernon Watkins, Geoffrey Grigson, Laurence Bynion, Edwin Muir (1887-1959), Sidney Keyes, David Gascoyne (1916), Keith Douglas, Alun Lewis (1915-1944), Hamish Anderson, Norman Nicholson, Lawrence Durrell (1912-1990), George Barker (1913) e Henry Treece, que se tornaram conhecidos como os “poetas de Oxford”. Mas o fato é que dessa filiação cultural, bem como do burguesismo ascendente da sociedade britânica, na qual se revelaram talentos bem-nascidos, resultou a falência ideológica e a demissão coletiva de toda uma geração cujo radicalismo político não resistiu às frustrações e perplexidades da “guerra fria”.

Os maiores nomes dessa geração foram, sem dúvida alguma, Auden, Day Lewis, MacNeice, Spender e Empson. O mais velho e moderado deles, o irlandês Day Lewis, não foi propriamente um angustiado, mas antes um otimista. Sua assombrosa riqueza de metros, rimas e assonâncias estruturou-lhe uma sólida arte poética, mas sua obra parece hoje algo datada, conservando fielmente o estilo e, sob certos aspectos, a mentalidade daquela época, como se pode ver em *Transitional Poems* (1929), *Magnetic Mountains* (1933), *A Time to Dance* (1935) e *Overtures to Death* (1938). Mas os círculos universitários reconheceram Auden como grande poeta. Marxista e adepto da psicanálise, Auden tem em Eliot seu mestre supremo e, como este, sua poesia experimental é um tecido heterodoxo de alusões e citações: bíblicas, shakespearianas, miltonianas e a linguagem coloquial do dia-a-dia britânico. Como seu mestre, é sobretudo um poeta satírico e irônico, repleto de visões proféticas e de hecatombes apocalípticas. Mas Auden nunca foi marxista ortodoxo, revelando antes um espírito pessimista diante da civilização burguesa. E não se pode negar que, na casa dos quarenta anos, quando publicou *The Age of Anxiety* (1948), sua angústia já não é revolucionária, mas religiosa. Na bibliografia de Auden não se podem esquecer ainda obras como *Poems* (1930), *The Orators* (1932), *Look, Stranger!* (1936), *For the Time Being* (1944), *Nones* (1951) e *The Shield of Achilles* (1955).

Talvez mais do que em Auden, porém, a atmosfera angustiada, conquanto esperançosa, daqueles anos 30 sobrevive em Spender, particularmente na autobiografia que nos deixou: *World within World* (1951). Como poeta, foi ele o mais radical de todos do ponto de vista ideológico, proclamando-se desde sempre ateu e revolucionário. Alguns o consideram poeta menor, mas não há como objetar que nenhum outro integrante daquele grupo soube como ele reproduzir com tanta autenticidade as inerações místicas da "metaphysical poetry" que Eliot acabara de resgatar. Dos *Twenty Poems* (1930) aos *Collected Poems* (1954), estendem-se vinte e quatro anos de produção poética em que se incluem algumas significativas coletâneas, entre as quais cabe destacar *Poems of Spain* (1939), *Trial of a Judge* (1938), *The Still Centre* (1939), *Ruins and Visions* (1942) e *The Edge of Being* (1949). A influência de Yeats é flagrante no irlandês MacNeice, embora seja ele, pela riqueza imagística e a volúpia sensual da inspiração, um poeta muito distinto do autor de *A Vision*. Os versos que reuniu em *Poems* (1935), *Poems* (1941) e *Collected Poems* (1949) revelam um poeta em que a sátira, menos enfática do que em Auden, não atinge, todavia, a serena expressão verbal de Day Lewis. Notável crítico literário (*Seven Types of Ambiguity*, 1930, e *Structure of Complex Words*, 1951), William Empson talvez seja o mais original dentre os

poetas dessa época, ainda que muito difícil e mesmo obscuro em seu estilo sarcasticamente alusivo, como se pode ver nos *Collected Poems* (1936 e 1955). Entretanto, de todos os integrantes daquela “New Poetry” liderada por John Lehmann, o único que permaneceu fiel aos velhos ideais, embora afastado dos centros literários de que estes se irradiavam, foi o escocês Hugh MacDiarmid (1892-1978), regionalista exaltado e, paradoxalmente, o poeta da Grã-Bretanha que se revelou o mais comunista dentre todos. Nele se percebem, todavia, a musicalidade de Burns e a riqueza metafórica de um “metaphysical poet”, como o comprovam *First Hymn to Lenin and other Poems* (1931), *Second Hymn to Lenin and other Poems* (1935) e um admirável poema épico sobre Joyce: *In Memoriam James Joyce* (1956).

Dois importantes poetas passam ao largo desse período de turbulência política e estética que antecede a Segunda Guerra Mundial: o irlandês Robert Graves (1895-1985), egresso do “Celtic Revival” e que chegou a combater como soldado na Primeira Guerra Mundial, e o escocês Edwin Muir, que, ao lado de MacDiarmid, representa, na poesia modernista, o dilema lingüístico de sua terra natal. Graves inicia-se na literatura como autor de romances históricos que lhe abriram as portas da celebridade, como *I, Claudius* e *Claudius the God*, ambos de 1934. Mas o próprio Graves jamais considerou sua obra em prosa como algo essencial. Crucial para ele foi sempre a sua poesia, continuamente depurada e sem qualquer compromisso de origem política, religiosa ou literária. Anti-romântico e anti-sentimental, mas também antiintelectualista, Graves, apesar de todo o seu neoclassicismo, não confere à forma um caráter senão funcional, e nisso se afasta também dos imagistas poundianos que buscavam traçar os destinos da poesia inglesa. É ainda hoje poeta muito lido, como o atestam as sucessivas edições de seus *Collected Poems* (1938), que lhe reúnem quase duas dezenas de breves coletâneas – das quais não se pode aqui deixar sem registro *Over the Brazier* (1916) –, e de *More Poems* (1961). Não são poucos os que o incluem entre os maiores poetas ingleses de nosso tempo graças à sua segura alusiva e seu ritmo quase antimusical. Quanto a Edwin Muir, sua poesia simboliza, ao contrário de seu conterrâneo MacDiarmid, a integração das formas dialetais escocesas ao inglês literário. Viveu vinte anos em Praga, distante dos círculos literários londrinos, e foi o primeiro a traduzir Kafka para o inglês. Sua obra poética, reunida nos *Collected Poems* (1952), revela uma ambígua linguagem “metafísica” rica de significações e ressonâncias. E para provar que nem toda a poesia inglesa dessa época era esquerdista, cumpre acrescentar aos dois acima citados a obra do aventureiro sul-africano Roy Campbell, que agitou o ambiente literário londrino em 1924 com a publicação

de *The Flaming Terrapin*. Campbell morreu em Portugal, onde apoiou as ditaduras de Franco e Salazar, mas ainda teve tempo de reunir toda a sua obra nos *Collected Poems* (1949). E lembrem-se, finalmente, três poetas cujo talento foi ceifado pela Segunda Guerra Mundial: Alun Lewis, Drummond Allison (1921-1943) e Sidney Keyes (1922-1945).

O único verdadeiro surrealista inglês foi David Gascoyne, que se iniciara na “New Poetry” de Auden e Spender quando estes ainda eram revolucionários e que, em 1935, publicou um dos primeiros e mais agudos estudos de conjunto sobre o surrealismo: *A Short Survey of Surrealism*. Seus *Poems 1937-1942* (1943) não conseguiram, todavia, boa acolhida junto à crítica, o que não o impediu de voltar à poesia com *A Vagrant* (1953). Mas é na esteira de Gascoyne – e também na de George Barker, que em 1957 reuniu sua obra nos *Collected Poems* –, que surge o último grande poeta de língua inglesa na primeira metade deste século: o galês Dylan Thomas (1914-1955). Poeta difícil e obscuro, às vezes incompreensível até para refinados leitores da própria língua, Thomas foi de início definido como surrealista, mas a questão não é tão simples assim, pois em seu surrealismo afloram diversas fontes tipicamente inglesas: John Donne e toda a “metaphysical poetry”, com a riqueza barroca de suas metáforas violentas; o visionarismo de Blake; os matizes bíblicos de sua infância; as experiências lingüísticas e o diabolismo de Joyce (basta que se recorde o título do volume de contos de Thomas: *Portrait of the Artist as a Young Dog*); a linguagem lírica de Milton e Keats; e a herança céltico-galesa que o poeta trazia nas veias. Mas Thomas está muito longe de ser um poeta de segunda mão ou de um simples verbalista, apesar de sua fluvial vertente retórica. É riquíssimo em metáforas, e a metáfora é a matéria-prima da poesia. Não foi poeta intelectualizado ou filosófico, tanto assim que o âmbito dessas metáforas é o dos sentimentos e acontecimentos elementares da vida: o nascimento, a morte, o amor e a infância, temas que adquirem em sua linguagem um denso e misterioso sentido de sacralidade. Thomas foi e ainda é um dos mais estimados poetas de língua inglesa, autor de *Eighteen Poems* (1934), *Twenty Five Poems* (1936), *The Map of Love* (1939), *Death and Entrances* (1946) e *Collected Poems 1934-1953* (1954).

Todo o tumultuado e riquíssimo período que se estende de 1920 a 1940, apesar dos muitos e duradouros talentos que produziu, parece cada vez mais ofuscado pela gigantesca e tutelar sombra de Yeats, que o próprio Eliot reconheceu como o “maior poeta de língua inglesa deste século”. E a verdade é que, depois de passar pelas influências do folclore irlandês, da teosofia de Blake e Swedenborg, das elegâncias sofisticadas daquele mundo

londrino de 1890, da poesia de Baudelaire, Verlaine e Maeterlinck, Yeats já não era, por volta de 1900, o simbolista “sans phrase” de sua mocidade – era, isto sim, o mais rico e completo dentre os poetas modernos de língua inglesa, o que maior poder revelou de transformar-se continuamente. A poesia de Yeats, sobretudo a que produziu justamente naquelas duas décadas “entre deux guerres”, desafia a crítica com vários e difíceis problemas. É uma poesia realista, talvez a mais realista do século XX, mas deita suas raízes em convicções místicas de cuja autenticidade e até sinceridade caberia duvidar, pois Yeats, admirador de Wilde, Pater e James, foi um esteticista que gostava de ocultar-se atrás de máscaras fantásticas, o que levou Richard Ellmann, aliás, a escrever uma de suas mais esplêndidas biografias: *Yeats. The Man and the Masks* (1948). Um pouco à semelhança de Eliot antes e depois de sua dramática conversão ao catolicismo, o modelo de Yeats em seus últimos anos é o daquele conflito vivido por Donne entre a cruz e a carne. E essa última poesia que ele nos lega – *Words for Music Perhaps* (1932), *The Winding Stairs and other Poems* (1933), *The King of the Great Clock Tower* (1934) e *Last Poems* (1939) – só pode ser comparada, no âmbito da poesia inglesa que se escreveu na Grã-Bretanha durante a primeira metade deste século, às supremas realizações de Eliot e, talvez, às de Auden ou Dylan Thomas.

Se é verdade que alguns desses grandes poetas continuaram a escrever depois de 1950, como foi o caso de Eliot, Auden, Spencer ou Barker, entre alguns outros, não se pode dizer, por outro lado, que a Segunda Guerra Mundial produziu, na poesia da Grã-Bretanha, efeitos semelhantes aos que resultaram do primeiro conflito mundial, quer do ponto de vista do entusiasmo, quer do ângulo da repulsa, muito embora o tema esteja presente na obra de muitos deles, como se poderia ver, particularmente, no último dos *Four Quartets* de Eliot e em alguns dos derradeiros poemas de Dylan Thomas. Como observa o poeta e ensaísta português Jorge de Sena em *A literatura inglesa* (1963), “se a poesia malograda de William Bell (1924-1948) foi um hiato de elegância elegíaca, ninguém melhor do que F. T. Prince (1912), no magnífico poema titular de *Soldiers Bathing* (1954), exprimiu o espírito dessa época de sacrifícios: uma resignação decidida e anti-heróica, meditando sobre a persistência da vida que à morte ameaça a cada instante”. E caberia dizer o mesmo da esplêndida seqüência dos “Pacific sonnets”, pertencente aos *Collected Poems* (1957) de Barker. Ao longo da década de 1950 – em que aos poucos se vão extinguindo, na memória coletiva e no âmbito do interesse literário, as terríveis devastações da guerra –, a poesia parece fechar-se em si mesma, já algo avessa às meditações elegíacas a que chegara Eliot, aos profetismos whitmanianos de Edith Sitwell, aos delírios apocalípticos e

funambulescos de Auden ou às orgias metafóricas de Thomas. Após a morte deste último, inclusive, assiste-se a um breve momento de transição na história da recente poesia inglesa. Por ocasião do desaparecimento de Thomas o que se vê é uma reação contra esse tipo de poesia e, de um modo genérico, contra o romantismo. Muito ao contrário, passou-se a escrever uma poesia de acentuado rigor formal, racional e moralmente coerente que, em vez de mergulhar nas profundezas do inconsciente para aí decifrar os enigmas da alma humana, tentasse compreender a existência em termos comedidos e inteligentes, o que levou ao esquecimento aquela obscuridade emocional que se associava à poesia de Dylan Thomas. Seu paradigma seria, por exemplo, a obscuridade intelectual impenetrável tal como a vemos nos poemas de Empson, que durante essa década de 1950 gozaria de um intenso, conquanto efêmero, prestígio literário.

Essa nova tendência poética passou a ser conhecida pela designação de "Movement", e em 1956 publica-se uma antologia representativa dessa poesia sob o título de *New Lines*, muito à semelhança daquela *New Country* que se lançara em 1933 para colocar ao alcance do grande público o ideário estético do grupo liderado por Auden e Spender. Essa nova poesia preconizava a mesma atitude antiexperimentalista do romance que passou então a ser cultivado, havendo mesmo alguns poetas, como John Wain (1925) e Kingsley Amis (1923), este último pertencente ao grupo dos "Angry Young Men", que também se dedicaram à ficção. Até mesmo Philip Larkin (1922-1985), tido por muito como o maior poeta de sua geração, deixou-nos pelo menos dois romances de certo mérito, *Jill* (1946) e *A Girl in Winter* (1947), e só depois é que se decidiu a trocar a ficção pela poesia, permanecendo fiel aos melhores ideais de "Movement". Admirador da obra poética de Thomas Hardy, por quem foi intensamente influenciado, Larkin cultiva em seus poemas uma atmosfera de melancolia, com um tom de lamento outonal e uma visão pessimista em que aflora a inexorabilidade do fluxo do tempo, como se pode ver em *The Less Deceived* (1955) e, mais ainda, em *The Whitsun Weddings* (1965). Mas, queira-se ou não, a verdade é que essas têm sido as características predominantes de toda a poesia inglesa desde o movimento romântico inaugurado por Wordsworth e Coleridge. Larkin tem sido uma presença crucial na poesia da Grã-Bretanha destes últimos anos, sendo difícil apontar um poeta que, tendo partido de sua obra sobriamente objetiva e filosoficamente meditativa, haja aberto uma vertente de fato criadora. A exceção seria talvez Douglas Dunn (1942), um poeta bem mais jovem e de inegável talento que partilha com Larkin a capacidade de responder calorosamente aos flagrantes da vida cotidiana da província.

Outro colaborador de *New Lines* que tem revelado consistente talento poético é Donald Davie (1922). Ao contrário de Larkin e Dunn, Davie é um poeta intelectual de raízes literárias cosmopolitas. Apesar de uma intensa inquietação formal, é autor de delicada sensibilidade lírica e que jamais deixou de confessar, embora de forma relutante, sua admiração pela pura tradição poética inglesa tal como a vemos em Hardy e no próprio Larkin. O conservadorismo técnico e a deliberada rarefação temática instaurados pelo grupo "Movement" podem ser encontrados, ainda, em três poetas dessa época: Charles Tomlinson (1927), Philip Oakes (1928) e Anthony Thwaite (1930). Supera-os a todos, contudo, Ted Hughes (1930), considerado um dos principais poetas ingleses da atualidade. A poesia de Hughes reflete um universo místico de monstros e insetos que operam como alegorias de forças incontroláveis sob a superfície da natureza humana, do que dão exemplos coletâneas como *The Hawk in the Rain* (1957), *Lupercal* (1960) e, sobretudo, *Crow* (1970). Essa "gralha" concebida por Hughes é um ser mítico e violento, "algo como uma grotesca personagem caricatural, cuja energia poderá ser admirável, mas que ao mesmo tempo parece ser símbolo da rejeição dos valores da civilização", como sublinha o crítico Ifor Evans em sua *História da literatura inglesa* (1976). Outro talentoso colaborador de *New Lines*, Thom Gunn (1929), não consegue, porém, alcançar os níveis de realização poética de Hughes, mas há nele as marcas de uma violência urbana que o aproximam daquele poeta do ponto de vista temático e mesmo formal, como se percebe em *Fighting Terms* (1954), *My Sad Captains* (1961), *Touch* (1967) e *Molly* (1970).

A partir da década de 1960 reacendem-se também as discussões em torno da importância do modernismo e da experimentação poética, observando-se um renovado interesse por alguns dos mestres do movimento modernista, em especial Pound. Assiste-se ainda ao renascimento de certos princípios teóricos e operacionais do imagismo. Essa poesia "minimalista" foi sobretudo difundida por uma pequena mas prestigiosa publicação, *Review*, dirigida por Ian Hamilton (1920) entre 1962 e 1974. Dela participaram, além do próprio Hamilton, poetas como Colin Falck (1934), Hugo Williams (1942), David Harsent (1942) e Michael Fried. Essa nova vertente poética enfatizava certos princípios seminais do modernismo da década de 1920, acentuando em particular os aspectos epifânicos da poesia, ou seja, os que regem o momento da súbita revelação de uma dada experiência. Alguns poetas recuaram ainda mais no tempo, inspirando-se em temas e composições das últimas décadas do século XIX. Exemplo disso são as coletâneas de Geoffrey Hill (1932), entre as quais os *Mercian Hymns* (1971), e do padre galês R. S. Thomas (1913). Na Escócia, há ainda um ativo

grupo de poetas que escrevem em *lallans* (língua falada na região das Lowlands, na porção meridional e oriental da Escócia, onde predomina uma população de origem germânica que jamais falou nenhuma língua celta). Inspirados na poesia lírica de Hugh MacDiarmid, esses poetas, entre os quais se distinguem Sidney Goodsir Smith (1915), Robert Garioch (1909) e Tom Scott (1918), têm produzido uma obra de excelente qualidade. Ainda dentro dessa corrente, cumpre não esquecer alguns bons poetas irlandeses mais recentes, como Derek Mahon (1941), Michael Longley (1939) e Seamus Heaney (1939), este último contemplado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1995. Heaney criou um novo gênero de poema político em sua época e, sob a influência de Hughes e Larkin, conseguiu conjugar habilmente a precisão técnica à perspectiva histórica em coletâneas como *Death of a Naturalist* (1966), *Door into the Dark* (1969) e *North* (1975).

Alheio a essas tendências e correntes, outro grande poeta irlandês, conquanto mais conhecido como ficcionista, Lawrence Durrell, nascido na Índia mas educado em Canterbury, produz boa parte de sua obra justamente nessa época ou, mais precisamente, a partir de 1931. Embora mundialmente reconhecido por seu *The Alexandria Quartet* (*Justine*, 1957; *Balthazar*, 1958; *Mountolive*, 1958; e *Clea*, 1960), Durrell é poeta de altos méritos, como o atestam, entre outros, *A Private Country* (1943), *Cities, Plains and People* (1946), *On Seeming to Presume* (1948) e *The Tree of Idleness* (1955), os quais, juntamente com outras coletâneas posteriores, foram reunidos nos *Collected Poems 1931-1974* (1980). Durrell foi talvez o maior poeta de língua inglesa revelado pela Segunda Guerra Mundial, mas a ela pouquíssimo se refere em seus versos de obstinada disciplina métrica e de luxuriante riqueza metafórica que descrevem as experiências do autor naquele “mar de Ulisses e do apóstolo São Paulo”, ou seja, o Egeu, em cujas ilhas participou de duros combates contra as tropas nazifascistas. Muito influenciado por Eliot, a quem dedicou dois poemas, Durrell viveu por muitos anos no Mediterrâneo, cuja cultura, incluindo-se aí a mitologia, a história, as ilhas, o mar, as cidades, a Grécia e os gregos, lhe entranha os poemas, os quais, como pondera seu principal tradutor brasileiro, Jorge Wanderley, revelam a “presença de estilemas eliotianos”, como “um certo coloquialismo de mescla com uma dicção hierática, passagens rapsódicas por subtemas dentro de um mesmo poema, o verso livre confeitado aqui e ali por um dístico rimado, à procura de um controle de emoção sob a vestimenta do anticlímax”.

Durante o período que se estende de 1950 a 1990, entretanto, há vários outros nomes que não devem ser esquecidos e que, sem grande rigor escolástico, poderiam ser incluídos na

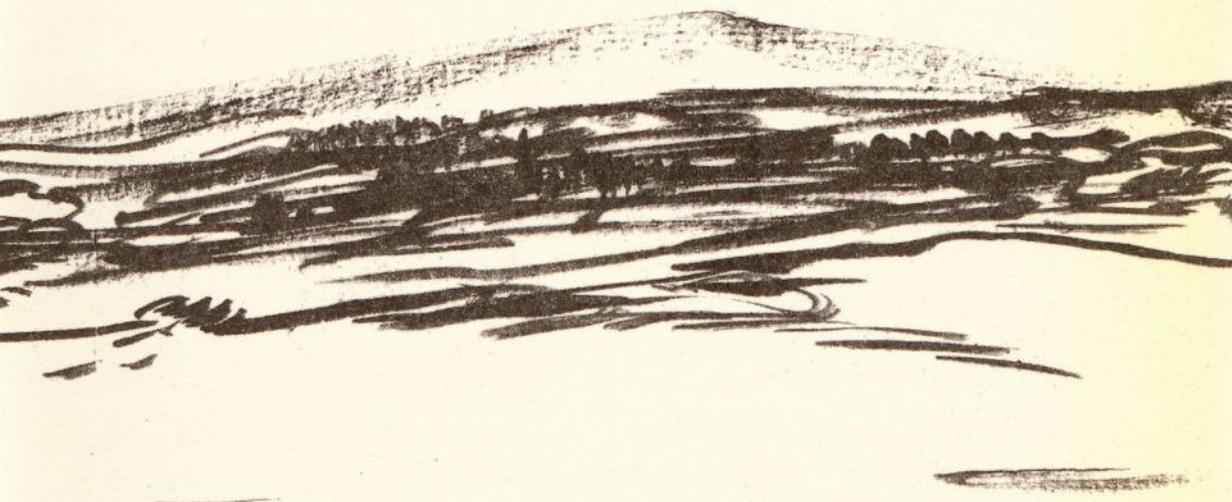
fase imediatamente posterior ao término da Segunda Guerra Mundial, como Thomas Blackburn, John Heath-Stubbs, Bernard Spencer, Roy Fuller, Stevie Smith, Charles Causley e Patricia Beer; entre os integrantes do já citado grupo de "Movement", como Elizabeth Jennings e D. J. Enright; no pequeno círculo dos "Expressionistas", a que pertenceram Francis Berry, A. Alvarez, Jon Silkin e a poetisa norte-americana Sylvia Plath, que viveu muitos anos em Londres casada com Ted Hughes e que ali se suicidou; no âmbito também reduzido de "The Group", a que se filiaram Philip Hobsbaum, Martin Bell, Peter Redgrove, George Macbeth, Edward Lucie-Smith e David Wevill; no grupo daqueles que mais intimamente revelam influências vindas de fora, entre os quais Michael Hamburger, Christopher Middleton, Matthew Mead, Gall Turnbull, Roy Fisher, Karen Gershon, Rosemary Tonks, Nathaniel Tarn e Anselm Hollo; na efêmera confraria que se seguiu à extinção de "Movement", integrada por Alan Brownjohn, Tony Connor, Jon Stallworthy, John Fuller, Dom Moraes, Peter Dale, Brian Jones, Barry Cole e Miles Burrow; no reduzidíssimo círculo dos chamados "Dissidentes", a que pertenceram apenas Christopher Logue e Adrian Mitchell; no grupo escocês constituído por Norman MacCaig, George Mackay Brown, Edwin Morgan, Iain Crichton Smith, D. M. Black e Alan Bold; e, finalmente, no amplo espectro das vozes mais novas, como as de Stewart Parker, Adrian Henri, Henry Graham, Roger McGough, Brian Patten, Jeff Nuttall, Harry Guest, Tom Raworth, Lee Harwood, Paul Evans, Spike Hawkins e Barry Macsweeney.

Há que reconhecer aqui, todavia, serem precárias ou mesmo ociosas as tentativas destinadas a definir a poesia que hoje se escreve na Grã-Bretanha em termos precisos de escola, movimentos e tendências. Quem aborda o assunto vê-se amiúde obrigado a regressar à obra dos poetas que resistem à conveniência conceitual das categorias estéticas e literárias. Um dos melhores poetas ingleses da atualidade, Peter Porter (1929), distingue-se, por exemplo, justamente por suas características individuais. Australiano expatriado, Porter escreve uma poesia espirituosa, rica em alusões e na qual são visíveis os estigmas do experimentalismo poundiano, como o atestam, entre outros, seus volumes de versos *Once Bitten, Twice Bitten* (1961), *Poems Ancient and Modern* (1964), *A Porter Folio* (1969) e *The Last of England* (1971). Essa influência é flagrante também na obra de Stuart Montgomery (1940), autor de um longo poema, *Circe* (1969), que alcançou notável sucesso ao recriar um mito clássico. Ambos se situam para além das premissas estéticas daquele grupo que se reuniu em torno de *New Lines*, o que dá bem a idéia da diversidade que hoje anima a produção poética da Grã-Bretanha. É bem de ver, ademais, que a tais considerações se deve acrescentar a absolu-

ta falta de perspectiva histórica com que nos arriscaríamos a julgar boa parte das obras poéticas contemporâneas. E observe-se, ao fim e ao cabo, que nos últimos anos, muito à semelhança do que ocorre entre nós, escreve-se na Grã-Bretanha uma poesia que se destina antes a ser recitada em público do que a ser impressa e publicada. E tanto aqui quanto lá, mesmo que parte dessas composições tenha apenas uma repercussão efêmera, merecem boa acolhida a redescoberta e o resgate dos valores orais da poesia, o que, de acordo com aquele *continuum* histórico e cultural proposto por Eliot, nos levaria a Homero e, em consequência, às próprias origens da poesia ocidental.

*P*OESIA BRITÂNICA DO SÉCULO XX

ANTOLOGIA BILÍNGÜE DA POESIA MODERNA DA GRÃ-BRETANHA



Alexander Cozens

Landscape with Distant Mountains

Nanquim, British Museum, London

C. Day Lewis

Nearing Again the Legendary Isle

Nearing again the legendary isle
Where sirens sang and marines were skinned,
We wonder now what was there to beguile
That such stout fellows left their bones behind.
Those chorus-girls are surely past their primes
Voices grow shrill and paint is wearing thin,
Lips that sealed up the sense from gnawing time
Now beg the favour with a graveyard grin.
We have no flesh to spare and they can't bite,
Hunger and sweat have stripped us to the bone;
A skeleton crew we toil upon the tide
And mock the theme-song meant to lure us on:
No need to stop the ears, avert the eyes
From purple rhetoric of evening skies.

Revendo agora a ilha legendária

Revendo agora a ilha legendária
De cantos e sereias e de morte,
Pergunto o que a fazia temerária
E aos marinheiros perderem o Norte...
Essas coristas já são bem senhoras...
Cai a pintura, o som da voz é bruto,
Os lábios que beijavam contra as horas
Torcem-se agora ao favor de um minuto.
Já não podem morder. E a nós, gravetos,
Fome e trabalho já nos assediam
Somos uma equipagem de esqueletos
Zombando da canção que nos enviam:
Vamos olhar, sem que nos acovarde,
A retórica púrpura da tarde.

Tradução de Jorge Wanderley

The Album

I see you, a child
In a garden sheltered for buds and playtime,
Listening as if beguiled
By a fancy beyond your years and the flowering maytime.
The print is faded: soon there will be
No trace of that pose enthralling,
Nor visible echo of my voice distantly calling
'Wait! Wait for me!'

Then I turn the page
To a girl who stands like a questioning iris
By the waterside, at an age
That asks every mirror to tell what the heart's desire is.
The answer she finds in that oracle stream
Only time could affirm or disprove,
Yet I wish I was there to venture a warning, 'Love
Is not what you dream.'

Next you appear
As if garlands of wild felicity crowned you —
Courtied, caressed, you wear
Like immortelles the lovers and friends around you.
'They will not last you, rain or shine,
They are but straws and shadows',
I cry: 'Give not to those charming desperadoes
What was made to be mine.'

O álbum

Ainda criança, eu a vejo
 No meio de um jardim protegido, feito de rosas e brincadeiras.
 Parece escutar algo, como se fascinada
 Por um capricho inacessível aos seus anos
 E àquele maio florido.
 A foto está quase apagada: logo
 Não haverá vestígio daquela pose encantadora
 Nem nenhum eco visível
 Da minha voz chamando, já longe:
 “Espere! Espere por mim!”

Viro a página
 Para uma menina parada como uma íris
 Que se indaga, ao lado d'água, numa idade
 Que suplica a cada espelho que lhe diga
 Qual o verdadeiro desejo do coração.
 Apenas o tempo poderá aprovar ou não
 A resposta que ela encontra no riacho-oráculo,
 No entanto eu gostaria de estar ao seu lado
 Para arriscar um aviso: “O amor
 Não é como em seus sonhos.”

Agora você aparece
 Como se guirlandas de uma felicidade selvagem a coroassem —
 Cortejada, acariciada, você veste
 Como lauréis os amantes e amigos que ao seu redor gravitam.
 “Eles não permanecerão, faça chuva ou sol,
 Não são mais que palhas e sombras”,
 Eu grito: “Não ofereça a estes elegantes bandidos
 O que é meu por direito.”

Tradução de Renato Rezende

The Poet

For me there is no dismay
Though ills enough impend.
I have learned to count each day
Minute by breathing minute —
Birds that lightly begin it,
Shadows muting its end —
As lovers count for luck
Their own heart-beats and believe
In the forest of time they pluck
Eternity's single leaf.

Tonight the moon's at the full.
Full moon's the time for murder.
But I look to the clouds that hide her—
The bay below me is dull,
An unreflecting glass —
And chafe for the clouds to pass,
And wish she suddenly might
Blaze down at me so I shiver
Into a twelve-branched river
Of visionary light.

For now imagination,
My royal, impulsive swan,
With raking flight — I can see her —
Comes down as it were upon
A lake in whirled snow-floss
And flurry of spray like a skier

O Poeta

Para mim não existe espanto
 Apesar dos danos iminentes.
 Aprendi a contar cada dia
 Minuto por minuto presente —
 Pássaros que o inauguram levemente,
 Sombras silenciando o seu fim —
 Como os amantes contam como verdade
 Seus próprios suspiros, e crêem
 Que colhem na floresta do tempo
 A única folha da eternidade.

Esta noite a lua está mais cheia.
 Lua cheia é tempo de morte.
 Mas olho apenas para as nuvens que a escondem —
 Abaixo de mim a baía está opaca,
 Um espelho que não responde —
 E me impaciente para que logo passem,
 E desejo que a lua de repente possa
 Resplandecer sobre mim; então eu tremo
 E me faço um rio de doze braços
 De luz visionária.

Por agora a imaginação
 Meu nobre e impulsivo cisne,
 Como seu vôo libertino — posso vê-la —
 Pousa leve, um esquiador sobre
 Um lago em redemoinho de neve
 E lufadas de espuma.

Checking. Again I feel
The wounded waters heal.
Never before did she cross
My heart with such exaltation.

Oh, on this striding edge,
This hare-bell height of calm
Where intuitions swarm
Like nesting gulls and knowledge
Is free as the winds that blow,
A little while sustain me,
Love, till my answer is heard!
Oblivion roars below,
Death's cordon narrows: but vainly,
If I've slipped the carrier word.

Dying, any man may
Feel wisdom harmonious, fateful
At the tip of his dry tongue.
All I have felt or sung
Seems now but the moon's fitful
Sleep on a clouded bay,
Swan's maiden flight, or the climb
To a tremulous, hare-bell crest.
Love, tear the song from my breast!
Short, short is the time.

Outra vez sinto
A cura da água tocada.
Nunca antes ela cruzou
Meu coração com tamanha exaltação.

Oh, sobre essa orla que rápida caminha,
A calma da altura de uma campânula
Onde intuições se agitam
Como gaivotas em ninhos, e o conhecimento
É livre como o vento que sopra,
Por um momento me sustente,
Amor, até que seja ouvida minha resposta!
Logo abaixo o esquecimento ruge,
O cordão da morte se estreita: mas em vão
Se eu escapo do mundo que nos leva.

Morrendo, qualquer homem pode
Sentir uma sabedoria harmoniosa, fatal
Na ponta de sua língua insossa.
Tudo o que tenho sentido ou cantado
Parece agora apenas o sono errático
Da lua sobre uma baía nublada,
O vôo da cisne fêmea, ou a escalada
Ao trêmulo topo de uma campânula.
Amor, arranca o canto do meu peito!
Curto, curto é o tempo.

Tradução de Renato Rezende

D.H. Lawrence

The Secret Waters

What was lost is found
what was wounded is sound,
The key of life on the bodies of men
unlocks the fountains of peace again.

The fountains of peace, the fountains of peace
well softly up for a new increase,
but they bubble under the heavy wall
of this house of life that encloses us all.

They bubble under the heavy wall
that was once a house, and is now a prison,
and never a one among us all
knows that the waters have risen.

None of us knows, O none of us knows
the welling of peace when it rises and flows
in secret under the sickening wall
of the prison house that encloses us all.

And we shall not know, we shall not know
till the secret waters overflow
and loosen the brick and the hard cement
of the walls within which our lives are spent

Till the walls begin to loosen and crack,
to gape, and our house is going to wrack
and ruin above us, and the crash of release
is death to us all, in the marshes of peace.

As águas secretas

Tudo o que se perdeu é achado
 tudo o que foi ferido é curado,
 a chave da vida nos corpos da gente
 abre as fontes da paz novamente.

As fontes da paz, as fontes da paz
 emanam mansas num aumento capaz
 de borbulhar, porém sob a parede pesada
 da casa da vida que mantém a gente fechada.

Borbulham pois sob a parede em questão
 do que antes foi casa e agora é bruta prisão,
 sem que nunca um de nós tome consciência
 de que as águas subiram na maior veemência.

Nenhum de nós sabe, jamais leva em conta
 que a nascente da paz jorra e desponta
 em segredo por baixo das paredes imundas
 da casa-cárcere que a todos circunda.

E jamais saberemos que é essa a ordem
 até que as secretas águas transbordem
 abalando os tijolos e aquela sólida massa
 das paredes nas quais a nossa vida se passa.

Até que o abalo das paredes deságüe
 em fendas, brechas, a casa inteira naufrague
 sobre nós e o estrondo de libertação que ela faz
 seja morte para todos, no aguaceiro da paz.

Tradução de Leonardo Fróes

The Sea, the Sea

The sea dissolves so much
and the moon makes away with so much
more than we know —

Once the moon comes down
and the sea gets hold of us
cities dissolve like rock-salt
and the sugar melts out of life
iron washes away like an old blood-stain
gold goes out into a green shadow
money makes even no sediment
and only the heart
glitters in salty triumph
over all it has known, that has gone now
into salty nothingness.

O mar, o mar

O mar dissolve tanta coisa
e a lua leva embora tão mais
do que sabemos —

Assim que a lua baixa
e o mar se apossa de nós
as cidades se dissolvem como sal-gema
o açúcar funde fora da vida
o ferro some como velha mancha de sangue
o ouro se transmuda em sombra verde
o dinheiro sequeir deixa um sedimento:
só o coração
cintila em seu triunfo salino
sobre tudo o que soube e agora foi-se
na salinidade do nada.

Tradução de Leonardo Fróes

Dylan Thomas

And Death Shall Have no Dominion

And death shall have no dominion.
Dead men naked shall be one
With the man in the wind and the west moon;
When their bones are picked clean and the clean bones gone.
They shall have stars at elbow and foot;
Though they go mad they shall be sane,
Though they sink through the sea they shall rise again;
Though lovers be lost love shall not;
And death shall have no dominion.

And death shall have no dominion.
Under the windings of the sea
They lying long shall not die windily;
Twisting on racks when sinews give way,
Strapped to a wheel, yet they shall not break;
Faith in their hands shall snap in two,
And the unicorn evils run them through;
Split all ends up they shan't crack;
And death shall have no dominion.

And death shall have no dominion.
No more may gulls cry at their ears
Or waves break loud on the seashores;
Where blew a flower may a flower no more
Lift its head to the blows of the rain;
Though they be mad and dead as nails,
Heads of the characters hammer through daisies;
Break in the sun till the sun breaks down,
And death shall have no dominion.

E a morte não terá nenhum domínio

Ea morte não terá nenhum domínio.

Nus, os mortos irão se confundir
 Com o homem no vento e a lua do poente;
 Quando seus alvos ossos descarnados se tornarem pó,
 Haverão de brilhar as estrelas em seus pés e cotovelos;
 Ainda que enlouqueçam, permanecerão lúcidos,
 Ainda que submersos pelo mar, haverão de ressurgir;
 Ainda que os amantes se percam, o amor persistirá;
 E a morte não terá nenhum domínio.

E a morte não terá nenhum domínio.

Aqueles que há muito repousam sob as dobras do mar
 Não morrerão com a chegada do vento;
 Contorcendo-se em martírios quando romperem os tendões,
 Acorrentados à roda da tortura, jamais se partirão;
 Em suas mãos, a fé irá fender-se em duas,
 E as maldades do unicórnio os atravessarão;
 Despedaçados por completo, eles não se quebrarão.
 E a morte não terá nenhum domínio.

E a morte não terá nenhum domínio.

Não mais irão gritar as gaivotas aos seus ouvidos
 Nem se quebrar com fragor as ondas nas areias;
 Onde uma flor desabrochou não poderá nenhuma outra
 Erguer sua corola para as rajadas da chuva;
 Ainda que estejam mortas e loucas, suas cabeças
 Haverão de enterrar-se como pregos através das margaridas,
 Irrupendo no sol até que o sol se ponha.
 E a morte não terá nenhum domínio.

Tradução de Ivan Junqueira

Do not Go Gentle into that Good Night

Do not go gentle into that good night,
Old age should burn and rave at close of day;
Rage, rage against the dying of the light.

Though wise men at their end know dark is right,
Because their words had forked no lightning they
Do not go gentle into that good night.

Good men, the last wave by, crying how bright
Their frail deeds might have danced in a green bay,
Rage, rage against the dying of the light.

Wild men who caught and sang the sun in flight,
And learn, too late, they grieved it on its way,
Do not go gentle into that good night.

Grave men, near death, who see with blinding sight
Blind eyes could blaze like meteors and be gay,
Rage, rage against the dying of the light.

And you, my father, there on the sad height,
Curse, bless, me now with your fierce tears, I pray.
Do not go gentle into that good night.
Rage, rage against the dying of the light.

Não entres nessa noite acolhedora com doçura

Não entres nessa noite acolhedora com doçura,
 Pois a velhice deveria arder e delirar ao fim do dia;
 Odeia, odeia a luz cujo esplendor já não fulgura.

Embora os sábios, ao morrer, saibam que a treva lhes perdura,
 Porque suas palavras não garfaram a centelha esguia,
 Eles não entram nessa noite acolhedora com doçura.

Os bons que, após o último aceno, choram pela alvura
 Com que seus frágeis atos bailariam numa verde baía
 Odeiam, odeiam a luz cujo esplendor já não fulgura.

Os loucos que abraçaram e louvaram o sol na etérea altura
 E aprendem, tarde demais, como o afligiram em sua travessia,
 Não entram nessa noite acolhedora com doçura.

Os graves, em seu fim, ao ver com um olhar que os transfigura
 Quando a retina cega, qual fugaz meteoro, se alegraria,
 Odeiam, odeiam a luz cujo esplendor já não fulgura.

E a ti, meu pai, te imploro agora, lá na cúpula obscura,
 Que me abençoes e maldigas com a tua lágrima bravia.
 Não entres nessa noite acolhedora com doçura,
 Odeia, odeia a luz cujo esplendor já não fulgura.

Lie Still, Sleep Becalmed

Lie still, sleep becalmed, sufferer with the wound
In the throat, burning and turning. All night afloat
On the silent sea we have heard the sound
That came from the wound wrapped in the salt sheet.

Under the mile off moon we trembled listening
To the sea sound flowing like blood from the loud wound
And when the salt sheet broke in a storm of singing
The voices of all the drowned swam on the wind.

Open a pathway through the slow sad sail,
Throw wide to the wind the gates of the wandering boat
For my voyage to begin to the end of my wound,
We heard the sea sound sing, we saw the salt sheet tell.
Lie still, sleep becalmed, hide the mouth in the throat,
Or we shall obey, and ride with you through the drowned.

Deita tranqüilo, dorme em paz

Deita tranqüilo, dorme em paz, tu, com tua chaga
Que arde e se retorce na garganta. Por toda a noite,
Sobre o mar silencioso, escutamos os rumores
Que vêm da chaga envolta num lençol de sal.

Sob a lua, distante tantas milhas, estremecemos ao ouvir
O som do mar flutuando como o sangue da sonora chaga
E quando o lençol de sal se rasgou numa tempestade de canções
As vozes de todos os afogados nadaram sobre o vento.

Abre uma senda através da lenta vela taciturna,
Lança ao vento, na lonjura, as rotas do barco erradio
Para que se inicie a viagem ao fim de minha chaga,
Ouvimos ecoar o som das ondas e o que diz o lençol de sal.
Deita tranqüilo, dorme em paz, esconde a boca na garganta,
Ou teremos de obedecer, e cavalgar contigo por entre os afogados.

Tradução de Ivan Junqueira

In my Craft or Sullen Art

In my craft or sullen art
Exercised in the still night
When only the moon rages
And the lovers lie abed
With all their griefs in their arms,
I labour by singing light
Not for ambition or bread
Or the strut and trade of charms
On the ivory stages
But for the common wages
Of their most secret heart.

Nor for the proud man apart
From the raging moon I write
On these spindrift pages
Nor for the towering dead
With their nightingales and psalms
But for the lovers, their arms
Round the griefs of the ages,
Who pay no praise or wages
Nor heed my craft or art.

No meu ofício ou arte amarga

No meu ofício ou arte amarga
Que à noite tarda é exercido
Quando alucina só a lua
E dormem lassos os amantes
Com as dores todas entre os braços,
É que trabalho à luz cantante
Não pela glória ou pelo pão,
Desfile ou feira de fascínios
Por sobre palcos de marfim,
Mas pela paga mais afim
De seus secretos corações!
Não para alguém altivo à parte
Da lua irada é que eu escrevo
Os respingados destas páginas
Nem pelos mortos presumidos
Cheios de salmo e rouxinóis.
Mas para amantes cujos braços
Têm os cansaços das idades
Que não me dão louvor nem paga
Nem prezam meu ofício ou arte.

Tradução de Ivo Barroso

Edith Sitwell

Street Song

“*L*ove my heart for an hour, but my bone for a day

At least the skeleton similes, for it has a morrow:

But the hearts of the young are now the dark treasure of Death

And summer is lonely.

Comfort the lonely light and the sun in its sorrow,

Come like the night, for terrible is the sun

As truth, and the dying light shows only the skeleton's hum

For peace, under the like flesh the summer rose.

Come through the darkness of death, as once through the branches

Of youth you came, through the shade like the flowering door

That leads into Paradise, far from the street, you, the unborn

City seen by the homeless, the night of the poor.

You walk in the city ways, where Man's threatening shadow

Red-edged by the sun like Cain, has a changing shape —

Elegant like the Skeleton, crouched like the Tiger,

With the age-old wisdom and aptness of the Ape.

The pulse that beats in the heart is changed to the hammer,

That sounds in the Potter's Field. Where they build a new world

From' our Bone, and the carrion-bird days'foul droppings and clamour —

But you are my nighth, and may peace —

The holy night of conception, of rest, the consoling

Darkness when all men are equal, — the wrong and the right,

And the rich and the poor are no longer separate nations, —

They are brothers in night.”

Canção de rua

“**A**me-me o coração por uma hora, mas meu osso por um dia...

O esqueleto pelo menos sorri, pois tem um amanhã:

Mas os corações dos jovens são agora o tesouro sombrio da morte

E o verão é solitário.

Conforta a luz sozinha e o sol na sua mágoa,

Vem como a noite, pois o sol é terrível

Como a verdade e a luz moribunda mostra apenas a fome que o esqueleto

Tem pela paz, por sob a carne como a rosa de verão.

Vem através da sombra da morte como antes por entre ramos

De juventude vieste, através da escuridão como um portal florido

Que leva ao paraíso, longe da rua — tu, cidade

Não nascida, entrevista pelos sem-lar, tu, noite do pobre.

Caminhas pelas ruas onde a sombra ameaçadora do homem,

De margens rubras marcadas pelo sol como Caim, tem forma variável,

Elegante como o Esqueleto, agachada como o Tigre,

Com a velha sabedoria e a eficiência do Macaco.

O pulso que bate no coração se transmuda em martelo

Que ressoa em Potters-Field onde erguem um novo mundo

Desde o nosso Osso e dos dias de urubus com mal-cheirosos restos e clamores...

— Mas tu és minha noite e minha paz,

A noite sagrada da concepção, do repouso, da escuridão

Consoladora em que os homens se igualam: o justo e o injusto.

O rico e o pobre; já não sendo nações separadas,

Eles são irmãos na noite.”

This was the song I heard; but the Bone is silent!
Who knows if the sound was that of the dead light calling, —
Of Caesar rolling onward his heart, that stone,
Or the burden of Atlas falling.

Esta foi a canção que eu ouvi; mas o Osso cala!
Quem sabe se o som era o da luz morta chamando,
Ou se era de César rolando sobre seu coração — aquela pedra —
Ou se era o peso de Atlas caindo?...

Tradução de Jorge Wanderley

Edwin Muir

The Interrogation

We could have crossed the road but hesitated.

And then came the patrol;

The leader conscientious and intent,

The men surly, indifferent.

While we stood by and waited

The interrogation began. He says the whole

Must come out now, who, what we are,

Where we have come from, with what purpose, whose

Country or camp we plot for or betray

Question on question.

We have stood and answered through the standing day

And watched across road beyond the hedge

The careless lovers in pairs go by,

Hand linked in hand, wandering another star,

So near we could shout to them. We cannot choose

Answer or action here,

Though still the careless lovers saunter by

And the thoughtless field is near.

We are on the very edge,

Endurance almost done,

And still interrogation is going on.

O interrogatório

Nós poderíamos ter cruzado a estrada, mas hesitamos.

Então veio a patrulha;

O líder era consciencioso e aplicado,

Os homens eram ásperos, indiferentes.

Enquanto parávamos à espera,

O interrogatório começou. Disseram-nos que tudo

Deveria se esclarecer agora: quem, o que éramos,

De onde vínhamos, com que fim,

Contra que país conspirávamos, que país nós traíamos.

Perguntas e mais perguntas.

Ali ficamos e respondemos por todo o dia

E víamos, através da estrada, além da sebe,

Os amantes aos pares passarem descuidados,

Mão enlaçada à mão, sonhando outra estrela

E estavam tão perto que poderíamos lhes falar.

Aqui não podemos escolher respostas ou ações,

Embora os amantes continuem seu passeio

E o campo, que não pensa nada, esteja perto.

Estamos em nosso limite,

A paciência quase esgotada

E o interrogatório continua.

Tradução de Jorge Wanderley

The Animals

They do not live in the world,
Are not in time and space,
From birth to death hurled
No word do they have not one
To plant a foot upon,
Were never in any place.

For by words the world was called
Out of the empty air,
With words was shaped and walled —
Line and circle and Square,
Mud and emerald, —
Snatched from deceiving death
By the articulate breath.

But these have never trod
Twice the familiar track,
Never never turned back
Into the memoried day;
All is new and near
In the unchanging Here
Of the fifth great day of God,
That shall remain the same,
Never shall pass away.

On the sixth day we came.

Os animais

Eles não vivem no mundo
 Não estão em tempo ou lugar.
 Do berço à morte — um segundo
 Sem que uma palavra, ao menos,
 De entre inúmeros terrenos
 Possuam, para pisar.

O mundo foi nomeado
 Contra vazios espaços
 — De nomes foi planejado:
 Quadrados, círculos, traços,
 Poeira, esmeralda;
 Poupado de estar desfeito
 Por um fôlego perfeito.

Porém nenhum recorreu
 À trilha familiar;
 Nunca voltaram o olhar
 Ao dia rememorado.
 Tudo é novo, amável,
 Neste Aqui imutável
 Do quinto dia de Deus
 Que preservará Seus planos,
 Nunca terá passado.

No sexto dia, chegamos.

Tradução de Jorge Wanderley

Gerard Manley Hopkins

The Windhover

To Christ our Lord

I caught this morning's minion, king -
 dom of daylight's dauphin, duple-dawn-drawn Falcon, in his riding
 Of the rolling level underneath him steady air, and striding
 High there, how he rung upon the rein of a wimpling wing
 In his ecstasy! then off, off forth on swing,
 As a skate's heel sweeps smooth on a bow-bend: the hurl and gliding
 Rebuffed the big wind. My heart in hiding
 Stirred for a bird, — the achieve of, the mastery of the thing!

Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume, here
 Buckle! AND the fire that breaks from thee then, a billion
 Times told lovelier, more dangerous. O my chevalier!

No wonder of it: sheer plod makes plough down sillion
 Shine, and blue-beak embers, ah my dear,
 Fall, gall themselves, and gash gold-vermilion.

*Falcão ao vento**A Cristo Nosso Senhor*

Vi de manhã o mimo da manhã montando,
 Delfim do despertar do dia, fulvo Falcão em luz listrando-se,
 O sob si sinuoso ar sereno, e após alçando-se
 Ali tão alto: que altivo o seu freio e mando
 Da ala ondulosa do êxtase! e então avante, avante, quando,
 Qual pé de patim que rala rente a curva arcada, o impulso pando

Vencia o vasto vento. Meu coração, guardando-se,
 Ansiava por uma ave — tanto domínio e mestria, tanto!

Brutos e belos o valor, o ato, oh ar, arrogo e plumas, ei-los
 Aliados, e a flama a fulgir em ti, essa um bilhão
 De vezes dita mais graciosa, e perigosa, oh sim, meu cavaleiro!

Não admira: mero amanho faz a leiva no chão
 Brilhar, e brasas azul-gelo, ah meu cordeiro,
 Caem, cortam-se e cospem ouro-vermelhão.

Tradução de José Paulo Paes

Felix Randal

Felix Randal the farrier, O he is dead then? My duty all ended,
Who have watched his mould of man, big-boned and hardy-handsome
Pining, pining till time when reason rambled in it and some
Fatal four disorders, fleshed there, all contended?
Sickness broke him. Impatient he cursed at first, but mended
Being anointed and all; though a heavenlier heart began some
Months earlier, since I had our sweet reprieve and ransom
Tendered to him. Ah, well, God rest him all road ever he offended!
This seeing the sick endears them to us, us too it endears.
My tongue had taught thee comfort, touch had quenched thy tears,
Thy tears that touched my heart, child, Felix, poor Felix Randal
How far from then, forethought of, all thy more boisterous years,
When thou at the random grim forge, powerful amidst peers,
Didst fettle for the great grey drayhorse his bright and battering sandal!

Felix Randal

Morreu Felix Randal, ferrador? — Que a luta eu suspenda,
 Eu que o vi — um modelo de homem, belo e espadaúdo,
 Definhando, definhando, até que o delírio em tudo
 Se estendeu — e lhe encarnou quatro males em contenda!
 A doença o quebrou. E praguejou, mas veio a emenda
 Depois de ungido: embora um coração com mais virtude, o
 Entendesse antes, pois eu lhe estendia o nosso mudo
 Perdão. Deus lhe perdoe nos feitos tudo que O ofenda!
 Isso de ver doentes nos liga a eles, sim, liga!
 Consolei-te e te enxuguei lágrimas com mão amiga,
 As tocantes lágrimas, meu filho, Felix Randal: e a
 Sorte tão imprevisível, nas horas de mais fadiga!
 Quando ao cavalo cinzento, da forja tosca e antiga
 Calçaste com brilhante e percussora sandália!

Tradução de Jorge Wanderley

Pied Beauty

Glory be to God for dappled things —

For skies of couple-colour as a brinded cow;

For rose-moles in all stipple upon trout that swim;

Fresh-firecoal chestnut-falls; finches' wings;

Landscape plotted and pieced — fold, fallow, and plough;

And all trades, their gear and tackle and trim.

All things counter, original, spare, strange;

Whatever is fickle, freckled (who knows how?)

With swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim;

He fathers-forth whose beauty is past change:

Praise him.

N.Wales, Summer 1877

Beleza matizada

Glória a Deus pelas coisas de cor variada —
 Céu pintalgado, como novilha malhada;
 Pintas-rosas salpicando a truta que nada;
 Castanhas que caem, como carvões-em-brasa;
 Asas de pintassilgo; paisagem de vária
 Nuance — terra de aprisco, arada, baldia;
 Ofícios do homem, sua equipagem e indumentária.

Tudo que é raro, original, estranho, oposto;
 Variável, variegado (por que o seria?) —
 Lesto, lento; doce, azedo; faiscante, fosco —
 Aquele cuja beleza é imutável os cria:

Louvai-o.

Tradução de Aíla de Oliveira Gomes

Hugh MacDiarmid

Bagpipe Music

Let me play to you tunes without measure or end,
Tunes that are born to die without a herald,
As a flight of storks rises from a marsh, circles,
And alights on the spot from which it rose.

Flowers. A flower-bed like hearing the bagpipes.
The fine black earth has clotted into sharp masses
As if the frost and not the sun had come.
It holds many lines of flowers.
First faint rose peonies, then peonies blushing,
Then again red peonies, and, behind them,
Massive, apoplectic peonies, some of which are so red
And so violent as to seem almost black; behind these
Stands a low hedge of larkspur, whose tender apologetic blossoms
Appear by contrast pale, though some, vivid as the sky above them,
Stand out from their fellows, iridescent and slaty as a pigeon's breast.
The bagpipes — they are screaming and they are sorrowful.
There is a wail in their merriment, and cruelty in their triumph.
They rise and they fall like a weight swung in the air at the end of a string.
They are like the red blood of those peonies.
And like the melancholy of those blue flowers.
They are like a human voice — no! for the human voice lies!
They are like human life that flows under the words.
That flower-bed is like the true life that wants to express itself
And does... While we human beings lie cramped and fearful.

Música de gaitas

Deixem-me tocar melodias sem medida e sem fim,
 Que nasceram para morrer sem ter o seu arauto,
 Como um vôo de cegonhas erguendo-se do pântano, circulando,
 Para pousar no local de onde haviam se erguido.

Flores. Um canteiro de flores é como ouvir as gaitas.
 A boa terra negra aglomerada em esguias massas
 Como se a geada e não o sol tivesse vindo.
 Contém muitas fileiras de flores.
 De início róseas peônias pálidas, depois peônias rosadas,
 Logo peônias vermelhas e, atrás delas,
 Compactas, apopléticas peônias, algumas das quais tão rubras
 E tão violentas que quase parecem negras; e por trás ainda,
 Estende-se uma baixa sebe de esporas, cujos tenros brotos apologéticos
 Parecem por contraste pálidos, embora alguns, vívidos como o céu acima deles,
 Se destaquem dos demais, iridescentes e plúmbeos como o peito de um pombo.
 As gaitas de fole — estão gritando e estão tristonhas.
 Há um lamento em sua alegria, e crueldade em seu triunfo.
 Erguem-se e caem como um peso suspenso no ar pela ponta de uma corda
 São como o sangue rubro das peônias róseas.
 E como a melancolia daquelas flores azuis.
 São como a voz humana — não! pois essa voz engana!
 São como a vida humana que flui sob as palavras.
 O canteiro é como a vida real que deseja expressar-se
 E o faz... enquanto os seres humanos jazem estáticos e medrosos.

*No outono*De *In Memoriam James Joyce*

Que a única consistência
 No curso de minha poesia
 Seja como a do espinheiro
 Que ao surgir da primavera explode
 Em frescas esmeraldas, e após,
 Pela lei da natureza, escurece,
 Se adensa e adquire tons
 Castanho-escuros, de garança e palha.

Às vezes tais matizes se encontram
 Juntos, numa agradável harmonia.
 Às vezes se sucedem uns aos outros. Mas

Em todas as mudanças de que o espinheiro se enfeita,
 Não importa em que ordem, uma coisa é certa
 — As drupas brilham ainda mais vermelhas!

E quando as folhas murcham
 E restam apenas uns frangalhos
 A árvore condenada ao inverno
 Ergue-se afinal
 Não nua, insípida e lamentável,
 Mas como um candelabro de prata oxidado de gemas
 Por inumeráveis pontas de rubis
 Que dominam o conjunto e são visíveis
 Mesmo a considerável distância
 Como línguas flamejantes de um fogo vívido.
 Que assim seja

With my poems too at last glance
Is my only desire.

All else must be sacrificed to this great cause.
I fear no hardships. I have counted the cost.
I with my heart's blood as the hawthorn with its haws
Which are sweetened and polished by the frost!

See how these haws burn, there down the drive,
In this autumn air that feels like cotton wool,
When the earth has the gelatinous limpness of a body dead as a whole
While its tissues are still alive!

Poetry is human existence come to life,
The glorious energy that once employed
Turns all else in creation null and void,
The flower and fruit, the meaning and goal,
Which won all else is needs removed by the knife
Even as a man who rises high
Kicks away the ladder he has come up by.

This single-minded zeal, this fanatic devotion to art
Is alien to the English poetic temperament no doubt,
'This narrowing intensity' as the English say,
But I have it even as you had it, Yeats, my friend,
And would have it with me as with you at the end,
I who am infinitely more un-English than you
And turn Scotland to poetry like those women who
In their passion secrete and turn to
Musk through and through!

So I think of you, Joyce, and of Yeats and others who are dead
As I walk this Autumn and observe

Também com os meus poemas em última instância
É o que desejo.

Tudo o mais deve ser sacrificado a essa grande causa.
Não temo agruras. Avaliei os custos. Com o sangue
De meu coração, como o espinheiro com as drupas,
Que são adoçadas e polidas pelo cair da geada!

Vejam como essas drupas ardem, embaixo no caminho,
Ao ar deste outono que parece um capulho de algodão,
Quando a terra tem a gelatinosa lassidão de um cadáver como um todo
Enquanto seus tecidos estão vivendo ainda!

Poesia é a existência humana feita vida,
A gloriosa energia de que uma vez se serviu
Transforma tudo o mais em criação írrita e nula,
A flor e o fruto, o sentido e o alcance,
Que venceram todas as demais carências extirpadas pela faca,
Assim como o homem que subiu muito alto
Chuta fora a escada pela qual subiu.

O zelo ingênuo, essa fanática devoção à arte
É alheia ao temperamento poético inglês sem dúvida,
“Essa estreitante intensidade”, como dizem os ingleses,
Mas eu a tenho como a tiveste, Yeats, meu amigo,
E a terei comigo, como a tiveste, até o fim,
Eu que sou infinitamente mais não-inglês que tu
E recorro à Escócia pela poesia como essas mulheres que
Em sua paixão se escondem e recorrem ao
Almíscar de maneira cabal!

Penso em ti, Joyce, e em ti, Yeats, e em outros que estão mortos
Enquanto caminho neste outono e observo

The birch tremulously pendulous in jewels of cairngorm
The sauch, the osier, and the crack-willow
Of the beaten gold of Australia;
The sycamore in rich straw-gold;
The elm bowered in saffron;
The oak in flecks of salmon gold;
The beeches huge torches of living orange.

Billow upon billow of autumnal foliage
From the sheer high bank glass themselves
Upon the ebon and silver current that floods freely
Past the shingle shelves.
I linger where a crack willow slants across the stream,
Its olive leaves slashed with fine gold.
Beyond the willow a young beech
Blazes almost blood-red,
Vying in intensity with the glowing cloud of crimson
That hangs about the purple bole of a gean
Higher up the brae face.
And yonder, the lithe green-grey bole of an ash, with its boughs
Draped in the cinnamon-brown lace of samara.
(And I remember how in April upon its bare twigs
The flowers came in ruffs like the unshorn ridges
Upon a French poodle — like a dull mulberry at first,
Before the first feathery fronds

Of the long-stalked, finely-poised, seven-fingered leaves) —
Even the robin hushes his song
In these gold pavilions.

Other masters may conceivably write
Even yet in C major
But we — we take the perhaps 'primrose path'
To the dodecaphonic bonfire.

A bétula a tremular seus pingentes de jóias de quartzo,
 O salgueiro, o vimeiro, o chorão
 Com seu dourado esbatido da Austrália;
 O sicômoro com seu rico dourado de palha;
 O olmo enramado de açafraão;
 O carvalho salpicado de um ouro-salmão;
 As imensas tochas das faias de um vívido laranja.

Vagas e vagas de folhagem outonal
 Vindas da mais alta encosta refletem-se
 Na corrente de ébano e prata que transborda livremente
 Sobre os cercados de ripas.
 Demoro-me ali onde um chorão se inclina sobre o arroio,
 Suas folhas cor de oliva estriadas de ouro.
 Acima do chorão uma faia ainda nova
 Chameja quase sangüínea,
 Competindo em intensidade com a brilhante nuvem rubra
 Que se ergue junto ao tronco púrpura de uma cerejeira
 Acima da face do barranco.
 E mais além, o gracioso tronco verde-cinza de um freixo, com seus ramos
 Envoltos na renda cor de canela escura das sâmaras.
 (Recordo como em abril sobre os talos secos
 As flores vinham em rufos como os cachos não tosquiados
 De um *poodle* francês, como uma pobre amoreira a princípio,
 Antes das primeiras emplumadas frondes

De folhas longamente esperadas, finamente equilibradas, com seus sete dedos)
 — Até o tordo reprime o canto
 Nesses dourados pavilhões.

Pode-se admitir que outros mestres escrevam
 Até mesmo em dó maior
 Mas nós — nós talvez tomemos o “florido atalho”
 Para a fogueira dodecafônica.

They are not endless these variations of form
Though it is perhaps impossible to see them all.
It is certainly impossible to conceive one that doesn't exist.
But I keep trying in our forest to do both of these,
And though it is a long time now since I saw a new one
I am by no means weary yet of my concentration
On phyllotaxis here in preference to all else,
All else — but my sense of sny!

The gold edging of a bough at sunset, its pantile way
Forming a double curve, tegula and imbrex in one,
Seems at times a movement on which I might be borne
Happily to infinity; but again I am glad
When it suddenly ceases and I find myself
Pursuing no longer a rhythm of duramen
But bouncing on the diploe in a clearing between earth and air
Or headlong in dewy dallops or a moon-spaired fernshaw
Or caught in a dark dumosity, or even
In open country again watching an aching spargosis of stars.

Não são intermináveis essas variações de forma
Embora talvez seja impossível vê-las todas.
É decerto impossível conceber alguma que não exista.
Mas continuo tentando em nossa floresta fazer ambas as coisas.
E embora haja muito que tenha visto uma nova
Não estou de maneira alguma saturado da minha concentração
Na filotaxia, que prefiro sobre tudo o mais,
Tudo— exceto um senso de curvatura!

A dourada franja de um ramo ao crepúsculo, sua forma de calha
Compondo a dupla curva, tégula e ímbrex ao mesmo tempo,
Parece às vezes um movimento no qual podia ser transportado
Por sorte ao infinito; mas volto a alegrar-me
Quando ele de repente cessa e eu já não me encontro
Perseguindo um ritmo de cerne
Mas saltando no díploie numa clareira entre a terra e o ar
Ou de cabeça para baixo em orvalhadas corredeiras ou numa enluarada moita de avencas
Ou apanhado numa escura ramalhada ou ainda
Em campo aberto novamente observando uma dorida esparganose de estrelas.

Tradução de Ivo Barroso

Lawrence Durrell

Alexandria

To the lucky now who have lovers or friends,
 Who move to their sweet undiscovered ends,
 Or whom the great conspiracy deceives,
 I wish these whirling autumn leaves:
 Promontories splashed by the salty sea,
 Groaned on in darkness by the tram
 To horizons of love or good luck or more love —
 As for me I now move
 Through many negatives to what I am.

Here at the last cold Pharos between Greece
 And all I love, the lights confide
 A deeper darkness to the rubbing tide;
 Doors shut, and we the living are locked inside
 Between the shadows and the thoughts of peace:
 An so in furnished rooms revise
 The index of our lovers and our friends
 From gestures possibly forgotten, but the ends
 Of longings like unconnected nerves,
 And in this quiet rehearsal of their acts
 We dream of them and cherish them as Facts.

Now when the sea grows restless as a conscript,
 Excited by fresh wind, climbs the sea-wall,
 I walk by it and think about you all:
 B. with his respect for the Object, and D.
 Searching in sex like a great pantry for jars
 Marked 'Plum and apple'; and the small, fell
 Figure of Dorian ringing like a muffin-bell —

Alexandria

Ao que possui amigos ou amantes,
 E anda em seus doces confins mais distantes,
 Ou anula a grande conspiração,
 Essas folhas de outono em turbilhão:
 Promontórios que beija o mar salgado,
 Gemendo, que o trem da noite o alcançou
 Rumo aos horizontes do amor, da sorte
 — E como eu me reconforte
 (Estou nas negativas do que sou).

Aqui, no frio Pharos, entre a Grécia
 E o que eu mais amo, as luzes nos confiam
 Sombra maior ao mar que se arrepia;
 A nós, os vivos, portas trancafiam,
 Entre sombras de paz que se oferecem:
 E entre os móveis da sala revisar
 A lista dos amores, dos amigos,
 De gestos esquecidos — mas consigo
 Saudades como em nervos desligados,
 E neste calmo ensaio de seus atos,
 Sonhar com eles, vê-los como Fatos.

Agora, quando o mar, recruta inquieto,
 Assoma ao vento fresco e se ergue e dança,
 Caminho nele e nas vossas lembranças:
 B. que tanto respeita o Objeto e D.,
 Buscando ao sexo como numa copa
 A jarra marcada: “Ameixa”, “Maçã”,
 E Dorian a soar como uma campá,

All indeed whom war or time threw up
On this littoral and tides could not move
Were objects for my study and my love.

And then turning where the last pale
Lighthouse, like a Samson blinded, stands
And turns its huge charred orbit on the sands
I think of you — indeed mostly of you,
In whom a writer would only name and lose
The dented boy's lip and the close
Archer's shoulders; but here to rediscover
By tides and faults of weather, by the rain
Which washes everything, the critic and the lover.

At the doors of Africa so many towns founded
Upon a parting could become Alexandria, like
The wife of Lot — a metaphor for tears;
And the queer student in his poky hot
Tenth floor room above the harbour hears
The sirens shaking the tree of his heart,
And shuts his books, while the most
Inexpressible longings like wounds unstitched
Stir in him some girl's unquiet ghost.

So we, learning to suffer and not condemn
Can only wish you this great pure wind
Condemned by Greece, and turning like a helm
Inland where it smokes the fires of men,
Spins weathercocks on farms or catches
The lovers at their quarrel in the sheets;
Or like a walker in the darkness might,
Knocks and disturbs the artist at his papers
Up there alone, upon the alps of night.

Os que a guerra, os que o tempo desprezaram
 Nessas praias findaram por compor
 Meu objeto de estudo e meu amor.

Voltando então, do pálido farol,
 Cego Sansão, que último, volteia
 As órbitas queimadas sobre a areia,
 Penso em vocês, penso em vocês, também,
 Os que nomeia e esquece um escritor,
 O lábio do menino, o ombro do Arqueiro,
 Mas para aqui redescobrir instantes
 Nas marés, no mau tempo — pela chuva,
 Que leva ao crítico e leva ao amante.

Tantas cidades fundadas na porta da África
 Sobre um ponto de partida, Alexandria — como
 A mulher de Lot — metáfora do pranto;
 E o estudante esquisito lá no décimo
 Andar por sobre o ponto ouvindo o canto
 Das sereias, que toca o coração
 E fecha os livros quando a mais final
 Melancolia, uma ferida aberta,
 Se alonga nele, moça fantasmal.

Aprendendo a sofrer sem condenar,
 Nós te auguramos este puro vento
 Condenado pela Grécia, este leme
 Voltado à terra onde já fuma o fogo
 Dos homens, faz girar os cataventos,
 Surpreende amantes — a luta em lençóis —
 Ou, caminhante noturno e furtivo,
 Vai perturbar o artista entre papéis
 Pelos alpes da noite, pensativo.

Tradução de Jorge Wanderley

Cavafy

I like to see so much the old man's loves,
Egregious if you like and often shabby
Protruding from the ass's skin of verse,
For better or for worse,
The bones of poems cultured by a thirst —
Dilapidated taverns, dark eyes washed
Now in the wry and loving brilliance
Of such barbaric memories
As held then when the dyes of passion ran.
No cant about the sottishness of man!

The forest of dark eyes he mused upon,
Out of ikons, waking beside his own
In stuffy brothels, on stained mattresses,
Watched by the melting vision of the flesh;
Eros the tutor of our callowness
Deployed like ants across his ageing flesh
The crises of great art, the riders
Of love, their bloody lariats whistling,
The cries locked in the quickened breath,
The love-feast of a sort of love-in-death.

And here I find him great. Never
To attempt a masterpiece of size —
You must leave life for that. No
But always to preserve the adventive
Minute, never to destroy the truth,
Admit the coarse manipulations of the lie.

Cavafy

Gosto tanto de ver os amores do velho,
 Egrégio, se quiserem, freqüentemente surrado,
 Saliente na pele do traseiro do verso,
 Para o que der e vier,
 Os ossos dos poemas cultivados por uma sede —
 Tavernas dilapidadas, negros olhos lavados
 Nô tortuoso e amável brilho
 De memórias tão bárbaras
 Quando rolavam as tintas da paixão, as que consomem...
 Nada a dizer quanto à brutalidade do homem!

A floresta de olhos negros sobre a qual pensava,
 Floresta de ícones, próxima dos seus próprios,
 Em bordéis apinhados, em colchões manchados,
 Observado pela visão (que se diluía) da carne.
 Eros, o tutor de nosso entorpecimento
 Distendido como formigas sobre sua carne que envelhece,
 As crises da grande arte, os que cavalgam
 No amor, seus sangrentos cabrestos silvando,
 Os gritos atados no fôlego de rápido recorte,
 A festa amorosa do tipo amor-em-morte.

E aqui o encontro grandioso. Nunca
 Tentação alguma obra-prima de grandes medidas —
 Há que viver a vida para tanto. Nada menos
 Que preservar continuamente o minuto
 Passageiro, jamais destruir a verdade,
 Ou permitir a rude manipulação da mentira.

If only the brown fingers franking his love
Could once be fixed in art, the immortal
Episode be recorded — *there* he would awake

On a fine day to shed his acts like scabs,
The trespasses on life and living slake

In the taste, not of his death but of his dying:
And like the rest of us he died still trying.

1960

Se os dedos escuros que lhe franqueiam o amor
Pudessem um dia ser cristalizados em alguma arte,
Gravado o grande episódio, *ali* em amanhã bela,

Acordaria para aspergir seus atos como sarna,
Os trespasses da vida e a avidez por ela,

No gosto de morrer — e não da morte —
Que como nós ele morreu tentando.

1960

Tradução de Jorge Wanderley

Seferis

Time quietly compiling us like sheaves
Turns round on day, beckons the special few,
With one bird singing somewhere in the leaves,
Someone like K. or somebody like you,
Free-falling target for the envious thrust,
So tilting into darkness go we must.

Thus the fading writer signing off
Sees in the vast perspectives of dispersal
His words float off like tiny seeds,
Wind-borne or bird-distributed notes,
To the very end of loves without rehearsal,
The stinging image riper than his deeds.

Yours must have set out like ancient
Colonists, from Delos or from Rhodes,
To dare the sun-gods, found great entrepôts,
Naples or Rio, far from man's known abodes,
To confer the quaint Grecian script on other men;
A new Greek fire ignited by your pen.

How marvellous to have done it and then left
It in the lost property office of the loving mind,
The secret whisper those who listen find.
You show us all the way the great ones went,
In silences becalmed, so well they knew
That even to die is somehow to invent.

Seferis

O tempo nos coleta como a feixes,
 Ronda um dia, acena aos raros que vê
 (Com um pássaro que em folhas se deixe),
 Alguém como K., ou como você,
 Alvo em queda livre para a estocada,
 — Que à sombra segue nossa caminhada.

Assim o escritor que sai do ar
 Vê nos horizontes da dispersão
 Suas palavras, um pólen perfeito,
 Notas que o vento e o pássaro carregam,
 Chegando a amores sem preparação,
 Imagem mais madura que seus feitos.

As tuas certamente já partiram
 De Delos ou de Rhodes dominantes,
 Contra os deuses do sol fundando bases,
 Em Nápoles, no Rio, ou nunca dantes
 Sonhadas terras, difundindo Grécia:
 O novo fogo grego que ofereces.

Maravilhoso é ter feito e deixado
 A “achados e perdidos” dos amantes
 Este sussurro ouvido por instantes.
 O caminho dos grandes vens mostrar,
 Que vão silentes, calmos, pois souberam:
 Mesmo o morrer confina com criar.

Tradução de Jorge Wanderley

Louis MacNeice

Reflections

The mirror above my fireplace reflects the reflected
Room in my windows; I look in the mirror at night
And see two rooms, the first where left is right
And the second, beyond the reflected window, corrected
But there I am standing back to my back. The standard
Lamp comes thrice in my mirror, twice in my window,
The fire in the mirror lies two rooms away through the window,
The fire in the window lies one room away down the terrace,
My actual room stands sandwiched between confusions
Of night and lights and glass and in both directions
I can see beyond and through the reflections the street lamps
At home outdoors where my indoors rooms lie stranded,
Where a taxi perhaps will drive in through the bookcase
Whose books are not for reading and past the fire
Which gives no warmth and pull up by my desk
At which I cannot write since I am not lefthanded.

Reflexos

O espelho em cima da lareira reflete o quarto refletido
Na minha vidraça; olhando no espelho à noite
Vejo pois dois quartos, um que tem a esquerda à direita,
Outro, além da refletida vidraça, que está certo
Mas onde estou plantado de costas para as minhas costas. A lâmpada
Aparece ali no espelho três vezes, duas na janela,
O fogo no espelho fica além da vidraça mais dois quartos,
A outro quarto, na varanda, fica o fogo na vidraça,
Meu quarto mesmo fica entre fatias de noite,
Confecções de vidro e luz, e em ambas as direções
Seja na rua ou nos reflexos eu vejo a iluminação dos postes
Sobre fachadas nas quais se enfia a fila de quartos
De onde um táxi sairá talvez para entrar na estante
Cujos livros não são para ser lidos e passar pelo fogo
Que não dá calor e abordar minha mesa
Na qual não posso escrever, pois não sou canhoto.

Tradução de Leonardo Fróes

Prayer before Birth

I am not yet born; O hear me.

Let not the bloodsucking bat or the rat or the stoat or the
club-footed ghoul come near me.

I am not yet born, console me.

I fear that the human race may with tall walls wall me,
with strong drugs dope me, with wise lies lure me,
on black racks rack me, in blood-baths roll me.

I am not yet born; provide me

With water to dandle me, grass to grow for me, trees to talk
to me, sky to sing to me, birds and a white light
in the back of my mind to guide me.

I am not yet born; forgive me

For the sins that in me the world shall commit, my words
when they speak me, my thoughts when they think me,
my treason engendered by traitors beyond me,
my life when they murder by means of my
hands, my death when they live me.

I am not yet born; rehearse me

In the parts I must play and the cues I must take when
old men lecture me, bureaucrats hector me, mountains
frown at me, lovers laugh at me, the white
waves call me to folly and the desert calls
me to doom and the beggar refuses
my gift and my children curse me.

Prece antes de nascer

Eu ainda não nasci; vê se me ouve.

Não deixe que o morcego morfético nem o arminho, o rato ou o vampiro manco cheguem perto de mim.

Como eu ainda não nasci, me console.

Temo que a raça humana me ilhe em altas muralhas,
me abobe com drogas brabas, me tente com mentiras sabidas,
me arreie em paus de tortura, me jogue em banhos de sangue.

Eu ainda não nasci; vê se me arranja

Água que afague, mato que cresça para mim, árvores
que conversem comigo, céus que solfejem, passarinhos e uma
luz clara que dentro da cabeça me guie.

Eu ainda não nasci; vê se perdoa

Os pecados que em mim o mundo vai cometer, minhas palavras
quando me discorrerem, meus pensamentos quando me pensarem,
minha traição engendrada por traidores que estão
além de mim, minha vida tão logo eles matarem por minhas
mãos e minha morte assim que me viverem.

Eu ainda não nasci; vê se me ensaia

Nos papéis que eu tenho de representar e nas deixas
quando coroas me educarem, burocratas me urrarem, montanhas
me fecharem a cara, amantes rirem de mim, a onda branca
me intimar à loucura e o deserto intimar
à perdição, quando o mendigo recusar
a esmola que eu der e os filhos me amaldiçoarem.

I am not yet born; O hear me,
Let not the man who is beast or who thinks he is God
come near me.

I am not yet born; O fill me
With strength against those who would freeze my
humanity, would dragoon me into a lethal automaton,
would make me a cog in a machine, a thing with
one face, a thing, and against all those
who would dissipate my entirety, would
blow me like thistledown hither and
thither or hither and thither
like water held in the
hands would spill me.

Let them not make me a stone and let them not spill me.
Otherwise kill me.

Eu ainda não nasci; vê se me ouve,
Não deixe o homem que é uma fera ou que pensa que é Deus
chegar perto de mim.

Eu ainda não nasci; vê se me enche
De força contra quem quiser congelar
minha humanidade, me reduzir a um letal autômato,
fazer de mim um dente da engrenagem, uma coisa com uma
cara, embora coisa, e contra todos os que
quiserem dissipar minha integridade ou me
soprar como penugem pra
lá e para cá ou pra cá e pra lá como
a água que retida nas
mãos me derramaria.

Não deixe me fazerem de pedra nem deixe que eles me derramem.
Senão, é melhor me matar.

Tradução de Leonardo Fróes

Jungle Clearance Ceylon

In a manmade lake at first light
Cruising between the tops of bleached
Skeleton trees we waited for elephant
Coming to drink. They never came
But, focussing in, on each bare branch
Of the bonewhite trees we marked a pelican
Frozen to fossil, looking down
Its beak in contempt of human beings
Who had drowned a valley to found a town —
Power and water for human beings
In the thick of the bush. In the thin of the trees
The pelican perched as though in a glass
Case where the wind could never blow
Nor elephant come to drink nor human
Beings presume in the grey dawn
To press a button or throw a switch
To slap the west on the back of the east
In spite of archaic and absent elephant
In spite of archaic and present pelican
In spite of themselves as human beings.

Derrubada de mata no Ceilão

Num lago feito pelo homem, mal a luz despontava,
 Singrando por entre os cimos de lívidas
 Árvores-esqueletos, fomos esperar elefantes
 Que viriam beber. Eles nunca vieram mas,
 Fixando a atenção, vimos nos galhos nus
 Da ossatura das árvores um pelicano,
 Fossilizado de tão frígido, a olhar para baixo
 Com desprezo no bico pelos seres humanos
 Que alagaram um vale para fundar uma vila—
 Água e energia para os seres humanos
 Na fartura da mata. Na penúria de árvores
 O pelicano empoleirado parecia contido
 Numa vitrine onde o vento não podia soprar,
 Um elefante não podia beber e nem os seres
 Humanos se atreviam na madrugada cinza
 A ligar um interruptor ou apertar um botão
 Para bater com o oeste sobre as costas do leste,
 A despeito do arcaico elefante ausente
 A despeito do arcaico pelicano presente
 A despeito de eles serem em si seres humanos.

Tradução de Leonardo Fróes

Peter Porter

Your Attention Please

The Polar DEW has just warned that
A nuclear rocket strike of
At least one thousand megatons
Has been launched by the enemy
Directly at our major cities.
This announcement will take
Two and a quarter minutes to make,
You therefore have a further
Eight and a quarter minutes
To comply with the shelter
Requirements published in the Civil
Defence Code — section Atomic Attack.
A specially shortened Mass
Will be broadcast at the end
Of this announcement —
Protestant and Jewish services
Will begin simultaneously —
Select your wavelength immediately
According to instructions
In the Defence Code. Do not
Take well-loved pets (including birds)
Into your shelter — they will consume
Fresh air. Leave the old and bed —
ridden, you can do nothing for them.
Remember to press the sealing
Switch when everyone is in
The shelter. Set the radiation
Aerial, turn on the geiger barometer.
Turn off your Television now.

Sua atenção por favor

AORVALHO Polar adverte que
 Um ataque de foguete nuclear de
 Pelo menos um milhão de megatons
 Acaba de ser lançado pelo inimigo
 Diretamente em nossas maiores cidades.
 O noticiário levará
 Dois minutos e quinze segundos para concluir,
 Você terá portanto no máximo
 Oito minutos e quinze segundos
 Para cumprir os requisitos
 De proteção publicados no Código
 De Defesa Civil — seção Ataque Atômico.
 Uma Massa especialmente reduzida
 Será irradiada até o final
 Deste noticiário —
 Cerimônias protestantes e judias
 Serão iniciadas simultaneamente —
 Selecione imediatamente seu canal
 De acordo com as instruções
 No Código de Defesa. Você não
 Deve levar os queridos bichinhos (incluindo pássaros)
 Para o abrigo — eles consumirão
 O ar fresco. Deixe o velho e caduco,
 Você não pode fazer nada por eles.
 Lembre-se de pressionar o botão de lacre
 Quando todos já estiverem no
 Abrigo. Estabeleça a radiação
 Do ar, de acordo com o contador geiger.
 Desligue a Televisão agora.

Turn off your radio immediately
The Services end. At the same time
Secure explosion plugs in the ears
Of each member of your family. Take
Down your plasma flasks. Give your children
The pills marked one and two
In the C.D. green container, then put

Them to bed. Do not break
The inside airlock seals until
The radiation All Clear shows
(Watch for the cuckoo in your
perspex panel), or your District
Touring Doctor rings your bell.
If before this, your air becomes
Exhausted or if any of your family
Is critically injured, administer
The capsules marked 'Valley Forge'
(Red pocket in N^o 1 Survival Kit)
For painless death. (Catholics
Will have been instructed by their priests
What to do in this eventuality.)
This announcement is ending. Our President
Has already given orders for
Massive retaliation — it will be
Decisive. Some of us may die.
Remember, statistically
It is not likely to be you.
All flags are flying fully dressed
On Government buildings — the sun is shining.
Death is the least we have to fear.
We are all in the hands of God,
Whatever happens happens by His Will.
Now go quickly to your shelters.

Desligue seu rádio tão logo
 O noticiário encerre. Na mesma hora
 Fixe tapa-explosão nos ouvidos
 De cada membro de sua família. Retire
 Seu frasco de plasma. Dê às crianças
 As pílulas marcadas um e dois
 No recipiente verde CD, então as coloque

Na cama. Não deslacre
 A entrada de ar interna até
 Que a radiação tenta se Dissipado Inteiramente
 (Observe o marcador em seu
 Painel Perspex) ou o Serviço
 Médico Local tenha dado o sinal.
 Se antes disto seu ar tiver
 Acabado ou se qualquer um de seus parentes
 Estiver em situação crítica, administre
 As cápsulas marcadas "Valley Forge"
 (Bolso vermelho no Estojo de Sobrevivência nº 1)
 Para morte indolor. (Católicos
 Terão instruções de seus padres
 De como agir em tal eventualidade.)
 Este noticiário está acabando. Nosso Presidente
 Já deu ordem para
 Retaliação maciça — isto será
 Decisivo. Alguns de nós devem morrer.
 Lembre-se, estatisticamente
 Não é provável que seja você.
 Todas as bandeiras se agitam cobrindo inteiramente
 Os prédios do Governo — o sol está brilhando.
 Morte é algo que não devemos nunca temer.
 Estamos todos nas mãos de Deus,
 O que quer que aconteça será a Sua vontade.
 Agora vão rapidamente para seus abrigos.

Soliloquy at Potsdam

There are always the poor —
 Getting themselves born in crowded houses,
 Feeding on the parish, losing their teeth early
 And learning to dodge blows, getting
 Strong bodies — cases for the warped nut of the mind.

The masterful cat o'nine tails, the merciful
 Discipline of the hours of drill — better
 Than being poor in crowded Europe, the swan-swept
 Waters where the faces dredge for bread
 And the soggy dead are robbed on their way to the grave.
 I can hear it from this window, the musket-drill
 On the barrack square. Later today I'll visit
 The punishment block. Who else in Europe
 Could take these verminous, clutching creatures
 And break them into men? What of the shredded back
 And the broken pelvis, when the side-drum sounds,
 When the uniformed wave tilts and overwhelms
 The cheese-trading burghers' world, the aldermanic
 Principalities. The reformers sit at my table,
 They talk well but they've never seen a battle
 Or watched the formed brain in the flogged body
 Marching to death on a bellyful of soup and orders.
 There has to be misery so there can be discipline.
 People will have to die because I cannot bear
 Their clinging to life. Why are the best trumpeters
 Always French? Watch the west, the watershed
 Of revolution. Now back to Quantz. I like to think

Solilóquio em Potsdam

Ali estão sempre os pobres —
 Conseguindo criar-se a si mesmos em suas casas abarrotadas,
 Comendo nas paróquias, perdendo seus próximos dentes
 E aprendendo a evitar porradas, tornando seus
 Corpos resistentes — exemplos para a aberrante noz da mente.

O rabo do gato controlador das nove, a misericordiosa
 Disciplina das horas de treino — melhor
 Do que ser pobre criatura na Europa abarrotada, as águas
 Cisne-varridos onde os vultos arrastam-se pelo ganha-pão
 E os mortos encharcados são roubados a caminhado da sepultura.
 Eu posso ouvi-los dessa janela, o treino-mosquete
 Na quadra de vaias. Mais tarde visitarei
 A ala dos castigos. Quem mais na Europa
 Suportaria essas verminosas, azunhentas criaturas
 E nelas faria romper homens? Os das costas esfarrapadas
 E das pélvis quebradas, quando soa o tambor-secundário,
 Quando acenos uniformizados inclinam-se e oprimem
 O comércio mundial de *cheeseburgers*, os organismos
 Senatoriais. Reformistas sentam-se à minha mesa,
 Eles são favoráveis mas nunca viram uma batalha
 Ou observaram o cérebro modelado no corpo açoitado
 Caminhando para a morte num ventre inchado de sopa e ordens.
 Ali se vive na miséria ou então se é disciplinado.
 Pessoas terão que morrer porque eu não posso suportar
 Seus apegos à vida. Por que os melhores trumpetistas
 São sempre franceses? Observe o oeste, as águas passadas
 Da revolução. Agora de volta ao Quantz. Eu gosto de pensar

That in an afternoon of three sonatas
A hundred regiments have marched more miles
Than lie between here and Vienna and not once
Has a man broken step. Who would be loved
If he could be feared and hated, yet still
Enjoy his lust, eat well and play the flute?

Que numa tarde de três sonatas
Uma centena de regimentos deve marchar mais milhas
Do que mentir entre aqui e Viena e não depois que
Um homem tenha interrompido seu passo. Quem o teria amado
Se ele pudesse ser temido e malvisto, porém quieto
Desfruta sua luxúria, come bem e toca flauta?

Tradução de Floriano Martins

Philip Larkin

Going

There is an evening coming in
Across the fields, one never seen before,
That lights no lamps.

Silken it seems at a distance, yet
When it is drawn up over the knees and breast
It brings no comfort.

Where has the tree gone, that locked
Earth to the sky? What is under my hands
That I cannot feel?

What loads my hands down?

Partida

Há um anoitecer se aproximando
Através dos campos; um que jamais foi visto
E que não acende lâmpada alguma.

A distância parece de seda, embora
Quando puxado por sobre os joelhos e o peito
Não traga nenhum conforto.

Para onde foi a árvore, que atava
A terra ao céu? Que há sob as minhas mãos
Que não posso sentir?

Que força atrai minhas mãos para baixo?

Tradução de Jorge Wanderley

Days

What are days for?

Days are where we live,

They come, they wake us

Time and time over.

They are to be happy in:

Where can we live but days?

Ah, solving that question

Brings the priest and the doctor

In their long coats

Running over the fields.

Dias

Para que servem os dias?
Os dias são o lugar que vivemos.
Eles chegam, nos acordam,
Sempre e de novo.
São feitos para sermos felizes neles:
Onde podemos viver senão nos dias?
Ah, a resposta a esta questão
Traz o padre e o doutor
(Em seus casacos longos)
Correndo, pelos campos...

Tradução de Jorge Wanderley

Water

If were called in
To construct a religion
I should make use of water.

Going to church
Would entail a fording
To dry, different clothes;

My litany would employ
Images of sousing,
A furious devout drench,

And I should raise in the east
A glass of water
Where any-angled light
Would congregate endlessly.

Água

Se eu fosse chamado
para construir uma religião,
faria uso da água.

Indo à igreja,
requereria um varal
para secar diferentes roupas.

Meu sermão empregaria
imagens borbulhantes,
uma enxurrada furiosa e beata.

E ergueria ao nascente
um copo d'água,
onde a luz de qualquer crença
comungaria infinitamente.

Tradução de Adriano Espínola

Robert Graves

The straw

*P*ease, the wild valley streaked with torrents,
A hoopoe perched on his warm rack. Then why
This tremor of the straw between my fingers?

What should I fear? Have I not testimony
In her own hand, signed with her own name
That my love fell as lightning on her heart?

These questions, bird, are not rhetorical.
Watch how the straw twitches and leaps
As though the earth quaked at a distance.

Requited love; but better unrequited
If this chance instrument gives warning
Of cataclysmic anguish far away.

Were she at ease, warmed by the thought of me,
Would not my hand stay steady as this rock?
Have I undone her by my vehemence?

Ramo de palha

Paz, o vale sulcado por torrentes,
 Um passarinho em seu refúgio quente:
 E por que treme a palha entre meus dedos?

Por que temer? Não tenho o testemunho
 — Por ela escrito — de que o meu amor
 É um relâmpago em seu coração?

Tais questões, pássaro, não são retóricas.
 Vê que a palha se contorce e salta
 Como se a terra estremecesse ao longe.

Amor retribuído: antes não fosse,
 Se este instrumento do acaso me avisa
 de angústias cataclísmicas, ao longe.

Se ela estivesse em paz, pensando em mim,
 Eu não teria a mão firme, de rocha?
 Será que eu a perdi por muito empenho?

Tradução de Jorge Wanderley

In Dedication

All saints revile her and all sober men
Ruled by the God Apollo's golden mean —
In scorn of which I sailed to find her
In distant regions likeliest to hold her
Whom I desired above all things to know,
Sister of the mirage and echo.

It was a virtue not to stay,
To go my headstong and heroic way
Seeking her out at the volcano's head,
Among pack ice, or where the track had faded
Beyond the cavern of the seven sleepers:
Whose broad high brow was white as any leper's,
Whose eyes were blues, with rowan-berry lips,
With hair curled honey=coloured to white hips.

Green sap of Spring in the young wood a-stir
Will celebrate the Mountain Mother,
And every song-bird shout awhile for her;
But I am gifted, even in November,
Rawest of seasons, with so huge a sense
Of her nakedly worm magnificence
I forget cruelty and past betrayal,
Careless of where the next bright bolt may fall.

Em dedicação

Todos os santos ultrajam-na e todos os homens sóbrios
 Regidos pelos meios preciosos do deus Apolo —
 Em desprezo daqueles que naveguei a seu encontro
 Em distantes regiões prováveis de encontrar
 Aquela que eu desejava conhecer acima de todas as coisas,
 Irmã da ilusão e do eco.

Era uma virtude não deter-se,
 Seguir meu caminho heróico e obstinado
 Procurando-a além da cratera do vulcão
 Entre as encostas glaciais, ou onde a trilha se desfaz
 Muito além da caverna dos sete dorminhocos
 Cujas fronte altamente vasta era branca como a de algum lázaro,
 Cujos olhos eram azuis, com extremidades de freixo,
 Com doce cabelo ondulado até as alvas ancas.

A grande seiva da primavera agita-se na jovem árvore
 Para celebrar a Mãe da Montanha,
 E todos os pássaros canoros a aclamarão um dia;
 Porém me encontro dotado, mesmo em novembro,
 A mais indigesta das estações, com uma vasta sensação
 Da grandeza de sua larva nua,
 Que esqueço crueldade e traição passadas,
 Indiferente a onde possa cair o próximo raio.

Tradução de Floriano Martins

A Love Story

The full moon easterly rising, furious,
Against a winter sky ragged with red;
The hedges high in snow, and owls raving —
Solmnities not easy to withstand:
A shiver wakes the spine.

In boyhood, having encountered the scene,
I suffered horror; I fetched the moon home,
With owls and snow, to nurse in my head
Throughout the trials of a new spring,
Famine unassuaged.

But fell in love, and made a lodgment
Of love on those frozen ramparts.
Her image was my ensign: snows melted,
Hedges sprouted, the moon tenderly shone,
The owls trilled with tongues of nightingale.

These were all lies, though they matched the time,
And brought me less than luck: her image
Warped in the weather, turned beldamish.
Then back came winter on me at a bound,
The pallid sky heaved with a moon-quake.

Dangerous it had been with love-notes
To serenade Queen Famine.
In tears I recomposed the former scene,
Let the snow lie, watched the moon rise, suffered the owls,
Paid homage to them of unevent.

Uma história de amor

A lua cheia do Oriente, crescendo furiosa,
 Contra um céu invernal rajado com vermelho;
 As altas barreiras na neve e corujas delirando —
 Solenidades nada fáceis de suportar:
 Um tremor desperta a espinha.

Na juventude, tendo encontrado a cena,
 Aterrorizei-me; trouxe a casa da lua,
 Com corujas e neve, para criar em minha cabeça
 Por toda parte as provas de uma nova primavera,
 Insaciada penúria.

Porém me apaixonei, e fiz um ninho
 De amor naquelas muralhas congeladas.
 Sua imagem foi minha insígnia: neves derretidas,
 Barreiras germinadas, a lua brilha com ternura,
 As corujas trinam com línguas de rouxinol.

Tudo não passou de mentiras, embora tenham igualado o tempo,
 E trouxeram-me menos que sorte: sua imagem
 Arqueou-se no tempo, tornou-se uma velha senhora.
 Então regressou-me o inverno em um salto,
 O pálido céu erguido com uma lua estremecida.

Isso tem sido perigoso com recados de amor
 Para acalantar a Rainha Penúria.
 Em lágrimas recompus a cena precedente,
 Deixei a neve mentir, vi a lua nascer, sofridas as corujas,
 Prestei homenagem a eles por tudo o que não houve.

Seamus Heaney

Oysters

Our shells claked on the plates.
My tongue was a filling estuary,
My palate hung with starlight:
As I tasted the salty Pleiades
Orion dipped his foot into the water.

Alive and violated
They lay on their beds of ice:
Bivalves: the split bulb
And philandering sigh of ocean.
Millions of them ripped and shucked and scattered.

We had driven to that coast
Through flowers and limestone
And there we were, toasting friendship,
Laying down a perfect memory
In the cool of thatch and crockery.

Over the Alps, packed deep in hay and snow,
The Romans hauled their oysters south to Rome:
I saw damp panniers disgorge
The frond-lipped, brine-stung
Glut of privilege

And was angry that my trust could not repose
In the clear light, like poetry or freedom
Leaning in from sea. I ate the day
Deliberately, that its tang
Might quicken me all into verb, pure verb.

Ostras

Nossas conchas estaladas nos pratos.
 Minha língua era uma foz repleta,
 O céu de minha boca suspenso com a luz das estrelas:
 Como eu degustei as Plêiades salgadas
 Órion mergulhou seu pé na água.

Vivas e violadas
 Elas colocam suas camadas de gelo:
 Bivalves: o bulbo rachado
 E namorando sussurros de oceano.
 Milhões delas rasgadas e descascadas e espalhadas.

Dirigimo-nos em direção àquela costa
 Toda flores e calcário
 E ali estivemos, brindando à amizade,
 Estabelecendo uma primorosa memória
 No frescor da palha e da panela de barro.

Sobre os Alpes, íntimo embalado em feno e neve,
 Romanos transportam suas ostras meridionais para Roma:
 Vi arremessarem úmidos cestos
 As bordas encopadas, os ferrões do mar
 Excesso de privilégio

E tanta raiva tive que minha confiança não poderia repousar
 Na clara luz, poesia ou liberdade
 Inclinando-se dentro do mar. Deliberadamente,
 Comi o dia, pois seu gosto picante
 Tudo me estimula verbo adentro, verbo puro.

Tradução de Floriano Martins

September Song

In the middle of the way
under the wet of late September
the ash tree flails,
our dog is tearing earth beside the house.

In rising ditches the fern subsides.
Rain-logged berries and stones
are rained upon, acorns
shine from grassy verges every morning.

And it's nearly over,
our four years in the hedge-school.
If nobody is going to resin a bow
and test the grieving registers for joy

we might as well put on our old record
of John Field's *Nocturnes* —
his gifts, waste, solitude, reputation, laughter,
all 'Dead in Moscow',

all those gallons of wash for the pure drop,
notes 'like raindrops, pearls on velvet':
Remember our American wake?
When we first got footloose

they lifted the roof for us in Belfast,
Hammond, Gunn and McAloon
in full cry till the dawn chorus,
insouciant and purposeful.
Gusts, barking, power-lines shaken

Canção de setembro

No meio do caminho
 sob a umidade do tardio setembro
 as correias de árvores cinzas,
 nosso cão está rasgando a terra perto de casa.

Em valas crescentes descem as samambaias.
 Bagas e pedras de água torada
 caíram sobre, brilhos
 de frutinhas do capinzal bordam cada manhã.

E isto se passa durante
 nossos quatro anos no internato.
 Se ninguém se encaminha à resina, um arco
 e teste, o registro de angústia, pois alegria

bem podemos colocar em nosso velho disco
 dos *Noturnos* de John Field —
 seu talento, perda, solidão, respeito, riso,
 todo “Morte em Moscou”,

todas aquelas medidas de limpeza pela gota genuína,
 não “como gotas de chuva, pérolas no veludo”.
 Lembra-se de nossa vigília americana?
 Quando encontramos a liberdade pela primeira vez

eles ergueram o telhado para nós em Belfast,
 Hammond, Gunn e McAloon
 em brados plenos até o coro da madrugada,
 despreocupado e intencional.

and the music wavering. Inside and out,
babes-in-the-wood weather. We toe the line
between the tree in leaf and the bare tree.

Ventanias, descascando, fios de energia sacodem
e as músicas flutuando. Dentro e fora,
época de filhotes na floresta. Nos conformamos
entre a árvore folheada e a árvore nua.

Tradução de Floriano Martins

A Dream of Jealousy

Walking with you and another lady
In wooded parkland, the whispering grass
Ran its fingers through our guessing silence
And the trees opened into a shady
Unexpected clearing where we sat down.
I think the candour of the light dismayed us.
We talked about desire and being jealous,
Our conversation a loose single gown
Or a white picnic tablecloth spread out
Like a book of manners in the wilderness.
'Show me', I said to our companion, 'what
I have much coveted, your breast's mauve star.'
And she consented. O neither these verses
Nor my prudence, love, can heal your wounded stare.

Uma fantasia de ciúme

Caminhando com você e outra mulher
Num parque arborizado, a grama murmurante
Corre os dedos através de nosso silêncio pensativo
E as árvores abertas dentro de uma sombria
Inesperada clareira onde nos sentamos.
Penso na candura da luz que nos assombrou.
Falamos sobre desejo e pessoas ciumentas,
Nossa conversa um simples roupão desatado
Ou uma branca toalha de piquenique estendida
Como um livro de etiquetas na imensidão.
“Mostra-me”, disse à nossa acompanhante, “que
tenho muito cobiçado o brilho violeta de teus seios.”
E ela consentiu. Oh nenhum desses versos, amor,
Nem minha prudência puderam curar seu olhar ferido.

Tradução de Floriano Martins e Flora Nunes

Siegfried Sassoon

Does it Matter?

Does it matter — losing your legs?...
For people will always be kind,
And you need not show that you mind
When the others come in after hunting
To gobble their muffins and eggs.

Does it matter? — losing your sight?...
There's such splendid work for the blind;
And people will always be kind,
As you sit on the terrace remembering
And turning your face to the light.

Does it matter? — those dreams to the pit?...
You can drink and forget and be glad,
And people won't say that you're mad;
For they'll know that you fought for your country,
And no one will worry you a bit.

Que falta faz?

Que falta faz? — teres perdido as pernas?...

Todos te irão tratar com simpatia
 E não deves mostrar que te angustia
 Sentir que os outros correm disputando
 Seus lugares à mesa das tabernas.

Que falta faz? — teres perdido a vista?...

Aos cegos há trabalho assegurado
 E todos vão tratar-te com cuidado
 Quando virem teu rosto que relembra
 Voltado para a luz que não avista.

Que falta faz? — teres sonhado em vão?...

Podes beber: esquece e alegre um pouco;
 Ninguém há de pensar que estejas louco,
 Pois sabem que lutaste pela pátria
 E por isso jamais te afligirão.

Tradução Ivo Barroso

Gloria Mundi

Who needs words in autumn woods
When colour concludes decay?
There old stories are told in glories
For winds to scatter away.

Wisdom narrows where downland barrows
Image the world's endeavour.
There time's tales are as light that fails
On faces fading for ever.

Gloria mundi

Quem quer palavras no bosque de outono
Onde a cor termina?
Ali, velhas histórias e glórias contadas
— O vento as elimina.

Estreita-se a razão no vale dos túmulos
Que contam o esforço do homem.
Ali as fábulas do tempo são a luz sumindo
Sobre rostos que somem.

Tradução de Jorge Wanderley

Stephen Spender

I think continually of those who were truly great

I think continually of those who were truly great
Who, from the womb, remembered the soul's history
Through corridors of light where the hours are suns,
Endless and singing. Whose lovely ambition
Was what their lips, still touched with fire,
Should tell of the spirit clothed from head to foot in song.
And who hoarded from the spring branches
The desires falling across their bodies like blossoms.

What is precious is never to forget
The delight of the blood drawn from ageless springs
Breaking through rocks in worlds before our earth;
Never to deny its pleasure in the simple morning light,
Nor its grave evening demand for love;
Never to allow gradually the traffic to smother
With noise and fog the flowering of the spirit.

Near the snow, near the sun, in the highest fields
See how these names are fêted by the waving grass,
And by the streamers of white cloud,
And whispers of wind in the listening sky;
The names of those who in their lives fought for life,
Who wore at their hearts the fire's center.
Born of the sun they traveled a short while towards the sun,
And left the vivid air signed with their honour.

*Eu penso continuamente naqueles que foram
realmente grandes*

Eu penso continuamente naqueles que foram realmente grandes,
Que, desde o útero, recordaram a história da alma
Por corredores de luz em que as horas são sóis,
Eternos e cantantes. Cuja amável ambição
Era de que seus lábios, ainda tocados pelo fogo,
Falassem do espírito vestido da cabeça aos pés em canções.
E que amealharam, dos galhos da primavera,
Os desejos que caíssem pelos corpos como flores.

O que é preciso é não esquecer nunca
A delícia do sangue retirado de primaveras intemporais
Irrompando através de rochas para mundos anteriores à nossa terra;
Não negar nunca o prazer da simples luz matinal
Nem sua grave demanda crepuscular de amor;
Nunca permitir o tráfego progressivo para a sufocação
Que o ruído e a neblina trazem ao florescer do espírito.

Perto da neve, perto do sol, nos campos mais altos.
Vê como esses nomes são festejados pela relva ondulante
E pelas correntes de branca nuvem
E pelos sussurros do vento ao céu que escuta;
Os nomes daqueles que em vida lutaram pela vida.
E mantiveram em seus corações o centro do fogo.
Nascidos do sol, fizeram curta viagem na direção do sol
E deixaram o ar fremente assinalado por sua honra.

Tradução de Jorge Wanderley

Ultima Ratio Regum

The guns spell money's ultimate reason
In letters of lead on the spring hillside.
But the boy lying dead under the olive trees
Was too young and too silly
To have been notable to their important eye.
He was a better target for a kiss.

When he lived, tall factory hooters never summoned him.
Nor did restaurant plate-glass doors revolve to wave him in.
His name never appeared in the papers.
The world maintained its traditional wall
Round the dead with their gold sunk deep as a well,
Whilst his life, intangible as a Stock Exchange rumour, drifted
outside.

O too lightly he threw down his cap
One day when the breeze threw petals from the trees.
The unflowering wall sprouted with guns,
Machine-gun anger quickly scythed the grasses;
Flags and leaves fell from hands and branches;
The tweed cap rotted in the nettles.

Consider his life which was valueless
In terms of employment, hotel ledgers, news files.
Consider. One bullet in ten thousand kills a man.
Ask. Was so much expenditure justified
On the death of one so young and so silly
Lying under the olive trees, O world, O death?

Ultima ratio regum

Os canhões proclamam a última razão do dinheiro
 Em letras de chumbo na primavera dos montes.
 Mas o moço que jaz morto sob as oliveiras
 Era jovem e ingênuo demais
 Para ser notado por seus olhos soberbos.
 Era alvo melhor para um beijo.

Quando vivo, os apitos das grandes fábricas nunca o convocaram.
 Nem as portas giratórias dos restaurantes lhe acenaram um convite para entrar.
 Seu nome nunca apareceu nos jornais.
 O mundo manteve sua tradicional parede
 Em torno do morto com seu ouro aprofundando como um poço,
 Enquanto sua vida, intangível como um boato da Bolsa de Valores, perambulava lá fora.

Quão facilmente deixou cair o seu boné
 Nesse dia em que a brisa soltava pétalas das árvores.
 O muro sem vegetação onde brotavam balas
 E a ira das metralhadoras ceifando rapidamente a grama;
 Bandeiras e folhas caíam das mãos e dos galhos;
 O boné de xadrez apodreceu nas urtigas.

Considerem sua vida que foi sem valor
 Em termos de emprego, etiquetas de hotel, arquivos de notícias.
 Considerem. Uma bala em dez mil mata um homem.
 Perguntem. Tamanha precisão se justificava
 Para a morte de alguém tão jovem e tão ingênuo
 Jazendo sob as oliveiras, ó mundo, ó morte?

Tradução de Ivo Barroso

Ted Hughes

The Thought-fox

I imagine this midnight moment's forest:
Something else is alive
Beside the clock's loneliness
And this blank page where my fingers move.

Through the window I see no star:
Something more near
Though deeper within darkness
Is entering the loneliness:

Cold, delicately as the dark snow,
A fox's nose touches twig, leaf;
Two eyes serve a movement, that now
And again now, and now, and now

Sets neat prints into the snow
Between trees, and warily a lame
Shadow lags by stump and in hollow
Of a body that is bold to come

Across clearings, an eye,
A widening deepening greenness
Brilliantly, concentratedly,
Coming about its own business

Till, with a sudden sharp hot stink of fox
It enters the dark hole of the head.
The window is starless still; the clock ticks,
The page is printed.

A raposa

Imagino a floresta desta meia-noite;
 Alguma coisa a mais está viva
 Além da solidão do relógio
 E da página branca por onde passam meus dedos.

Pela janela não vejo nenhuma estrela:
 Algo mais próximo,
 Embora mais profundamente mergulhado na penumbra,
 Penetra a solidão:

Frio, delicadamente como a neve escura,
 Um nariz de raposa toca em folhas, gravetos;
 Dois olhos criam movimentos que agora
 E agora novamente e agora e agora

Imprimem contra a neve marcas nítidas
 Entre as árvores e, prudentemente, uma imperfeita
 Sombra se arrasta pelo tronco e no vazio
 De um corpo decidido a chegar.

Desbastando tudo, um olho,
 Verdor que se alarga e se aprofunda
 Brilhante e concentradamente
 Bordejando o assunto que o ocupa,

Com um cheiro súbito, agudo e quente de raposa
 Adentra a escuridão vazia da cabeça.
 A janela continua sem estrelas; o relógio trabalha.
 A página está impressa.

Tradução de Jorge Wanderley

Fifth Bedtime Story

Once upon a time there was a person
Almost a person
Somehow he could not quite see
Somehow he could not quite hear
He could not quite think
Somehow his body, for instance,
Was intermittent.
He could see the bread he cut
He could see the letters of words he read
He could see the wrinkles on handskin he looked at
Or one eye of a person
Or an ear, or a foot or the other foot
But somehow he could not quite see
Nevertheless the Grand Canyon spread wide open
Like a surgical operation for him
But somehow he had only half a face there
And somehow his legs were missing at the time
And though somebody was talking he could not hear
Though luckily his camera worked OK
The sea-bed lifted its privacy
And showed its most hidden fish thing
He stared he groped to feel
But his hands were silly hooves just at the crucial moment
And though his eyes worked
Half his head was jellyfish, nothing could connect
And the photographs were blurred
A great battleship broke in two with a boom
As if to welcome his glance

Quinta história para a hora da cama

Era uma vez uma pessoa
 Quase uma pessoa
 Que não podia ver direito
 Não ouvia direito
 Nem conseguia, por alguma razão, pensar direito.
 Por alguma razão seu corpo, por exemplo,
 Era intermitente.
 Ele podia ver o pão que cortava
 Ou ver as letras das palavras que lia
 Ou ver a pele da mão cheia de rugas que olhava
 Ou ver um olho ou uma orelha de alguém
 Ou um pé ou um outro.
 Mas não podia, por alguma razão, ver totalmente.
 Todo estendido para ele o Grande Canyon se abria
 Como uma operação cirúrgica
 Mas por alguma razão ele só tinha lá meio rosto
 E na hora, por alguma razão, ficou sem pernas.
 Conquanto houvesse alguém falando ele não conseguia escutar,
 Só por sorte sua câmara funcionou a contento.
 A privacidade do mar se ergueu do leito
 E mostrou-lhe as coisas mais piscosas e ocultas.
 Para senti-las pelo tato ele olhou
 Mas suas mãos, bem no momento crucial, viraram cascos
 Absurdos e, embora seus olhos funcionassem,
 Metade da cabeça era água-viva, nada se conectava,
 E as fotografias saíram com borrões.
 Um grande vaso de guerra partiu-se em dois num estrondo
 Como que para saudar sua mirada.

An earthquake shook the city onto its people
Just before he got there
With his rubber eye his clockwork ear
And the most beautiful girls
Laid their faces on his pillow, staring him out,
But somehow he was a tar-baby
Somehow somebody was pouring his brains into a bottle
Somehow he was already too late
And was a pile of pieces under a blanket
Somehow his eyes were in the wrong way round
He laughed he whispered but somehow he could not hear
He gripped and clawed but somehow his fingers would not catch
And when the sea-monster surfaced and stared at the rowboat
Somehow his eyes failed to click
And when he saw the man's head cleft with a hatchet
Somehow staring blank swallowed his whole face
Just at the crucial moment
Then disgorged it again whole
As if nothing had happened.
So he just went and ate what he could
And saw what he could and did what he could
Then sat down to write his autobiography

But somehow his arms had become just bits of wood
Somehow his guts were an old watch-chain
Somehow his feet were two old postcards
Somehow his head was a broken window-pane
'I give up,' he said. He gave up.

Creation had failed again.

Um terremoto, ao abalar a cidade, se adentrou nas pessoas
 Pouco antes de ele chegar até lá
 Com seu olho de borracha, sua orelha mecânica,
 E as garotas mais bonitas deitaram
 O rosto no seu travesseiro a espíá-lo.
 Mas sendo ele, por alguma razão, um bebê-nauta,
 Por alguma razão alguém vertia seus miolos na mamadeira,
 De certa maneira ele já estava muito atrasado
 E era uma pilha de partes sob um cobertor.
 Com os olhos, por alguma razão, na direção errada
 Ele ria e assoviava mas não conseguia escutar,
 Ele estendia as garras e apertava e seus dedos e por alguma razão nada retinham.
 Quando o monstro do mar subiu à tona e atentou para o bote,
 Por alguma razão seus olhos fracassaram no clique.
 Quando ele viu a cabeça do homem rachada a machadinha,
 Por alguma razão pôs-se a engolir seu rosto, o olhar apático e fixo
 Bem no momento crucial,
 E depois vomitou-o por inteiro
 Como se nada tivesse acontecido.
 Assim, apenas indo, ele comeu o que pôde
 Ele viu o que pôde, ele fez o que pôde
 Antes de sentar-se a escrever sua autobiografia.

Mas seus braços, por alguma razão, tinham virado meros gravetos
 Por alguma razão suas tripas eram uma velha corrente de relógio
 Por alguma razão seus pés eram dois velhos cartões-postais
 Por alguma razão sua cabeça era uma vidraça quebrada.
 Ele disse. "Desisto." E desistiu.

A criação tinha falhado outra vez.

Theology

No, the serpent did not
Seduce Eve to the apple.
All that's simply
Corruption of the facts.

Adam ate the apple.
Eve ate Adam.
The serpent ate Eve.
This is the dark intestine.

The serpent, meanwhile,
Sleeps his meal off in Paradise —
Smiling to hear
God's querulous calling.

Teologia

Não, a serpente não
Seduziu Eva com a maçã.
Tudo isso é simplesmente
Corrupção dos fatos.

Adão comeu a maçã.
Eva comeu Adão.
A serpente comeu Eva.
São as trevas do intestino.

A serpente, entretentes,
Dorme digerindo no Paraíso —
Sorrindo para ouvir
O chamado rabugento de Deus.

Tradução de Leonardo Fróes

Thom Gunn

The Wound

The huge wound in my head began to heal
About the beginning of the seventh week.
Its valleys darkened, its villages became still:
For joy I did not move and dared not speak,
Not doctors would cure it, but time, its patient skill.

And constantly my mind returned to Troy.
After I sailed the seas I fought in turn
On both sides, sharing even Helen's joy
Of place, and growing up — to see Troy burn —
As Neoptolemus, that stubborn boy.

I lay and rested as prescription said.
Manoeuvred with the Greeks, or sallied out
Each day with Hector. Finally my bed
Became Achilles' tent, to which the lout
Thersites came reporting numbers dead.

I was myself: subject to no man's breath:
My own commander was my enemy.
And while my belt hung up, sword in the sheath,
Thersites shambled in and breathlessly
Cackled about my friend Patroclus' death.

I called for armour, rose, and did not reel.
But, when I thought, rage at his noble pain
Flew to my head, and turning I could feel
My wound break open wide. Over again
I had to let those storm-lit valleys heal.

O ferimento

O enorme ferimento em minha cabeça começou a cicatrizar
Logo no início da sétima semana.
Esses vales escurecidos, essas aldeias tornaram-se quietas:
Por prazer não me mexi e ousei não falar,
Médicos não irão curar isso, mas o tempo, sua habilidade paciente.

E constantemente minha mente retornou a Tróia.
Depois naveguei os mares, lutei em turnos
Nos dois lados, compartilhando até mesmo da felicidade
Local de Helena, e crescendo — para ver Tróia queimar —
Como Neoptolemus, aquele jovem rebelde.

Deitei-me e descansei como mencionada prescrição.
Manobrado com os gregos, ou navegando
A cada dia com Heitor. Finalmente minha cama
Tornou-se a tenda de Aquiles, para que o rude
Tersites venha relatar o número de mortos.

Fui eu mesmo: jamais sujeito ao hábito de nenhum outro homem:
Meu próprio comandante foi meu inimigo.
E embora suspenso meu cinturão, espada embainhada,
Tersites surgiu desastrado e sem fôlego
Tagarelou sobre a morte de meu amigo Pátroclo.

Chamei pela armadura, ergueu-se, e não rodopiou.
Porém, quando penso, enfurece-me seu nobre sofrimento
Em vôo sobre minha cabeça, e girando podia sentir
Meu ferimento aberto e exposto. Novamente
Tive que deixar cicatrizarem aqueles vales de luzes-tempestades.

My Sad Captains

One by one they appear in
the darkness: a few friends, and
a few with historical
names. How late they start to shine!
but before they fade they stand
perfectly embodied, all

the past lapping them like a
cloak of chaos. They were men
who, I thought, lived only to
renew the wasteful force they
spent with each hot convulsion.
They remind me, distant now.

True, they are not at rest yet,
but now that they are indeed
apart, winnowed from failures,
they withdraw to an orbit
and turn with disinterested
hard energy, like the stars.

Meus tristes capitães

Um por um eles surgem
na escuridão: uns poucos amigos,
e poucos com nomes históricos.
Tarde puseram-se a iluminar!
mas antes descoram, resistem
perfeitamente encarnados, todo
o passado lhes encobrando como
um manto de caos. Foram homens
que, penso eu, viveram somente para
renovar o vigor ocioso
gasto em cada calorosa convulsão.
Eles me recordam, agora distantes.

Verdade, ainda não estão descansando,
mas agora que estão realmente
à parte, livres de fracassos,
retiram-se para uma órbita qualquer
e tornam-se firme energia
desinteressada, como as estrelas.

Tradução de Floriano Martins

Thomas Hardy

In Tenebris

Wintertime nighs;
But my bereavement-pain
It cannot bring again:
Twice no one dies.

Flower-petals flee;
But, since it once hath been,
No more that severing scene
Can harrow me.

Birds faint in dread:
I shall not lose old strength:
In the lone frost's black length:
Strength long since fled!

Leaves freeze to dun;
But friends can not turn cold
This season as of old
For him with none.

Tempests may scath;
But love can not make smart
Again this year his heart
Who no heart hath.

Black is night's cope;
But death will not appal
One who, past doubtings all,
Waits in unhope.

In tenebris

Acerca-se o inverno;
Contudo, não trará
De novo minha mágoa:
Não se morre outra vez.

As pétalas se vão;
Mas desde que fugiram,
Da cena o rigor não
Poderá me afligir.

Morrem de medo as aves;
Não perderei as forças
No atroz campo de neve:
Há muito que estão mortas!

Folhas queimam no gelo;
E amigos não abrandam
A estação como dantes,
Pois ele já os perdeu.

Temporais são danosos;
Porém o amor não logra
A alma reanimar
De quem não a tem mais.

Da noite o pálio é negro;
Porém a morte não teme
Quem, sobre as incertezas,
Inexpectante, espera.

Tradução de Fernando Py

The Voice

Woman much missed, how you call to me, call to me,
Saying that now you are not as you were
When you had changed from the one who was all to me,
But as at first, when our day was fair.

Can it be you that I hear? Let me view you, then,
Standing as when I drew near to the town
Where you would wait for me: yes, as I knew you then,
Even to the original air-blue gown!

Or is it only the breeze, in its listlessness
Travelling across the wet mead to me here,
You being ever dissolved to wan wistlessness,
Heard no more again far or near?

Thus I; faltering forward,
Leaves around me falling,
Wind oozing thin through the thorn from norward,
And the woman calling.

A voz

Mulher que muito errou, tanto e tanto me chama
 Agora assegurando já não ser como antes
 (Quando deixou de ser a que me fora tudo),
 Mas igual à do início, em nossos dias lindos.

Será você quem ouço? Então, deixe-me vê-la
 Imóvel, como quando fui para a cidade
 Onde você me aguardaria; e eu até
 Mesmo lhe conhecia a saia azul-celeste!

Ou é somente a brisa, em sua indiferença,
 Que atravessa a úmida campina a me encontrar,
 E você sempre envolta em frieza malsã,
 Desatenta, abatida, e sem ouvir mais nada?

E assim estou; cambaleante,
 Folhas caindo a meu redor,
 O vento mal soprando pelos espinheiros
 Do norte; e a mulher chamando.

Tradução de Fernando Py

T. S. Eliot

Preludes

I

The winter evening settles down
With smell of steaks in passageways.
Six o'clock.
The burnt-out ends of smoky days.
And now a gusty shower wraps
The grimy scraps
Of withered leaves about your feet
And newspapers from vacant lots;
The showers beat
On broken blinds and chimney-pots,
And at the corner of the street
A lonely cab-horse steams and stamps.
And then the lighting of the lamps.

II

The morning comes to consciousness
Of faint stale smells of beer
From the sawdust-trampled street
With all its muddy feet that press
To early coffee-stands.
With the other masquerades
That time resumes,
One thinks of all the hands
That are raising dingy shades
In a thousand furnished rooms.

Prelúdios

I

Atarde de inverno declina
 Com ranço de bifés nas galerias.
 Seis horas.
 O fim carbonizado de nevoentos dias.
 E agora um convulso aguaceiro enrola
 Os encardidos restos
 De folhas secas ao redor de nossos pés
 E jornais que circulam no vazio
 Dos terrenos baldios.
 O temporal chicoteia
 As persianas rachadas e o capuz das chaminés.
 E na esquina de uma rua
 Um solitário cavalo de coche
 Bafeja e escarva o solo. E então
 As lâmpadas dardejam seu clarão.

II

A manhã se apercebe
 Dos miasmas de cerveja choca
 Que impregnam as pisoteadas lajes
 Da rua recoberta de serragem,
 Imprimindo suas lamacentas pegadas
 Até as matinais cantinas de café.
 Em face de outros mil disfarces
 Que o tempo reassume a cada passo,
 Pode pensar-se em todas essas mãos
 Que emergem como sombras embaçadas
 Em milhares de quartos mobiliados.

III

You tossed a blanket from the bed,
You lay upon your back, and waited;
You dozed, and watched the night revealing
The thousand sordid images
Of which your soul was constituted;
They flickered against the ceiling.
And when all the word came back
And the light crept up between the shutters
And you heard the sparrows in the gutters,
You had such a vision of the street
As the street hardly understands;
Sitting along the bed's edge, where
You curled the papers from your hair,
Or clasped the yellow soles of feet
In the palms of both soiled hands.

IV

His soul stretched tight across the skies
That fade behind a city block,
Or trampled by insistent feet
At four and five and six o'clock;
And short square fingers stuffing pipes,
And evening newspapers, and eyes
Assured of certain certainties,
The conscience of a blackened street
Impatient to assume the word.

III

Sacudiste da cama um cobertor,
De costas te quedaste, e esperaste;
Cochilaste, e velaste a noite que revelava
Milhares de sórdidas imagens
De que era a tua alma constelada;
Elas bruxulearam contra o teto.
.E quando todos regressaram
E a luz escorregou entre as venezianas
E ouviste o canto dos pardais nas calhas,
Tiveste uma tal visão da rua
Como sequer ela própria a entenderia;
Sentada à beira da cama, anelaste
Em teus cabelos caracóis e papelotes,
E estreitaste as pálidas plantas dos pés
Entre as palmas de ambas as mãos sujas.

IV

Sua alma tensa se estendeu cruzando os céus
Que se estiolam por trás dos edifícios,
Ou a pisotearam insistentes pés
Às quatro e às cinco e às seis horas da tarde;
E curtos dedos firmes a entupir cachimbos,
E jornais vespertinos, e olhos
Convictos de certas certezas,
A consciência de uma enegrecida rua
Impaciente por se apoderar do mundo.

I am moved by fancies that are curled
Around these images, and cling:
The notion of some infinitely gentle
Infinitely suffering thing.

Wipe your hand across your mouth, and laugh;
The worlds revolve like ancient women
Gathering fuel in vacant lots.

Movido sou por fantasias que se enredam
Ao redor dessas imagens, e a elas se agarram:
A noção de algo infinitamente suave
De alguma coisa que infinitamente sofre.

Enxuga tuas mãos à boca, e ri;
Os mundos se contorcem como velhas mulheres
A juntar lenha nos terrenos baldios.

Tradução de Ivan Junqueira

La figlia che piange

O quam te memorem virgo...

Stand on the highest pavement of the stair —
 Lean on a garden urn —
 Weave, weave the sunlight in your hair —
 Clasp your flowers to you with a pained surprise
 Fling them to the ground and turn
 With a fugitive resentment in your eyes:
 But weave, weave the sunlight in your hair.

So I would have had him leave,
 So I would have had her stand and grieve,
 So he would have left
 As the soul leaves the body torn and bruised,
 As the mind deserts the body it has used.

I should find
 Some way incomparably light and deft.
 Some way we both should understand,
 Simple and faithless as a smile and shake of the hand.

She turned away, but with the autumn weather
 Compelled my imagination many days,
 Many days and many hours:
 Her hair over her arms and her arms full of flowers.
 And I wonder how they should have been together!
 I should have lost a gesture and a pose.
 Sometimes these cogitations still amaze
 The troubled midnight and the noon's repose.

*La figlia che piange**O quam te memorem virgo...*

Detém-te no mais alto lance das escadas...

A uma urna apoiada...

Em teus cabelos tece, tece a luz do sol...

Tuas flores une a ti com surpresa magoada...

Arremessa-as no chão e volta-te,

No olhar fugidia revolta:

Mas nos cabelos tece, tece a luz do sol.

Eu o teria feito assim partir

E a ela assim estar de pé a se afligir,

Assim teria ele partido

Como a alma deixa o corpo macerado, rompido,

Como o espírito abandona o corpo que exauriu.

Eu deveria encontrar

Um caminho incomparavelmente claro e sutil

Um caminho de mútua compreensão, simples

E sem fé como um sorriso ou um aperto de mão.

Ela partiu, mas com a estação do outono

Por muitos, muitos dias, muitas horas,

Meu pensamento veio dominar:

Cabelos sobre os braços e entre os braços flores.

Juntos — e como? — fico a imaginar.

Eu devo ter perdido um gesto, uma atitude.

Essas cogitações me vêm amiúde intrigar

A meia-noite em tumulto e o meio-dia em quietude.

Tradução de Idelma Ribeiro de Faria

Gerontion

*Thou hast nor youth nor age
But as it were an after dinner sleep
Dreaming of both.*

Shakespeare, *Measure for Measure*, ato III, cena 1

Here I am, an old man in a dry month,
Being read to by a boy, waiting for rain.
I was neither at the hot gates
Nor fought in the warm rain
Nor knee deep in the salt marsh, heaving a cutlass,
Bitten by flies, fought.
My house is a decayed house,
And the jew squats on the window sill, the owner,
Spawned in some estaminet of Antwerp,
Blistered in Brussels, patched and peeled in London.
The goat coughs at night in the field overhead;
Rocks, moss, stonecrop, iron, merds.
The woman keeps the kitchen, makes tea,
Sneezes at evening, poking the peevish gutter.

I an old man,

A dull head among windy spaces.

Signs are taken for wonders. "We would see a sign!"
The word within a word, unable to speak a word,
Swaddled with darkness. In the juvescence of the year
Came Christ the tiger

Gerontion

"Não és jovem nem velho,
Mas como, se após o jantar adormecesses,
Sonhando que ambos fosses."

Shakespeare, *Measure for Measure*, ato III, cena 1

Eis-me aqui, um velho em tempo de seca,
Um jovem lê para mim, enquanto espero a chuva.
Jamais estive entre as ígneas colunas
Nem combati sob as centelhas de chuva
Nem de cutelo em punho, no salgadio imerso até os joelhos,
Ferroadado de moscardos, combati.
Minha casa é uma casa derruída,
E no peitoril da janela acocora-se o judeu, o dono,
Desovado em algum barzinho de Antuérpia, coberto
De pústulas em Bruxelas, remendado e descascado em Londres.
O bode tosse à noite nas altas pradarias;
Rochas, líquen, pão-dos-pássaros, ferro, bosta.
A mulher cuida da cozinha, faz chá,
Espirra ao cair da noite, cutucando as calhas rabujentas.
E eu, um velho,
Uma cabeça oca entre os vazios do espaço.

Tomaram-se os signos por prodígios: "Queremos um signo!"
A Palavra dentro da palavra, incapaz de dizer uma palavra,
Envolta nas gazes da escuridão. Na adolescência do ano
Veio Cristo, o tigre.

In depraved May, dogwood and chestnut, flowering judas,

To be eaten, to be divided, to be drunk
Among whispers; by Mr. Silvero
With caressing hands, at Limoges
Who walked all night in the next room;

By Hakagawa, bowing among the Titians;
By Madame de Tornquist, in the dark room
Shifting the candles; Fräulein von Kulp
Who turned in the hall, one hand on the door.

Vacant shuttles
Weave the wind. I have no ghosts,
An old man in a draughty house
Under a windy knob.

After such knowledge, what forgiveness? Think now
History has many cunning passages, contrived corridors
And issues, deceives with whispering ambitions,
Guides us by vanities. Think now
She gives when our attention is distracted
And what she gives, gives with such supple confusions
That the giving famishes the craving. Gives too late
What's not believed in, or if still believed,
In memory only, reconsidered passion. Gives too soon
Into weak hands, what's thought can be dispensed with
Till the refusal propagates a fear. Think
Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices
Are fathered by our heroism. Virtues
Are forced upon us by our impudent crimes.
These tears are shaken from the wrath-bearing tree.

Em maio corrupto, cornisolo e castanha, noz da
 faias-da-judéia,
 A serem comidas, bebidas, partilhadas
 Entre sussurros; pelo Senhor Silvero
 Com suas mãos obsequiosas e que, em Limoges,
 No quarto ao lado caminhou a noite inteira;
 Por Hakagawa, a vergar-se reverente entre os Ticianos;
 Por Madame de Tornquist, a remover os castiçais
 No quarto escuro, por *Fräulein* von Kulp,
 A mão sobre a porta, que no vestíbulo se voltou.

Navetas ociosas
 Tecem o vento. Não tenho fantasmas,
 Um velho numa casa onde sibila a ventania
 Ao pé desse cômodo esculpido pelas brisas.

Após tanto saber, que perdão? Suponha agora
 Que a história engendra muitos e ardilosos labirintos,
 estratégicos
 Corredores e saídas, que ela seduz com sussurrantes ambições,
 Aliciando-nos com vaidades. Suponha agora
 Que ela somente algo nos dá enquanto estamos distraídos
 E, ao fazê-lo, com tal balbúrdia e controvérsia o oferta
 Que a oferenda esfaima o esfomeado. E dá tarde demais
 Aquilo em que já não confias, se é que nisto ainda confiavas,
 Uma recordação apenas, uma paixão revisitada. E dá cedo
 demais
 A frágeis mãos. O que pensado foi pode ser dispensado
 Até que a rejeição faça medrar o medo. Suponha
 Que nem medo nem audácia aqui nos salvem. Nosso heroísmo
 Apadrinha vícios postiços. Nossos cínicos delitos
 Impõem-nos altas virtudes. Estas lágrimas germinam
 De uma árvore em que a ira frutifica.

The tiger springs in the new year. Us he devours. Think at last
We have not reached conclusion, when I
Stiffen in a rented house. Think at last
I have not made this show purposelessly
And it is not by any concitation
Of the backward devils.
I would meet you upon this honestly.
I that was near your heart was removed therefrom
To lose beauty in terror, terror in inquisition.
I have lost my passion: why should I need to keep it
Since what is kept must be adulterated?
I have lost my sight, smell, haring, taste and touch:
How should I use them for your closer contact?

These with a thousand small deliberations
Protract the profit of their chilled delirium,
Excite the membrane, when the sense has cooled,
With pungent sauces, multiply variety
In a wilderness of mirrors. What will the spider do,
Suspend its operations, will the weevil
Delay? De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel, whirled
Beyond the circuit of the shuddering Bear
In fractured atoms. Gull against the wind, in the windy straits
Of Belle Isle, or running on the Horn,
White feathers in the snow, the Gulf claims,
And an old man driven by the Trades
To a sleepy corner.

Tenants of the house,
Thoughts of a dry brain in a dry season.

O tigre salta no ano novo. E nos devora. Enfim suponha
 Que a nenhuma conclusão chegamos, pois que deixei
 Enrijecer meu corpo numa casa de aluguel. Enfim suponha
 Que não dei à toa esse espetáculo
 E nem o fiz por nenhuma instigação
 De demônios ancestrais. Quanto a isto,
 É com franqueza o que te vou dizer.
 Eu, que perto de teu coração estive, daí fui apartado,
 Perdendo a beleza no terror, o terror na inquisição.
 Perdi minha paixão: por que deveria preservá-la
 Se tudo o que se guarda acaba adulterado?
 Perdi visão, olfato, gosto, tato e audição:
 Como agora utilizá-los para de ti me aproximar?

Essas e milhares de outras ponderações
 Distendem-lhe os lucros do enregelado delírio,
 Excitam-lhe a franja das mucosas, quando os sentidos esfriam,
 Com picantes temperos, multiplicam-lhe espetáculos
 Numa profusão de espelhos. Que irá fazer a aranha?
 Interromper o seu bordado? O gorgulho
 Tardará? De Bailhache, Fresca, Madame Cammel, arrastados
 Para além da órbita da trêmula Ursa
 Num vórtice de espedaçados átomos. A gaiivota contra o vento
 Nos tempestuosos estreitos da Belle Isle,
 Ou em círculos vagando sobre o Horn,
 Brancas plumas sobre a neve, o Golfo clama,
 E um velho arremessado por alísios
 A um canto sonolento.

Inquilinos da morada,
 Pensamentos de um cérebro seco numa estação dessecada.

Tradução de Ivan Junqueira

The Waste Land

I. The Burial of the Dead

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.
Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
And went on in sunlight, into the Hofgarten,
And drank coffee, and talked for an hour.
Bin gar keine Russin, stamm'aus Litauen, echt deutsch.
And when we were children, staying at the archduke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),

A terra desolada

I. O enterro dos mortos

Abril é o mais cruel dos meses, germina
 Lilases da terra morta, mistura
 Memória e desejo, aviva
 Agônias raízes com a chuva da primavera.
 O inverno nos agasalhava, envolvendo
 A terra em neve deslembada, nutrindo
 Com secos tubérculos o que ainda restava de vida.
 O verão nos surpreendeu, caindo do Starnbergersee
 Com um aguaceiro. Paramos junto aos pórticos
 E ao sol caminhamos pelas aléias do Hofgarten,
 Tomamos café, e por uma hora conversamos.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
 Quando éramos crianças, na casa do arquiduque,
 Meu primo, ele convidou-me a passear de trenó.
 E eu tive medo. Disse-me ele, Maria,
 Maria, agarra-te firme. E encosta abaixo deslizamos.
 Nas montanhas, lá, onde livre te sentes.
 Leio muito à noite, e viajo para o sul durante o inverno.

Que raízes são essas que se arraigam, que ramos se esgalham
 Nessa imundície pedregosa? Filho do homem,
 Não podes dizer, ou sequer estimas, porque apenas conheces
 Um feixe de imagens fraturadas, batidas pelo sol,
 E as árvores mortas já não mais te abrigam, nem te consola o canto dos grilos,
 E nenhum rumor de água a latejar na pedra seca. Apenas
 Uma sombra medra sob esta rocha escarlate.
 (Chega-te à sombra desta rocha escarlate),

And I will show you something different from either
 Your shadow at morning striding behind you
 Or your shadow at evening rising to meet you;
 I will show you fear in a handful of dust.

Frisch weht der Wind

Der Heimat zu

Mein Irisch Kind,

Wo weilest du?

"You gave me hyacinths first a year ago;
 "They called me the hyacinth girl."
 —Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,
 Your arms full, and your hair wet, I could not
 Speak, and my eyes failed, I was neither
 Living nor dead, and I knew nothing,
 Looking into the heart of light, the silence.
Oed' und leer das Meer.

Madame Sosostris, famous clairvoyante,
 Had a bad cold, nevertheless
 Is known to be the wisest woman in Europe,
 With a wicked pack of cards. Here, said she,
 Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
 (Those are pearls that were his eyes. Look!)
 Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
 The lady of situations.
 Here is the man with three staves, and here the Wheel,
 And here is the one-eyed merchant, and this card,
 Which is blank, is something he carries on his back,
 Which I am forbidden to see. I do not find
 The Hanged Man. Fear death by water.
 I see crowds of people, walking round in a ring.
 Thank you. If you see dear Mrs. Equitone,
 Tell her I bring the horoscope myself:
 One must be so careful these days.

E vou mostrar-te algo distinto
 De tua sombra a caminhar atrás de ti quando amanhece
 Ou de tua sombra vespertina ao teu encontro se elevando;
 Vou revelar-te o que é o medo num punhado de pó.

Frisch weht der Wind

Der Heimat zu

Mein Irisch Kind,

Wo weilest du?

“Um ano faz agora que os primeiros jacintos me deste;
 Chamavam-me a menina dos jacintos.”

— Mas ao voltarmos, tarde, do Jardim dos Jacintos,
 Teus braços cheios de jacintos e teus cabelos úmidos, não pude
 Falar, e meus olhos se enevoaram, eu não sabia
 Se vivo ou morto estava, e tudo ignorava
 Perplexo ante o coração da luz, o silêncio.
Oed'und leer das Meer.

Madame Sosostris, célebre vidente,
 Contraceu incurável resfriado; ainda assim,
 É conhecida como a mulher mais sábia da Europa,
 Com seu trêfego baralho. Esta aqui, disse ela,
 É tua carta, a do Marinheiro Fenício Afogado.
 (Estas são as pérolas que foram seus olhos. Olha!)
 Eis aqui Beladona, a Madona dos Rochedos,
 A Senhora das Situações.
 Aqui está o homem dos três bastões, e aqui a Roda da Fortuna,
 E aqui se vê o mercador zarolho, e esta carta,
 Que em branco vês, é algo que ele às costas leva,
 Mas que a mim proibiram-me de ver. Não acho
 O Enforcado. Receia morte por água.
 Vejo multidões que em círculos perambulam.
 Obrigada. Se encontrares, querido, a Senhora Equitone,
 Diz-lhe que eu mesma lhe entrego o horóscopo:
 Todo o cuidado é pouco nestes dias.

Unreal City,

Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
There I saw one I knew, and stopped him, crying: "Stetson!
"You who were with me in the ships at Mylae!
"That corpse you planted last year in your garden,
"Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
"Or has the sudden frost disturbed its bed?
"Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
"Or with his nails he'll dig it up again!
"You! hypocrite lecteur! — mon semblable, — mon frère!"

Cidade irreal,
 Sob a fulva neblina de uma aurora de inverno,
 Fluía a multidão pela Ponte de Londres, eram tantos,
 Jamais pensei que a morte a tantos destruiria.
 Breves e entrecortados, os suspiros exalavam,
 E cada homem fincava o olhar adiante de seus pés.
 Galgava a colina e percorria a King William Street,
 Até onde Saint Mary Woolnoth marcava as horas
 Com um dobre surdo ao fim da nona badalada.
 Vi alguém que conhecia, e o fiz parar, aos gritos: "Stetson,
 Tu que estiveste comigo nas galeras de Mylae!
 O cadáver que plantaste ano passado em teu jardim
 Já começou a brotar? Dará flores este ano?
 Ou foi a imprevista geada que o perturbou em seu leito?
 Conserva o Cão a distância, esse amigo do homem,
 Ou ele virá com suas unhas outra vez desenterrá-lo!
Tu! Hypocríte lecteur! — mon semblable — , mon frère!"

Tradução de Ivan Junqueira

Little Gidding

II

Ash on an old man's sleeve
Is all the ash the burnt roses leave.
Dust in the air suspended
Marks the place where a story ended.
Dust inbreathed was a house—
The wall, the wainscot and the mouse.
The death of hope and despair,
This is the death of air.

There are flood and drouth
Over the eyes and in the mouth,
Dead water and dead sand
Contending for the upper hand.
The parched eviscerate soil
Gapes at the vanity of toil,
Laughs without mirth.
This is the death of earth.

Water and fire succeed
The town, the pasture and the weed.
Water and fire deride
The sacrifice that we denied.
Water and fire shall rot
The marred foundations we forgot,
Of sanctuary and choir.
This is the death of water and fire.

Little Gidding

II

A cinza sobre um velho é toda a cinza
 Que nos deixaram as rosas incendidas.
 A poeira no ar suspensa determina
 O sítio onde uma história teve fim.
 A poeira aspirada era uma casa,
 — A parede, o lambril e o rato escasso.
 A morte do esperar e do desesperar,
 Esta é a morte do ar.

Inundação e seca desabrocham
 Dentro da boca, sobre os olhos.
 Água morta e morta areia tentam
 Levar vantagem na contenda.
 O ressequido solo desventrado
 Boquiabre-se ante o vão trabalho
 E ri sem alegria dessa guerra.
 Esta é a morte da terra.

A água e o fogo sucederam
 À vila, ao pasto, à urze anônima.
 A água e o fogo escarneceram
 Do sacrifício que repudiamos.
 A água e o fogo escarvarão
 Os podres fundamentos que olvidamos
 Do santuário e de seu coro.
 Esta é a morte da água e do fogo.

In the uncertain hour before the morning
Near the ending of interminable night
At the recurrent end of the unending
After the dark dove with the flickering tongue
Had passed below the horizon of his homing
While the dead leaves still rattled on like tin
Over the asphalt where no other sound was
Between three districts whence the smoke arose
I met one walking, loitering and hurried
As if blown towards me like the metal leaves
Before the urban dawn wind unresisting,
And as I fixed upon the down-turned face
That pointed scrutiny with which we challenge
The first-met stranger in the waning dusk
I caught the sudden look of some dead master
Whom I had known, forgotten, half recalled
Both one and many; in the brown baked features
The eyes of a familiar compound ghost
Both intimate and unidentifiable.
So I assumed a double part, and cried
And heard another's voice cry: 'What! are *you* here?'
Although we were not. I was still the same,
Knowing myself yet being someone other—
And he a face still forming; yet the words sufficed
To compel the recognition they preceded.
And so, compliant to the common wind,
Too strange to each other for misunderstanding,
In concord at this intersection time

A uma hora incerta que antecede a aurora
 Vizinha ao término da noite interminável
 No recorrente fim do que jamais se finda
 Após o negro pombo de flamante língua
 Perder-se no horizonte de sua fuga
 Enquanto as folhas mortas se moviam
 Vibrando ainda como lâminas de zinco
 Sobre o asfalto onde outro som nenhum se ouvia
 Entre três bairros de onde a fumaça emergia,
 Alguém notei que andava, trôpego e apressado,
 Como se vindo a mim tal as folhas metálicas
 Que a brisa urbana da alvorada embala.
 E ao mergulhar naquele rosto cabisbaixo
 Esse pontiagudo olhar inquisidor
 Com que desafiamos o primeiro estranho
 Surgido na penumbra agonizante
 Captei o olhar fugaz de algum extinto mestre
 A quem outrora houvesse conhecido,
 Esquecido, lembrado após sem nitidez,
 Como a um só e a muitos de uma vez;
 Sob o castanho sazonado das feições
 Os olhos de um complexo e familiar espectro
 A um tempo só distinto e incognoscível.
 Gritei, cumprindo assim duplo papel,
 E uma outra voz ouvi bradar: "O quê!
 Tu por aqui?" Conquanto ali não estivéssemos.
 Contudo eu era o mesmo, embora um outro fosse
 —E ele um rosto ainda em formação;
 Mas bastaram as palavras para que aceitássemos
 O que já precedido elas haviam.
 E assim, obedientes ao vento comum,
 Demais estranhos para não nos entendermos,
 Concordes nesse instante de erna interseção,

Of meeting nowhere, no before and after,
We trod the pavement in a dead patrol.
I said: 'The wonder that I feel is easy,
Yet ease is cause of wonder. Therefore speak:
I may not comprehend, may not remember.'
And he: 'I am not eager to rehearse
My thought and theory which you have forgotten.
These things have served their purpose: let them be.
So with your own, and pray they be forgiven
By others, as I pray you to forgive
Both bad and good. Last season's fruit is eaten
And the fullfed beast shall kick the empty pail.
For last year's words belong to last year's language
And next year's words await another voice.
But, as the passage now presents no hindrance
To the spirit unappeased and peregrine
Between two worlds become much like each other,
So I find words I never thought to speak
In streets I never thought I should revisit
When I left my body on a distant shore.
Since our concern was speech, and speech impelled us
To purify the dialect of the tribe
And urge the mind to aftersight and foresight,
Let me disclose the gifts reserved for age
To set a crown upon your lifetime's effort.
First, the cold friction of expiring sense
Without enchantment, offering no promise

De em parte alguma estarmos, antes e depois,
 Em ronda morta o calçamento percorremos.
 Disse-lhe então: "É natural o espanto
 Que sinto, embora a naturalidade
 Seja causa de espanto. Fala, pois: talvez
 Eu não possa entender, ou recordar sequer."
 E ele: "Não quero repetir o que esqueceste
 Sobre meus pensamentos e doutrinas.
 'Tais coisas já cumpriram seu destino: deixa-as.
 Faze o mesmo com as tuas, e roga aos outros
 Que as perdoem, como te rogo que perdoes
 A maus e bons. Comido foi o fruto
 Da última estação, e a besta empanzinada
 Há de atirar seus coices contra o cocho.
 Pois as palavras do ano findo só pertencem
 À linguagem do ano findo, e as palavras
 Do ano próximo outra voz aguardam.
 Mas, assim como agora a estrada se abre limpa
 Ao intranquilo e peregrino espírito
 Entre dois mundos que chegaram a parecer
 Demasiado iguais, assim descubro agora
 Palavras que jamais pensei dizer
 Em ruas que jamais pensei revisse
 Quando meu corpo abandonei sobre uma praia.
 Posto que nosso fim era a linguagem,
 E a linguagem desde sempre nos levaria
 A purificar o dialeto da tribo
 E a instigar a mente para a antevisão
 E a pós-visão, deixa-me revelar as dádivas
 À velhice reservadas, para que seja
 Coroado o esforço de tua vida inteira.
 Primeiro, o enregelado atrito dos sentidos
 Que expiram sem magia e nada prometer,

But bitter tastelessness of shadow fruit
As body and soul begin to fall asunder.
Second, the conscious impotence of rage
At human folly, and the laceration
Of laughter at what ceases to amuse.
And last, the rending pain of re-enactment
Of all that you have done, and been; the shame
Of motives late revealed, and the awareness
Of things ill done and done to others' harm
Which once you took for exercise of virtue.
Then fools' approval stings, and honour stains.
From wrong to wrong the exasperated spirit
Proceeds, unless restored by that refining fire
Where you must move in measure, like a dancer.
The day was breaking. In the disfigured street
He left me, with a kind of valediction,
And faded on the blowing of the horn.

Senão a amarga insipidez de um fruto umbroso
 Quando alma e corpo, espedaçados, principiam
 A tombar cada qual para o seu lado.

Segundo, a lúcida impotência do ódio
 Ante a loucura humana, e a laceração do riso
 Perante aquilo que cessou de divertir-nos.

Enfim, a lacerante dor de reviver
 O que já concluíste, e o que foste; a vergonha
 De motivos tardes apenas revelados

E a consciência de todas as coisas malfeitas
 Ou feitas simplesmente em prejuízo alheio
 Que antes tomaste por virtuosas práticas.

Nesse momento é que se arranca o aplauso
 Dos tolos, e a honra se macula.
 Erro após erro, o exasperado espírito

Prosseguirá, se revigorado não for
 Por este fogo purificador
 Onde mover-te deves como um bailarino."

Raiava o dia. Na desfigurada rua
 Ele deixou-me, com uma esquiva despedida,
 E evaporou-se ao brônzeo som das trompas.

Tradução de Ivan Junqueira

Wilfred Owen

Anthem for Doomed Youth

What passing-bells for these who die as cattle?
Only the monstrous anger of the guns.
Only the stuttering rifles' rapid rattle
Can patter out their hasty orisons.
No mockeries for them from prayers or bells,
Nor any voice of mourning save the choirs, —
The shrill, demented choirs of wailing shells;
And bugles calling for them from sad shires.
What candles may be held to speed them all?
Not in the hands of boys, but in their eyes;
Shall shine the holy glimmers of good-byes.
The pallor of girls' brows shall be their pall;
Their flowers the tenderness of silent minds,
And each slow dusk a drawing-down of blinds.

Antífona à mocidade que vai morrer

Que sinos dobrarão por estes que assim morrem
 como animais? Só a ira horrenda dos canhões.
 Só o rápido estrondar dos fuzis gaguejantes
 deles dirá as apressadas orações.
 Nenhum escárnio: nem prece ou dobre de finados;
 nenhuma voz de dor, salvo os coros — os coros
 insanos e ásperos das balas soluçantes,
 e trompas a chamar de tristonhos condados...
 Que velas poderão sua morte ajudar?
 Em seus olhos, e não entre as mãos de meninos,
 a sacrossanta luz do adeus há de brilhar.
 Terão na palidez de frentes femininas
 a mortalha; no amor de almas pacientes — flores,
 e em cada anoitecer — um baixar de cortinas...

1918

Tradução de Abgar Renault

Greater Love

Red lips are not so red

As the stained stones kissed by the English dead.

Kindness of wooed and wooer

Seems shame to their love pure.

O Love, your eyes lose lure

When I behold eyes blinded in my stead!

Your slender attitude

Trembles not exquisite like limbs knife-skewed,

Rolling and rolling there

Where God seems not to care;

Till the fierce Love they bear

Cramps them in death's extreme decrepitude.

Your voice sings not so soft, —

Though even as wind murmuring through raftered loft, —

Your dear voice is not dear,

Gentle, and evening clear,

As theirs whom none now hear,

Now earth has stopped their piteous mouths that coughed.

Heart, you were never hot,

Nor large, nor full like hearts made great with shot;

And though your hand be pale,

Paler are all which trail

Your cross through flame and hail:

Weep, you may weep, for you may touch them not.

Mais alto amor

Os lábios rubros tão rubros não são
 como as pedras beijadas por ingleses mortos.
 A doçura do amante e sua amada
 ao deles puro amor parece nada.
 Amor, teus olhos perdem sedução,
 se vejo, em vez dos meus, olhos cegados!

Não treme tua grácil atitude
 com o raro tremor dos corpos que, chanfrados
 a baioneta, rolam, rolam lá
 não se sabe por onde, ao deus-dará,
 até que o seu cruel Amor os paralise
 da morte na total decrepitude.

Embora musical como o vento entre os caibros
 do sótão, tua voz não canta, amor, tão doce,
 tua querida voz não é querida,
 nem clara e suave como a deles, não ouvida
 já por ninguém agora, quando a terra
 a aflita boca lhes tapou e sua tosse.

Nunca foste sensível, generoso
 e ardente como os corações engrandecidos
 a tiro, coração, e, se essa mão
 é pálida, bem mais pálidas são
 as que arrastam a tua cruz por entre as balas:
 chora, podes chorar, pois não podes tocá-las.

W. B. Yeats

Sailing to Byzantium

1

That is no country for old men. The young
 In one another's arms, birds in the trees
 — Those dying generations — at their song,
 The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,
 Fish, flesh, or fowl, commend all summer long,
 Whatever is begotten, born, and dies.
 Caught in that sensual music all neglect
 Monuments of unageing intellect.

2

An aged man but a paltry thing,
 A tattered coat upon a stick, unless
 Soul clap its hands and sing, and louder sing
 For every tatter in its mortal dress,
 Nor is there singing school but studying
 Monuments of its own magnificence;
 And therefore I have sailed the seas and come
 To the holy city of Byzantium.

3

O sages standing in God's holy fire
 As in the gold mosaic of a wall,
 Come from the holy fire, perne in a gyre,
 And be the singing-masters of my soul.
 Consume my heart away; sick with desire

Velejando para Bizâncio

1

Este não é país para ancião.
 Jovens aos beijos, aves a cantar
 (Mortal estirpe), saltos de salmão,
 Cavalas que povoam todo o mar,
 O peixe, o pêlo e a pluma, no verão
 Só louvam o que nasce e vai passar.
 Na música sensual vêm com desdouro
 As obras do intelecto imorredouro.

2

Um velho é apenas coisa irrelevante,
 Trapos sobre um bastão ele é na essência,
 A menos que a alma aplauda e alegre cante
 Acima dos farrapos da existência;
 Nem se aprende a cantar senão perante
 Os monumentos da magnificência.
 Sulquei por isso o mar e cheio de ânsia
 Vim à cidade santa de Bizâncio.

3

Oh vós, sábios de Deus no fogo santo,
 Como em áureos mosaicos de um mural,
 Ensinai-me a cantar, deixando entanto
 O fogo, perno em giro vertical.
 Tomai meu coração: ansiando tanto,

And fastened to a dying animal
It knows not what it is; and gather me
Into the artifice of eternity.

4

Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enamelling
To keep a drowsy Emperor awake;
Or set upon a golden bough to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come.

E preso a perecível animal,
Não se conhece; e eu seja assimilado
Pelo artifício da eternidade.

4

Fora da natureza nunca mais
Forma da natureza irei tomar,
Mas forma que um ourives grego faz
Com ouro fino e fino cinzelar
E a sonolento imperador apraz;
Ou num galho dourado hei de cantar
Para a nobreza de Bizâncio ouvir
Do que passou, ou passa, ou há de vir.

Tradução de Paulo Vizioli

Leda and the Swan

A sudden blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.

How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid in that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.

Being so caught up,

So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop?

1923

Leda e o cisne

Súbito golpe: as grandes asas a bater
 Sobre a virgem que oscila, a coxa acariciada
 Por negros pés; a nuca, um bico a vem reter;
 O peito inane sobre o peito, ei-la apresada.

Dedos incertos de terror, como empurrar
 Das coxas bambas o emplumado resplendor?
 Pode o corpo, sob esse impulso de brancor,
 O coração estranho não sentir pulsar?

Um tremor nos quadris engendra incontinenti
 A muralha destruída, o teto, a torre a arder
 E Agamêmnon, o morto.

Capturada assim,

E pelo bruto sangue do ar sujeita, enfim
 Ela assumiu-lhe a ciência junto com o poder,
 Antes que a abandonasse o bico indiferente?

1923

Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos

Byzantium

The unpurged images of day recede;
The Emperor's drunken soldiery are abed;
Night resonance recedes, night-walkers' song
After great cathedral gong;
A starlit or a moonlit dome disdains
All that man is,
All mere complexities,
The fury and the mire of human veins.

Before me floats an image, man or shade,
Shade more than man, more image than a shade;
For Hades' bobbin bound in mummy-cloth
May unwind the winding path;
A mouth that has no moisture and no breath
Breathless mouths may summon;
I hail the superman;
I call it death-in-life and life-in-death.

Miracle, bird or golden handiworks,
More, miracle than bird on handiwork,
Planted on the starlit golden bough,
Can like the clocks of Hades crow,
Or, by the moon embittered, scorn aloud
In glory of changeless metal
Common bird or petal
And all complexities of mire or blood.

Bizâncio

Toda a imagem do dia, poluída, se desfaz;
 Dormem bêbedos os soldados imperiais;
 E a ressonância da noite foge, em um canto
 Depois dos sinos, sonâmbula;
 Uma cúpula estrelada ou de luar semeia
 Desprezo a tudo o que os homens são,
 À banal complicação
 E à fúria e à lama das humanas veias.

Diante de mim uma imagem, homem ou sombra,
 Mais sombra que homem, mais imagem que sombra,
 Flutua; e o fio de Hades, que veste múmias
 Talvez deslinde o sinuoso rumo;
 E uma boca sem fôlego e ressequida
 Chama bocas também inanes;
 Eu saúdo o super-humano
 E chamo-o vida-em-morte e morte-em-vida

Milagre, pássaro, rara manufatura,
 Mais milagre que pássaro ou manufatura
 Num ramo de ouro sob estrelas assentado
 Canta como os galos de Hades
 E amargurado pela lua, escarnecendo clama
 Em glória de imutável metal
 Contra o pássaro ou pétala banal
 Contra as complicações de sangue e lama.

At midnight on the Emperor's pavement flit
Flames that no faggot feeds, nor steal has lit,
Nor storm disturbs, flames begotten of flame,
Where blood-begotten spirits come
And all complexities of fury leave,
Dying into a dance,
An agony of trance,
An agony of flame that cannot singe a sleeve.

Astraddle on the dolphin's mire and blood,
Spirit after spirit! The smithies break the flood,
The golden smithies of the Emperor!
Marbles of the dancing floor
Break bitter furies of complexity,
Those images that yet
Fresh images beget,
The dolphin-torn, that gong-tormented sea.

À meia-noite, na estrada do imperador
Chamas que não herdaram da lenha seu fulgor
E a tempestade poupa, chamas filhas das chamas,
Onde o espírito em sangue se proclama,
Das complicações da fúria despedidas
Morrem numa dança
Uma agonia de ânsia,
Agonia de chama que não queima vestidos.

Montando o sangue e a lama do delfim,
Um espírito após outro! As forjas dão fim,
As forjas do imperador, à inundação.
Os mármoreos do salão
Quebram complicações, fúrias amargas, ânsias,
Aqueles imagens que ainda
Se renovam: cindido pelo delfim,
O mar atormentado em ressonância.

Tradução de Jorge Wanderley

When You Are Old

When you are old and grey and full of sleep,
And nodding by the fire, take down this book,
And slowly read, and dream of the soft look
Your eyes had once, and of their shadows deep

How many loved your moments of glad grace,
And loved your beauty with love false or true,
But one man loved the pilgrim soul in you,
And loved the sorrows of your changing face;

And bending down beside the glowing bars,
Murmur, a little sadly, how Love fled
And paced upon the mountains overhead
And hid his face amid a crowd of stars.

Quando fores velha

Quando já fores velha, e grisalha, e com sono,
Pega este livro: junto ao fogo, a cabecear,
Lê com calma; e com os olhos de profundas sombras
Sonha, sonha com o teu antigo e suave olhar.

Muitos amaram-te horas de alegria e graça,
Com amor sincero ou falso amaram-te a beleza;
Só um, amando-te a alma peregrina em ti,
De teu rosto a mudar amou cada tristeza.

E curvando-te junto à grade incandescente,
Murmura com amargura como o amor fugiu
E caminhou montanha acima, a subir sempre,
E o rosto em multidão de estrelas encobriu.

Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos

What then?

His chosen comrades thought at school

He must grow a famous man;

He thought the same and lived by rule,

All his twenties crammed with toil;

“What then?” sang Plato’s ghost. “What then?”

Everything he wrote was read,

After certain years he won

Sufficient money for his need,

Friends that have been friends indeed;

“What then?” sang Plato’s ghost. “What then?”

All his happier dreams came true —

A small old house, wife, daughter, son,

Grounds where plum and cabbage grew,

Poets and Wits about him drew;

“What then?” sang Plato’s ghost. “What then?”

“The work is done”, grown old he thought,

“According to my boyish plan;

Let the fools rage, I swerved in naught,

Something to perfection brought”;

But louder sang the ghost, “What then?”

E daí?

Estudante, os mais íntimos colegas
 Já viam nele um grande gênio então;
 Ele também; e agiu segundo as regras
 Passando em claro as suas noites negras.
E daí? canta a sombra de Platão.

Seus escritos lhe dão notoriedade;
 Ao cabo de alguns anos, ganha tão
 Bem que não passa mais necessidades;
 Seus amigos, amigos de verdade.
E daí? canta a sombra de Platão.

Seus sonhos todos vêm à luz do dia:
 Casa boa, mulher, filhos, carrão,
 Horta e pomar onde tudo crescia,
 Poetas e Sábios sobre ele choviam.
E daí? canta a sombra de Platão.

Obra completa, já maduro, tosse:
 "Meu projeto de jovem concluí;
 Que os tolos clamem; um senão que fosse;
 Pois algo ao nível do perfeito eu trouxe."
 E a voz mais alto: *E daí? E daí?*

Tradução de Ivo Barroso

William Empson

Missing Dates

Slowly the poison the whole blood stream fills.

It is not the effort nor the failure tires.

The waste remains, the waste remains and kills.

It is not your system or clear sight that mills
Down small to the consequence a life requires;
Slowly the poison the whole blood stream fills.

They bled an old dog dry yet the exchange rills
Of young dog blood gave but a month's desires;
The waste remains, the waste remains and kills.

It is the Chinese tombs and the slag hills
Usurp the soil, and not the soil retires.
Slowly the poison the whole blood stream fills.

Not to have fire is to be a skin that shrills.
The complete fire is death. From partial fires
The waste remains, the waste remains and kills.

It is the poems you have lost, the ills
From missing dates, at which the heart expires.
Slowly the poison the whole blood stream fills.
The waste remains, the waste remains and kills.

As datas ausentes

Lentamente o veneno o sangue invade.
 Porém fracasso e esforço não fatigam.
 A agrura fica, a agrura fica e mata.

A vida, sem sistema ou visão clara,
 Às finais conseqüências tem de ir;
 Lentamente o veneno o sangue invade.

Sangraram velho cão, porém de fato
 Fluem do jovem cão de sangue os rios;
 A agrura fica, a agrura fica e mata.

Montes de escória e tumbas orientais
 Usurpam a sujeira sem bani-la.
 Lentamente o veneno o sangue invade.

Não ter fogo será uma pele amarga.
 Fogo total é morte. Dos resíduos
 A agrura fica, a agrura fica e mata.

Eis os versos perdidos, eis os males
 De ausentes datas em que a alma expira.
 Lentamente o veneno o sangue invade.
 A agrura fica, a agrura fica e mata.

Tradução de Fernando Py

To an Old Lady

Ripeness is all; her in her cooling planet
Revere; do not presume to think her wasted.
Project her no projectile, plan nor man it;
Gods cool in turn, by the sun long outlasted.

Our earth alone given no name of god
Gives, too, no hold for such a leap to aid her;
Landing, you break some palace and seem odd;
Bees sting their need, the keeper's queen invader.

No, to your telescope; spy out the land;
Watch while her ritual is still to see,
Still stand her temples emptying in the sand
Whose waves o'erthrew their crumbled tracery;

Still stand uncalled-on her soul's appanage;
Much social detail whose successor fades,
Wit used to run a house and to play Bridge,
And tragic fervour, to dismiss her maids.

Years her precession do not throw from gear.
She reads a compass certain of her pole;
Confident, finds no confines on her sphere,
Whose failing crops are in her sole control.

Stars how much further from me fill my night,
Strange that she too should be inaccessible,
Who shares my sun. He curtains her from sight,
And but in darkness is she visible.

A uma velha dama

A madureza é tudo; em seu planeta frio
 Aceita-a; mas não pensem julgar-se decrépita.
 Nada de projéteis, nem equipá-los tentem;
 Os deuses congelam ao sol que os excedeu.

Unicamente a Terra não dá nome aos deuses
 E nem move sequer uma palha em sua ajuda;
 Em terra alui palácios, invulgar parece;
 Da rainha o violador abelhas pungem.

Não, agarre a luneta; espreite a região;
 Observe enquanto ainda se vê seu ritual,
 Os seus templos na areia de pé ainda estão
 E as vagas demoliram os arabescos frágeis.

Intocado mantém-se o privilégio d'alma.
 Muita minúcia social fatiga o herdeiro.
 Hábil, sói dirigir a casa e jogar *bridge*,
 E, trágico fervor, despedir as criadas.

A precedência não lhe confundiu os anos.
 A bússola examina, fiando em si mesma;
 Segura, não vê fronteiras em sua esfera
 Cujas falhas colheita só ela comanda.

Estrelas bem longínquas celebram-me a noite.
 Estranho também seja tão inacessível
 Quem partilha meu sol. Este ao olhar a esconde,
 E somente na escuridão ela é visível.

Tradução de Fernando Py

W. H. Auden

The Letter

From the very first coming down
Into a new valley with a frown
Because of the sun and a lost way,
You certainly remain: to-day
I, crouching behind a sheep-pen, heard
Travel across a sudden bird,
Cry out against the storm, and found
The year's arc a completed round
And love's worn circuit re-begun,
Endless with no dissenting turn.
Shall see, shall pass, as we have seen
The swallow on the tile, spring's green
Preliminary shiver, passed
A solitary truck, the last
Of shunting in the Autumn. But now,
To interrupt the homely brow,
Thought warmed to evening through and through,
Your letter comes, speaking as you,
Speaking of much but not to come.

Nor speech is close nor fingers numb,
If love not seldom has received
An unjust answer, was deceived.
I, decent with the seasons, move
Different or with a different love,
Nor question overmuch the nod,
The stone smile of this country god
That never was more reticent,
Always afraid to say more than it meant.

December 1927

A carta

Desde a primeira descida a um novo
 Vale, com um franzir de sobrolhos
 Por causa do sol e dos extravios.
 Nele ficas, por certo: hoje ouvi o
 Grito de um pássaro inopinado
 Contra a tempestade, eu agachado
 Atrás de um redil de carneiros; vi
 O arco do ano completar-se e aí
 Refazer-se o gasto giro do amor,
 Sem fim nem desvio enganador.
 Há de ver, há de passar, como vimos
 A andorinha no teto, o verdeprimo
 Arrepio da primavera, passou
 Um trem solitário, que encerrou
 As manobras de outono. Mas ei-la,
 Interrompendo a reflexão caseira,
 O pensamento afeito ao entardecer,
 A carta, a tua voz mesma a dizer
 Muitas coisas, mas não que regressas.

O dedo não dorme, a fala não cessa
 Quando amor recebe, bem amiúde,
 Uma injusta resposta que o ilude.
 Eu, a par das estações, vou indo
 Sempre vário e com um amor distinto;
 Não questiono em demasia o aceno
 E o sorriso pétreo deste ameno
 Deus rústico que tem receio, sempre,
 De dizer algo mais do que pretende.

Dezembro, 1927

Tradução de José Paulo Paes

This Lunar Beauty

This lunar beauty
 Has no history,
 Is complete and early;
 If beauty later
 Bear any feature
 It had a lover
 And is another.

This like a dream
 Keeps other time,
 And daytime is
 The loss of this;
 For time is inches
 And the heart's changes
 Where ghosts has haunted,
 Lost and wanted.

But this was never
 A ghost's endeavour
 Nor, finished this,
 Was ghost at ease;
 And till it pass
 Love shall not near
 The sweetness here
 Nor sorrow take
 His endless look.

April 1930

Lunar, esta beleza

Lunar, esta beleza
 É primeva, inteira,
 Não tem nenhuma história.
 Se a beleza mais tarde
 Exibe algum traço,
 Foi porque teve amante,
 Já não é como antes.

Nisto, qual em sonho,
 Vige um outro tempo,
 Perdido se o dia
 De tudo se apropria.
 O tempo são centímetros
 E mudanças de alma
 Que espectro assombrou,
 Perdeu e desejou.

Mas isto, por certo,
 Não foi coisa de espectro,
 Nem espectro, ela finda,
 Sentiu-se a gosto, ainda,
 E enquanto persista,
 Nem se chega amor
 A tal doçura e a dor
 Tampouco lhe vem dar
 Seu infinito olhar.

Abril, 1930

Tradução de José Paulo Paes

The Epigoni

No use invoking Apollo in a case like theirs;
The pleasure-loving gods had died in their chairs
And would not get up again, one of them, ever,
Though guttural tribes had crossed the Great River,
Roasting their dead and with no name for the yew;
No good expecting long-legged ancestors to
Return with long swords from pelagic paradises
(They would be left to their own devices,
Supposing they had some); no point pretending
One didn't foresee the probable ending
As dog-food, or landless, submerged, a slave:
Meanwhile, how should a cultured gentleman behave?

It would have been an excusable failing
Had they broken out into womanish wailing
Or, dramatising their doom, held forth
In sonorous clap-trap about death;
To their credit, a reader will only perceive
That the language they loved was coming to grief,
Expiring in preposterous mechanical tricks,
Epanaleptics, rhopalics, anacyclic acrostics:
To their lasting honor, the stuff they wrote
Can safely be spanked in a scholar's foot-note,
Called shallow by a mechanised generation to whom
Haphazard oracular grunts are profound wisdom.

Os epígonos

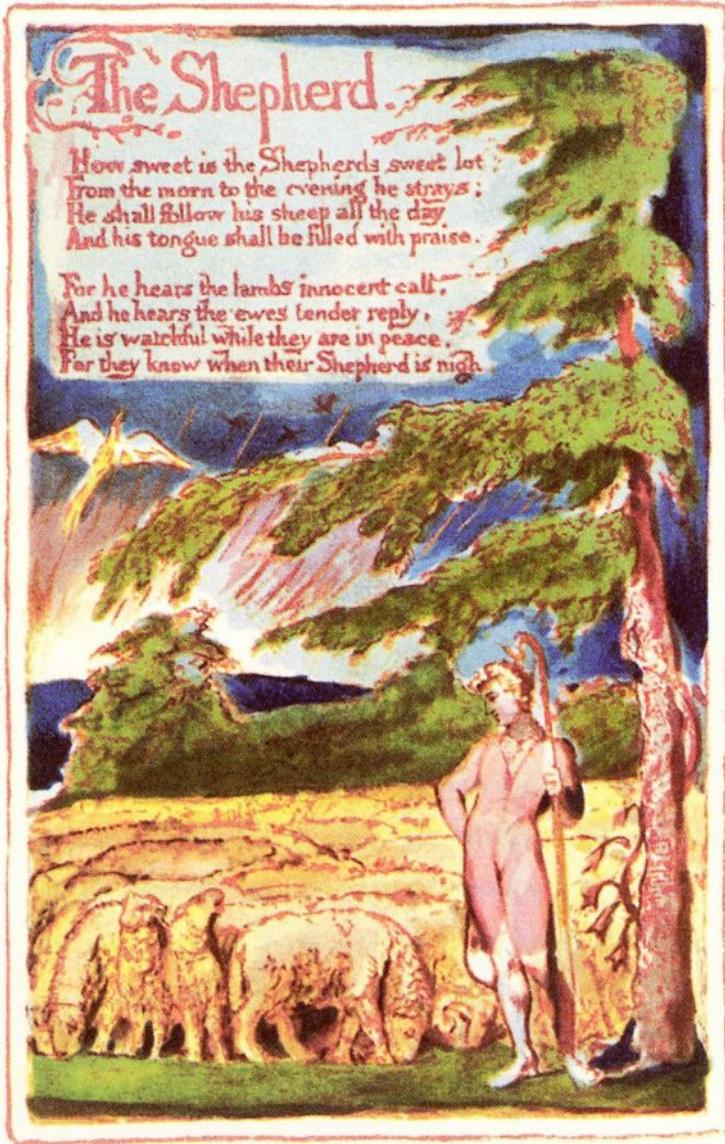
Inútil invocar Apolo num caso como o deles;
 Tinham morrido os deuses amantes dos prazeres
 E nenhum se ergueria de novo em seu trono, jamais,
 Embora o Grande Rio cruzassem tribos guturais,
 Cremadoras de mortos e sem nome para o teixo;
 Escusava esperar a volta de ancestrais anejos,
 Com longas espadas, de pelágicos paraísos
 (Teriam de ficar entregues ao seu próprio aviso,
 Se algum tivessem); fora rematada tolice
 Supor que o seu fim provável ninguém anteviesse,
 Como pasto de cães ou escravo submerso, indigente:
 Que devia fazer um cavalheiro culto, entrementes?

Teria sido fraqueza digna de perdão
 Caso houvessem rompido em feminil lamentação
 Ou intentado, dramatizando a sua sorte,
 Alguma parlapatice a respeito da morte;
 Para crédito deles, o leitor só se apercebe
 De que a língua que amavam estaria morta em breve,
 Expirando em ardis mecânicos, ridículos,
 Acrósticos epanalépticos, ropálicos, anacíclicos:
 Para a sua hora eterna, as coisas por eles escritas
 Irão, ao pé da página, numa nota erudita
 Para uma geração mecanizada desprezar
 Que tem, por vero saber, o grunhido oracular.

1955

Tradução de José Paulo Paes

WILLIAM BLAKE







The Little Boy Found

The little boy lost in the lonely fen,
 Led by the wandering light,
 Began to cry, but God ever nigh,
 Appeared like his father in white.
 He kissed the child & by the hand led
 And to his mother brought,
 Who in sorrow pale thro' the lonely dale
 Her little boy weeping sought.







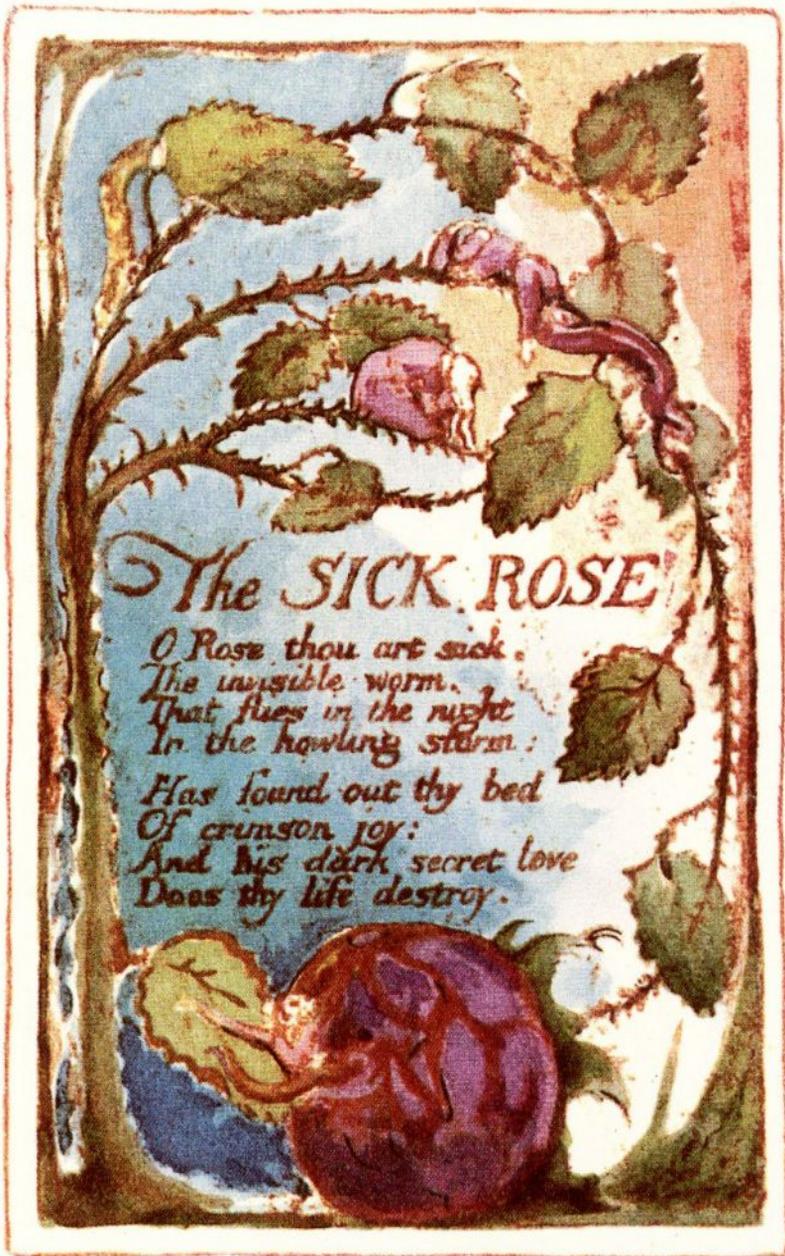


Night

The sun descending in the west,
 The evening star does shine,
 The birds are silent in their nest,
 And I must seek for mine,
 The moon like a flower,
 In heavens high bower,
 With silent delight,
 Sits and smiles on the night.

Farewell green fields and happy groves,
 Where flocks have took delight;
 Where lambs have nibbled, silent swarms
 The feet of angels bright;
 Unseen they pour blessing,
 And joy without ceasing,
 On each bud and blossom,
 And each sleeping blossom.

They look in every thoughtless nest,
 Where birds are coverd warm;
 They visit caves of every beast,
 To keep them all from harm;
 If they see any weeping,
 That should have been sleeping,
 They pour sleep on their head,
 And sit down by their bed.



THE FLY.

Little Fly
 Thy quiver's play,
 My thoughtless hand
 Has brushed away.

If thought is life
 And strength & breath,
 And the want
 Of thought is death;

Am not I
 A fly like thee?
 Or art not thou
 A man like me?

Then am I
 A happy fly.
 If I live,
 Or if I die.

For I dance
 And drink & sing;
 Till some blind hand
 Shall brush my wing.







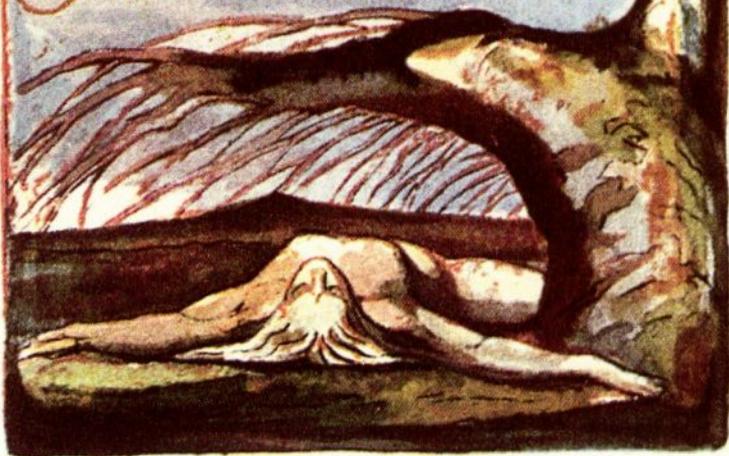
A POISON TREE.

I was angry with my friend :
I told my wrath, my wrath did end.
I was angry with my foe :
I told it not, my wrath did grow.

And I watered it in fears,
Night & morning with my tears :
And I sunned it with smiles,
And with soft deceitful wiles.

And it grew both day and night,
Till it bore an apple bright.
And my foe beheld it shine,
And he knew that it was mine.

And into my garden stole,
When the night had veild the pole,
In the morning glad I see :
My foe outstretch'd beneath the tree.



Poemas de William Blake

The Shepherd

*How sweet is the Shepherd's sweet lot!
From the morn to the evening he strays;
He shall follow his sheep all the day,
And his tongue shall be filled with praise.*

*For he hears the lamb's innocent call,
And he hears the ewe's tender reply;
He is watchful while they are in peace,
For they know when their Shepherd is nigh.*

O pastor

Ó quanto doce é o rebanho do pastor
Desde a manhã até a tarde ele vaga.
Deverá conduzir suas ovelhas durante o dia
E sua voz se levanta apenas para pregar.

Ao ouvir o chamado inocente dos cordeiros
Ou a terna resposta das ovelhas
Ele atenta enquanto estão em paz,
Pois todo o rebanho lhe sente a doçura.

Tradução de Denise Emmer

The Little Boy Lost

*F*ather, father, where are you going
 O do not walk so fast.
 Speak father, speak to your little boy
 Or else I shall be lost,

The night was dark no father was there
The child was wet with dew.
The mire was deep, & the child did weep
And away the vapour flew.

O menininho perdido

*M*eu pai, meu pai, para onde vai
 Ai, não caminhe tão apressado
 Fale, pai, fale ao teu menino
 Ou logo estarei abandonado,

A noite era escura nenhum pái presente
 A criança de orvalho molhada.
 O charco fundo, a névoa subia lentamente
 E a criança soluçava.

Tradução de Renato Rezende

The Little Boy Found

*The little boy lost in the lonely fen,
Led by the wand'ring light,
Began to cry, but God ever nigh,
Appeared like his father in white.*

*He kissed the child & by the hand led
And to his mother brought,
Who in sorrow pale, thro' the lonely dale
Her little boy weeping sought.*

O menino encontrado

*O menino no charco solitário,
Tangido pela luz bruxuleante,
Começou a chorar, mas Deus à noite
Surgiu-lhe como um pai aconchegante.*

*Ele beijou a criança e pela mão
Trouxe-a de volta à mãe, que bem cedinho,
Já pálida de dor, no ermo do vale,
Buscava soluçando o menino.*

Tradução de Ivan Junqueira

*Spring**Sound the Flute!**Now it's mute.**Birds delight**Day and Night.**Nightingale**In the dale**Lark in Sky**Merrily**Merrily Merrily to welcome in the Year**Little Boy**Full of joy.**Little Girl**Sweet and small.**Cock does crow**So do you.**Merry voice**Infant noise**Merrily Merrily to welcome in the Year**Little Lamb**Here I am,**Come and lick**My white neck.**Let me pull**Your soft Wool.**Let me kiss**Your soft face.**Merrily Merrily we welcome in the Year**Primavera**S*oe a flauta!*Agora quieta.**Aves em deleite**Noite e Dia.**Andorinha**No vale**No ar a cotovia**Feliz**Feliz feliz**dando ao Ano as boas-vindas.**Menininho**cheio de alegria.**Menina**doce e pequenina.**O galo canta**como fazem as crianças.**Voz doce e gentil**Barulho infantil.**Feliz feliz**dando ao Ano as boas-vindas.**Carneirinho**Aqui estou eu,**Venha lambem**Meu pescoço.**Deixe-me alisar**Tua lâ macia**E beijar teu rosto.**Felizes felizes**damos boas-vindas ao Ano Novo.**Tradução de Renato Rezende*

*The Blossom**Merry Merry Sparrow**Under leaves so green**A happy Blossom**Sees you swift as arrow**Seek your cradle narrow**Near my Bosom.**Pretty Pretty Robin**Under leaves so green**A happy Blossom**Hears you sobbing sobbing**Pretty Pretty Robin**Near my Bosom.**O botão**Feliz Feliz Beija-flor**Sob as folhas do jardim**O botão de uma rosa em flor**Te vê rápido como o vento**Procura teu ninho estreito**Perto de mim.**Preciosa Preciosa Andorinha**Sob as folhas do jardim**O botão de uma flor de rosa**Escuta tua ladainha**Preciosa Preciosa Andorinha**Perto de mim.**Tradução de Renato Rezende*

Night

*The sun descending in the west
 The evening star does shine,
 The birds are silent in their nest,
 And I must seek for mine,
 The moon like a flower,
 In heavens high bower;
 With silent delight,
 Sits and smiles on the night.*

*Farewell green fields and happy groves,
 Where flocks have took delight;
 Where lambs have nibbled, silent moves
 The feet of angels bright;
 Unseen they pour blessing,
 And joy without ceasing,
 On each bud and blossom,
 And each sleeping bosom.*

*They look in every thoughtless nest,
 Where birds are coverd warm;
 They visit caves of every beast,
 To keep them all from harm:
 If they see any weeping,
 That should have been sleeping
 They pour sleep on their head
 And sit down by their bed.*

*When wolves and tygers howl for prey
 They pitying stand and weep;
 Seeking to drive their thirst away,
 And keep them from the sheep,*

*But if they rush dreadful;
 The angels most beedful,
 Receive each mild spirit,
 New worlds to inherit.*

*And there the lions ruddy eyes,
 Shall flow with tears of gold:
 And pitying the tender cries,
 And walking round the fold:
 Saying: wrath by his meekness
 And by his health, sickness,
 Is driven away,
 From our immortal day.*

*And now beside thee bleating lamb,
 I can lie down and sleep;
 Or think on him who bore thy name,
 Grase after thee and weep.
 For wash'd in lifes river,
 My bright mane for ever,
 Shall shine like the gold,
 As I guard o'er the fold.*

Noite

O sol devagar desce a casa,
 A estrela vespertina brilha,
 As aves quietas em sua morada,
 E eu devo buscar a minha,
 A lua é como um jasmim,
 No mais alto celestial jardim;
 Com silencioso deleite,
 Senta-se e sorri para a noite.

Adeus, alegres arvoredos e campos verdes,
 Que rebanhos desfrutaram com deleite,
 E onde mordiscaram cordeiros; a noite
 silente

Move os pés dos anjos eleitos;
 Invis'veis, eles lançam bênçãos,
 E um entusiasmo infinito,
 A cada ramo e botão,
 E a cada sonolento coração.

Examinam todo sossegado ninho,
 Que para pássaros são abrigo;
 Visitam grutas de todo bicho,
 Mantendo-os fora de perigo;
 E se escutam um choramingo,
 De algo que deveria estar dormindo
 Deitam sono em seu peito
 E se sentam ao seu lado no leito.

Quando lobos e tigres uivam por caça
 Eles, compassivos, permanecem, procurando
 Apaziguar sua fome, evitar a desgraça,

E mantê-los longe do rebanho;
 Mas se atacam, poderosos,
 Estes anjos puros, caridosos,
 As doces almas recebem,
 Nos novos mundos para onde sobem.

Lá onde leões com retinas vermelhas,
 Vertem lágrimas douradas;
 E caminhando entre as ovelhas,
 E compadecendo-se de suas mágoas,
 Dizem: o —dio pela sua docilidade
 E a doença pela sua sanidade,
 São retirados, para sempre externos
 Ao nosso para'so eterno.

E ao lado do Vosso cordeiro que dorme,
 Agora eu posso me deitar e dormir;
 Ou pensar naquele que leva o Vosso nome,
 Por Vos ser pastoreado e me ungir.
 Pois purificada pelo rio da vida,
 Para sempre minha juba altiva,
 Há de brilhar como ouro puro,
 Enquanto ao rebanho amparo.

Tradução de Renato Rezende

The Lamb

Little Lamb, who made thee?

Dost thou know who made thee?

Gave thee life & bid thee feed

By the stream & o'er the mead;

Gave thee clothing of delight,

Softest clothing, woolly, bright;

Gave thee such a tender voice

Making all the vales rejoice?

Little Lamb, who made thee?

Dost thou know who made thee?

Little Lamb, I'll tell thee,

Little Lamb, I'll tell thee:

He is called by thy name,

For he calls himself a Lamb.

He is meek & he is mild;

He became a little child:

I a child & thou a lamb,

We are called by his name.

Little Lamb, God bless thee.

Little Lamb, God bless thee.

O cordeiro

Cordeirinho, quem te fez?

Sabes quem foi que te fez?

Quem te deu vida & nutriu

Pelo prado & pelo rio?

Quem te deu manto de lã

Tão alva, macia & louçã?

Quem te deu voz tão suave

Que alegra todos os vales?

Cordeirinho, quem te fez?

Sabes quem foi que te fez?

Cordeirinho, eu te direi,

Cordeirinho, eu te direi:

Pelo teu nome é que o chamam,

E Cordeiro ele diz chamar-se.

Ele que é paz & candidez;

E criancinha se fez:

Tu cordeiro & eu criança

Pelo nome dele nos chamam

Cordeirinho, Deus te abençoe.

Cordeirinho, Deus te abençoe.

Tradução de José Paulo Paes

The Sick Rose

O *Rose, thou art sick!*

The invisible worm,

That flies in the night,

In the howling storm,

Has found out thy bed

Of crimson joy;

And his dark secret love

Does thy life destroy.

A rosa enferma

Rosa, estás enferma!

O verme invis'vel

Que voa de noite,

No uivar da tormenta,

Achou tua alcova

De rútilo riso;

Negro amor oculto

Te destrói a vida.

Tradução de Ivo Barroso

The Fly

*L*ittle Fly,
 Thy summer's play
 My thoughtless hand
 Has brush'd away.

*Am not I
 A fly like thee?
 Or art not thou
 A man like me?*

*For I dance
 And drink & sing,
 Till some blind hand
 Shall brush my wing.*

*If thought is life
 And strength & breath,
 And the want
 Of thought is death,*

*Then am I
 A happy fly
 If I live
 Or if I die.*

A mosca

*P*equena Mosca,
 Teus jogos de estio,
 Minha irrefletida
 Mão os destruiu.

Pois, como tu,
 Mosca não sou eu?
 E não és tu
 Homem como eu?

Eu canto e danço e
 Bebo, até que vem
 Mão cega arrancar-me
 As asas também.

Se é o pensamento
 Vida, sopro forte,
 E a ausência do
 Pensamento morte,

Então eu sou
 Uma mosca travessa,
 Mesmo que viva,
 Ou que pereça.

Tradução de José Paulo Paes

The Tiger

Tiger! Tiger! burning bright
 In the forests of the night,
 What immortal hand or eye
 Could frame thy fearful symmetry?

*In what distant deeps or skies
 Burnt the fire or thine eyes?
 On what wings dare he aspire?
 What the hand dare seize the fire?*

*And what shoulder, and what art,
 Could twist the sinews of thy heart?
 And when thy heart began to beat,
 What dread hand? and what dread feet?*

*What the hammer? what the chain?
 In what furnace was thy brain?
 What the anvil? What dread grasp
 Dare its deadly terrors clasp?*

*When the stars threw down their spears,
 And water's heaven with their tears,
 Did he smile his work to see?
 Did he who made the Lamb make thee?*

*Tiger! Tiger! burning bright
 In the forests of the night,
 What immortal hand or eye
 Dare frame thy fearful symmetry?*

O tigre

Tigre! Tigre! Tocha tesa
 Na selva da noite acesa,
 Que mão de imortal mestria
 Traçou tua simetria?

Em que abismos ou que céus
 O fogo há dos olhos teus?
 Em que asa se inspira a trama
 Da mão que te deu tal chama?

Que artes ou forças tamanhas
 Entrançaram-te as entranhas?
 E ao bater teu coração,
 Pés de horror? de horror a mão?

Que malho foi? que limalha?
 De teu cérebro a fornalha?
 Qual bigorna? que tenazes
 No terror mortal que trazes?

Quando os astros dispararam
 Seus raios e os céus choraram,
 Riu-se ao ver sua obra quem
 Fez a ovelha e a ti também?

Tigre! Tigre! tocha tesa
 Na selva da noite acesa,
 Que mão de imortal mestria
 Traçou tua simetria?

Tradução de Ivo Barroso

Infant Sorrow

My mother groand! my father wept.

Into the dangerous world I leapt:

Helpless, naked, piping loud:

Like a fiend hid in a cloud.

Struggling in my fathers hands:

Striving against my swadling bands:

Bound and weary I thought best

To sulk upon my mother's breast.

Dor infantil

Minha mãe gemia! meu pai em prantos!

No perigoso mundo eu adentrava

Sem ajuda, nu, chorando alto

Como um monstro escondido numa nuvem.

Lutando nas mãos de meu pai

Libertando-me do cordão umbilical

*E, assim, amarrado e cansado, pensei
melhor*

*E suguei o seio aconchegante de minha
mãe.*

Tradução de Denise Emmer

A Poison Tree

*I was angry with my friend:
I told my wrath, my wrath did end.
I was angry with my foe:
I told it not, my wrath did grow.*

*And I waterd it in fears,
Night & morning with my tears:
And I sunned it with smiles,
And with soft deceitful wiles.*

*And it grew both day and night,
Till it bore an apple bright.
And my foe beheld it shine,
And he knew that it was mine.*

*And into my garden stole,
When the night had veild the pole;
In the morning glad I see,
My foe outstretched beneath the tree.*

Uma árvore do veneno

Sentia raiva de um companheiro
Confessei o — dio, o — dio se foi inteiro.
Sentia raiva de um inimigo
Fiquei calado, o — dio vi crescido.

E por mim irrigado com lágrimas
Em noites e dias de lástimas.
E escondido sob sorrisos gentis
E com corteses, enganosos ardis.

Cresceu dia e noite, incessante
Até florescer num pomo brilhante.
Meu inimigo cobiçou seu lustro
E ele sabia que era meu o fruto.

Entrou no meu pomar
Quando a noite mascarou o dia — para
roubar.
Satisfeito, vi meu inimigo, pela manhã
Estirado sob a árvore desta maçã.

Tradução de Renato Rezende

P OESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Adele Weber

O bronze grego

Não importa se o percurso foi vencido.

No momento supremo do esforço
jôquei-menino e cavalo,
um corpo de dois corpos
quase horizontal, quase vôo,
saltam sobre o tempo
ajoelhado ante dois mil anos de beleza.

Sedução

Serpente sinuosa
na dança envolvente
do outro

na prece secreta
um sorriso ambíguo
de lua

fascínio do abismo
o delírio em ritmo
de queda

Clipes de morrer

Bem de perto

neblina o olho
 que olha e é olhado
 — ao espelho,
 nos limites de alguém ficando cego

à frente e atrás da bruma
 pés duplicados lamberam o chão
 em caminhos de terra —
 já caminhados todos os sonhos.

eu sendo eu
 e sendo ela

parasita
 minha esperada,
 a engalanada de surpresas, carne-viva
 tão cara.
 Tão alto preço me custas —
 Mereces?

nem outra luz
 nem outro tempo,
 a simples coisa de cada um
 rola com a indiferença da bola.

de morrer
me determino
espect / ator

mais que perfeito
in subs ti tuível
apago presenças
eternizo ausências.

gato lambendo o pêlo
rit mada mente

Adélia Prado

Viação São Cristóvão

Para que me entendas, digo-Vos ó, Pai,
querendo, na verdade, aliciar-Vos.
Aliciar-Vos? Um pequeno desconforto à vista desta palavra.
Se não a conhecesse e desconheço quase todas,
como Vos diria o que desejo dizer-Vos?
Mas já me aquieto, são Vossas as palavras e as daríeis a mim,
já que as solicitais a todo instante.
Prosseguirei então na confiança:
Não quero morrer nunca, porque temo perder o que desta janela
se desdobra em tesouros.

É Bar Barranco? Bar Barroso? Bar Barroco?
Em frente à estação do trem a agropecuária explica-se:
é de Carmo da Mata.
Fica meio inventado pegar com um nome a medula das coisas,
porque o ônibus pára, mas a vida não,
a vida sois Vós, Inominável!
Meu marido gosta muito de sexo,
mas é também um esposo capaz de abstinências prolongadas.
O morador se esmera em seu jardim, com um ódio tão profundo
que parece inocente,
guilhotina o vizinho da reluzente janela. Estais comovido?
Uma hora e meia de viagem e a vida é boa que dói.
Os pastos estão bem secos, mas continuam imbatíveis
no seu poder de me remeterem...a Vós? À infância?
À Pátria, ao Reino do Céu, que posso fazer? Isto é um poema.
Sinto muita fome, quero uma missa aqui.
Os trabalhadores acenam com o polegar para cima,
fica tudo ainda mais tranqüilo. Terei adormecido?

Cochilar é tão feio.

Me fez muito feliz o cientista: "beleza é energia".

E é mesmo. Sabia sem o saber, vai me ajudar bastante.

O ônibus parou de novo. Os tratores escavam,
a terra cada vez mais pura. Derrubam algumas árvores,
mas ecologia tem hora.

Que força tem um trator! Engraçado ele arremessando a árvore,
todo mundo parado, olhando.

É bom ver homem no pesado e mulher vigiando menino,
a instrução reservada ao padre.

Estou como quando jovem, com a inteligência muito ignorante.

Pode ser que o ônibus demore,
não ligo, não tem importância,
já fui, já voltei e, além do mais,
não quero sair daqui.

Ângela Leite de Souza

Colcha de telhados
entre montanhas. A vila,
talvez um bordado...

Minha vida não tem
pressa: ela segue mansa
como as águas do rio
Grande, quando é grande
o estio.

Minha alma não tem
peia: ela vagueia solta
nesses campos
que já foram
mais gerais.

Meu peito não tem
pouso: ele vai viajante
faiscando o gozo
de um amor
sem guante.

Aqui vai a encomenda
há tempos prometida.
Não mando registrada,
prefiro a garantia
deste selo
que colo com zelo
e lambida.

Desvenda a caixa
à maneira bem mineira:
Minas nunca se entrega
de primeira.

Vês as cortinas
nas litorinas?
As colinas diamantinas?
As lamparinas
e as terrinas?
A pantomima dos negros-minas?
E essas finas meninas
opalinas?

Então tens Minas.

Eucanaã Ferraz

O viajante

Ali está ele — depois de saber dos mares
quantos os braços, portas e intestinos.

Mas como dizer de si mesmo
“o homem e seu retorno”? Pois,
onde a casa, a mulher,

o cão, o nome? O relógio,
o fumo, o baldaquim, onde?
Tudo só o horizonte movediço das dunas,
como ecos, túnicas que se desdobrassem,
e nada,

e o vento vidrino. O filho.
A mulher, o cão, os amigos,
onde a fidelidade urdindo e
desfazendo e outra vez
e ainda os fios da espera? Pergunta

pelas cabras, pelos mortos. Até que
as areias, lentamente, vão cobrindo
sua voz, seus anéis, medalhas,
qual um mar — o mar, que voltasse
e o vencesse.

Caça

Um pé,

outro. O cuidado de quem os tivesse
da mais aguda lâmina e,
sonâmbulo, experimentasse
o passo em chão de

gaze ou musselina.

Uma leve inclinação, percebe.
Prossigue, mais lentamente,
como se caminhasse sobre as mãos,
absurdo, a colher madressilvas.

(A noite é de ferro, maciça.)

Suponha: esse bailado, esse controle,
esse relógio preciso embutido
nas pontas dos pés.

Pois a palavra, ainda assim, rasga

veloz, mais que a luz, a página calma
que — armadilha — estendessem como um poço,
um tímpano, uma luneta.

A palavra: não tem pena de tua seda,
de tuas lentes possantes,

dos dicionários de rima,
dos tradutores insones.

Ri de nós. Ouves? E vai, rio acima,
direção ao sol em que se inventa;
onde gravita, muda.

O poema

O plantio, à porfia,
na folha alva, árdua.

Ou isso: olhos e pernas insones
à cata de uma água translúcida
nas margens de um rio que

chegava podre às nossas bocas, mas onde,
por vezes, a língua encontrava

— era mais ou menos assim? — no lodo
uma sílaba clara,
vinda de uma nascente

que jamais se viu, mas que
— imaginavam — devia ser pura

qual uma jóia de gelo
nos cabelos da mais alta montanha,
dos quais o sol trazia

um fio: cristal
que se plantaria como trigo

e que,
como peixe, alimentava
e fugiria.

Fabrício Marques

Encantamento pelo samba

a poesia está com tudo
e não está prosa

a poesia
não tem pressa
não tem prazo
não tem glosa

a poesia
está em ramos
está em rosa

rima petrosa
texto veludo
escrita porosa

quem
por acaso
mantém acesa
a brasa

e vibrando
a brisa
da história

prima por ser
vazada
de
proeza e glória

a poesia
está em tudo
e não é prosa

D. Thomas, M. Faustino e eu

Não entres nessa noite acolhedora com doçura
velhice deve arder ao fim do dia
ventos a favor chegam das alturas
com tanta violência, mas tanta ternura

o bardo, cão fiel que espera as horas tardas
entende, com atraso, a voz que só murmura
odeia, odeia a luz cujo esplendor já não fulgura

e então, num gesto que resume a dor escura
apruma o corpo dentro da armadura
ajeita a máscara, prepara o brado
e grita, grita, porque a luz se apaga

A tartaruga tartamuda

*d*eixem passar, abram alas amiúde
à tartaruga que, de ruga em ruga,
só pede calma ao tempo, tartamuda,
pra aprender a envelhecer dentro
da juventude, de ruga em ruga.

Francisco Orban

As vantagens de um pescador

são muitas.

As juntas de seus ossos não se cansam

de tanta escuridão

Pois ele, o pescador

trabalha com as ruas.

Sabe que a matéria

de seu arrastão

são as palavras

que se esqueceram de

acontecer

Se ser do mar é destino
o que dizer da jangada
de toda jangada do mundo
que faz do vento jornada

A jangada já trançada
na salinidade da orla
pousa no mar silenciosa
para no mar ser levada

mas o mar que a nomeia
com o vento a devora
e a insere em seu horizonte
de acasos e vôos sem hora

E entre tantos movimentos
de outros seres de água
a jangada, já desperta
cria novo paradeiro
agora, de ave do mar
assentada no destino
que o mar lhe trouxe
de volta

Se os veleiros
não nos seguirem
mais pelo mundo
Haverá outras palavras
que nomearão as coisas,
uma velha roupa de madrugada,
não terá mais sentido
e o vínculo com os sonhos
estará desfeito.

Mas o que impediria
os veleiros de permanecerem
tão janeiros,
em sua vigília de brancas
velas
no mar amarrotado
de ventos?

Geraldo Carneiro

a semântica das rosas

O signo rosa significa a rosa
a rosa em si mora no mundo
e é no fundo a flor da metaflora
que só floresce nos jardins suspensos
de Platão

assim, se não se sabe se uma pena
é uma pena ou é uma pena
também nunca se sabe se uma rosa
é uma rosa ou é somente a insígnia
um enigma uma senha uma metáfora
significando alguma outra rosa

em suma, cada signo é uma ponte
entre a palavra, seu império
e cada rosa sempre indecifrada
em seu mistério

nova gramática

a nova gramática estuda os fatos
e espalhafatos da linguagem, as leis
naturais e sobrenaturais da fala
e da escrita dos astros dos zoroastros
nostradamus paracelsos, palavras
encarceradas no harém da imaginação
do ladrão de Bagdá, os alfarrábios
de Harum-Al-Raschid, para lá do Jardim
de Alah
onde o amor bate as asas entre as tâmaras
a flor cultiva a si mesma
e o sol gira ao redor de Ali Babá

futurologia

O futuro é o jardim dos impossíveis
o shangrilá das paralelas da esperança
o céu onde revoa a ave vida
o *rendez-vous* das coisas nunca dantes
(onde florescem flores de utopia
e cada dia é sempre mais além).
futuro do pretérito é o contrário
é o sonho que seria se não fosse
o caos, certa palavra impronunciada,
o horror, os desenredos do amor
e enfim (à falta de outra flor) a morte

Ilka Brunhilde Laurito

Over the rainbow

A Judy Garland é quem sabia onde eu morava,
 jamais naquela casa fixa,
 empacada na rua São Joaquim,
 entre a avenida Liberdade, a rua da Glória, o largo da Pólvora
 — nem por isso em cavalgada libertária, explosiva ou heróica.

A Judy Garland é quem atirava as tranças encantadas
 que me faziam escalar a casa que voava,
 agora, sim, a minha,
 evadida para além da goiabeira do quintal
 e, oh, meu São Joaquim, que anjos eram aqueles
 que me balançavam em mágicos pomares
 sobre os telhados de São Paulo,
 e, ohz! meu São Paulo, já não era a cidade,
 era a pauta irisada do arco-íris,
 onde a língua azul dos pássaros
 e a voz azul-menina — *why, oh, why can't I?*... —
 traduziam-se recíprocas
 na mesma clave lírica.

Ave, aves

Todas eram filhas-de-maria
(e as que não eram, se diziam).

Na igreja de Santo Antônio
faziam trezenas, namorando o altar.
E na sexta-feira santa,
acompanhando a procissão do enterro,
não ousavam encarar, pudicamente,
o ensangüentado corpo nu e inteiro
do redentor das madalenas.

Obliquamente,
pestanejavam o olhar sonso
para os moços da congregação mariana,
diletos filhos de Deus
e, como o Salvador,
muito solteiros.

E quando a Verônica,
no sexto passo da Paixão
cantava coberta de um véu negro,
elas suspiravam, sonhando alvos botões de laranjeira
e apertando com angélico fervor
as velas túmidas de cera.

Exercício findo

O lápis alinha a custo as letras
sobre os trilhos finos
do caderno de Caligrafia.

Onde irá parar
o movimento da sentença
que os dormentes dedos
calcam lentos
sobre o estreito leito
de paralelas convergências?

Ponto final
(que susto!)
finca limites
às palavras em fuga
para o infinito.

José Maria Pinto

exercício no 10

Às portas do Encantado me detenho
olhando o chão lavado por silêncios
buscando abismos, marcas de outras lendas
no lânguido rumor do riocorrente

E tu, Náíade minha, guardiã
do negronegro espelho espedaçado
em nenúfares lunares debruçada
feito Ofélia, em orquídeas mergulhada

desarma-te por fim de clava e clave
e assoma-te guerreira à montaria
à pele, à carne e ao fogo dos sentidos

À cabeceira de teu leito jazo
adormecido por noturnas vagas
de gozo e gozo e gozo e gozo e gozo

*exercício nº 5**(para o Alcides Werk)*

Trago nas mãos a lâmina dos anos
que passaram por mim tragando sonhos:
sementes de um passado sem memória,
inúteis fragmentos de silêncio.

As velhas alegrias disfarçadas
tatuam sombras em meu rosto pálido.
Sorrio amargo, o limo transparente
refletido nos dentes amarelos.

Meus olhos baços já não sonham luzes
sob o cantar monótono do vento:
palavras surdas nos meus lábios cegos.

Antúrios se renovam no meu peito
e de meus braços pendem sensitivas.
Nos pés carrego o peso desses sonhos.

exercício nº 13 (also sprach Zarathustra)

Agora vou dizer-vos sobre mim,
ó multidão destino e oceano.
Estai atenta para que as palavras
fundam-se em fogo e bronze na memória.

Dos homens ocios já trilhei caminhos,
plantei sementes de noturnos sonhos,
fiz-me passagem, ponte, travessia:
hoje sou ontem e amanhã e sempre.

Fui peregrino, traduzi montanhas,
levando em mim o caos que poderia
trazer à luz a mais brilhante estrela.

Amei senão a alma transbordante
e a solidão dos poucos que souberam
viver a vida como se extinguindo.

Jorge Wanderley

Ir

Já quase me convocam e retorno
sem saber bem do que me trouxe aqui.
Não aprendi as árvores que vejo
e nem às que imagino me resigno.

Talvez o sofrimento esteja nisso,
nessas distâncias entre o verde e o sonho.
Do que disponho, o compromisso foge,
foge a linguagem, vai negada a rosa.

Vou sem ter dito, vou sem ter ouvido
e nada em minha nave me compensa.
Fui nesta fala ardente e silencioso,

no entendimento fui ânsia e fracasso:
ah, quem tanto pudesse que fartasse
de voz e de palavra esta partida.

24/1/96

O anãozinho (ou Carta aos incrêus)

Tenho aqui em casa um anãozinho que é quem faz, na realidade, minhas traduções de poesia. Escreve também os poemas e prepara as aulas que dou na minha pobre universidade. Cumpre mandados gerais da casa, como ir ao correio e sentar na varanda sem fazer nada. Uso-o, de vez em quando, como flor. É rapidíssimo e se gaba de sê-lo a qualquer pitonisa que conheça. É um anão peculiar, que não lê os suplementos literários aos sábados, mas só nas segundas, quando eles já estão dormidos de dois dias; alega que assim dói menos. Certa vez, enquanto eu lia o mesmo texto de sempre do Paulo Mendes Campos, vi que também ele comia um girassol. Adormeci de imediato. Era talvez a cura para a insônia; mas conjugar todos os elementos da receita não era coisa fácil, ainda mais nas altas horas da madrugada em que me alumbro iludido: — pensando que estou trabalhando e o anão em coma alcoólico, quando o que se passa costuma ser justamente o contrário. Aí desisti. Hoje, passo as noites normalmente em claro enquanto ele dorme sem fazer nada, deixando para amanhã ou depois aquele verso emperrado. Mas confio nele, embora seja um anão de cara amarrada. É por isso que os anões-violeta têm má-fama. E ainda mais porque preferem ambrosia e têm o mau-costume de subir pelas paredes como carambolas.

A flauta e o penhasco ou homenagem a Kurosawa

Há algo como um crime em ter deixado

à beira de um abismo o que eram filhos
(se acaso é força a Força que os fizera).

Ó céus, como ficamos desvalidos!

Uma película, só, nos separa,
e tão delgada, da aniquilação!

Nenhum de nós lembra acima de si
mais que a sua terceira geração.

Avô é sombra, e sua sombra, escassa.

Bisavô nem existe; um nome é nada.

Pobre memória, a nossa, que não passa
de uns poucos anos e logo enfumaça
o vidro das imagens, vaga música
e as outras sensações que mal roçamos.

O tormentoso impasse de estar só.

Sem assistência, ajuda ou água amiga
nem paz no porfiado pensamento.

Os cegos sem aviso, num penhasco,
— tocando a flauta que não faz voar —
se apenas um parente ou se um amigo
falta ao encontro, ou não é, não está.

Ficamos sem moedas

nessa em que estamos, cidade/terror.

José Alcides Pinto

O galo

O galo e seu desafio.

O ouvido atento ao eco que repercute nas distâncias.

Guerreiro: seu perfil se desenha na aurora militar.

O passo firme, ousado,

devora a luz com o olhar em fogo.

Salta sobre a galinha que se escapele.

Corre o terreiro em círculo.

Em novo salto a subjuga

presa agora sob a tesoura do bico.

A rosa do cu, onívora,

despedaça a manhã.

Fecunda o ouro que se desmancha

contra a paisagem verde, suada,

da noite insone.

Ó monarca poderoso e soberano!

Como estão próximos de Deus os galos e as vertentes.

Mais vermelho que o branco das metáforas

o galo é um desafio à própria sombra.

2

O galo e sua singular dinastia.

Seu canto profético de fim do mundo.

Sua memória das horas.

Sua bota de sete léguas.

Sua clâmide engomada.

Seu paletó de asa.

Seu ar inconstante

de Cavaleiro Andante.

3

O galo e seu escarcéu
sua fatia de céu:
seu canto sem rumo,
sua horta de fumo.

Sabe as horas de cor
sem relógio de areia:
canta às 5 às 6 às 7
à meia-noite e meia.

O galo e seu milho,
sua fome de espiga:
sua consoante de água
sua mágoa.

Ergue o dorso salgado
afia o esporão:
se outro galo aparece
cruzando em contramão.

A clara geometria
das penas escurece:
o ódio ao desafeto
de súbito recrudescer.

E como dois guerreiros
medindo a força bruta:
sangrando como um rio
morrem em plena luta.

Che Guevara

O bravo condor da Ilha
abriu seu vôo vermelho
por sobre a Bolívia em fogo.
Voou tão alto voou.
A bala do assassino
tremeu três vezes na mira.
Che Guevara permanece
mais vivo depois de morto.
Mais vivo agora na América
mais temido dos tiranos:
seu Barco Granma navega
clandestinos oceanos.

Lila Maia

Canto intermitente

Celebro uma ferocidade plena.
Furo com os dedos teu peito nu.
Parto que nem vento
e saio da boca do leão para a do lobo.
Janeiro me trai feito sol.
Tudo que podia brotar
não é flor.

Desejo

A árvore que persigo é alta
e mordo seus frutos
como quem mata.
Mas meu peito selvagem
quer a outra metade.

Fala-me

Aprendo agora
a palavra engolida,
o alvo certo que os loucos têm
se atiram pedras

O momento exato de refletir
sobre teu silêncio
com a fala

Maria Antonieta Accioly de Matos

Para ler ouvindo blues

Preciso do teu corpo
de abluções em saís e *blues*
beijos rasgados murmúrios roucos ao ouvido
na hora fatal o teu gemido
líquidos gritos formas
dissipando-se sob o *fog* do teu olhar nublado.
preciso do teu corpo
magnético elétrico em curto
lábios derretendo-se de amor e gozo
a curiosidade das mãos
a criatividade das pernas
ângulos perfeitos para o deleite.
preciso do teu corpo
de frases feitas pecados orgasmos
e em tudo meu coração estertorando
como se fora explodir
alucinado de cada célula num ganido.
preciso do teu corpo
como de mim
que já não encontro
lambendo espelhos
revirando velhos álbuns de fotografia
o insaciado tomando conta de mim.
preciso do teu corpo
reavivar a louca flor do meu desejo
que tende a sucumbir cada dia mais
numa tal preguiça
um insano fado de paixão e orquídeas
que só em ti reviverá pelo contágio
no encontro perfeito de um bom presságio.

Tema para um bolero

e le falou de nietzche
da alfa centauro
da regência de mercúrio sobre escorpião
me falou da influência da lua sobre as marés
de como tirar calos
de um método infalível para a cura da asma
um jeito moderno de não fazer ginástica sem engordar
de física
de hermenêutica
de freud, Kierkegaard e deus.
fomos almoçar fora
tomamos muito vinho
ficamos bêbados
e num brinde
ele me roçou a orelha
e disse sussurrando
que me amava tanto...

Putá carência afetiva

era só telefonar
arranjar algum pretexto
para desencadear todo o processo
vertiginoso do meu desatino.
era só telefonar
dizer menos que duas palavras
para derramar todo o leite
coalhado do meu destino.
mas sempre penso duas vezes
e meu coração dá sinal de ocupado.

Octávio Mora

Fora de série — Balanço— *Dezenove*

Tempo será — o jogo — desde a infância
 jogo em que a própria infância está em jogo
 o prometício jogo...dado? o fogo
 com as cartas — marcadas — da ganância
 o roubo é — admissível — o que atíça
 e ateia sem fim a febre das apostas
 vitais hoje e amanhã mortais — de costas
 decúbito dorsal aos de cortiça
 troncos cortados de árvores que vogam
 ao inosso sabor da água Transportam
 rios — a todos que caminho cortam
 subterrâneos Atalhos — pés afogam
 na pressa Jogo — em jogo... o tempo foge
 Tempo quanto do espaço desaloje

BsAs, 30.10.1996

Fora de série — Babilônia/Sião — Oitenta e seis

*"Escravo em Babilônia, espero a morte"
Augusto Frederico Schmidt*

Saudade em Babilônia de Sião...
 é a que de uma a outra vai... distância
 reconhecível... a partir da infância
 E quando não se sabe onde é que estão
 Babilônia — entre torres... de Babel
 Babilônia entre tantas torres — altas
 caindo — recaindo onde faltas
 mais que de solo sob os pés — tropel
 (nas construções poéticas os tropos
 tijolos são: barro e palavra) abismos
 aos próprios pés cavando — entre tropismos
 (geo o das bases e foto o dos tropos)
 a saudade é a mesma: em Babilônia
 e em Sião — sonâmbula distância e insônia

BsAs/Rio (Pluma), 14.12.1996

Fora de série — Íman(tado) — Sessenta e três

E há viagem que não seja transumância?
 Transumante — aqui estou Sombra ao redor
 mesmo imóvel — na terra... ao sol — melhor
 no centro vendo-me (epicentro a infância)
 rodeado de céu Nuvem ou neblina —
 quilométrica a visibilidade
 reduz-se à métrica do verso A idade
 ao pé quebrado de Édipo Cortina
 ainda que de fumaça — falso alarme
 a escrita (sínica é do extinto fogo
 apagável — borracha o tempo) Em jogo
 tapete verde! a terra Arme ou desarme
 tenda o toldo celeste — ainda que azul-
 marinho — perco-me Onde norte o sul

BsAs, 30.11.1996

Renato Rezende

Passeio

Demoro-me

no centro da cidade,
no Castelo, no Passeio.

Demoro-me

no Rio de Janeiro
como se fosse outrora
e se dissesse:

*Ele demorava-se no Centro,
a esmo.*

Demoro-me como quem quer

ser atropelado
sumir num tropeção
esquecer-se de si mesmo.

Demoro-me como se demoram
os mendigos que moram na rua
e que esperam o dia inteiro
para suas casas serem abandonadas.

Demoro-me como um destituído
cuja única felicidade
o clarão de luz na cara.

Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1997

Nós

Cada um de nós
tem uma vida
atroz e parecida.
Parecida com a daqueles
do nosso meio:
o mesmo *score*
de infinitas viagens,
aventuras, sexo
e também dinheiro.
Mas igualmente atroz
ou, se quiseres
(a perspectiva
depende do dia)
igualmente feia
ou bonita ou inquieta
ou esquisita
a vida
de outros seres
sejam eles
mais ou menos
privilegiados,
presidentes ou pedreiros.
Igual em essência
a vida de todos nós
sofrendo no corpo
o fogo do tempo:
o mesmo prazer
a mesmíssima dor

a voz
presa no peito
a sede de amor
os nós
de tantos anseios
e afetos desfeitos,
o destino incerto
sem ritmo
sem nexo,
o enorme desejo
de um dia estar em paz
e conhecer Deus
por fim falso ou verdadeiro.
E por todo o caminho
o espelho perplexo:
quem sou?

Desconfio
que somos o mesmo.

Rio de Janeiro, 26 de maio de 1997

No lixo

O homem mais bonito

está catando restos
no depósito de lixo.

A pessoa pura
se perdeu em apuros.

No mundo moderno
o amor é complexo:
quanto menos beijo
mais eterno.

Há várias epidemias
que assolam a população
como se fôssemos vermes.

Mas não morremos.

Sobrevivemos

Ao próprio tempo.

No meio da multidão

no Paço

Imperial,

na estação Central,

eu juro

eu confesso

que me perco.

Sou ninguém,

mas tenho o coração aceso.

Rio de Janeiro, 18 de abril de 1997

Ruy Proença

Domingo pede cachimbo

Um carcoma

sonda

a natureza-morta:

frutas na gamela

envoltas em luz de celofane

o silêncio é o castelo

o casulo

de nervos petrificados

uma a uma

o carcoma passa então a visitar

e a desfrutar

íntima e lentamente

digere-as por dentro

suculentas

e nele se esvai

o miolo do dia

ao fim

a natureza-morta e satisfeita

parece intacta:

dolce far niente...

levará meses ainda

até que alguém descubra

o oco do saque

Palavras

Palavras
amadurecem
caminham
para doces uvas

alimentam-se
do verde sangue
que depositamos
no solo
de cada objeto

entrelaçadas
fundem
no mesmo leito
fios de cabelo, fios de chuva
mãos, margens, costelas
coxas, cheiros, saís, urgências

caminham
como tijolos
sob o corpo das pontes
para ligar almas habitadas

palavras
são borboletas
orações
vento

vivem
de fecundar
nossos ouvidos

de fincar
suas raízes
no fundo
de nosso ventre

O caramujo

O caramujo
não vê o sol
desconhece

no labirinto
de sua fortaleza
a água entra e sai
mensageira

do sol
tem apenas
vaga notícia
através de correntes
da superfície

quisesse viajar
ao pássaro de ouro
nunca
com o passo torto
de seu esqueleto

só livre do corpo
o séquito das ondas
alçará o funeral
da concha vazia

entregue à areia,
tarde demais,
em seu curvo espelho
suceder-se-ão as cores
que nunca soube



ENSAIOS

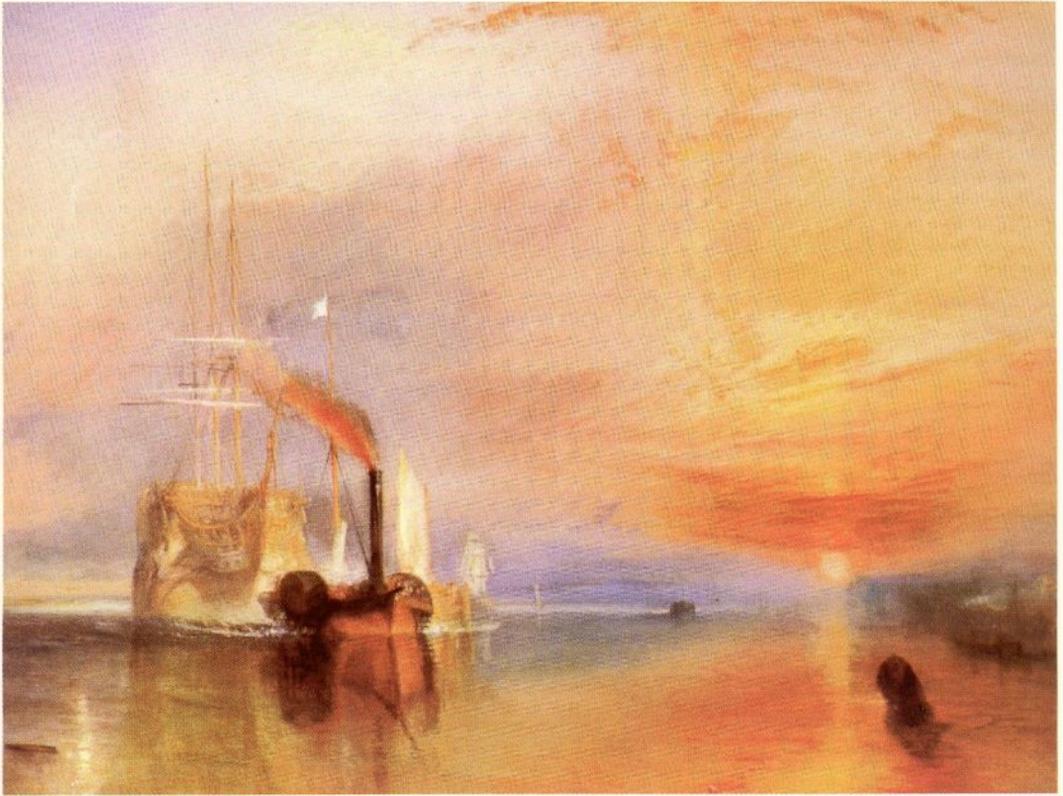
An impressionistic painting of a sunset over a body of water. The sky is filled with warm, textured brushstrokes in shades of yellow, orange, and red, with a bright sun partially obscured by a dark, silhouetted shape in the foreground. The water below is rendered in soft, blended tones of blue, green, and yellow, reflecting the light from the sky. The overall style is soft and atmospheric, with visible painterly textures.

J. M. W. Turner

The 'Fighting Temeraire' tugged to her last berth to be broken up

ÓLEO S/ TELA, 1838

National Gallery, London



Benedito Nunes

A fábrica do poema

Salvo as correções do próprio punho do poeta no original datiloscrito de *A reconstrução*, composição inacabada a que ele acrescentou versos escritos a tinta, salvo o esboço a lápis de dois longos poemas sem título – e, salvo ainda, os registros, com variantes, que serviriam de matéria aos “fragmentos” da última fase –, o espólio literário de Mário Faustino, abrangendo, em contraste com os raros manuscritos, considerável número de cópias esparsas, à máquina, e exemplares impressos de quase todas as peças poéticas publicadas, não guarda senão poucos traços materiais do agônico trabalho de criação verbal. Esses vestígios do labor criativo seriam de todo inexistentes nos vinte e dois poemas de *O homem e sua hora*, não fossem os datiloscritos, sem data, que consignam os antecedentes de “Romance” e “Vida toda linguagem”.

O precursor de “Romance”, que hesita entre esse título e “Quase balada”, apresenta um *envoi*, após os vinte e seis versos em redondilha maior da canção:

Quase balada (romance)

(Do morto que amou a morte)

Para as Festas da Agonia
Vi-te chegar, como havia
Sonbado já que chegasses:
Em teu cavalo amarelo,
Anjo meu, que, se me amasses,
Em teu cavalo eu partira
Sem saudade, pena, ou ira;
Teu cavalo, que amarraras
Ao tronco de minha glória
E pastava-me a memória,
Feno de ouro, gramas raras.
Era tão cálido o peito
Angélico, onde meu leito

*Me deixaste então fazer,
 Que pude esquecer a cor
 Dos olbos da Vida e a dor
 Que o Sono vinha trazer.
 Tão celeste foi a Festa,
 Tão fino o Anjo, e a Besta
 Onde montei tão serena,
 Que posso, Damas, dizer-vos
 E a vós, Senhores, tão servos
 De outra Festa mais terrena —
 *Não morri de mala sorte,
 Morri de amor pela Morte.**

Envoi

*Ide, Palavras, cantar,
 No mar, nas praias, no porto,
 O Amor da Morte e do Morto
 Que a vida não quis amar.*

Pela sua conformação narrativa, celebrando a cavalgada do acolhedor Anjo da Morte, em seu ginete amarelo, a canção, inalterada de uma para outra versão, expulsaria o óbvio *Envoi*, uma reiteração do segundo título explicativo, entre parênteses, da composição. Mais espaçada, a mensagem aos Senhores do Mundo tomar-lhe-á o lugar na definitiva forma, denominada “Romance”:

*Não morri de mala sorte,
 Morri de amor pela Morte.*

A identidade do poema firma-se depois desse simples expurgo, que se estende à queda dos hesitantes títulos, o romântico — “Quase balada” — e o popularesco, a modo de uma história de cordel, “Do morto que amou a morte”.

É, porém, no segundo poema mencionado, “Vida toda linguagem”, que a versão definitiva, com esse título (B), nos remete à fábrica do poema, à série de manobras, de golpes de mão — alterando, modificando aqui e ali —, feitas sobre uma primeira versão, denominada

“A vida é toda linguagem” (A). Pomos as duas lado a lado, assinalando essas alterações: da simples supressão (com os parênteses) aos acréscimos e substituições (com o sublinhado):

(A)

(A) *vida (é) toda linguagem*
frase sempre perfeita, verso às vezes,
geralmente sem qualquer adjetivo,
coluna sem ornamento, geralmente partida

(A) *vida (é) toda linguagem —*
bá entretanto um verbo, um verbo sempre,
e um nome.

aqui, ali, assegurando a perfeição
eterna do período — às vezes verso,
interjetivo, às vezes, verso, verso.

(A) *vida (é) toda linguagem —*
vai sugando a criança em linguagem passiva
*o leite que o menino espalhará *ob metáfora**
ativa!

néctar jorrado em fonte adolescente
sêmen de homens maduros, verbo, verbo.

(A) *vida (é) toda linguagem,*
e bem o sabe o velho que repete
contra negras janelas cintilantes imagens
que lbe estrelam vazias trajetórias.

Vida toda linguagem,
como todos sabemos
conjuguar esses verbos, nomear
esses nomes:

amar, perder, partir
homem, mulher e besta, diabo e anjo
e Deus talvez, e nada.

Vida toda linguagem,
vida sempre perfeita,
imperfeitas somente as palavras de morte
com que um homem jovem, à janela do
inverno, contra a chuva,
tenta fazê-la eterna — como se lbe faltasse

(B)

Vida toda linguagem,
frase perfeita sempre, talvez verso,
geralmente sem qualquer adjetivo,
coluna sem ornamento, geralmente partida.

Vida toda linguagem,
bá entretanto um verbo, um verbo sempre,
e um nome.

aqui, ali, assegurando a perfeição
eterna do período, talvez verso,
talvez interjetivo, verso, verso.

Vida toda linguagem,
feto sugando em língua compassiva
*o sangue que criança espalhará *ob metáfora**
ativa!

leite jorrado em fonte adolescente
sêmen de homens maduros, verbo, verbo..

Vida toda linguagem,
bem o conhecem velhos que repetem,
contra negras janelas, cintilantes imagens
que lbes estrelam turvas trajetórias.

Vida toda linguagem —
como todos sabemos
conjuguar esses verbos, nomear
esses nomes:

amar, fazer, destruir,
homem, mulher e besta, diabo e anjo
e deus talvez, e nada.

Vida toda linguagem
vida sempre perfeita,
imperfeitos somente os vocábulos mortos
com que um homem jovem, nos terraços
inverno, contra a chuva,
tenta fazê-la eterna — como se lbe faltasse

à vida o que é eterno,

a ela que é perfeita

vida

eterna.

outra imortal sintaxe

à vida que é perfeita

língua

eterna.

As duas versões têm 34 versos, com a particularidade de que 21 de A se alteram em B, para a qual, no entanto, se transferem, sem alterações, 13 versos de A. Mas pode-se dizer, de um modo geral, que o perfil rítmico, estrófico e imagético se altera minimamente de um a outro esquema compositivo. Há quase um paralelismo métrico que podemos seguir de verso a verso entre a versão preliminar e a definitiva (6/6—10/10 — 11/11 — 14/14 — 6/6 — 12/12 — 12/12 — 10/10 — 10/10 — 6/6 — 12/10—10/10 — 10/10 — 10/10 — 6/6 — 10/10 — 13/10 — 10/10—6/6 — 6/6 — 10/10 — 3/3 — 6/6 — 10/10 — 6/6 — 6/6 — 6/6 — 12/12 — 14/14 — 13/13 — 6/6 — 6/6 — 1/1 — 2/2). Os hexassílabos e decassílabos primam sobre os demais metros em ambas. E em ambas se conserva o mesmo desenho estrófico: as seis estâncias de A e B se iniciam de forma análoga, naquele por “A vida é toda linguagem”, que se repete no primeiro e no décimo quinto verso, mudando para “Vida toda linguagem” no décimo nono e no vigésimo quinto, enquanto B repete, desde o começo, nos versos correspondentes, essa última expressão abreviada. No entanto, embora com o mesmo metro, entre a frase predicativa e a enunciação sintética que a sucede, vai a pequena mas importante diferença que identifica a versão definitiva.

No processo de reelaboração de A constata-se que raramente ocorrem substituições de um verso por outro. Todas as mudanças efetuadas são tópicas: fazem-se na unidade já constituída dos versos, pela troca de palavras, seja por um ajustamento eufônico, como no segundo (“frase perfeita sempre, talvez verso”, em vez de “frase sempre perfeita, verso às vezes”), no oitavo e no nono (“... talvez verso,/talvez interjetivo, verso, verso” em vez de “— às vezes verso/, interjetivo, às vezes, verso, verso”), bem como no décimo sexto: “bem o conhecem velhos que repetem”, em vez de “e bem o sabe o velho que repete...”, e no vigésimo nono (“nos terraços do inverno” em vez de “à janela do inverno”), seja por uma correção adjetiva da imagem (“turvas trajetórias” por “vazias trajetórias” ou por uma apuração da idéia (“amar, fazer, destruir” em lugar de “amar, perder, partir”, “deus” em lugar de “Deus”).

A apuração da idéia ligando os verbos “amar” a “fazer” e ambos a “destruir” acrescenta ao conjunto uma tonalidade trágica, reforçada pela troca de Deus em maiúscula por deus em minúscula — o substantivo comum do divino — depois da enumeração das entidades

opostas (homem, mulher e besta, diabo e anjo) — sob o dubitativo “talvez”, antes do *nada*. Entretanto, a correção da imagem, sobre a qual reverte a apuração da idéia, se justifica porque reforça a oposição entre juventude e velhice, ou a outra equivalente entre vida e morte, que repassam as estâncias 4 e 6:

A

*A vida é toda linguagem
e bem o sabe o velho que repete
contra negras janelas cintilantes imagens
que lbes estrelam vazias trajetórias.*

.....

*vida sempre perfeita,
imperfeitas somente as palavras de morte
côm que um homem jovem, à janela do
inverno, contra a chuva,
tenta fazê-la eterna...*

B

*Vida toda linguagem,
bem o conhecem velhos que repetem
contra negras janelas, cintilantes imagens
que lbes estrelam turvas trajetórias.*

.....

*vida sempre perfeita,
imperfeitos somente os vocábulos mortos,
com que um homem jovem nos terraços do
inverno, contra a chuva,
tenta fazê-la eterna...*

O adjetivo “turvo” terá sido preferido a “vazio” para criar mais forte contraste com “cintilantes imagens”. Já a vida, sempre associada à perfeição e ao eterno (a primeira palavra é repetida nove vezes, o adjetivo “perfeito” cinco vezes e “eterno” quatro nas duas versões) é contrastada, não como na primeira versão, a “palavras de morte” — que podem ser termos funéreos, preconizando a morte ou a ela incitando — e sim a “vocábulos mortos” — sem ação, inativos ou faltos de força imagética, sinônimos de imperfeição.

Mas a alteração de maior espectro do perfil imagético de A se concentra nos versos 11, 12, 13, 14, onde reside a metáfora central de ambas as versões, confirmando essa mesma perfeição da palavra. Trata-se de uma metáfora expansiva tanto do poema quanto do poeta: aquele é um todo vivo, orgânico, produzindo-se por transfusão da vida em linguagem. Em A o poeta é a criança que suga o leite, em B, o feto que suga o sangue — um numa linguagem passiva, outro numa língua compassiva absorvem a mesma fonte orgânico-verbal, em seguida espalhada, do menino ou da criança para o adolescente, como néctar, segundo a primeira versão, e como leite, segundo a versão definitiva. Néctar ou leite, tanto A quanto B identificam-no ao sêmen. E ambos identificam o sêmen ao verbo, à palavra. Sugar é metaforizar:

“...Oh metáfora ativa!” repetem as duas versões, auto-referenciando o grande e desdobrável tropo comum.

“Metáfora ativa” quer dizer o princípio que atua no poema, o sêmen, passado do verso à vida, e vice-versa — leite jorrado em fonte adolescente —, do qual depende a inteireza sexual de uma e a organicidade verbal do outro, desdobrado em conexões analógicas. Primeira conexão analógica: a transfusão da vida no feto, da língua no sangue. Será necessário, então, substituir “linguagem passiva” por “língua compassiva”— língua que adere à coisa ou se solidariza àquilo de que fala. Segunda conexão analógica: leite e sêmen, sêmen e verbo. Mas esses dois feixes de semelhantes já se encontram compreendidos dentro de uma primeira generalidade metafórica: a identidade entre vida e linguagem ou entre vida e palavra (verbo), enfraquecida pela enunciação predicativa “A vida é toda linguagem” de A, e desatada, desde o título, na palavra-frase “Vida toda linguagem” de B que a substitui. A queda, a supressão do “é”, da terceira pessoa do verbo ser, como natural liame da proposição — susceptível de verdade ou falsidade — foi a bela manobra de fabrico que deu ao poema a sua perspectiva de canto, de exaltado louvor à palavra.

Desse ponto de vista, “Vida toda linguagem” realiza uma metaforização em cadeia: desde o começo, o poema fala do mundo como de si mesmo — de um mundo de versos, de verbos e de nomes. Dessas metáforas de uma só metáfora deriva a conclusão, que também é um prolongamento do último dos dois símiles apontados:

*imperfeitos somente os vocábulos mortos
com que um homem jovem, nos terraços do inverno, contra a chuva,
tenta fazê-la eterna — como se lhe faltasse
outra imortal sintaxe
à vida que é perfeita*

língua

eterna

Evitando a redundância (“como se lhe faltasse/à vida o que é eterno/a ela que é perfeita/vida/eterna/”) na talvez única operação substitutiva de um verso por outro verso, na passagem da versão A à versão B, Mário Faustino fechava, com a perfeição da língua eterna do poeta, o ciclo da mesma metáfora da recíproca identidade entre vida e linguagem, que individualiza a forma definitiva desse elogio à vital potência do verbo seminal, poético.

Belém, maio de 1997

Carlos Lima

*Vanguarda e utopia —
surrealismo e modernidade no Brasil*

A Antônio Fraga, poeta de desabrigos

1 - A AVENTURA TERRESTRE DO SURREALISMO

"Nem toda a água do mar bastaria para lavar
uma só gota do sangue intelectual"

Lautréamont

Nem o caos me ordena nem a razão me desorienta. A mim, uma de minhas loucuras. Nenhum comentário sonolento, nenhuma crítica necrológica arrastando pelos cabelos o sensível cadáver das obras surrealistas, como só os espelhos perversos da crítica sabem fazer. O prodígio, senhores, mas antes é preciso descrever o naufrágio! Sejamos sérios como o prazer. Colocar o espectro vivo do surrealismo dentro dos olhos, dentro das nossas palavras, pois o outono é perigoso como a paixão que nos aniquila; e o surrealismo é a paixão vidente, é a paixão absoluta, é a verdade que queima na palavra do poeta. O surrealismo é a linguagem desse fogo, é a linguagem da paixão. Coloquemo-nos diante dessa fogueira, procuremos fazer como Benjamin a alquimia da crítica, para percebermos a verdade das chamas. E se elas nos queimam, tanto pior para quem sofre do fígado. Queimemos o pato da dúvida, não podemos ser mentirosos como os dentistas!

A estética moderna começa com a morte da arte. É do discurso dessa agonia e desse conflito que a modernidade constitui o elemento fundamental. A condenação que Hegel move à arte do futuro, pois no futuro a arte estaria condenada à extensividade da reflexão, é o juízo final; o beijo da morte na tese kantiana do juízo indeterminado e do prazer desinteressado. À arte restaria o seu devir, ou melhor, a sua morte. E se, para Hegel, a arte é uma das faces de Deus, a morte da arte compromete o próprio juízo de Deus. E com isso é a idéia do belo enquanto único suporte da arte que é enterrada. Mas Hegel foi mais longe na sua estética e sacramentou a função da arte: "O objetivo da arte é o homem (...), a arte reensina ao homem sobre o humano (...), toda arte é uma vitória sobre a barbárie (...)."

Marx, crítico da dialética hegeliana, fez da teoria do valor a espada que paira sobre a cabeça dos homens no sistema capitalista e que determinaria a base em que se fundamenta

toda a prática das relações sociais. Com isso, os homens e os seus produtos, inclusive simbólicos, seriam parte do mundo das mercadorias no processo global de uma sociedade inteiramente reificada. Portanto, a reificação da sociedade imporá a toda obra de arte o seu caráter de objeto fetichizado. Tanto o valor como o sentido de uma obra seria dado, objetivado, pelo mercado.

Se a arte é a representação sensível da idéia absoluta na forma hegeliana, e se na modernidade a idéia na sua forma absoluta desaparece, então só resta à representação sensível da verdade, que é a arte, tornar-se a expressão ideológica da sociedade reificada. Aquilo que Hegel vê como o fim ou a morte da arte nada mais é que a ideologia no domínio da representação sensível para Marx. O retorno da arte ao paraíso da idéia absoluta torna-se o sofisma trágico da falsa consciência vencida do artista como representação de um herói condenado ao vazio ontológico num mundo fetichizado. Nestes limites se dá a verdadeira luta da arte na modernidade: não ser a ideologia da representação reificada nem tampouco ser a representação reificada da ideologia. A arte estaria condenada a ser a contraverdade no reino das sombras da ideologia, a negação anti-heróica da morte no campo de extermínio das tautologias vazias do mercado. E, excluída da sua dimensão metafísica, só restará à arte ser a representação determinada do ser como utopia.

Para os surrealistas o poeta é o verbo encarnado, por isso é o autêntico responsável pelo destino da linguagem. Para os surrealistas, a poesia é o mel e o fel da verdade que nos redime da miséria do particular. A poesia é a consciência feita linguagem. E enquanto linguagem consciência do ser, e quando se diz consciência, se diz universal. E universal porque toma o homem pela raiz, e a raiz para o homem é o próprio homem enquanto ser da liberdade, fundamento e essência do ser da consciência. Da solidão do indivíduo, ele, o poeta, aspira ao ser múltiplo, ao ser em toda a sua humanidade. Todo poema, toda poesia surrealista instaura, ou pretende instaurar, a partir do reino da necessidade, o reino da liberdade. Mas a história, como grande teatro da crueldade, nos ensina que o processo de criação poética resulta da oposição aos limites das condições da vida em épocas diversas. Esse processo, portanto, emerge das condições materiais e simbólicas das relações sociais e atravessa o campo e o corpo da linguagem. Dessa forma, à divisão da sociedade em diversas classes corresponde a divisão social da linguagem.

Quando falamos em divisão social da linguagem queremos dizer que somente uma parcela de seres privilegiados tem acesso ao discurso poético, por motivos que não são propriamente poéticos, mas que são socialmente determinados. É esse mundo, onde a ação poética

fica restrita a poucos, que o terrorismo poético da revolução surrealista tentou explodir. Os surrealistas trabalharam exatamente na transversalidade que procurava ligar arte e vida, sonho e desejo, revolução e utopia. Tentaram fazer com que a arte, enquanto cosmurgia-desejante, explodisse o mundo cego da razão autoritária. Com os surrealistas a criação poética deixa de ser objeto da contemplação pura das grandes obras da tradição literária. A poesia tem que nascer de tudo e de todos, inclusive da tradição. É nesse sentido que se devem entender as palavras do poeta Lautréamont: "A poesia deve ser feita por todos, não por um." Por isso a poesia não pode ser produto da contemplação pura. Ela parte de um risco, um risco justamente contra a tradição, a má tradição. O que os poetas surrealistas nos ensinam é que o bom poema é aquele que coloca precisamente um problema, isto é, coloca mais problemas que as armas da crítica podem resolver. Só assim tem condições, como afirma Adorno, "de passar além da falsa consciência e de falar aquilo que a ideologia esconde". A poesia surrealista é essa aventura terrestre no domínio dos sonhos acordados na língua da liberdade. O poeta André Breton escrevia "a poesia tem que levar a algum lugar". Hoje nós sabemos que esse lugar, aventura de todo o processo de produção poética, é o Reino da Liberdade — território da utopia do homem como um ser completo.

2 - SURREALISMO E UTOPIA

A Edson Dantas

"A filosofia terá a consciência do amanhã,
o princípio do futuro, o saber da esperança,
ou não terá saber algum."

Ernst Bloch, O princípio esperança

A utopia é o coração da modernidade. Somente relacionando a arte com a utopia, e utopia aqui é sinônimo de revolução, é que poderemos compreender a arte do período que nos acostumamos a chamar de modernidade. A luta por um mundo mais justo e uma sociedade livre da maldição da miséria foi a verdade que reuniu os mais importantes artistas, poetas e escritores das mais diversas correntes estéticas da arte no início deste século.

Dos olhos de *Nadja* ao *Camponês de Paris*, os caminhos da revolta entrecruzaram-se com os caminhos da utopia, e os caminhos do surrealismo com os caminhos da revolução. É preciso assinalar que a aventura terrestre do surrealismo fundou a sua ação na construção da utopia concreta de uma literatura livre numa sociedade igualmente livre. Da superação da

vanguarda positivista futurista é que o surrealismo consegue elaborar a construção da sua poética da utopia. Já o primeiro manifesto surrealista afirmava: “Viver ou deixar de viver são soluções imaginárias. A existência está em outra parte.” Amor, Poesia, Liberdade — três palavras incandescentes, prontas para criar o homem novo, a nova mulher, o mundo novo. Mudar a vida, transformar o mundo eram as palavras de ordem dos poetas e artistas no *front* da utopia estético-revolucionária. Revolução na arte, arte a serviço da revolução. Por isso Breton pode escrever: “Liberdade, cor do homem.” Isto é o surrealismo, filho bastardo da França católica e positivista; filho legítimo da Comuna de Paris e dos seus verdadeiros poetas, Rimbaud e Lautréamont, que forneceram os principais elementos da poesia futura e de uma poética da utopia:

- 1) É preciso mudar a vida. (Rimbaud)
- 2) É preciso reinventar o amor. (Rimbaud)
- 3) O Eu é um outro. (Rimbaud)
- 4) É preciso ser absolutamente moderno. (Rimbaud)
- 5) O poeta tem que se tornar vidente. O poeta torna-se vidente através de um longo, imenso e estudado desregramento de todos os sentidos. (Rimbaud)
- 6) A poesia deve ser feita por todos, não apenas por um. (Lautréamont)
- 7) Belo como o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de cirurgia. (Lautréamont)

A estes elementos o surrealismo acrescentará:

- 8) A beleza será convulsiva ou não será. (Breton)
- 9) O olho existe em estado selvagem. (Breton)
- 10) Liberdade, cor do homem. (Breton)

Que os surrealistas pretenderam transformar o mundo é mais que sabido. Basta que pensemos o que foi a ação surrealista no domínio da arte deste século. Na poesia, na literatura, na pintura, no teatro, no cinema, o surrealismo sempre esteve a serviço da revolução. Podemos repetir o primeiro manifesto, “nunca o medo da loucura nos fará baixar a bandeira da imaginação”. Tentava-se armar a imaginação poética ou como se afirmava, então, em maio de 1968, colocar a imaginação no poder. Essa busca do homem total pelos surrealistas é que levou ao engajamento entre o surrealismo e a revolução, a crença de que o socialismo era a utopia concreta e que só no socialismo o homem poderia realizar-se plenamente no século XX. É claro que a adesão apaixonada à revolução socialista criou problemas para o surrealis-

mo, iniciando a primeira ruptura do grupo. É necessário ressaltar o caráter do grupo surrealista como um coletivo, superando os limites das vaidades individuais tão características à arte burguesa. Era como um coletivo que suas ações se exprimiam, seja através dos manifestos ou exposições. Como não pensar aqui no “intelectual coletivo” gramsciano! A ação dos surrealistas na Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários (AEAR) foi das mais conflitantes. Os surrealistas não apoiaram o pacto franco-soviético e, ao mesmo tempo, aproximaram-se da facção pró-Trotsky, o que tornou o Congresso dos Escritores para a Defesa da Cultura, realizado em 1935, bastante tenso. A tensão entre comunistas e surrealistas acabou resultando no suicídio do poeta René Crevel. Assim como foram os surrealistas os primeiros a condenar os crimes dos processos de Moscou. Apesar das dissidências e das críticas ao PCF, os surrealistas nunca excluíram de seus planos o sonho da revolução socialista e a paixão pela utopia. Basta analisarmos a colaboração entre Breton e Trotsky e o manifesto *Por uma arte revolucionária independente*, redigido pelos dois no México em 1938. Por isso em *Legítima defesa*, Breton podia escrever “não há ninguém entre nós que não deseje a mudança do poder das mãos da burguesia para as mãos do proletariado”.

O sentido da escrita automática surrealista teria como intenção passar além da linguagem reificada, constituindo por superação dialética uma nova linguagem. Segundo Henri Béhar, “há no surrealismo uma nostalgia rousseauiana de uma linguagem original”; e Breton em 1953 afirmará de forma irredutível: “É hoje notório que o surrealismo, enquanto movimento organizado, tem sua origem numa operação de grande envergadura sobre a linguagem. Era necessário para isso arrancá-la do seu uso utilitário, único meio de libertá-la e restituir todo o seu poder.” E poeticamente concluirá: “no surrealismo as palavras fazem amor”. Ainda uma vez, o eco da alquimia do verbo rimbaudiana se faz sentir.

Podemos também medir a ação surrealista pela influência que exerceu em outros autores, particularmente em Walter Benjamin, que afirmava: “Numa formulação mais concisa e mais dialética, o domínio da poesia foi implodido, na medida em que um grupo de pessoas intimamente ligadas levou a ‘vida poética’ até as últimas conseqüências.” Benjamin foi o primeiro filósofo a perceber o vulcão surrealista; já em 1929 escrevia as linhas acima; e o impacto que o surrealismo exerceu sobre ele está presente na *Obra das passagens*, a que ele dedicou a maior parte da sua vida. Segundo ele mesmo relata, esta obra se teria originado da leitura de dois “livros mágicos” do surrealismo: *Nadja*, de Breton, e *O camponês de Paris*, de Aragon. O surrealismo, enquanto última mitologia da modernidade, tornou-se o elemento deflagrador para Benjamin elaborar a sua arqueologia da modernidade. Podemos afirmar,

sem temor acadêmico, que Benjamin foi o primeiro filósofo do surrealismo. Ele próprio escrevia: "Para dar conta do surrealismo seria preciso fazer uma história esotérica da modernidade." E ainda conclui: "No momento, os surrealistas são os únicos a ter compreendido o significado atual do manifesto comunista." A importância do surrealismo fica ainda mais expressa quando recorremos ao peruano José Carlos Mariátegui, que em 1930 escrevia: "Nenhum dos movimentos literários e artísticos de vanguarda da Europa ocidental teve a significação nem o conteúdo histórico do surrealismo. Os outros movimentos se limitaram à afirmação de alguns postulados estéticos, à experimentação de alguns princípios artísticos; mas a maior recusa dos surrealistas é quanto a não se confinarem voluntariamente na pura especulação artística. Autonomia da arte, sim; mas não clausura da arte. Nada é mais estranho ao surrealismo do que a arte pela arte." Podemos, pois, estabelecer uma ponte que parte do *Manifesto comunista*, passa pela *Carta do vidente* de Rimbaud e chega aos manifestos surrealistas. E com base nessas reflexões concluímos que os manifestos surrealistas representam para a arte e a literatura o que o *Manifesto comunista* representa para a política e as ciências humanas.

Os surrealistas são os herdeiros dessa tradição da revolta que reúne Marx, Rimbaud e Lautréamont; não estão interessados em explicar o mundo, mas em transformá-lo. A alquimia do verbo surrealista é o lugar e a fórmula, a única a ter a chave desse balé selvagem. Ao pretenderem criar o homem novo, criaram uma nova arte e uma nova moral. Basta que citemos o "Amor louco", de Breton: "Amor, único amor que existe, amor carnal, eu nunca deixei de adorar a tua sombra mortal. Chegará o dia em que o homem saberá te reconhecer como único senhor e te honrar até nas tuas misteriosas perversões." O surrealismo sempre declarou a sua indignação e o seu não-conformismo para com a sociedade burguesa e o sistema capitalista. Paul Eluard, numa conferência, dirá: "É chegado o tempo em que todos os poetas têm o direito e o dever de sustentar que estão profundamente entranhados na vida dos outros homens, na vida comum." Qualquer relação de poetas surrealistas mostra que eles estão entre os mais importantes da literatura deste século. "Sempre" surrealistas: André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Tristan Tzara, Phillipe Soupault, Benjamin Péret, Robert Desnos, Antonin Artaud, René Crevel, René Char, Raymond Queneau, Jacques Prévert, Jacques Rigaut, Maxime Alexander, Aimé Césaire. E depois da guerra juntar-se-ão Malcolm Chazal, Joyce Mansour, Jean-Pierre Duprey, Jose Pierre, Jean Schuster, Gérard Legrand, Sarane Alexandrian, Jean-Louis Bédouin, Daniel Abel, Maurice Blanchard, Vincent Bounoure, Joe Bousquet, Guy Cabanel, Hervé Delabarre, Élie-Charles Flamand, Maurice

Heine, Jacques Hérold, Radoyan Ivsic, Petr Kral, Dominique Legrand, Gisele Prasinos, Roger Méyere, René Nelli, Gérard Neveu, Stanilas Rodanski, Danielle Sarréra, Claude Tarnaud, Jean Thiercelin, Frédéric Tristan, Marianne van Hirtum, Michel Zimbarca. Como escreve Jean Schuster, “a arte só pode ser digna deste nome quando revolucionária, exercendo uma ação violenta sobre os seres e as coisas”.

A chave da pintura surrealista é a sentença com que Breton, em 1928, inicia o seu livro *O surrealismo e a pintura*: o olho existe em estado selvagem. É daí que partem os exploradores dos sonhos e das paisagens oníricas com os olhos encantados, a nostalgia do infinito, os prazeres iluminados pela mulher de cem cabeças. A principal obra sobre a pintura surrealista continua sendo o livro de Breton. Juntam-se a este as obras de Patrick Waldberg, Jacques Baron, Jose Pierre, René Passeron, Sarane Alexandrian e Ragnar von Holten. Numa anotação sumária podemos alinhar na pintura surrealista: Giorgio De Chirico, Max Ernst, Man Ray, André Masson, Marcel Duchamp, Salvador Dali, Yves Tanguy, René Magritte, Paul Delvaux, Félix Labisse, Hans Belmer, Augustin Lesage, Clovis Trouille, Joseph Crépin, Wilhelm Freddie, Victor Braune, Oscar Dominguez, Wolfgang Paalen, Ashile Gorky, Wilfredo Lam, Eugenio Granell, Kurt Selegmann, Jean Benoit.

Nenhum movimento artístico conheceu o culto da mulher de forma tão concretamente avassaladora como o surrealismo:

A grande mulher cresce. Agora o mundo é o seu retrato, o que ela ainda não reuniu em torno do seu corpo, o que não foi incorporado ao seu prazer, a muito custo é perdoado pelo meu delírio. E o que se esfuma, esta enevoadada realidade fugidia, reduz-se ao acessório do seu retrato. Ela cresce. O céu já se modificou graças a essa feiticeira. Os cometas desabam por causa da desordem de seus cabelos. Suas mãos, mas tudo o que eu toco participa sempre das suas mãos. Eu sou apenas uma gota de chuva sobre a sua pele orvalhada (...) Já que ela me ama, meu oceano. Passa sobre meus punhos, água como lágrima, mulher sem limite na qual estou inteiramente afogado. Passa através de meu céu, meu silêncio, meus véus. Que meus pássaros se percam nos teus olhos. Mate, mate: eis minhas florestas, meu coração, minhas fugas. Minhas mitologias. Minhas calamidades. A desgraça. E no zodíaco em que me perpetuo, devasta enfim, lindo monstro, essa carne selvagem iluminada.

Essa é a voz do “camponês de Paris”, de Aragon, mas poderia ser a de qualquer outro poeta surrealista. E como os surrealistas não viam a mulher oculta numa floresta, a mulher

tornou-se uma fatalidade visível. E como lembra Queneau, nós nas artes amamos as musas e as musas amam as artes; por isso no mundo da arte surrealista figuram grandes mulheres espectrais: Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Toyen, Valentine Hugo, Leonor Fini, Frida Khalo, Judith Reigel, Yahne Letourmellin, Niki de Saint-Phalle e Maria Martins. Nas barricadas da Poesia, do Amor, da Liberdade — **tudo é sempre possível**: “Quem é? Ah, sim, faça entrar o infinito.”

3 - A MISÉRIA DA UTOPIA NO PAIS DO FUTURO

A Moacyr Félix, poeta da utopia

“O amor existe. Mas anda de automóvel.”
Mário de Andrade

A relação dos poetas brasileiros com o surrealismo ou uma possível influência do surrealismo na literatura brasileira envolve duas questões. A primeira é de ordem estético-cultural. A segunda é de ordem político-ideológica. As duas formam uma síntese do que foi a relação da prática conservadora da Igreja com o pensamento autoritário no domínio do Estado nos anos entre 1920 e 1945 e a sua ação, influência e conseqüências na poesia e na cultura brasileiras desse período.

Na década de 1920, poetas e artistas brasileiros cerram fileira contra o academicismo e o conservadorismo que impregnavam a arte e a cultura brasileiras. É o momento da ruptura com o passadismo cultural, “a revolta contra o que era a inteligência nacional”, que culmina na Semana de 22 e adjacências. Participam da Semana, entre muitos outros, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que se tornaram os maiores expoentes do nosso modernismo. Oswald de Andrade, filho mimado de uma rica e tradicionalista família paulista, mantém com a cultura européia, principalmente francesa, laços de proximidade, sempre renovados através de inúmeras viagens a Paris. Tanto que mais tarde escreverá que foi do alto do seu apartamento na praça Clichy que descobriu o Brasil. Essa descoberta antropofágica era a devoração do poeta-pirata Blaise Cendrars e o que havia de melhor na cultura moderna francesa. A devoração oswaldiana era pré-surrealista, pois Cendrars estava ligado ao dadaísmo de Zurique. Oswald, portanto, vai ser um tanto refratário ao surrealismo quando este eclode em Paris em 1920-24. Oswald, que era um mestre em devorações, não compreendeu que o surrealismo havia devorado o dadaísmo. Já no caso de Mário de Andrade, o que nós temos é um verdadeiro “seqüestro da inteligência” do que melhor produzia a cultura moder-

na. Mário, que jamais saiu do Brasil, viajava a bordo das melhores revistas européias, estava a par de tudo o que se passava, seja na Alemanha expressionista, na Itália futurista, na Suíça dadaísta ou na França cubista ou surrealista. Podemos contemplar essas viagens através das diversas citações em seus textos da época, principalmente "O prefácio interessantíssimo" e *A escrava que não é Isaura*. Este último é o primeiro tratado de poética moderna escrito no Brasil, e nele notamos a referência de vários nomes ligados ao surrealismo. Mário inicia o ensaio com uma fábula sobre a poesia onde o personagem principal é Rimbaud, que como vimos é uma das chaves determinantes para entender o surrealismo. E no mais importante parêntese da história da poesia brasileira ele nos diz: "Parêntese — Não imitamos Rimbaud. Nós desenvolvemos Rimbaud. ESTUDAMOS A LIÇÃO RIMBAUD." E fecha o histórico parêntese. Depois vemos aparecer Aragon, Tzara, Picasso, Cocteau, Eluard, Apollinaire, Soupault e, ainda de quebra, Maiakovski, Marina Tzvetava e Vicente Huidobro. Mário, numa sentença iluminadora, nos adverte: "É preciso evitar Mallarmé!" Advertência que, no Brasil, muitos poucos entenderam. Entre a poética fria das analogias de Mallarmé, Mário escolheu desafiadoramente o caminho da poética da revolta e da utopia do poeta Rimbaud. Nenhuma palavra sobre Breton que, no mesmo ano em Paris, publicava o primeiro manifesto do surrealismo e fazia de Rimbaud o ponto de partida de uma nova poética que juntava poesia e utopia: O nosso tupi taígia o seu alaúde, afinado na mesma escala da utopia. Mas uma questão era mais importante para Mário: abrigar o menino Rimbaud, fazer uso brasileiro da alquimia do verbo descoberta por Rimbaud. Com isso, Mário procurava criar uma vacina contra o complexo de bastardia cultural do brasileiro. Daí, Mário ficar reticente em relação a Breton. Ora, pinhões! Ele, Mário, tinha chegado às mesmas descobertas, àquilo que ele chamou de "polifonia poética". E ainda mais: 1) "Respeito a liberdade do subconsciente." 2) "O poeta reintegrado na vida do seu tempo." Era a estética do interesse, da qual Mário foi o grande e perigoso defensor em sua obra e sua vida enquanto intelectual, até ser obrigado a beber a cicuta da ditadura do Estado Novo. Era perigoso demais para o Brasil um poeta que pensava. Platão também havia expulsado os poetas de sua República. É essa farmácia andradina, que anos depois se tornou o alvo de destruição da chamada Geração de 45.

Agora, a questão político-ideológica: em resposta à revolução soviética, o pensamento conservador no Brasil organizou-se em duas frentes. Uma delas foi a fundação, em 1922, do Centro Dom Vital, por dom Sebastião Leme. Já no ano anterior, Jackson Figueiredo havia criado a revista *A Ordem*, órgão de divulgação do pensamento católico. Durante os anos 20-40 é intensa a cooptação de intelectuais pela Igreja. Seja através da Ação Católica, dirigida pelo

Centro Dom Vital e tendo à frente o jesuíta Leonel Franca, seja através do Instituto Ozanam, em São Paulo, que fizeram valer o ditado: a República vale uma missa. Em 1931, Getúlio Vargas e dom Sebastião Leme convertem N. S.^a Aparecida na padroeira do Brasil. No mesmo ano o Cristo Redentor é inaugurado e passa a abençoar ereto, do alto do Corcovado, a capital federal. À república positivista sucede a república de batina. Essa conjuntura litúrgica ligada ao pensamento autoritário desenvolvido por Cândido Mota Filho, Miguel Reale, Azevedo do Amaral, Afonso Arinos, Otávio de Faria, que pregavam um Estado forte para deter o avanço do comunismo, culmina na ditadura do Estado Novo. Compreende-se por que o surrealismo foi vetado no Brasil. Num primeiro momento, o surrealismo não interessou aos “espíritos” brasileiros porque pregava a anarquia da beleza, a anarquia do amor e do Estado burguês. No segundo momento tornou-se muito mais perigoso, porque aderiu ao PCF de carteirinha e tudo mais. Daí a condenação do surrealismo no Brasil. Para ilustrar essa condenação, basta citar o caso do poeta surrealista Benjamin Péret, expulso do Brasil por decreto. Rezava o decreto: “O chefe do governo provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, considerando que o francês Benjamin Péret, conforme foi apurado pela polícia desta capital, se tem constituído elemento nocivo à tranqüilidade pública e à ordem social, resolve expulsá-lo do território nacional. Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1931, 110^o ano da Independência e 43^o da República. (Ass.) Getúlio Vargas, Oswaldo Aranha.” Com o que foi visto, constatamos que o surrealismo foi expulso do Brasil por decreto.

Nesses anos o porta-voz da poesia brasileira passa a ser o poeta e editor Augusto Frederico Schmidt, “o inventor do câmbio negro literário”, segundo o mestre em canibalismo Oswald de Andrade. A ditadura do Estado Novo encontra em Schmidt o seu correspondente literário, pois na poesia deste urde-se um golpe contra as conquistas estéticas do modernismo brasileiro. E Mário de Andrade, o homem que deu o grito do Ipiranga da nossa cultura, punido pelos serviços prestados à cultura brasileira, começa a ser assassinado culturalmente pela ditadura de Vargas. Mário, que no seu ensaio “A volta do condor”, escrito em 1941, vaticinava sobre essa geração liderada por Schmidt:

O misticismo de tais poetas não deriva de nenhum sistema orgânico, é, na verdade, sentimentalismo. Estamos vivendo de arroubos místicos, em que se percebe bastante malícia e alguma perversão. Uma literatura mórbida... A Bíblia foi largamente devastada... ninguém pode mais falar na pedra do meio do caminho, no beco e no sorriso de Bilu — essas vulgaridades. Tudo se enloqüentizou; o beco virou caminho perdido, a

pedra virou túmulo vazio. E se deu a perigosa substituição de Bilu pelo Amado, pelo Amor Desconhecido, pela Noiva Ausente, por Eros-Cristina, por Ariana, mulher da primeira fase de Vinícius de Moraes, e mais uma notável freqüência de maiúsculas... Mas não há como negar que é toda uma criação nova de condores, de que os discípulos estão usando e abusando, renegando a poesia do pequeno e do chão, na sua crença de que com isso é que se faz grande poesia. Se os criadores desse condoreirismo nos deram algumas admiráveis formas líricas, essas formas já viraram assombrações. E hoje está se fazendo uma poesia de elefantíase verbal, tão carregada de Sentido (com maiúscula) que o sentido se amassa, se rompe todo. No modernismo os poetas menores davam raiva. Os de agora dão medo... Onde iremos parar com este convencionalismo do profundo, que tudo reduz à Morte, a Deus, à Amada Ausente... Quem não traz Deus, a Morte, a Amada na sacola não pode mais distribuir versos nesse mundo.

Com toda essa água-benta descrita por Mário, fica patente a impossibilidade da permanência do surrealismo naquele momento em terras brasileiras. A influência surrealista no Brasil dos anos 30-40 ficou praticamente restrita à obra fulgurante de Flávio Carvalho e à ação do Club dos Artistas Modernos (CAM), onde a polícia também interveio, como foi o caso do Teatro Experiência em 1933, quando do *Bailado do deus morto*. Mas a maior marca do surrealismo nessa época está presente na obra explosiva e transgressora de Maria Martins, cuja escultura é uma das mais brilhantes de todo o surrealismo, mas a crítica brasileira fez e faz questão de ignorar. Em Ismael Néri, Jorge de Lima e Murilo Mendes vemos a influência surrealista se dissolver num catolicismo radical, que pretendia restaurar a poesia em Cristo. É difícil relacionar a beleza convulsiva bretoniana com os versos de Jorge de Lima: "Senhor Jesus, o século está podre./ Onde é que vou buscar poesia?" Todos três são grandes artistas, mas não têm nada a ver com o surrealismo!

A geração que sai da ditadura de Vargas ainda tem como patrono Frederico Schmidt, esse Átila do modernismo, de quem Mário ainda escreveu: "De Schmidt, pode-se dizer que atirou no que viu e matou o que não viu (...). A sua poesia é um convite à procissão." Essa procissão ficou conhecida como Geração de 45. E os seus poetas se transformaram nos jesuítas da poesia brasileira, pregando a ressurreição do soneto e articulando o que podemos chamar de vingança formalista contra a poesia do modernismo. É no Clube de Poesia de São Paulo que essa geração teve a sua igreja: Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da

Silva, Lêdo Ivo e Darcy Damasceno, entre outros, faziam parte dessa cruzada contra a utopia modernista. Três jovens poetas também faziam parte dessa igreja: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, os quais irão formar alguns anos mais tarde a santíssima trindade da poesia concreta no Brasil, radicalizando a vingança formalista contra os ideais estéticos de 22.

Em termos gerais podemos concluir que o conservadorismo da Geração de 45 venceu as propostas utópico-estéticas do modernismo, porque, encastelando-se em abstrações formais, afastou a poesia do público leitor, criando uma verdadeira aversão a qualquer tipo de poesia. No caso da chamada poesia concreta em particular, apesar da hegemonia político-cultural do grupo, hegemonia essa garantida pelo acesso e participação nos meios de comunicação, certamente os seus poetas terão o direito de passar à história da poesia brasileira apenas como os inventores da poesia de *marketing* no Brasil. No mais, o concretismo foi luckacsianamente a quarta-feira de cinzas da Geração de 45 e croceanamente o ocaso do verso na eutanásia da poesia. O melhor juízo sobre o concretismo continua sendo a definição de Cacaso: "O concretismo foi o AI-5 da poesia brasileira."

A bandeira do surrealismo no Brasil terá que esperar pelo menos até a década de 1960, quando então novos poetas e artistas, principalmente do Rio e de São Paulo, ressuscitarão a fênix do surrealismo e do modernismo brasileiro. Como ponto final deste ensaio fiquemos com as palavras de Mário de Andrade em 1942: "Será que a liberdade é uma bobagem? (...) Será que o direito é uma bobagem! (...) A vida humana é que é alguma coisa a mais que ciências, artes e profissões. E é nessa vida que a liberdade tem um sentido, e o direito dos homens. A liberdade não é um prêmio, é uma sanção. Que há de vir."

Florianos Martins

Robert Graves

“Evocar a posteridade
É chorar diante de teu próprio túmulo,
Falando como ventríloquo aos não-nascidos:
Se pudesses estar presente em carne e osso, herói!
Que coroas e que festins!”

Robert Graves

1

Ao lermos a poesia de Robert Graves compreendemos muito bem uma afirmação de Elias Canetti, no sentido de que “as palavras estão carregadas de uma espécie particular de paixão”. Não é outro senão o próprio Graves quem nos diz que “a verdadeira prática poética exige uma mente tão milagrosamente afinada e iluminada que pode transformar as palavras, através de uma série de mais do que coincidências, em uma entidade vivente, em um poema que pode atuar por si só (durante séculos depois da morte do autor, talvez) afetando os leitores com sua magia armazenada”. Tanto aqui como em todas as demais oportunidades em que tocou em tais assuntos, Graves foi sempre enfático em sua defesa da inspiração, essa transgressão propiciatória do *potens* poético. Seja a escritura automática proposta pelos surrealistas — na verdade uma saudável técnica de como despertar a inspiração, apesar de suas controversas leituras —, ou os inúmeros recursos ao Soma, seguem válidas todas as maneiras de se tocar o espontâneo, de se expandir o fluxo da imaginação. Contudo, não se pode esquecer que “a poesia tem suas raízes nos princípios da artesanaria, guiada pela inspiração”. Graves sempre esteve a lembrar que na raiz do termo *arte* (*ars*, em latim) encontramos a concepção grega (*artao*) de *juntar*, que nos leva diretamente ao sentido de artesanaria, apesar da degradação sistemática que o termo sofreu ao longo dos tempos. Desta forma, sua crença na inspiração como fonte do poder criador da poesia, a exemplo do cubano José Lezama Lima, contemplava também a força ativa do verbo e o trabalho manual do poeta na definição de suas obras.

Filiado a uma linhagem romântica — extrapolando os limites do romantismo enquanto escola literária, claro está —, costumava dizer “um poeta da Musa enamora-se absolutamente, e seu amor sincero é para ele a encarnação da Musa”. Ao mesmo tempo em que

lamentava que o ser sensível (em alguns idiomas latinos originalmente uma mescla de *sintivo* e *vigilante*) tenha sido substituído pelo ser racional, na exata proporção em que o mistério se foi desfazendo. Em uma célebre entrevista a Edwin Newman, em 1970, assevera: “O que ocorre é que quando alguém começa a tornar público um mistério sofre um castigo severo”, lembrando os trágicos acontecimentos *desatados* por Alexandre, o Grande, ao *cor-tar* o nó górdio em lugar errado. Não se trata de exacerbada paixão pelo passado ou de ingenuidade diante do presente, mas sim de um profundo respeito por aquelas forças que foram rompidas no decorrer da história da humanidade, cujos efeitos desastrosos nos fizeram chegar ao umbral deste milênio nas condições em que chegamos. Dizia então: “A função da poesia é a invocação religiosa da Musa; sua utilidade é a mescla de exaltação e de horror que sua presença suscita.”

2

Robert von Ranke Graves nasceu em Wimbledon, ao sul de Londres, em 1895. Entre seus pares ingleses encontram-se dois outros importantes poetas deste século, Hart Crane e Archibald MacLeish, por sua vez herdeiros de uma tradição poética já sedimentada através de autores como William Blake, Emily Dickinson, Algernon Charles Swinburne, Gerard Manley Hopkins e William Butler Yeats. O londrino Robert Graves seguia a tradição bárdica inglesa, encontrando-se esta vinculada à tradição do medievo oral épico, onde prevalece, a uma acentuada rigidez na métrica dos versos, o tratamento melódico em função da recitação. Sua paixão pela literatura inglesa tornou-o um ardente estudioso, sobretudo das pressupostas origens da poesia. Dedicou-se também ao estudo de inúmeros idiomas e mitologias. Ao deixar o exército, em 1919 — fora convocado durante a Primeira Guerra Mundial —, decidira-se a não ter empregos jamais em sua vida. Uma relativa exceção foi a cátedra de literatura inglesa na Universidade do Cairo, em 1926 — “Ali era responsável somente perante o vice-reitor e não tinha predecessores ou assistentes. Ressalte-se que tive que comprar todos os livros para a biblioteca.” —, experiência não muito extensa em sua vida. Três anos depois, já havendo retornado à Inglaterra, partiu para Deya, uma aldeia de pescadores em Palma de Mallorca. Ao partir, deixou publicada uma notável autobiografia de seus anos juvenis, *Goodbye to all that*, onde estão salientados os horrores da guerra e o desencanto amoroso que culminaria na inviabilidade de seu primeiro casamento.

Ao ser indagada acerca das relações entre a paixão e a escolha de uma forma de arte, respondeu Gertrude Stein tratar-se de uma relação íntima e total, visto que “não existe outra coisa que determine a forma”. Se este essencial instante de ruptura em Graves não lhe decidiu exatamente a forma de seu trabalho, configurou nova *norma* de vida e lhe definiu um percurso a ser traçado. Ainda retornando a Londres, a residência em Mallorca passaria a ser fixa a partir de 1946, onde permaneceu até sua morte, em 1985. Naturalmente a residência fixa não o impediu de ir aos Estados Unidos proferir conferências em inúmeras universidades. Em seus noventa anos de vida, Robert Graves nos deixou, mais do que a assombrosa marca de mais de uma centena de livros publicados, a solidez inquestionável de uma obra poética, a peculiaridade do tratamento histórico que imprimiu em seus romances e — arriscaria dizer sobretudo — a fundamental discussão que propôs, em alguns casos pautada por ressonantes polêmicas, de temas conflituosos tais como as relações entre poesia e religião, artesanaria e tecnologia, além de suas agudas observações em torno do amor, do sonho, do mecanismo das alucinações, dos acessos da genialidade, entre outros incontáveis temas tão ao gosto da agudeza intelectual deste imenso poeta.

3

Graves escreveu seus primeiros versos em plena Primeira Guerra Mundial. Em 1916 já publicava *Goliath and David* e *Over the Brazier*, seguidos no ano seguinte por *Fairies and Fusiliers*. Reportei-me à sua lúcida contribuição crítica ensaística, mas não devemos esquecer que a mesma jamais distanciou-se de uma base poética. “Desde que tinha quinze anos, a poesia tem sido minha paixão dominante e nunca empreendi intencionalmente tarefa alguma nem estabeleci nenhuma relação que parecesse incompatível com os princípios poéticos, o que por vezes me valeu a reputação de excêntrico.” Constituiu-se a guerra tanto um desencanto quanto a afirmação de um espírito. Como a própria vida, concluiria Graves, já nos anos 70, que “um poema é algo completamente imprevisível”, ao que acrescentava: “Tem que possuir aquela ordem interior clara na qual cada palavra corresponde a cada uma das outras — e recorde que as palavras não devem ser tratadas como fichas e sim como seres humanos.” Tendo atravessado um século extremamente controverso, sobretudo pela rapidez em que valores foram erguidos e ruídos em si, Graves chega a recordar a metade inaugural da Primeira Guerra Mundial — da qual participou como soldado — como “uma

guerra honrada e limpa". Segundo ele as guerras foram convertidas em ações policiais — um reflexo disto é a maneira como as revoluções, especialmente na América Latina, foram convertidas em golpes militares.

As eventuais contradições advindas do fato de um poeta abandonar sua *atividade pública* talvez sinalizem uma necessidade de reconfiguração de um *norte*. Disse Tolstoi que a arte conduz o homem à fraternidade. Vinculava-se, portanto, ao despertar de uma emoção religiosa. Nosso século foi atingido por um deslocamento brusco do conceito de religião. Converteu-se o *religare* original em um tropeção desordenado de partículas, depreciativamente denominado *multidão* (em suas diversas modalidades). Não há mais sociedades constituídas. Não há mais a noção do bem público. Robert Graves atravessou este século impregnado de guerras frias e carrinhos de supermercado, onde os valores morais são confundidos com bens de consumo. A psicanálise fez com que o homem se descobrisse um abrigo (único) de si mesmo, porém não lhe deu a *passagem* para tornar-se assim tão magistral em meio ao empório ilimitado da revolução industrial. Estendeu-se em tamanhas contradições este século que chegamos a discutir os propósitos práticos da utopia. Além do que fomos invadidos por uma fascinante modalidade *nova* de vida: tocar o outro a distância, cujo paroxismo *requintado* nos ilude de que estamos por dentro de todas as coisas, que permitimos toda espécie de experiência (cuja ressalva única a ser severamente evitada é que não nos *toque* o humano). Em livros publicados nos anos 50, Robert Graves já punha em questão tais determinantes perspectivas, salientando admiravelmente sua fidelidade etimológica. Ao ser indagado sobre a eventualidade de um poeta lançar-se além de seu tempo, concluiu simplesmente com a recusa à existência do tempo. Borges difundiu entre nós uma teoria da refutação do tempo histórico. Graves não o pretendia substituí-lo, a exemplo do ficcionista argentino, pela versão cíclica do budismo. Dizia de maneira a mais lacônica: "Eu me responsabilizo absolutamente por haver nascido."

A singularidade de suas afirmações despertava sempre notáveis discussões, a exemplo de uma tese, bastante combatida na época em que a difundiu, de que a *Odisséia* teria sido composta na Sicília, em que pese seu léxico inteiramente centrado na navegação. Graves também alardeou a hipótese — esta, por sinal, compartilhada por vários outros autores —

de a *Odisséia* não tratar-se de um livro de autoria única. Seu romance *Homer's Daughter* (1955) traz uma fascinante abordagem a este respeito. Em outro livro publicado no mesmo ano, *The Greek Myths*, o próprio Graves comenta: "Se bem que ela nos surja sob a máscara de uma obra épica, a *Odisséia* é, na realidade, o primeiro romance grego, não constituindo, por conseguinte, uma autoridade plena e totalmente responsável no que respeita aos mitos, propriamente ditos." Em concordância com Graves, é importante lembrarmos aqui a observação de Italo Calvino acerca da "extrapolação dos territórios da épica" na composição da *Odisséia*. Por sua vez, Robert Graves foi sempre um ávido defensor da poesia épica, atento à origem grega da palavra poesia (*poiésis*) — cujo significado é sempre bom recordar: "fazer com que ocorra algo de extraordinário", o que nos remete a um antigo postulado da civilização pré-colombiana de que o poeta é aquele que faz com que as coisas se ponham de pé, ciente de que a verdadeira poesia contempla simultaneamente o *conto* e o *canto*, potências que não devem ser separadas em momento algum. E nos diz: "O poder poético, o poder de fazer com que ocorram coisas, pode elevar uma simples união amorosa ao ponto em que a ausência física supre a presença viva", concluindo que "na poesia a co-identificação pentadimensional dos amantes é uma verdade e não uma fantasia idealista."

5

Robert Graves integra uma tradição nobre do romance histórico — um outro nome fundamental em língua inglesa é *sir Walter Scott* —, sobretudo por seu dístico formado por *I, Claudius* e *Claudius the God* (ambos de 1934). Segundo nos recorda George Steiner, "os mestres clássicos da ficção histórica escrevem a narrativa e o diálogo na linguagem de seu próprio tempo. Criam a ilusão do presente histórico por força da imaginação realizada e porque eles próprios sentem que as afinidades entre a história passada e sua própria época têm uma continuidade viva". Apesar da indiscutível importância de sua poesia e também de sua vasta produção ensaística, Graves acabou alcançando um número bem maior de leitores através de sua ficção histórica. Aos dois já mencionados romances, acrescenta-se um outro bastante difundido: *King Jesus* (1946), onde se estabelece uma espécie de confronto com o mundo bíblico. O tema bíblico sempre ocupou destacado lugar nas reflexões do poeta inglês. Em outro livro seu, *Difficult Questions, Easy Answers* (1964), lemos um longo ensaio onde o autor questiona duramente (e através de inúmeros exemplos) as intencionais desca-

racterizações procedidas na Bíblia, concluindo: “A Bíblia segue sendo ao mesmo tempo o livro mais fascinante e mais perigoso jamais publicado, pois seus textos foram convertidos pela política de São Paulo em *tudo para todos*.” Até certo ponto ao contrário de sua ensaística, observe-se aqui que a ficção histórica de Graves é muito mais afeita ao plano literário do que erudito. Como bem destacou Modesto Pozo Lárez, verifica-se ali “um tom irônico que, com frequência, converte-se em burlesco e que utiliza para tratar acontecimentos domésticos e cotidianos, aparentemente intranscendentes, mas que, contemplados em sua verdadeira dimensão, condicionam de forma fatal o destino de seus personagens”. Outros admiráveis exemplos da produção literária de Graves neste âmbito são *Antigua, Penny, Puce* (1936) e *The Story of Mary Powell, Wife to Mr. Milton* (1943).

6

Se é verdade, como diz Harold Bloom, que “a grande literatura é sempre reescrever ou revisar, e baseia-se numa leitura que abra espaço para o eu, ou que atua de tal modo que reabra velhas obras a nossos novos sofrimentos”, não encontro justificativas para a não inclusão de Robert Graves no organismo canônico ocidental proposto pelo crítico norte-americano. Em todo o agigantado corpo de sua tese (*The Western Canon*, 1994) não se encontra uma única menção ao autor de *I, Claudius* — cujas características de *revisão* abrem “espaço para o eu”, contemplando a defesa de Bloom acerca do cânone. Livro anterior, com reprimenda menor, em vista de que não se arvora a totalizar conceito algum, *Perché leggere i classici* (1991), de Italo Calvino (o novelista italiano que não é sequer citado por Bloom), também não se refere a Robert Graves, embora o poeta inglês se enquadre indiscutivelmente em todos os dez itens que defende Calvino como fundamentais na definição de um clássico. Neste último, as discordâncias não podem ser tão severas, visto que a edição (póstuma) foi realizada pela viúva, Esther Calvino, embora tendo em conta as anotações de seu marido. O caso de Bloom é gritante porque situa autores como Reinaldo Arenas, Carlos Drummond de Andrade, Julio Cortázar, Nathanael West, José Cardoso Pires, Pere Gimferrer, ao mesmo tempo em que não faz referência a Graves, Marcel Schwob, Ernst Jünger, Gonzalo Rojas, Elias Canetti, Malcolm de Chazal ou José Lezama Lima (o nome do cubano é citado unicamente no apêndice do livro). Por sua vez, George Steiner refere-se a uma definição da “qualidade do novo” na poesia de língua

inglesa observada a partir de Eliot, Pound e Graves. Clássica discussão em torno dos ausentes, bem se pode argüir. O fato é que parecemos estar construindo uma história literária fundada em tantas ausências inaceitáveis que acabamos gerando a veracidade indiscutível de uma história subterrânea baseada justamente na necessidade de corrigir os erros da superfície. É muito triste que tenhamos chegado a este ponto. Parece-nos que estamos tratando nossas vidas como algo subordinado unicamente a um jargão jornalístico. De uma maneira genérica, observa Robert Graves em um ensaio: "O pior que se pode dizer sobre a ciência moderna é que carece de consciência unida ou, ao menos, que se obrigou a aceitar o poder de Mammom." Um mínimo de discernimento crítico nos permite localizar os pontos em que o *academicismo* — aquilo em que se converteu a ciência —, através de seus organismos limitadores da expressão humana, trabalha arditamente contra a poesia. Nada no âmbito da paranóia, e sim de uma factível degradação de valores e princípios. Uma *ciência* da propaganda absorveu com notável eficácia inúmeros componentes da psicanálise. Em outro livro, Graves nos recorda com ácida ironia que a Faculdade de Economia de Londres o convidou para uma palestra e que, ao informar que o tema da mesma seria sobre *Mammom*, indagaram-no então sobre o mesmo, uma vez que não conheciam o significado de tal termo. O grande absurdo é justamente o fato de *mammom* significar *dinheiro* em hebraico.

7

Embora não seja do agrado de nenhum autor ver destacado um livro seu como preponderante entre os demais, o fato é que não se pode deixar de frisar a importância cimeira de *The White Goddess — A Historical Grammar of Poetic Myth* (1948) no âmbito geral da indiscutível contribuição de Robert Graves. Através desta insólita gramática se reconstrói a linguagem mágica de uma antiga Europa, detalhando as fascinantes cerimônias religiosas populares em honra da deusa Lua e a maneira como esses mitos se foram distorcendo graças à presença de invasores e aventureiros, incluindo os aspectos mais graves da substituição desse antigo legado poético por uma linguagem racional em honra de Apolo, levada a termo pelos primeiros filósofos gregos. O jornal *Sunday Times* incluiu Robert Graves em uma lista dos mil criadores do século XX, inclusão justificada na ocasião pela publicação de *The White Goddess*. O curioso é observar que ao lado do poeta inglês, na seção conjunta G-H, consta-

vam os nomes de Goebbels, Goering e Hitler. É uma escolha que nos deixa perplexos, tanto quanto sua ausência da república canônica de Harold Bloom. Segundo o próprio Graves, a Deusa Branca “é a deusa do amor e da batalha, a deusa da vida e da morte que governou a Europa muito antes que aparecessem os deuses masculinos”. E define melhor ainda ao salientar a impropriedade do *substituto sintético* ao tratarmos do mito poético.

Recolhamos uma passagem deste excepcional *The White Goddess*: “A verdadeira prática poética exige uma mente tão milagrosamente afinada e iluminada que pode transformar as palavras, por meio de uma série de mais que coincidências, em uma entidade vivente, em um poema que pode atuar por si só (durante séculos depois da morte do autor, talvez), afetando os leitores com sua magia armazenada.” Mais à frente, concluía que “a fonte do poder criador da poesia não é a inteligência científica, mas sim a inspiração”. Naturalmente Graves punha em discussão não a casualidade *convulsiva* das ações humanas, e sim o usufruto de uma perversão: a substituição das sensações por tonalidades gravitacionais da consciência. *The White Goddess* origina-se na peregrinação da poesia pela multiplicidade das instâncias em que rege o amor, os iluminados vilarejos e aldeias em que a alegria é um fruto à mão. A um só tempo ali nasceu o verbo e o homem. Não se trata de um livro profético, e sim da constatação de que o homem não pode viver sem a integridade de sua declaração de humanidade: a poesia.

8

Diante de todas as possíveis discordâncias no tocante às teses e polêmicas suscitadas por Robert Graves, há uma inquestionável: o ofício do poeta. Talvez não estejamos sabendo lidar com nossa realidade, com o cenário de *areias gulosas* em que nos movemos, mas é certo que seguimos imbuídos de uma mesma e inflexível tarefa: fazer com que ocorra algo de extraordinário. Mesmo o nobre espírito de Mallarmé ao referir-se ao poeta como aquele que purificará as palavras da tribo não pode agir sem o sentido de uma ação extraordinária. Não se trata aqui de um tema poético único, e sim de seu tratamento ao longo da história da humanidade. Ao mesmo tempo encontramos, com ingrata frequência, poetas que desconhecem a razão de ser de seu ofício. O Brasil, por exemplo, parece temer uma reflexão mais abrangente acerca da criação poética, visto que raramente nossos poetas se expõem a discutir a organicidade intrínseca de seus atos poéticos. Quando even-

tualmente tocam no assunto, incorrem na deformação do termo *artesanía* a que Graves se referia. Já em 1965, com gesto algo irônico, o poeta inglês declarava que os poemas épicos estão fora de moda. Desde então sabia que a debilidade do épico consiste na perda de identidade com o tempo. A imprensa e o dinheiro só ditam algum valor em sociedades em que o homem perdeu o sentido de seu valor original. Seguimos atravessando o mesmo lodo, o mesmo mar original, a mesma queda-d'água. O que muda é nosso comportamento diante dessas forças naturais. O poeta não está fora de moda. A *moda* é que está preocupantemente agindo fora da poesia. Dizia Robert Graves estar sempre pensando na história das palavras ("seres vivos"). Concluimos com suas próprias palavras: "Um poema é [sempre] uma experiência fantástica."

Fevereiro, 1997

V Á R I A



J. M. W. Turner

Crossing the Brook

ÓLEO S/ TELA, 1815

Tate Gallery, London



D

OSSIÊ ÁLVARES DE AZEVEDO

Antonio Carlos Secchin

É ele!

No Catumbi, montado a cavalo,
lá vai o antigo poeta
visitar o namorado.
Não leva flores, que rapazes
nem sempre gostam de tais mimos.
Leva canções de amor e medo.
Cachoeiras de metáforas,
oceanos de anáforas, virgens a quilo.
Ao sair, deixa de lembrança
ao sono cego do parceiro
dois poemas, um cachimbo e um estilo.



Bico-de-pena por M. J. Garnier - *Acervo da FBN*

Marlene de Castro Correia

*A poesia de Álvares de Azevedo:
o drama na cena do cotidiano*

É possível a um leitor de 1997, de sensibilidade e gosto literários moldados decisivamente pela poesia moderna, e que se quer armado de rigor crítico (mas desarmado de preconceitos), sintonizar com os escritos de um poeta romântico brasileiro morto mal saído da adolescência, sem esboçar um sorriso indulgente?

A partir dessa pergunta-proposta de (re)leitura, a reavaliação hoje da obra poética de Álvares de Azevedo¹ começa por descartar versos e/ou poemas que nos soam despersonalizados e artificiais, em função de estereótipos românticos, de sentimentalismos exagerados e de inflexões flagrantemente “literárias”, que os tornam irremediavelmente datados. Ela termina, no entanto, por constatar o acerto de algumas de suas opções estéticas entre os múltiplos caminhos que o Romantismo lhe descortinava. O rapaz de vinte anos soube discernir, no horizonte de possibilidades que lhe oferecia seu momento histórico-cultural, as inscrições que assegurariam a sua singularidade no panorama da poesia brasileira do tempo. Mais ainda: na rica mina do Romantismo soube explorar um filão menos esgotado e de vida mais longa, que lhe garantiria ultrapassar a sua época, permitiria a poetas posteriores com ele dialogar e autorizaria os críticos do futuro a tecerem uma rede de afinidades entre a sua obra e a poesia do século XX.

Muito da originalidade e vitalidade de Álvares de Azevedo deriva da valorização poética do cotidiano, da tematização do homem enquanto consciência dramatizada por dicotomias, da concepção e prática do discurso como lugar de embate entre registros emotivo-estéticos dissonantes, do uso de matizado e refinado humor. Ainda que disseminadas por vários poemas, aquelas qualidades encontram sua realização mais concentrada e plena em “Idéias íntimas”. O verso “Reina a desordem pela sala antiga”, que inicia o fragmento III desta incontestável obra-prima, vale no sentido figurado como síntese da face mais iconoclasta de *Lira dos vinte anos* em relação aos padrões da poesia brasileira da época. Transcendendo a sua função denotativa, “sala” institui-se como signo metonímico e metafórico da interioridade do sujeito lírico. A projeção do *eu* na realidade exterior ou a assimilação do espaço objetivo ao subjetivo é um traço representativo do Romantismo; mas, enquanto a maioria dos autores de

então recorre a espaços e fenômenos considerados magníficos e prestigiosos, tais como o oceano, o lago, a noite, a floresta, a montanha, a tempestade e congêneres, Álvares de Azevedo elege o espaço imediato e prosaico do seu quarto como símile do *eu* desordenado e tumultuado por contradições e dualidades.

No contexto do poema, que focaliza em termos concretos e plásticos (livros e retratos de escritores), o universo cultural e literário do autor, o verso em pauta (“Reina a desordem pela sala antiga”, reiterar-se) alude não apenas à desarrumação dos aposentos do jovem poeta e estudante de direito (o sujeito lírico assim se identifica) e ao seu tumulto interior, mas também assume significação metapoética, autocaracterizando o espaço discursivo de “Idéias íntimas” em particular e de *Lira dos vinte anos* em geral. Nesse espaço discursivo, que subverte as categorias tradicionais e transgride o código dominante na poesia brasileira do tempo, convivem referências absolutamente díspares como retratos dos monstros sagrados Victor Hugo e Lamennais e garrafas de *cognac*; livros dos amados Byron e Musset e charutos, cachimbos e cigarros; fotografias do pai e da mãe venerados e candieiros, teias de aranha e roupas espalhadas pelos móveis. No nível da enunciação, justapõem-se diapasões divergentes, como o intensamente emotivo-lírico e o humorístico. Nivelando objetos heteróclitos, rompendo com a hierarquia entre referentes poéticos e prosaicos, nobres e vulgares — “Marca a folha do *Faust* um colarinho” —, dessacralizando o sagrado e sacralizando o corriqueiro, Álvares de Azevedo instaura a “desordem” no espaço poético do Romantismo brasileiro. Cumpre assim, de forma exemplar, a função que um século depois Carlos Drummond de Andrade atribuirá ao poeta: “imagina uma ordem nova; ainda que uma nova desordem, não será bela?” (“A Luís Maurício infante”).

Em *ABC da literatura*, diz Ezra Pound que o significado das palavras “surge com raízes, com associações, e depende de como e quando a palavra é comumente usada ou de quando ela tenha sido usada brilhante ou memoravelmente”. E assim completa e exemplifica o seu raciocínio: “é difícil dizer ‘incarnadine’ (tornar encarnado) sem que um ou mais dos nossos ouvintes pensem num verso particular”.² Aplicando essa observação ao Romantismo brasileiro, diríamos que, assim como Gonçalves Dias usou de forma particularmente expressiva “sabiá” e “palmeira”, levando o leitor forçosamente a lembrar-se de “A canção do exílio” quando reencontre tais palavras em poemas posteriores, Álvares de Azevedo impregnou de valores inusitados vocábulos relativos a ações e comportamentos do sujeito poético situados na esfera do cotidiano. É o que ocorre com os termos “cigarro”, “charuto”, “cachimbo”, os quais, no vasto elenco de referências ao âmbito do prosaico, ressaltam como as mais reitera-

das, indiciando que o poeta os utilizou como pontas-de-lança na sua estratégia para demolir preconceitos e construir o inesperado.

A dissonância - que viria a ser a categoria-chave da poesia moderna - é o princípio estruturador do título "*Spleen e charutos*" e dos seis poemas que sob ele se agrupam, considerados por Antônio Cândido "um conjunto excepcional em nossa literatura, pela alegria saudável, graciosa, a dosagem exata do humor"[...]. Alguns deles o crítico os classifica como "pequenas obras-primas no gênero".³ Em "Meu anjo", poema II da referida série, "charuto" surge como símile da figura feminina e "cachimbo" aparece associado ao devaneio amoroso do eu lírico: "Formosa a vejo assim entre meus sonhos / Mais bela no vapor do meu cachimbo." Em "Vagabundo", a palavra "cigarro" integra um sistema de imagens de menosprezo a valores burgueses, de poesia e de liberdade, que individualizam, à semelhança do herói "sem lenço e sem documento" de Caetano, o sujeito poético "sem bolsos nem dinheiro", que proclama "Minha pátria é o vento que respiro". O poema sugestivamente intitulado "Terza rima", pequena jóia de humor, entoia uma ode ao "cigarro", ao "cachimbo" e ao "charuto", louvados como fontes não só de prazer para os sentidos e para a "alma", mas também de satisfação de necessidades estéticas.

Como se conclui pelos versos transcritos, Álvares de Azevedo empregou polissemicamente palavras referentes ao campo semântico de *fumar*, extrapolando sua função designativa; mais do que isso, converteu-as em índices de uma atitude do sujeito lírico diante do real e de um modo específico de estar-no-mundo. Articulando-as, em regime de oposição, com "febre", signo de urgência vital, de inspiração apressada e inflamada, de ânsia de amor, exacerbação dos sentidos e delírio erótico, recorrente em sua obra, correlacionou-as com as noções de distensão e recolhimento, de devaneio e interiorização. Como diria Pound, usou-as de forma "brilhante e memorável". Por isso, minimizando as diferenças e enfatizando as convergências, é possível ao leitor evocar "Idéias íntimas" e "*Spleen e charutos*" quando depara com os versos finais de "Poema só para Jaime Ovalle", de Manuel Bandeira:

Então me levantei,

Bebi o café que eu mesmo preparei,

Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei

pensando...

— *Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.*

(O título *Lira dos cinqüent'anos*, em seu diálogo com *Lira dos vinte anos*, sugere não somente a auto-ironia de Bandeira, em sua alusão tácita e zombeteira ao fato de sua tuber-

culose não o haver vitimado na casa dos vinte, como ocorreu com os poetas românticos, mas também insinua, com a ambigüidade característica da paródia, a consciência de afinidades com a obra de Álvares de Azevedo — o sentimento obsessivo da morte, a valorização poética do prosaísmo cotidiano e o humor.)

Não se esgota, porém, nas significações referidas a polivalência dos termos “charuto”, “cigarro” e similares, e tampouco apresentam eles valores harmoniosos entre si. A ostensiva insistência dessas imagens e a sua utilização privilegiada como título de um conjunto de poemas — “*Spleen* e charutos” — revelam o empenho do poeta em configurá-las como emblemas do sujeito lírico e do seu universo interior. Em “*Idéias íntimas*” elas se organizam como signos externos de sensação de tédio e melancolia, ânimo depressivo, transgressão de normas, atitude de superioridade e distanciamento humorístico diante do próprio *eu* e do real:

*Parece-me que vou perdendo o gosto,
 Vou ficando blasé, passeio os dias
 Pelo meu corredor, sem companheiro,
 Sem ler, nem poetar. Vivo fumando.
 Minha casa não tem menores névoas
 Que as deste céu d'inverno... Solitário
 Passo as noites aqui e os dias longos;
 Dei-me agora ao charuto em corpo e alma;*

*Se assim me continuam por dois meses
 Os diabos azuis nos frouxos membros
 Dou na Praia Vermelha ou no Parnaso.⁴*

Os versos acima transcritos pertencem ao fragmento I; no XIV (e último) ocorre o retorno das imagens iniciais, amplificadas por sua colocação no fecho do poema e que agora estão associadas às noções de controle intelectual da “desordem” e de recuperação da clareza da razão:

*Parece que chorei... Sinto na face
 Uma perdida lágrima rolando...
 Satã leve a tristeza! Olá, meu pajem,
 Derrama no meu copo as gotas últimas
 Dessa garrafa negra...*

Eia! Bebamos!

*És o sangue do gênio, o puro néctar
Que as almas de poeta diviniza,
O condão que abre o mundo das magias!
Vem, feroso Cognac! É só contigo
Que sinto-me viver. Inda palpito,*

.....

Eu me esquecia:

*Faz-se noite; traz fogo e dous charutos.
E na mesa do estudo acende a lâmpada...*

O que era “nova desordem” na poesia do século XIX — a ruptura da hierarquização de assuntos, temas e motivos, em poéticos e prosaicos —, posta em prática entre os grandes românticos brasileiros somente por Álvares de Azevedo, viria a tornar-se “ordem nova” no Modernismo, visto que nele constituía reivindicação de um programa de ação grupal. Entre os dois momentos situa-se Augusto dos Anjos, que, em hora de reflexão, filosofa cético: “Toma um fósforo. Acende teu cigarro! / O beijo, amigo, é a véspera do escarro, / a mão que afaga é a mesma que apedreja” (“Versos íntimos”).⁵ O fato de a poetização do cotidiano empreendida pelos modernistas não ser tributária direta de sua obra, e sim da vanguarda européia de início do século, em nada obscurece o pioneirismo solitário de Álvares de Azevedo.

O prefácio à segunda parte de *Lira dos vinte anos* adverte o leitor: “[...] a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.” A intuição certa do jovem escritor soube distinguir no manancial do Romantismo os temas que ainda não se haviam exaurido. Ao fazer da cisão da consciência e das contradições do ser os fundamentos da sua poética, ele como que apostou no futuro, pois a literatura do século XX radicalizou a crise do sujeito e sua conseqüente dissociação interior.

O dilaceramento do *eu* lírico, que se debate continuamente entre antinomias irreduzíveis, ganha acentos de intensa dramaticidade em sua obra. O conflito entre o ideal e o real, a veemência do desejo e a pungência da frustração, o desdobramento do sujeito em um *eu* que sonha e um *eu* que zomba do próprio sonho, a auto-identificação como libertino embriagado de satanismo e como adolescente ávido e temeroso de amar, a oposição “sonhos de ventura” / “esperança morta”, o sentimento de autopiedade e a corrosão da auto-ironia, as vi-

sões e fantasias lúbricas e a idealização do amor constituem as diversas inscrições nas duas faces da medalha.

Em virtude das tensões dramáticas que a dinamizam, a poesia de Álvares de Azevedo estrutura-se como discurso repleto de virtualidades teatrais. Estas são mais integralmente atualizadas em “Idéias íntimas”. O poeta compõe o espaço físico em que o sujeito lírico desenvolve suas reflexões e desnuda suas emoções como um meticuloso *metteur-en-scène*, o qual vai dispondo no palco objetos de natureza heterogênea, mas que cumprem todos a mesma função de criar um cenário que fale do personagem — excêntrico *flâneur* que nele passeia e medita — configurando sua classe econômica e social, sua formação cultural e preferências literárias, seu perfil psicológico, seus conflitos existenciais e emocionais, suas aspirações amorosas, sua orientação estética.

Cada uma das diversas referências que constroem a minuciosa cenografia do texto — retratos de escritores, exemplares de obras literárias, livros de direito, fotografias dos pais, “o leito juvenil”, quadros, gravuras e figuras, “uma estampa de bela adormecida”, a cômoda em que se misturam o copo de *cognac* e o licor de flores de laranja para os nervos, o charuto, o cigarro e o cachimbo, a “estante pulvurenta”, “a roupa sobre as poucas cadeiras” — cada uma dessas referências, dizíamos, mais do que signo-objeto, constitui signo de signo, processo de codificação que é o mais peculiar ao teatro.⁶ Também o desarranjo/arranjo que preside à disposição das peças do cenário funciona como signo de signo, concretizando em imagens plásticas o espaço da interioridade do personagem: “Como outrora do mundo os elementos/ Pela treva jogando cambalhotas, / Meu quarto, mundo em caos, espera um *Fiat*.”

No fragmento II, que descreve as “mil figuras” que decoram um dos recintos do cenário, o leitor-espectador vê-se diante de um discurso pictórico que corporifica e reduzifica significações metaliterárias do texto e diretrizes estéticas do poeta personagem: a mistura de categorias, o gosto do contraste, a atração pelo disforme e o apreço do caricato. As “figuras” descritas são materializações plásticas quer da tensão Ariel/Caliban, personagens de Shakespeare, convertidos no segundo prefácio de *Lira* em arquétipos da “bino-mia” do autor, quer da convivência do sublime e do grotesco do prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo, cujo retrato pende na “sala” do cenário... Provavelmente porque o belo, o sublime e o poético gozavam da preferência dos poetas e do público brasileiro da época, Álvares de Azevedo, em sua busca da diferença, carrega nas tintas do prosaico, do feio e do grotesco:

*Um preto beerrão sobre uma pipa,
Aos grossos beiços a garrafa aberta...*

.....
*Borra adiante folgaz caricatura
Com tinta de escrever e pó vermelbo
A gorda face, o volumoso abdômen,
E a grossa penca do nariz purpúreo
Do alegre vendilhão entre botelhas
Metido num tonel... [...]*

Como se pode perceber, sob a aparente espontaneidade e naturalidade, “Idéias íntimas” é um poema complexo e sofisticado (da melhor sofisticação, aquela que se confunde com simplicidade, e que na poesia brasileira tem seu grande representante em Manuel Bandeira). Sua “bem entramada sintaxe”⁷ vai imbricando e articulando significações várias e funções diversas para cada enunciado, para cada signo; nele nada é singelo, e se em alguns momentos produz tal impressão, esta se deve à fingida ingenuidade do humor e à simulada inocência do poeta-protagonista. (Não se pretende negar que parte da obra do poeta peca por excesso de pretensão e literatice, formas em que se manifesta o ingênuo, ou por espontaneidade demasiada, sem a dose necessária de reelaboração poética da experiência vital. Nos seus melhores poemas, no entanto — e entre eles “Idéias íntimas” ocupa o primeiro plano —, surpreende a sua maturidade artística.)

O fragmento VI introduz no discurso e coloca na cena do texto o objeto sobre o qual incidirão com mais freqüência a iluminação e a fala do poema-espetáculo: o “leito” do sujeito lírico-personagem. Nas partes VI, VII, XI, XII é ele o ponto de referência a partir do qual se dispõem outros importantes elementos da cenografia: “Junto do leito meus poetas dormem / — O Dante, a Bíblia, Shakespeare e Byron — / Na mesa confundidos.” Em suas adjacências situam-se a “estampa de bela adormecida”, a “pálida sombra de mulher formosa”, retratos do pai e da mãe. Assim, por contaminação metonímica, vai-se tecendo de forma tácita e sutil a significação de “leito” no poema: espaço de leitura, de devaneio amoroso, de afeto e saudades filiais. Os fragmentos VIII, IX e X põem em foco o “leito”, como centro da cena, e reiteram e ampliam a sua significação: lugar de evasão do real, de refúgio na literatura, no “licor” e no “fumo”, de ânsia de amor, de fantasias e delírios eróticos, de sonhos de realização poética; mais do que tudo, no entanto, ele é *topos* do desejo insatisfeito e da frustração erótico-amorosa. E é com um discurso particulamente ambíguo, misto de confissão sem cen-

sura nem pudor e de leve tonalidade auto-irônica (talvez por contágio da atmosfera humorística do poema) que o sujeito poético fecha o fragmento: “[...] e eu acordava / Arquejando a beijar meu travesseiro?”

Outros procedimentos que convergem para a teatralidade de “Idéias íntimas” são o emprego freqüente de linguagem gestual e alusões constantes a ações do sujeito poético, delineado conseqüentemente não apenas pelo que sente e pensa, mas também pelo que faz, técnica esta de caracterização que é a mais adequada ao teatro; em decorrência, emerge do poema uma psicologia extrospectiva,⁸ relativa à esfera do comportamento, que desenha dramaticamente o *eu*-personagem, transformando em atos os seus estados de ânimo, exteriorizando em movimentos e gestos as suas emoções: “Passeio os dias, / Pelo meu corredor”; “Vivo fumando”; “Meus tristes lábios imprimi ardentes / No poento vidro que te guarda o sono”; “Aqui lânguido debati-me”; “acordo palpitante”; “as minhas lágrimas / Banham os meus olhos, e suspiro e gemo”; [...] eu acordava / Arquejando a beijar meu travesseiro?”

Pelo que implicam de gestualidade, por seu valor de insígnias do sujeito lírico, de sinais externos de sua disposição anímica, as imagens “cigarro”, “charuto”, “cachimbo”, *cognac* integram a psicologia extrospectiva que o vai delineando como ator na cena do texto. Completam assim a sua função poético-dramática, cooperando decisivamente para a teatralização do *eu*.

Ao leitor atento da poesia brasileira não deve passar despercebida a trama de afinidades entre a poesia de Álvares de Azevedo e a de Augusto dos Anjos. Se o primeiro não chega a manifestar tão avassalador assomo de egotismo quanto o segundo, distingue-se, no entanto, como o mais egocêntrico dos grandes poetas românticos brasileiros, e o tratamento literário que ambos deram à hipertrofia do *eu* apresenta algumas semelhanças expressivas. A teatralidade de Álvares será intensificada por Augusto, em cujos poemas a linguagem gestual desarticula-se em paroxismo e a psicologia extrospectiva aponta para a exasperação e o desvario. Os dois autores imprimem ao sujeito lírico de seus poemas a marca do cabotinismo, aqui entendido como histrionismo, como utilização de um disfarce, de uma máscara.⁹

As tensões e polaridades não se manifestam somente no plano da representação; elas se projetam e se consubstanciam nas formas de expressão, originando rica diversidade de registros emotivo-estéticos. O confronto mais flagrante é o que se trava entre acento lírico e diapasão humorístico, que implicam, respectivamente, as atitudes de envolvimento e distanciamento do poeta em relação à sua matéria, e que concretizam, no nível da enunciação, a

“medalha de duas faces”, metáfora estrutural de *Lira dos vinte anos*. Categoria que enforma, por excelência, o discurso artístico do século XX, o humor confere à poesia de Álvares de Azevedo uma feição ímpar no Romantismo brasileiro e dele advém parte de seu poder de sedução sobre a sensibilidade moderna.

“Quero rir-me de tudo que eu amava.” (“Soneto”, *Poesias diversas*.) A partir desse verso, depreendem-se algumas das propriedades que o poeta atribuía ao humor. Ressalta de início a intencionalidade de seu uso (“Quero”), que o dimensiona como opção discursiva consciente e deliberada e como programa poético prévia e lucidamente traçado. Tacitamente o verso insinua a irrealização de “tudo que eu amava”, deixando entrever a perda de ilusões; do contexto do poema, no qual o sujeito lírico se recrimina acerbamente - “E que doudo que eu fui!” - é possível inferir-se que Álvares de Azevedo valorizava no humor tanto quanto (ou mais que) a sua função defensiva, de escudo contra o sofrimento, a sua função ofensiva, acentuando seus componentes de agressividade e dele fazendo instrumento de autopunição, por escárnio, ridicularizando a tendência do *eu* à excessiva idealização que, no referido poema, assume conotações depreciativas, assimilando-se às noções de ingenuidade e de alienação do real. Identificando-se como “trovador sem crença”, o sujeito poético cria uma correlação entre sua determinação “quero rir-me” e ceticismo, o que permite estender ao humor a definição feita por Macário: “A descrença é a filha enjeitada do desespero.” Nesse sentido, o autor referendaria a natureza ambivalente — tragicômica — da linguagem humorística. (Em tempo: esclareça-se que não se faz aqui relação entre riso e humor; apenas leu-se *rir* como *zombar*, *escarnecer*, e o propósito “quero rir-me” como fator determinante do discurso humorístico. Acrescente-se: o soneto em questão é univocamente sério e grave.)

Triunfo do princípio de prazer sobre o princípio de realidade, afirmação vitoriosa do *eu*, que se recusa a deixar-se subjugar pelo sofrimento, atitude de superioridade diante do real, o humor confina com o narcisismo.¹⁰ Por isso, existe como virtualidade em escritores extremamente voltados para dentro de si mesmos, que poderão atualizá-la ou não, dependendo de uma série de injunções pessoais ou histórico-culturais. Álvares de Azevedo soube explorar com precisão e sutileza a sua complexidade e ambigüidade e em alguns poemas usou-o com tal refinamento que dele fez um signo de aristocracia espiritual do sujeito poético. Entre as múltiplas funções e valores de que o poeta investiu o humor em sua obra, importa enfatizar a invariante que a todas engloba: a de elemento decisivo de seu programa inovador, que visava desestabilizar a supremacia do sentimentalismo, do elegíaco, do liris-

mo de tons saudosos e graves, vigente na poesia romântica brasileira, que a ele lhe parecia um canto de uma nota só - uma "monodia amorosa". Para o leitor de hoje é uma aventura intelectual de raro prazer constatar que o mesmo jovem de vinte anos que exacerbou a dramaticidade romântica, levando-a ao máximo de tensão e desespero, empenhou-se em desdramatizar o drama pelo exercício de dissolvente e requintado humor.

É freqüente encontrar-se em *Lira dos vinte anos* e em *Poesias diversas* um mesmo motivo desenvolvido em claves distintas, a lírica e a humorística. Ora o poeta idealiza e sacraliza a mulher, que descreve com metáforas ascensionais e sublimadoras e com símiles delicados e "poéticos":

*Eu sei, mimosa, que tu és um anjo
E vives de sonhar, como as Ondinas,
E és triste como a rola, e quando dormes
Do peito exalas músicas divinas!* ("Teresa", *Poesias diversas*)

ora a dessacraliza, degradando-a pelas notações prosaicas e vulgares:

*Como dormia! que profundo sono!...
Tinba na mão o ferro do engomado...
Como roncava maviosa e pura!...
Quase caí na rua desmaiado!* (É ela! É ela! É ela! É ela!)

A ânsia de amar e o sentimento de frustração, temas recorrentes, desenvolvem-se em tonalidades divergentes:

*De fogosas visões nutri meu peito...
Vinte anos!... sem viver um só momento!* ("Saudades")

*Mas o que é triste e dói ao mundo inteiro:
É sentir todo o seio palpitando...
Cheio de amores! e dormir solteiro!* ("Soneto", *Poesias diversas*)

A "Lembrança de morrer" e "Se eu morresse amanhã", exemplos do melhor lirismo romântico, contrapõe-se o humor de "O poeta moribundo", contraposição que não nega o Romantismo, antes o afirma, ao pôr em foco o tema da cisão da consciência e da duplicidade do *eu*.

A vertente lírica de Álvares de Azevedo, ainda que de qualidade mais irregular que a humorística, não fatiga o leitor pela monotonia; ao contrário, ela o surpreende pela pluralidade de modulações. A que mais afina com o gosto moderno é a dicção econômica, despojada e depurada, que represa a emoção e que tem seus grandes momentos, entre outros, nos poemas "Adeus, meus sonhos!", "O lenço dela", "Saudade", "Desânimo" e particularmente nos já citados "Se eu morresse amanhã" e "Lembrança de morrer" - duas "pedras de toque"¹¹ de decantado lirismo, que conquistam o leitor pelo efeito de naturalidade e pela emoção condensada e contida.

Em tensão com o *pattern* da sobriedade e discrição, irrompe o discurso que fala do desejo e da frustração com emoção transbordante e desabrida franqueza, exemplarmente realizado nos fragmentos VIII, IX e X de "Idéias íntimas". Amplificando o extravasamento emotivo, "Lembrança dos quinze anos" impõe-se à atenção do leitor pelo despudor da confissão e ousadia de não temer o ridículo; essa modalidade de dicção se constituiria para o poeta em alvo predileto da ironia, que "não é mais que uma das faces do pudor".¹² Neste e em outros poemas, Álvares de Azevedo confere estatuto poético às inquietudes eróticas do adolescente.

Volta e meia o leitor depara com versos marcados pela empostação impactante (de efeito aqui e agora), pelos símiles do *baixo*, pelo gosto do desmesurado que não admite meios-toms, pela ausência do que se convencionou chamar de bom senso e de bom gosto, versos que Augusto dos Anjos assinaria com deleite:

*Sorris? eu sou um louco. As utopias,
Os sonhos da ciência nada valem.
A vida é escárnio sem sentido,
Comédia infame que ensangüenta o lodo.*

.....
*E que vida, mulher! que dor profunda,
Faminta como um verme aqui no peito*

(*"Glória moribunda"*, *Poesias diversas*)

Em contraposição a este último padrão discursivo, registra-se com freqüência o seu extremo oposto: uma frase virtualmente dizível por qualquer falante. Por faltar-lhe um traço mais facilmente perceptível de individualidade e elaboração, ela parece assemelhar-se mais ao discurso coletivo, oral e espontâneo, do que ao discurso literário escrito. Pedindo

emprestada a Roland Barthes a terminologia *Grau zero da escrita* (e não exatamente o conceito que ela designa), assim denominaríamos este comportamento discursivo, caro, por sua aparente simplicidade, ao gosto moderno. Deslocado de uma potencial terra de ninguém da linguagem para um livro de poesia, o discurso *Grau zero da escrita* provoca um efeito de estranhamento e transforma-se em grau cem da escrita; o que seria um lugar-comum vira um expressivo lugar-incomum por seu caráter de imprevisibilidade no contexto do poema. São numerosos os exemplos desse procedimento no Modernismo, particularmente em Drummond e Bandeira. De uma longa lista de ocorrências de tal fenômeno em Álvares de Azevedo, destacam-se os seguintes:

*Meu amor, minha vida, eu sofro tanto!
Essa descrença que me dói na vida
Eu sou tão infeliz, eu sofro tanto!
Por ti meu pobre coração palpita...
Nunca mais a encontrei na minha vida
Deito-me só e triste sem ter fome*

(Não nos parece exagero dizermos a propósito do último verso aquilo que, em sua análise de “Poema só para Jaime Ovalle”, de Manuel Bandeira, diz David Arrigucci Jr. sobre o verso “Bebi o café que eu mesmo preparei”: “... este verso admiravelmente simples e extraordinariamente significativo”).¹³

Da ressonância da obra de Álvares de Azevedo nos escritores brasileiros das últimas décadas dá testemunho a apropriação feita por Paulo César Coutinho do título *Lira dos vinte anos*, com o qual ele nomeia excelente drama de sua autoria.

Apesar da existência da frase feita “dar com luva de pelica”, não deve rejeitar-se a hipótese de que o título *Lovas de pelica* tenha sido consciente ou inconscientemente sugerido a Ana Cristina César pela seguinte passagem de *Macário*:

MACARIO: *E tu és mesmo Satã?*

SATÃ: *É nisso que pensavas? És uma criança. De certo que querias ver-me nu e ébrio como Calibã, envolto no tradicional cheiro de enxofre! Sangue de Baco! Sou o diabo em pessoa! Nem mais nem menos: porque tenha luvas de pelica e ande de calças à inglesa e tenha os olhos tão azuis como uma alemã! Queres que te jure pela Virgem Maria?¹⁴*

A mesma Ana Cristina César, poeta de primeira linha de sua geração, incorpora à "Guia semanal de idéias" pequenos segmentos dos poemas "Por que mentias?" e "Meu desejo":

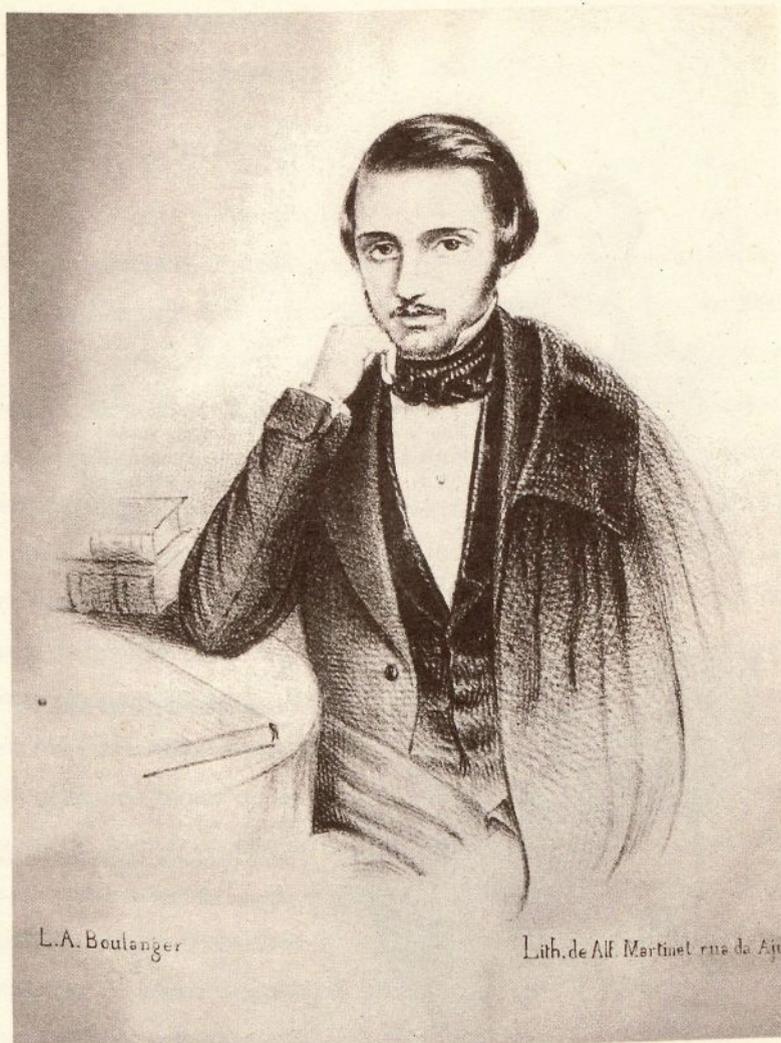
*Lauto café à beira-mar. Mímicas no ônibus.
Emoção exagerada, demais, imotivada. Dildo
ligou, pobre. Darei bola? Anoto no diário
versinhos de Álvares de Azevedo. Eu morro, eu
morro, leviana sem dó, por que mentias. Meu
desejo? Era ser...*

(o redondo é nosso)¹⁵

Talvez seja este o mais eloqüente depoimento sobre o poder que tem a poesia de Álvares de Azevedo de falar à sensibilidade de nosso tempo.

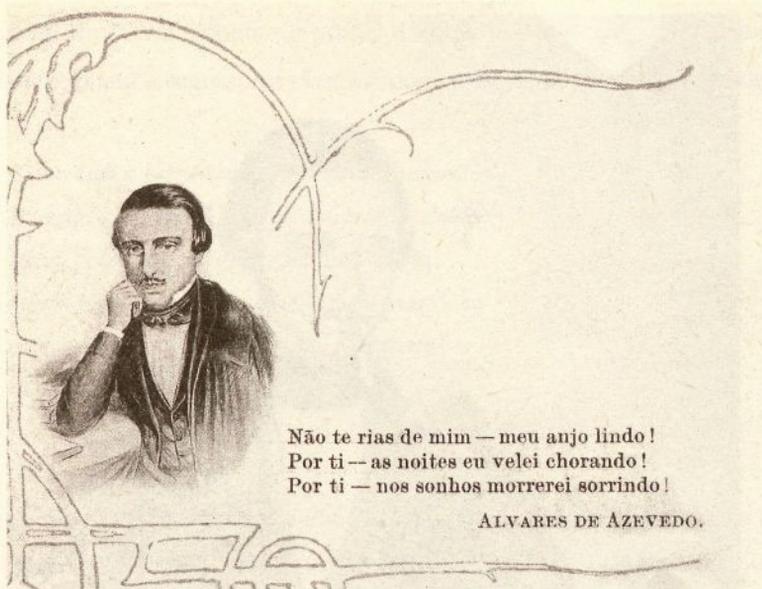
NOTAS

- 1 Usou-se a seguinte edição: AZEVEDO, Álvares. Poesias completas. Introdução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Texto fixado e anotado por Frederico José da Silva Ramos e Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Saraiva, 1962.
- 2 POUND, Ezra. ABC da literatura. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 40-1.
- 3 CÂNDIDO, Antônio. Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos). t. 2.ed. São Paulo: Martins, p. 188.
- 4 Alusão metonímica ao hospício, que se situava na Praia Vermelha, em prédio depois ocupado pela UFRJ.
- 5 Atente-se para a semelhança entre os dois títulos: em Álvares de Azevedo, "Idéias íntimas"; em Augusto dos Anjos, "Versos íntimos".
- 6 Cf. BOGATYREV, Petr. Os signos do teatro. In: GUINSBURG, J. et alii. Semiologia do teatro. São Paulo: Perspectiva, p. 72.
- 7 "e bem entramada sintaxe" é um verso famoso de João Cabral de Melo Neto, do poema "Escritos com o corpo", de Serial.
- 8 Cf. PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CÂNDIDO, A., ROSENFELD, A., PRADO, Décio de A., GOMES, Paulo E.S. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 83-101.
- 9 Sobre cabotinismo em literatura, ver: ANDRADE, Mário de. "Do cabotinismo." In: _____. O empalhador de passarinho. 2.ed. São Paulo: Martins, 1955, p. 77-81; ROSENFELD, Anatol. "Mário e o cabotinismo." In: _____. Texto / contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 181-96.
- 10 Cf. FREUD, Sigmund. Appendice. "L'humour." In: _____. Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient. Paris: Gallimard, 1969, p. 366-76.
- 11 "pedras de toque" é expressão de José Lino Grünewald.
- 12 JANKELEVITCH, Vladimir. L'ironie. Paris: Flammarion, 1964, p. 176.
- 13 ARRIGUCCI JR., Davi. A poesia de Manuel Bandeira. Humildade, paixão e morte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 84.
- 14 AZEVEDO, Álvares de. Macário, Noite na taverna e Poemas malditos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982, p. 95.
- 15 CÉSAR, Ana Cristina. A teus pés. 4.ed. São Paulo: Brasiliense.



Litografia de Álvares de Azevedo por Martinet
a partir do desenho de L. A. Boulanger

Acervo da FBN



ACIMA:

Cartão-postal com poema

Acervo da FBN

AO LADO:

Auto-retrato do poeta (desenho)

Acervo da FBN

Maurício Salles Vasconcelos

*Álvares de Azevedo —
desejo de canto, canto do desejo*

Há um consenso crítico, tornado popular, de que a poesia de Álvares de Azevedo é marcada pela fantasmagoria da sensualidade, pela incapacidade amorosa. Penso que sua lírica aponta para a composição de uma fantasia romântica urdida de contornos muito menos adstritos aos recônditos da individualidade e ao mero confinamento no *psicológico*, a que muitas vezes lhe relegam, do que à sua efetivação enquanto projeto de escrita. Desde os prefácios inseridos na primeira e na segunda partes de *Lira dos vinte anos*, Álvares de Azevedo alude à presença do amor e do canto em sua obra. E o faz em um esboço de *ars poetica*, que paradoxalmente limita a viabilidade (ou visibilidade) da leitura por ele proposta.

O adolescente da primeira parte do livro — identificado mais tarde como Ariel — parece apenas apresentar as *espontaneidades do coração*, e quanto a seus versos, o vento os carrega, assim como a lira interna é identificada com o sonho — “uma primavera...sem flores”. No entanto, a referência aos “primeiros cantos de um pobre poeta” é, ao final do prefácio, cristalizada na imagem da musa que, despida do mistério do amor e da solidão, se mostra passível de fruição, em nome da fé na poesia e no amor — “esses dois raios luminosos do coração de Deus” (Azevedo: 45), não projetados apenas da *lira sem cordas, das primeiras vozes de um pobre poeta*.

Já na segunda lira, ao adotar o espírito de Calibã para descer à terra e viver amores reais, tal como expõe no prefácio, será que estaria apagado do poeta “todo o vaporoso da visão abstrata” frente à “realidade formosa da bela mulher a quem amamos”? (Azevedo: 111). Em “Um cadáver de poeta”, composição dessacralizadora e inaugural da segunda parte da *Lira*, o fato de compreender que, não mais idealista, o ente do poeta “acorda na terra” e “tem corpo” (Azevedo: 111) só faz tornar mais claro a imaterialidade de que se nutre o artista até o fim da vida:

Ninguém ao peito recostou-lhe a fronte

Nas horas da agonia! Nem um beijo

Em boca de mulher!...

.....

De que vale um poeta —

Amante de utopias e virtudes

E, num templo sem Deus, ainda crente?

Não comporão Ariel e Calibã um único poeta, ao mesmo tempo romântico e consciente do caráter de idealização do canto, seja em sua visada etérea, no que tem de crença, seja na versão terrena, descrente? É Álvares de Azevedo um poeta de meios-tons, menos transparente do que supõe a crítica interessada em perseguir as circunstâncias, o caráter de projeção interior às insinuações lúbricas de seu canto. Vem daí o Romantismo ser compreendido como limite para o poeta, quando, na verdade, ele desenvolve seu projeto de escrita como declaradamente romântico, nele investindo com potência, a contar mesmo de seus limites, de seus traços reais, circunstantes.

Situada entre o culto do ideal romântico e o canto espontâneo, a obra do poeta extrai do que, à primeira vista, aparenta antagonismo e divisão uma súpula estética capaz de fragilizar a relação dicotômica entre adolescência e morte, excesso sentimental e equilíbrio poético, entre corpo e idealidade.

A lira do artista aos vinte anos guarda da irrupção dos primeiros cantos a cifra poética de todas as virtualidades românticas, da idealização ao desilusionamento. Não por acaso, o poeta iniciante compõe um livro despedaçado, esquivo à leitura ("livro não-lido", como é dito no primeiro prefácio), ao mesmo tempo em que a confissão da mocidade e o sentido de inacabamento contido em tal experiência escondem a confecção de uma escrita pontuada com todos os artifícios próprios à "fantasia de poeta" (Hildon Rocha 1982: 18).

O sono da natureza

Na opinião de Mário de Andrade não há lugar para o "prazer ativo do amor" (Andrade: 224) na obra do adolescente romântico. Dormir passivamente no colo da amada, até morrer, expressaria a simulação, quase uma perversão, do morrer de amor. Será que tal tipo de "desvio de amor e medo" não se articularia dentro de um projeto ao mesmo tempo cultural e pessoal de onde extrai sua força de composição e razão de ser poética? É o que parece apontar o recorrente *topos* da amada adormecida — amante simulada, corpo de fada e alma satânica. O exame de alguns poemas, menos crente dos arrebatamentos sensitivos do que das representações do texto romântico, proporcionaria a validade do que é temeroso e frágil na aventura amorosa quanto de tudo que exterioriza um dom artístico, uma inclinação interior, enfim, tudo o que vincula o canto de Álvares à conjuntura poética do período. Tudo o que o próprio Mário indaga, em direção certa, como particular a Álvares "que a imitação dos europeus não é suficiente para explicar!" (Andrade: 228).

Em um poema como “Na minha terra”, a fusão panteísta, trabalhada neste e em outros versos, conta com o corte em relação à unidade mãe/terra/mulher — a cena básica, conflituosa, do desejo em um poeta romântico nacional —, com a desertificação e não a posse da natureza, através de um contraplano de *sombra* e *sono*:

Que me importa se as tardes purpurinas

E as amoras dali

Não deram luz às diáfanas cortinas

Do leito onde eu nasci?

Se adormeço tranqüilo no teu seio

E perfuma-se a flor

Que Deus abriu no peito do poeta,

Gotejante de amor?

Minha terra sombria, és sempre bela,

Inda pálida a vida

Como o sono inocente da donzela

No deserto dormida! (“Na minha terra”)

A amada tem colhida sua passagem em um cenário interior, mas integrante do todo telúrico, recortado da matéria estética-idealista do Romantismo. O espontaneísmo, presente na exaltação da “minha terra”, no desfrute prometido pela tarde de verão e pelo peito “gotejante de amor” do amante-cantor, fica refreado por um ditame de arte superior que o motivo da posse da mulher amada adormecida — no leito da grama — possibilita.

E no sono teu braço me enlaçando!

Ó minha noiva, minha doce virgem,

No regaço da bela natureza,

Anjo de amor, reclina-te e descansa!

Neste berço de flores tua vida

Límpida e pura correrá na sombra,

Como gota de mel em cálice branco

Da flor das selvas que ninguém respira.

(“Anima mea”)

O poeta mal disfarça o desvio encantatório da sensualidade. A evidência de tal desvio, em vez de ser interpretada como medo, ou pior, sublimação, corrobora ao longo da *Lira dos vinte anos* uma postura autoral que tem por imagem-chave a posse da mulher adormecida.

Mais importante é nesta obra ser romântico antes de ser enamorado. Substituem as descrições de posse a disposição — e exposição — de artifícios da escrita, o caráter de montagem melódico-visual da natureza (seu lastro selvático, nativo). A posse, o sono, o enlevo (que a imagem clássica do *regaço da bela natureza* dá o enquadramento) compõem estados de uma harmonia superior, e a amada designa — presentificação do absoluto romântico — uma supra-individualidade, em uma extensão que vai da condição de virgem ao plano já da *anima*, e *mea*. “Anjo do meu amor! se os ais da virgem/ Têm doçuras, têm lágrimas divinas.” (“Anima mea”)

Aspira o amante ao beijar a virgem um hausto divinatório, transbordamento de uma sensualidade dada como “sopro errante”, que acaba por se realizar na alta esfera de uma emanção espiritual. A posse lê-se como pertencente ao plano de um sonho capaz de efetivar a harmonia prometida pelos índices *beijo-transbordamento-mocidade-vida*, sem porém apagar seu traço de projeção, sua permanência enquanto *desejo de canto*, de embalo rítmico no regaço, no recôndito e no explícito do desejo.

*Virgem do meu amor! vem dar-me ainda
Um beijo! — um beijo longo transbordando
De mocidade e vida; e nos meus sonhos
Minh'alma acordará — sopro errante
De alma da virgem tremerá meus seios
E a doce aspiração dos meus amores
No condão da harmonia há-de embalar-se!*
 (“Anima mea”)

O beijo como o sono (“E no sono teu braço me enlaçando...”) conduzem à posse e à imaginação totalizadora do artista romântico. É, aliás, “esta atividade do Eu em e consigo mesmo, produzindo-se, concomitantemente, como finito e infinito”, segundo concepção de Fichte citada por G. Bornheim (1978: 88), a própria força da imaginação. A interrupção ou o desvio do ato amoroso, o medo ou a castidade do cantor de almas adormecidas tornam possível o contato com uma subjetividade intangível, condutora da unidade com o absoluto, grande aspiração da filosofia e da estética românticas.

Cabe notar que, em Álvares de Azevedo, a sensualidade impossível de descrição — o que apontam nele de artificialismo — converte-se na captação inteiriça, totalizadora de um eu, contado com o fragmentário e os desvios, com os mecanismos e artifícios de uma subjetividade que se expõe enquanto matéria do tempo (dos vinte anos) e lira, enquanto expressão voluntária, deliberada. Desejo de canto. O eu em Álvares não é simples de se apreender, mas evita sua dissolvência ao longe, no horizonte de suas “elevações”, dos seus enlevos de sensualidade. Faz-se notar na contingência de sua própria modulação — exclamação, exaltação, invocação de uma voz com todos os acentos e recursos de uma *linguagem emotiva* —, construída, contudo, na progressão de um ato, poema em diálogo com a musa e a *anima*. Não propriamente um ato de amor, e sim de desvio.

A escrita é uma encenação, uma *encarnação* de si e de sua contraface mais radical. Artifício da “expressão da alma”, o poema não só comporta o temário romântico mas o drama da representação, donde a inexistência de nenhuma resolução individualizadora, da forma que ocorre, por exemplo, no canto virilizado de Castro Alves, que se faz ornado de medalhas e camafeus femininos, como em “Os anjos da meia-noite (fotografias)”.

No formidável *port-bonheur* que são “Os anjos da meia-noite”, entre as mulheres nomeadas do canto castro-alvino, a expansão significativa do beijo resolve-se em planificação lírica: a ressonância musical de um hino.

*Garganta de um palor alabastrino,
Que harmonias e músicas respira...
No lábio — um beijo... — no beijar — um hino;
Harpa eólia a esperar que o vento a fira,
— Um pedaço de mármore divino...
— É o retrato de Bárbara — a Hetaíra.*

O retrato dá acabamento à composição, que é também evocação do ato amoroso. Este, aliás, vem autenticado pela ligação com a *Hetaíra*, o que está de acordo de um sujeito poético que tem muito de acabado, e apenas aguarda o ato estetizante da natureza com sua harpa eólia para concluir seu canto. Sujeito mais receptivo do que ativo, virtuoso pelo modo com que limita o substrato erótico da natureza, recortando da busca do desejo e do canto, do embate estético-existencial com o Eu/Absoluto românticos, a divindade em um pedaço de mármore.

O poeta faz, de fato, um *retrato* da posse de sua amada, e com foco sobre a garganta, receptáculo do som e do desejo. Concebido enquanto hino, o canto do desejo em “Anjos da

meia-noite” encaminha-se, em seu final, à pronta estetização, ao cumprimento pictórico de uma imagem fetichizada — *pedaço de mármore divino* —, para o retrato, que testemunha as mulheres em camafeu, encapsuladas na lembrança, no testemunho do prazer. O desejo, como pensa Deleuze, “não tem o prazer como norma”, e não se dá. “em nome de uma Falta interior que seria impossível de ser preenchida, mas, pelo contrário, em virtude de sua positividade, quer dizer, do plano de consistência que traça no decorrer de seu processo” (Deleuze 1977: 121). Não é o retrato do desejo (ou canto do prazer) o que flagra a poesia de Álvares de Azevedo, mas seu irrompimento sob a andadura do canto, no ato pleno de sua formulação potente e incorpórea, ato lírico captado no desvio de seu objeto fragmentado, dilacerado entre ideal e circunstância, entre poesia e experiência.

Insônia urbana

“*Spleen* e charutos” e “Idéias íntimas”, apontados pela crítica como exemplos de maturidade da obra do autor, apresentam uma espécie de inventário dos referenciais estéticos e da subjetividade poética do artista jovem. Seguindo-se as instruções do segundo prefácio de *Lira dos vinte anos*, a presença irônica, terrena e audaciosa de Calibã se faria notar na condução analítica, nada contemplativa, destes dois poemas.

Como observei antes, a divisão não parece ser um caminho para apreender os aparentemente antagônicos aspectos sentimentais — e míticos — conformadores do poeta. Já se encontravam no motivo da amada adormecida, o desajuste da individualidade frente ao objeto amoroso, as tendências mais extremadas e inventivas do texto romântico, ainda que velados por uma técnica de desvios, olhos que se cerram para gozar do sono da natureza e de seu substrato místico a partir do corpo da mulher. O perfil da presença feminina sai do horizonte, deixando mais à mostra a agudeza de um olhar frontal que exprime a “descrença venenosa e sarcástica” (Azevedo: 111).

Há uma certa crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustar as suas asas de oiro.

(*Lira dos vinte anos*, prefácio da segunda parte)

O artista carrega um fado e, contrariamente aos poemas dedicados à amada-natureza, opõe-se ao mundo exterior, recaindo em um recolhimento que não atenua, contudo, as

potências obscuras do eu, antes duplicando-as em seu embate com o universo da cultura, da cidade. À individualidade é delegado um projeto de recusa a tudo que expressa norma, bom-tom poético e pacto com a coletividade.

Em "Idéias íntimas" é possível ser lida uma autodefinição do poeta, como notou Modesto Carone em um percuciente artigo (V. *Bibliografia*). O alcance de qualquer idéia de individualidade em meio ao cotidiano urbano não pode prescindir, contudo, do dispositivo do inventário no que se relaciona a esse *eu* circunscrito ao quarto:

*E Alfredo de Musset encobre às vezes
De Guerreiro ou Velasco ou texto obscuro.
Como outrora do mundo os elementos
Pela treva jogando cambalhotas,
Meu quarto, mundo em caos, espera um Fiat!*

As imagens de vitalidade, de sensualidade, representadas na obra de A. A. são revistas, em "Idéias íntimas", a partir do prisma que exterioriza de vez o culto da arte e o cotidiano — em sua microfísica cultural — do artista. Simulacro da paixão (*estampa/De bela adormecida*), o ideal é dissolvido na rede do dia-a-dia anônimo (*poento vidro*), nos objetos-fetiches que compõem o quarto de um jovem poeta — espaço no qual se encena a relação entre intimidade e o plano das idéias (sobretudo acerca do Romantismo), a que o título se refere. E mesmo nesse espaço o desejo não deixa de comparecer, pelo desilusionamento, pelo desvio:

*... É uma estampa
De bela adormecida. A rósea face
Parece em visos de um amor lascivo
De fogos vagabundos acender-se...
E com a nêvea mão recata o seio...
Oh! quantas vezes, ideal mimoso,
Não encheste minh'alma de ventura,
Quando louco, sedento e arquejante,
Meus tristes lábios imprimir ardentes
No poento vidro que te guarda o sono.*

O avesso do lugar eminentemente criador do poeta acaba por se mostrar, revelando um igual procedimento de elevação e perda (no que se relaciona ao perfil urbano da poética

romântica e moderna de A.A.), de vazio, pelo modo com que mapeia os bastidores do *quarto do artista*: pela desertificação da intimidade (*leito*) e do ideal (*ilusão*).

Imploro uma ilusão...tudo é silêncio!

Só o leito deserto, a sala muda!

A impraticabilidade do sonho conjuga projeções culturais e subjetivas para a constatação do sentimento imperante de solidão, perversa redução do recolhimento. Considerado por Modesto Carone o primeiro poeta urbano brasileiro, o Álvares Azevedo de "Idéias íntimas" deixa bem nítida sua "política de recusa" (Merquior 1980: 12). Confere à subjetividade e à imaginação potencialidades imperceptíveis ao mundo cindido, sub-repticiamente confrontado no interior do quarto do poeta (embate solidão x multidão em Baudelaire).

Concomitante à anotação do "vasto armazém de coisas heterogêneas" (Paz 1972: 50), a escrita vai palmilhando a ordenação de imagens/objetos/fetiches pertencentes a um patrimônio geral, cultural, um legado baseado na perda. É assim que lemos a cultuação de pertences íntimos que são *idéias/bens públicos*, relacionados a este poeta-cidadão tomado da perspectiva do quarto, do mínimo espaço onde a voz lírica expõe um eu disperso, disseminado, marcado pela fragilidade com que se submete à devassa e à interdição dos desejos — eu que se modula e se populariza pelo ritmo, repetição do que é interior e comum ao canto: a caixa negra (pequeno túmulo) contendo retratos de pai e mãe; a intangível figura amada, real nos sonhos; insônia, lágrimas e até a inspiração como gesto corriqueiro de embebedamento (a garrafa de conhaque vem substituir as entidades metafísicas presentes nos poemas dedicados à musa adormecida/natureza). O poeta, entendido como *gênio* nacional, também se desenha na cena íntima, no círculo de criação e confinamento, que é este quarto de pensão para estudantes.

Meu pobre leito! Eu amo-te contudo!

Aqui levei sonhando noites belas;

As longas horas olvidei libando

Ardentes gotas de licor doirado,

Esqueci-as no fumo, na leitura

Das páginas lascivas do romance...

*Ó meus sonhos de amor e mocidade,
 Por que ser tão formosos, se devíeis
 Me abandonar a beijar meu travesseiro?*

A viagem ao redor do quarto intensifica um igual insulamento da voz lírica/amorosa ante a natureza.(e a não-natureza do desejo). A subjetividade poética de Álvares de Azevedo não se limita, porém, a um confronto entre a potência e a impotência do eu frente ao amor e à arte, pois dá-se enquanto texto semântica e sonoramente impressivo, que expõe à luz pública, e fluente, da leitura o excesso de suas invocações. Dá-se como canto do desejo. Ao ponto de se confundir com uma biografia..

BIBLIOGRAFIA

1. ALVES, Castro. Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
2. ANDRADE, Mário. "Amor e medo." In: _____. Aspectos da literatura brasileira. 5 ed. São Paulo: Martins, 1974. p. 199-229.
3. AZEVEDO, Álvares de. Poesias escolhidas. Rio de Janeiro/Brasília: José Aguilar/Instituto Nacional do Livro, 1971.
4. BORNHEIM, Gerd. "Filosofia do romantismo." In: O Romantismo. Org. de J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 75-111.
5. CARONE, Modesto. "Álvares de Azevedo, um poeta urbano." In: Folhetim, Folha de S. Paulo, 13/9/1981. p. 10-11.
6. DELEUZE, Gilles. "Psychanalyse morte analysez." In: _____ e Claire Parnet. Dialogues. Paris: Flammarion, 1977. p. 94-145. .
7. MERQUIOR, José Guilherme. O fantasma romântico. Petrópolis: Vozes, 1980.
8. PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.
9. ROCHA, Hildon. *Álvares de Azevedo: anjo e demônio do Romantismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

Wellington de Almeida Santos

Álvares de Azevedo e a ironia romântica

A crença hegeliana no caráter absoluto da arte, elevada à condição de atividade superior do espírito humano, recusou toda e qualquer espécie de realismo ou de incorporação de elementos prosaicos na formulação dos produtos literários. O poeta, eleito por Hegel o supremo criador de mundos ideais, jamais poderia deixar-se contaminar pela corrosão irônica, via de destruição do idealismo e, por extensão, de toda arte nobre, sobretudo a romântica.¹

Entende-se, na esfera desse pensamento, que qualquer intervenção crítica no fazer literário significaria a destruição da própria arte e do artista. A arte teria um caráter soteriológico que a invasão do real comprometeria drasticamente. E a “ironia romântica” seria responsabilizada por essa profanação. Para F. Schlegel, uma das mais autorizadas vozes na conceituação da “ironia romântica”, a criação artística, “tem duas fases contraditórias entre si, mas complementares”:

Na fase expansiva, o artista é ingênuo, entusiasta, inspirado, imaginativo; mas seu ardor descuidado é cego e, assim, sem liberdade. Na fase contrativa, ele é reflexivo, consciente, crítico, irônico; mas a ironia sem entusiasmo é estúpida ou afetada. Ambas as fases são, portanto, necessárias se o artista deve ser amavelmente entusiasta e imaginativamente crítico.²

Não é difícil, nessa distinção elaborada por F. Schlegel, identificar a oposição dialética, porque dinâmica e mutável, entre a poesia do ideal (“fase expansiva”) e a sua negação pela “ironia romântica” (“fase contrativa”). Em sua argumentação, F. Schlegel evidencia a capacidade romântica de criar mundos perfeitos e eternos, mas suscetíveis de serem destruídos pelo mesmo espírito que os criou. E afirma, concluindo:

Esta superação criativa da criatividade é a Ironia Romântica; ela ergue a taça a uma força superior, de vez que vê na arte um modo de produção que é artificial no mais alto sentido, porque plenamente consciente e arbitrário, e natural no mais alto sentido porque a natureza é semelhantemente um processo dinâmico que cria eternamente e eternamente vai além de suas criações.³

No Brasil, talvez nenhum outro poeta romântico tenha exposto com tamanha lucidez esse paradoxo romântico, no pensamento crítico e na criação poética, quanto Álvares de Azevedo. Com absoluta convicção, no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos* (1853-55), adverte o leitor de que o livro é uma “verdeira medalha de duas faces”.⁴ Coerente com o projeto elaborado, escreveu dois prefácios para o livro que reúne suas composições poéticas mais importantes, estabelecendo com clareza e objetividade as intenções que nortearam a organização das duas primeiras partes. Mas não se trata de fases temporalmente distintas de composição; são, conforme declaração explícita, faces, isto é, feições poéticas diferentes, produzidas ao mesmo tempo. Aderindo ao cânone romântico, tematizou a mulher, o amor, a morte e a própria situação, poética e existencial, do poeta, na esteira da tradição, vistos como ideais. Destaca, no prefácio da primeira parte, o aspecto sentimental das composições ditadas pela inspiração, sob o domínio do sonho:

Cantos espontâneos do coração, vibrações doridas da lira interna que
agitava um sonho, notas que o vento levou, — com isso dou a lume
essas harmonias. (PC, 31).

No universo romântico, o sonho avulta como motivo gerador da criação poética, elemento básico para o desenvolvimento de categorias estéticas fundamentais, sobretudo a imaginação, conforme o demonstraram os estudos de Albert Béguin⁵ e de C.M. Bowra.⁶ No contexto romântico, o sonho é uma força capaz de atuar sobre a mente do artista, mesmo em estado de vigília, transformando os elementos banais da vida cotidiana em poderosas utopias, reflexo imediato da repulsa romântica ao mundo dominado por valores materiais. Na visão do artista romântico, o amor, a mulher, a morte, o artista e a arte foram assuntos privilegiados para a criação de um mundo paralelo ao real, onde a felicidade pudesse ser alcançada.

A mulher, segundo essa concepção, seria destituída de sua condição propriamente terrena e dotada, em contrapartida, de predicados transcendentais que a libertariam da tirania histórica e da corrosão imposta pelo mundo concreto. Não é difícil reconhecer a ultrapassagem dos limites sensíveis impostos à mulher: ela torna-se abstração. Por extensão, o sentimento amoroso, nela idealmente configurado, também excede seu contorno relativizante para atingir a plenitude mítica, na figuração artística desses tópicos, elevados à categoria de arquétipos. Desse modo, despida de seus atributos carnis e perecíveis, a mulher é sublimada e torna-se divindade, vira “anjo”. O amor perde a condição de sentimento relativo e

torna-se único, perfeito e infinito. Condições contextuais específicas impuseram ao artista romântico essa idealização extremada da mulher e do amor, contribuição notável à evolução do imaginário artístico. Nesse mesmo contexto surgiram os elementos desencadeadores da destruição do ideal, veiculados discursivamente através da “ironia romântica” ou da incorporação do realismo na criação poética.

No caso dos poetas brasileiros, Manuel Bandeira sugeriu uma interpretação sociológica para o “amor e medo” dos românticos.⁷ O estigma do “amor e medo”, tão encarecido pela crítica desde o clássico ensaio de Mário de Andrade, atingiu principalmente a compreensão da obra de Álvares de Azevedo.⁸ Mário de Andrade não observou que sua tese carecia de fundamentação estética, literária e crítica mais rigorosa, orientada que foi por um princípio metodológico de mérito duvidoso, o do biografismo psicologizante, o qual pode ser válido para a apreciação do homem, mas evidencia-se instrumento bastante precário na avaliação do poeta.

A leitura do prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos* não deixa dúvidas quanto à consciência poética de Álvares de Azevedo: “Cuidado, leitor, ao voltar esta página!

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico” — (PC, 151), diz, logo no início do texto. E, discorrendo com abundância de referências literárias acerca da tensão entre real e ideal, faz observações definitivas sobre o distanciamento crítico do poeta, a atualidade de sua função e o papel da arte na sociedade:

Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia
cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo, e caiu do céu sentindo
exaustas as suas asas de ouro. O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem. (PC, 152)

No plano de criação poética, Álvares de Azevedo tematizou a imagem do poeta. Mostrou-o ora como o supremo sonhador, criador de ideais, ora como alvo de zombaria ou objeto de descrédito social. Nos dois casos, o longo poema “Boêmios”, subintitulado “Ato de uma comédia não escrita”, pode servir de paradigma. Nesse texto, desenvolvido sob a forma dramática, recurso dialético por excelência bastante freqüente em Álvares de Azevedo, dois personagens centrais, Nini e Puff, conversam sobre seus interesses pessoais. Nini é o poeta sonhador, ébrio de glória. Puff é seu interlocutor, debochado e cínico, que ri das pretensões artísticas do amigo. Nini sente o “borbulhar do gênio”:

Escuta, Puff: eu sinto no meu crânio
Como em seio de mãe um feto vivo.

*Na minha insônia vela o pensamento.
Os poetas passados e futuros
Vou todos ofuscar... Aqui no cérebro
Tenho um grande poema. Hei de escrevê-lo,
É certa a glória minha!*
(PC, 182)

Puff retruca, ironicamente:

*A idéia é boa:
Toma dez bebedeiras — são dez cantos.
Quanto a mim tenbo fê que a poesia
Dorme dentro do vinho. Os bons poetas
Para ser imortais beberam muito.*
(PC, 182)

E, ante a teimosia de Nini para que Puff ouça seu poema, este chama-o de doido, mas encomenda-lhe uma poesia para ajudar suas conquistas amorosas. Na opinião de Puff, o único valor da poesia é servir de passaporte amoroso:

*Minhas paixões voltei à nova esposa
Do velho Conde que ali mora em frente.
Estou adiantado nos amores.
A cozinheira, outrora minha amante,
Meus passos guia, meus suspiros leva.
Mas preciso com pressa de um soneto.
Prometes-me fazê-lo?*
(PC, 186)

Na continuação do diálogo, Nini convence Puff a ouvir seu longo poema, repleto de clichês românticos. Mas Puff dorme profundamente durante a declamação...

Em "O poema do frade", Álvares de Azevedo critica a multiplicação de tipos como Nini, os quais tomam a poesia como pura inspiração, devaneio, sonho. Essa tipificação do poeta sonhador conduz à banalização do processo poético e ao rebaixamento social do poeta.

Meu herói é um moço preguiçoso
(...)
XXV

*Dizer que era poeta — é cousa velha:
No século da luz assim é todo*

*O que herói de novelas assemelha.
Vemos agora a poesia a rodo!
Nem há nos botequins face vermelha,
Amarelo caixeiro, alma de lodo,
Nem Bocage d'esquina, vate imundo,
Que não se creia um Dante vagabundo!*

(PC, 357)

Louco e sonhador ou louco porque sonhador, o poeta do ideal aliena-se do mundo concreto. A partir desse afastamento constrói uma realidade repleta de imagens próximas da perfeição. Utopia das utopias, é na idealização da mulher que se detém com mais vagar. No entanto, o sonho que lhe oferece a mulher ideal também lhe traz angústia e sofrimento:

*Ob! ter vinte anos sem gozar de leve
A ventura de uma alma de donzela!
(...)
Amorosa visão, mulher dos sonhos
Eu sou tão infeliz, eu sofro tanto!
Nunca virás iluminar meu peito
Com um raio de luz desses teus olhos?*

(PC, 176-177)

O sonho revela o ideal, mas o desejo é concreto. Desesperado pelo distanciamento, o poeta confessa que seus anseios amorosos são carregados de desejo sexual. Um erotismo desenfreado invade a consciência do sujeito lírico e a ele só resta fixar poeticamente as conseqüências da eterna busca. O corpo da mulher amada, ou supostamente amada, sobretudo os seios, torna-se o alvo predileto da obsessão amorosa. No ideal, o amor físico é interdito, o desejo sexual reprimido, exprimindo-se, não raro, através de símbolos da natureza. A natureza perde a ingenuidade, torna-se sentimental, para usar a linguagem de F. Schiller.⁹ A mulher permanece inacessível enquanto sonhada. E a ela vai-se juntar o poeta: refugiam-se ambos no sonho. Entretanto, no isolamento voluntário, o poeta do ideal constata que canta para um mundo sem ouvidos e seu destino é a miséria social:

*Morreu um trovador — morreu de fome.
(...)
De que vale um poeta — um pobre louco
Que leva os dias a sonbar — insano*

Amante de utopias e virtudes

E, num tempo sem Deus, ainda crente?

A poesia é decerto uma loucura;

(PC, 156-157)

Consciente de que a transcendência total é limitada ou impossível, Álvares de Azevedo submete à crítica mais feroz as duas criações mais sublimes da poética romântica, a mulher e o próprio poeta. Afirma que ambos estão dependentes de uma visão materialista da existência. Uma sociedade organizada à base de trocas econômicas reflete o poeta, rebaixa a mulher e humilha a arte. De um lado, a mulher se prostitui; de outro lado, o poeta se rende às exigências de mercado. E o dinheiro passa a ser visto como passaporte da sobrevivência de todos quantos circulam no mundo venal e indiferente às dores individuais. No poema “Glória moribunda”, exhibe o poeta e a mulher se degradando num mundo que só reconhece o valor material das relações humanas:

E o mundo? não me entende. Para as turbas

Eu sou um doudo que se aponta ao dedo.

A glória é essa. Pra viver um dia

Troquei o manto de cantor divino

Pelas roupas do insano. — Os sons profundos

Ninguém os aplaudia sobre a terra.

Para um pouco de pão ganhar da turba,

Como teu corpo no bordel profanas,

— Fiz mais ainda! — prostituí meu gênio.

(PC, 320)

A profanação do corpo feminino é vista, em contrapartida, como a única forma de acesso à satisfação dos desejos sexuais do poeta. À degradação corporal da mulher corresponde, paradoxalmente, a redenção do corpo físico do poeta:

Amar uma perdida! que loucura!

Mas tão bela! que seio de Madona!

Nunca amara tão nívea criatura

Como aquela mulher que ali ressona!

.....
A lâmpada no leito que murmura

Sobre amante que nua se abandona,

*Envolta nos seus lúcidos cabelos
Semelha um querubim, pálido ao vê-los!*
(PC, 364)

Sente que o impulso para resgatar a sede de sexo será compensado pelo amor da prostituta. E sucumbe à sedução do sexo venal, simulando ingenuidade e inocência. O poeta do ideal penetra no reino do paraíso carnal, não sem alguma culpa, mas certo de que lá encontrará o que busca. O bordel é, simultaneamente, salvação e perdição:

*Mancebo, que és tu?
— Que importa o nome?
Um poeta de santas harmonias
Que a Musa obscena do bordel profana.*
(PC, 313)

A abundância de referências à venalidade das relações amorosas e poéticas sugere que o procedimento não é ocasional na obra do poeta. Pelo contrário, freqüentemente as imagens ligadas ao mundo da prostituição se ampliam para além do espaço físico da mulher e contaminam tanto o próprio poeta como o viver em geral. Os extremos existenciais — vida e morte — nivelam-se pelo mesmo regime impiedoso da degradação:

*Ri-me da vida — lupanar imundo
Onde se volve o libertino esqualido
Na treva...profanado!*
(PC, 133)

Na outra ponta, a morte, imagem máxima da libertação romântica, também se identifica com a marca da prostituição:

*Do estandarte medonho nos impérios
A morte, leviana prostituta,
Não distingue os amantes!*
(PC, 136)

Nesse contexto, assinala o fracasso da espera da mulher ideal:

*Eu vaguei pela vida sem conforto,
Esperei minha amante noite e dia
E o ideal não veio...*

*Farto da vida, breve serei morto...
 Não poderei ao menos na agonia
 Descansar-lhe no seio!
 (PC, 133)*

Ao reconhecimento da frustração segue-se o rebaixamento total das relações entre o poeta e o mundo. No paroxismo da desilusão, sintetiza, em “O poema do frade”, com melancolia, o saldo negativo de suas malogradas expectativas. A perda das ilusões chega ao limite máximo através da forte imagem do “mundo prostituto”, no qual o único verdadeiro é o do prosaico charuto:

*Quebrei os sonhos meus n'alma descrida.
 E do meio do mundo prostituto
 Só amores guardei ao meu charuto!
 (PC, 373)*

A blague do amor ao charuto não é gratuita.

Numa série de poemas da segunda parte da *Lira dos vinte anos* tematiza o desencontro amoroso pela quebra da ilusão, opondo mundo real e imagem ideal. Expõe, mediante confronto explícito, anseio amoroso idealizado e rompimento dessa expectativa, num jogo dialético tenso, desenvolvido, sobretudo, nos poemas “É ela! É ela! É ela! É ela!” e “Namoro a cavalo”. Em “É ela! É ela! É ela! É ela!”, o contraste entre a “fada aérea e pura” (imagem do ideal) e a “lavadeira na janela” (figura real) destaca, ainda que veladamente, a condição econômica da mulher concreta (“lavadeira”, índice profissional) que favorece a abordagem amorosa. E o poema se desenvolve apoiado em antíteses denunciadoras do choque entre real e ideal. A “ironia romântica” corrige os excessos da imaginação criadora. Em “Namoro a cavalo”, a dependência econômica percorre a construção do poema. Dessa vez, é na figura de um desastrado amante que as marcas do dinheiro medeiam as relações amorosas. Índices de dispêndio financeiro identificam o sujeito lírico que não vacila diante de gastos para melhor impressionar a sua “Dulcinéia namorada”:

*Alugo (três mil-réis) por uma tarde
 Um cavalo de trote (que esparrela!)
 Só para erguer meus olhos suspirando
 A minha namorada na janela...
 (PC, 229)*

Imagem reiterada na estrofe seguinte:

*Todo o meu ordenado vai-se em flores
E em lindas folhas de papel bordado
Onde eu escrevo trêmulo, amoroso,
Algum verso bonito... mas furtado.*

(PC, 229)

Anote-se de passagem, o caráter fútil atribuído à poesia, servindo de “alcoviteira” entre o sujeito lírico e a namorada.

Alheia ao galante cavaleiro, a “Dulcinéia namorada” não se comove ante os gastos do sujeito lírico, o qual, além de alugar o cavalo e comprar flores, veste-se com esmero (“roupas tafuis”, “calça inglesa”). O desenrolar do poema ressalta o ridículo da situação experimentada pelo amante. A namorada, “Por ver-me tão lodoso ela irritada/Bateu-me sobre as ventas a janela...” (PC, 230). E o malgrado enamorado, sujo de lama, cai do cavalo, machuca o nariz, rasga as calças e lastima que todo esse desastre foi a única “paga do amoroso devaneio” (PC, 230).

A tematização do amor em Álvares de Azevedo tem o sentido de abrangência, de visão totalizadora. No amor ideal, pureza, sofrimento e inacessibilidade são índices de frustração. Impedido de integralizar a experiência amorosa (a posse física da mulher amada lhe é interdita), o poeta lamenta a solidão e o abandono em que se encontra. Tentando sair do impasse, idealiza a mulher, projeta seus desejos na natureza ou contenta-se com a simples contemplação a distância do objeto de seus amores.

Ao reconhecer a precariedade de sua idealização, volta-se para a destruição do mito construído. Celebra o amor profano das prostitutas. Estas, não raro em sua obra poética, apresentam sinais de complexidade, misturando santidade e degradação, elementos que confundem o sujeito lírico pelo inesperado da experiência, como se lê em “O conde Lopo”:

*E nunca ouviste, por aí, na vida,
Falar de umas mulheres que a flor d'alma
Prostituem por ouro? nunca o peito
Abalou-te um rugir ouvindo os cantos
De tanta perdição? —*

.. Mas talvez viste

Um dia à porta — ao bruxulear da tarde

*C'os seios descobertos vir sentar-se
 C'um forçado sorrir nos secos lábios
 Do abjeto lupanar à porta infame
 Desgrenhada mulher.*

.E então o nojo

*Quiçá do peito teu apoderou-se...
 Pois essas vis que a perdição enloda
 Em charco apodrecido — e a esse nome
 De vendida mulher — de prostituta
 Ligaste o nojo e o desprezo — apenas.
 Porém se a meretriz viesses tu bela
 Como os anjos de Deus e à luz das noites
 Em estrelado céu, rósea sorrindo
 Qual cravo entre rubins vazando orvalho —
 A não amá-la e o coração inteiro
 Não vazares-lho aos pés como áureo vaso
 De essência preciosa — ao menos n'alma,
 Não doera-te uma fibra, e compassiva
 Não te caíra aos lábios uma lágrima
 Num soluçar quebrado?*

(PC, 468-9)

Em outro tipo de abordagem da temática amorosa, escarnece do amor acessível (“Namoro a cavalo” e “É ela! É ela! É ela! É ela!”). Esse caráter dialético da visão amorosa nos poetas românticos que ultrapassaram os limites da convenção idealizada levou F. Schlegel a concluir sobre a “ironia romântica”:

A verdadeira ironia é a ironia do amor. Ela nasce do sentimento de finitude e da limitação própria, assim como da aparente contradição desse sentimento em face à idéia do infinito, inclusa em todo amor verdadeiro.¹⁰

Em outro bloco de poemas, o dinheiro aparece diretamente como o responsável pela existência do “mundo prostituto”. Textos como “O editor”, “Dinheiro” e “Minha desgraça”,

todos da segunda parte da *Lira dos vinte anos*, demonstram a preocupação de Álvares de Azevedo em denunciar a perda das ilusões românticas. Reconhece o poeta que não há lugar para o sonho numa sociedade em que o dinheiro comanda tudo, até os sentimentos. Inclusive para a atividade poética, como em "Minha desgraça":

*Minha desgraça, não, não é ser poeta,
Nem na terra de amor não ter um eco,
E meu anjo de Deus, o meu planeta
Tratar-se como trata-se um boneco...*

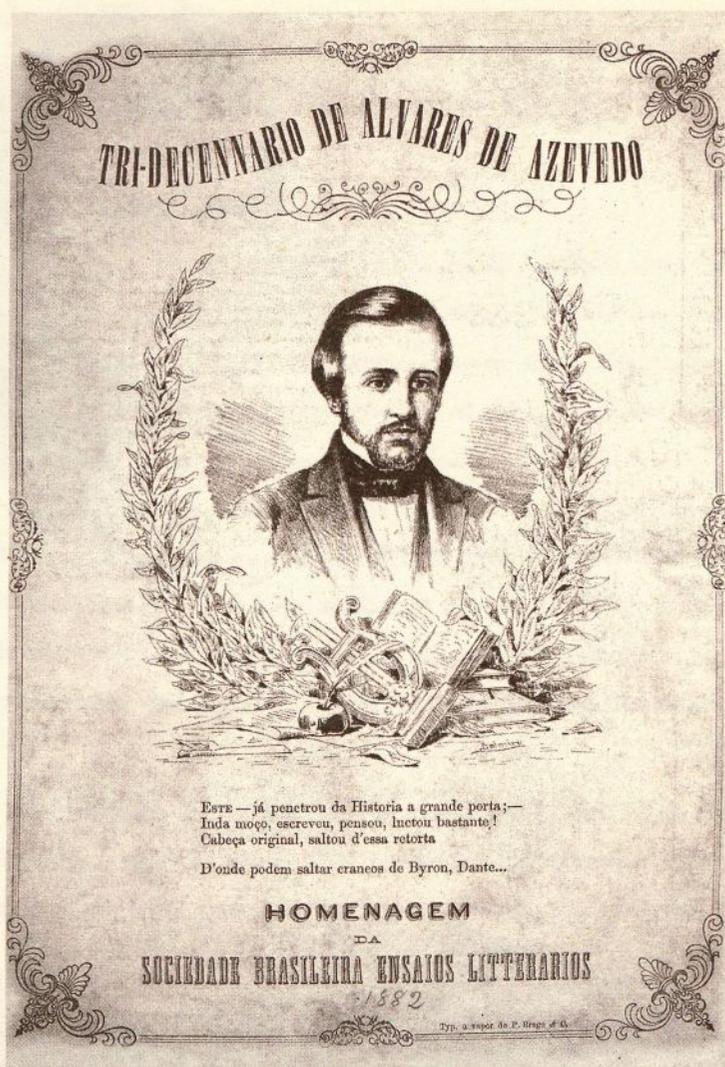
*Não é andar de cotovelos rotos,
Ter duro como pedra o travesseiro...
Eu sei... O mundo é um lodaçal perdido
Cujo sol (quem mo dera!) é o dinheiro...*

*Minha desgraça, ô cândida donzela,
O que faz que o meu peito assim blasfema,
É ter para escrever todo um poema,
E não ter um vintém para uma vela.*

(PC, 236)

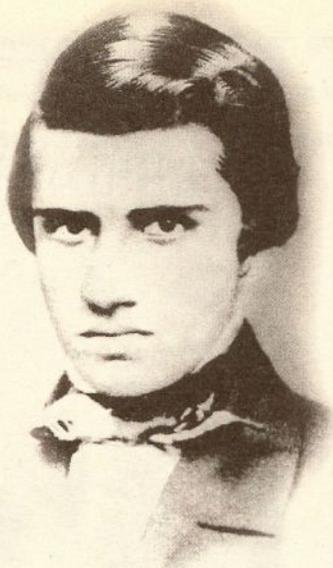
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. HEGEL, Friedrich Wilhelm. "A arte romântica." In: *Estética*. 2ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1972. V.4.
2. MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 41.
3. *Ibidem*.
4. AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas*. 2.ed. São Paulo: Saraiva, 1962,.....p. 151. Doravante, todas as citações e transcrições desta obra serão feitas através da sigla PC, seguida do número da página de onde foram extraídas.
5. BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 1974.
6. BOWRA, C.M. *The Romantic Imagination*. Nova York: Oxford University Press,.....1961.
7. BANDEIRA, Manuel. Prefácio. In: *Antologia dos poetas brasileiros da fase..... romântica*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1937, p.15.
8. ANDRADE, Mário de. "Amor e medo." In: *Aspectos da literatura brasileira*. São.....Paulo: Martins, s.d.
9. SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
10. Apud ROSENFELD, Anatol. "Aspectos do romantismo alemão." In: *Texto/ contexto*. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 159.



Retrato por Annunciato na Galeria da Academia Brasileira de Letras

Acervo da FBN



A O L A D O :

Retratado de meio corpo aos 17 anos (1885)

Acervo da FBN

A B A I X O :

Casa onde nasceu Álvares de Azevedo

Acervo da FBN



Wellington de Almeida Santos

Bibliografia comentada de Álvares de Azevedo

Publicada postumamente, a obra completa de Álvares de Azevedo apresenta problemas textuais decorrentes da precária leitura de seus manuscritos desde as duas edições *princeps* (1853 e 1855), a cargo de Domingos Jaci Monteiro, primo do poeta. Além disso, os diferentes editores subseqüentes adotaram critérios próprios na distribuição do material literário, ocasionando pequenas alterações na ordem de apresentação dos textos, sobretudo nas três partes da *Lira dos vinte anos*. As dificuldades de se obter um texto fidedigno da vontade autoral se agravaram, ao longo das sucessivas edições, devido a problemas tipográficos de toda espécie (gralhás, erros etc.). Na impossibilidade momentânea de se indicar um texto realmente livre de suspeitas, sugere-se uma seleção bibliográfica (relacionada a seguir) para que o eventual interessado, dispondo do mínimo de informações indispensáveis, faça sua opção.

1 – *Poesias*. Ed. de Domingos Jaci Monteiro. Tipografia Americana, 1853. Preparada por Domingos Jaci Monteiro, primo do poeta, é de fundamental importância, por ser tratar da edição *princeps* da *Lira dos vinte anos*. Constitui o primeiro volume das *Obras*.

2 – *Obras*. Ed. de Domingos Jaci Monteiro. Tipografia Universal, 1855.

Igualmente a cargo de Domingos Jaci Monteiro, é a primeira edição da prosa do poeta (segundo volume das *Obras*), com destaque para *Noite na taverna* e *Macário*.

3 – *Obras*. Ed. de Domingos Jaci Monteiro. 2.ed. 3 v. Rio de Janeiro: Garnier, 1862. Novamente entregue a Domingos Jaci Monteiro, teve acréscimo de vários inéditos, incluindo “O poema do frade”. Contém textos sobre o poeta (discursos, elogios, juízos críticos e outros).

4 – *Obras*. Ed. de Domingos Jaci Monteiro. 3.ed. 3 v. Rio de Janeiro: Garnier, 1862. Repete a segunda edição.

5 – *Obras*. Org. por Joaquim Norberto de Sousa e Silva. 4. ed. refundida e aumentada. Rio de Janeiro: Garnier, 3 v. 1873. Foi substancialmente aumentada em relação às edições de Domingos Jaci Monteiro, principalmente na documentação sobre o poeta. É uma das edições que serviram de base para o estabelecimento do texto da *Lira dos vinte anos*,

preparada por Maria Lúcia Dal Farra (Martins Fontes, 1996). As 5^a, 6^a e 7^a edições repetem o material desta edição.

6 – *O conde Lopo*. Ed. de Luís Antônio da Silva Nunes. Rio de Janeiro: Tipografia.Leuzinger, 1886.

Organizada por Luís Antônio da Silva Nunes, amigo dileto, companheiro de Academia e correspondente do poeta. É a edição *princeps* desse longo poema.

7 – Cartas. In: SOUTO, Luís Felipe Vieira. *Dous românticos brasileiros*; anexo. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1931. Divulga, pela primeira vez, uma substancial quantidade de cartas de Álvares de Azevedo, endereçadas a seus familiares: mãe (55), pai (2) e irmã, Maria Luiza (1).

8 – *Noite na taverna. Macário*. Int. de Edgar Cavalheiro e ils. de Di Cavalcanti. São Paulo: Martins, 1941. Edição valorizada pelas ilustrações de Di Cavalcanti.

9 – *Obras completas*. Ed. organizada e anotada por Homero Pires. 8.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. É o texto de referência da maioria dos estudiosos, entre eles Antônio Cândido e Maria Lúcia Dal Farra. Trata-se da edição mais completa das obras de Álvares de Azevedo. Incorpora *O conde Lopo*, as 58 cartas divulgadas por Luís Felipe Vieira Souto e acrescenta *O livro de Fra Gondicário* (inédito).

10 – *Poesias completas*. Pref. de Atilio Milano e Edgar Cavalheiro. 2 v. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943. Edgar Cavalheiro foi um dos inúmeros biógrafos de Álvares de Azevedo.

11 – *Poesias completas*. Introdução de Péricles E. da Silva Ramos. Texto fixado e anotado por Frederico José e Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo: Saraiva, 1957. Com lição textual, baseia-se na *princeps* (1853) e na 3^a (1862). Contém um importante estudo de Péricles Eugênio da Silva Ramos, com sugestivas observações sobre a técnica versificatória de Álvares de Azevedo. Péricles Eugênio considera a edição de Homero Pires (1942) de “valor muito relativo, como texto”.

12 – *Poesia*; antologia. Seleção e estudo crítico por Maria José da Trindade Negrão. Rio de Janeiro: AGIR, 1957. O estudo crítico possui méritos, apesar de algumas considerações problemáticas.

13 – *Poesias escolhidas*. Seleção de Hildon Rocha. Rio de Janeiro: Aguilar; Brasília: INL, 1971. Uma boa antologia, com estudo crítico, cronologia e bibliografia de e sobre Álvares de Azevedo.

14 – *Cartas*. Ed. de Vicente de Azevedo. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1976. O editor, incansável biógrafo do poeta, enriqueceu bastante a edição com notas preciosas sobre sua vida. Manteve a ortografia original. É quantitativamente mais generosa do que as coletâneas anteriores, inclusive as de Luís Felipe Vieira Souto (1931) e Homero Pires (1942).

15 – *Álvares de Azevedo*. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Bárbara Heller, Luís Percival Leme de Brito e Marisa Lajolo. São Paulo: Abril Educação, 1982. Edição de cunho popular, contendo ótimo material para estudo, com sugestões de pesquisa bastante originais.

16 – *Macário, Noite na taverna e Poemas malditos*. Seleção e apresentação de Hildon Rocha. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. Outra boa antologia, a 3ª preparada por Hildon Rocha. A segunda foi publicada em 1982.

17 – *Os melhores poemas*. Seleção de Antônio Cândido. São Paulo: Global, 1985. Edição valorizada por um instigante ensaio introdutório de Antônio Cândido, um dos mais respeitados estudiosos da obra de Álvares de Azevedo. Na preparação dos poemas, seguiu, expressamente, a lição de Homero Pires (1942).



Litografia por M. Lemmi, São Paulo
Acervo da FBN



Litografia por Belmiro, 1882
Acervo da FBN

D E P O I M E N T O

Carlos Nejar

De como nasceram Canga, O poço do calabouço e Árvore do mundo

Há uma lembrança que não me abandona. Promotor de justiça, recém-empossado, trabalhava em Uruguaiana (RS), na fronteira da Argentina. Era o mês de dezembro de 1963. Em noite muito quente, quando dormia num modesto hotel perto da rodoviária, cujo nome se extraviou em mim, fui despertado por um pássaro que entrou pela janela aberta de meu quarto. Pousou sobre a mesa. Assustou-me com sua presença estranha, indagadora. Depois se foi como chegou. E me veio o poema inicial de *Canga*, que, mais tarde, recebeu o nome de "Visitante" (Jesusaldo como um pássaro que desce e se torna hóspede do quarto e do texto): "Pensei-te emissário / com ordem de prisão; / o pavor me tocou com seu engaste / e rodei ao léu, chapéu." (*Canga*, p.6.)

Os poemas seguintes descrevem a infância e juventude do personagem ("Cultivo"), bem como as linhas de sua trajetória ("O exílio", "Testemunho" e "O mudável"). "Alistamento" foi o último poema que escrevi, quando o livro, como um círculo, fechava. E o nome do personagem? Alcançou-me em Itaqui (RS), cidade lindeira com Alvear, em 1966, no apogeu da ditadura militar, onde em campo de concentração foi presa boa parte dos cidadãos, estando entre os líderes opressores, ligados ao poder militar, os irmãos Gentil e Atilio Calegaro. E eis que, no dia dos pais, na famosa Pensão da Gringa, povoada de respeitáveis "chefes de família", os irmãos Calegaro resolveram liquidar o desafeto político, que se chamava Fonga Belmonte. E o liquidaram, desarmado, pedindo para viver, após o perseguirem, de quarto em quarto, e matarem um outro, desconhecido, de passagem pela terra, com bala perdida. Eu havia sido promovido no Ministério Público, para aquela localidade e tive de enfrentar, com o auxílio de um assistente de acusação, três causídicos de nomeada no júri mais popular que se realizou na história de Itaqui, contra os irmãos Calegaro. Consegui a nulidade do

Tribunal de Justiça, no primeiro dos júris, em que Gentil Calegaro fora absolvido e depois, por 7 x 0, obtive a condenação de ambos os réus, a 16 e 19 anos de reclusão. Nunca me senti tão “ministério público”, pelo apoio da comunidade que transbordou a sala do julgamento.

Daí nasceu Jesualdo Monte, um Jesus popular. E do apelido de família da vítima, Belmonte, pelo ir-e-vir do inconsciente, completei a criação do nome do personagem: Monte (Gólgota), que vive em dois planos — o social e o espiritual. E fui designando esse vivente, com seu nome de berço, ali, onde se achava inominado, inclusive no inicial — “Desembarque”.

O capítulo “Arreverso” brotou, a partir do poema que designa o volume — *Canga*. Era promotor de justiça, por volta do ano de 1966, em São Jerônimo, onde se situam as minas de carvão do Rio Grande. Atendia, diariamente, nas minhas funções, aos acidentados da comarca. E um dia ouvi de um deles (tinha menos de 40 anos e ficara incapacitado para o trabalho com o habitual “carvão nos pulmões”): “Minha vida, doutor, foi sempre a de um animal de carga, sob a canga.” Ora, canga é a peça de madeira que prende os bois pelo pescoço e os liga ao carro ou ao arado (*Dicionário etimológico Nova Fronteira*, de Antônio Geraldo da Cunha). E também é cruz. Depois, com o refrão — “Jesualdo Monte, não és homem. / És um burro” — escrevi “Candeia”, “Engenho”, “Cocheira”, “Trabalho” e “Interregno” (como fecho do capítulo, a partir do verso “a noite com seu camelo”, onde entreliguei liberdade e loucura, aquela metaforizada num ganso e essa, num poço).

“Demarcação” assinala a fala de Jesualdo e a sua consciência da opressão social que o cerca. Desde a violência e escravidão do homem pelo homem, até a existência de tantos latifúndios e tão poucas terras para a plantação. Jesualdo prevê o movimento dos sem-terra, crescente no Brasil contemporâneo: “O que tenho: / desespero e ferro. / A terra não tem dono, / o homem não tem terra. / Os trigos se penduram / na haste de uma idéia” (*O dono da terra*, p.26, obra citada). E entre esses poemas não esqueço “Sustento forte”, que tem uma história curiosa. Os versos “se é por sustento forte / eu como a morte” (refrão) foram ditos por mim, em tom de conversa, a uma pessoa que me recomendou não comer determinado alimento, por ser prejudicial à saúde (o regime sempre me perseguiu). E os anotei numa caderneta. E os versos — “vou acender uma bala” — me chegaram numa audiência de Taquari, quando o juiz ouvia a vítima relatar certos fatos: “O meu desafeto acendeu uma bala no meu ombro e depois me atirou os cachorros em cima.” Anotei e ampliei: “vou acender uma bala / onde uma ave não voa” (Taquari, 1965). Assim, os poemas de “Demarcação” e os de “Lisura” se foram inventando, dentro da narrativa poética de um ser que caminha para a

morte e crê ser a morte, vida, transformação da realidade. (Era o tempo da tortura e da luta armada.) E eu falava de um peão de estância, do pampa, que, após tomar consciência da canga, assumia a luta e morria, combatendo. (“Secaram o corpo / que o sangue reveste; / secaram o corpo / a idéia não secam // ...A idéia não secam / e brota do mundo”, “Lisura”, VII, p.58-59, ob. cit.). E é Paulo, O Apóstolo das Gentes, que adverte: “O que tu semeias não é vivificado, se primeiro não morrer” (II Coríntios, 15;36).

O meu livro *O poço do calabouço*, diferente de *Canga*, gestado aos poucos, filtrando-se, foi uma só explosão — desde o poema inicial “Situação” até o último, “Derrubada”. Estávamos no auge do poder ditatorial, dos atos de exceção, da “Constituição de dolo e pedra”, do grande silêncio no país. Corria o fim do ano de 1972 e eu exercia a promotoria de Justiça de Erexim, no Rio Grande. Foi nessas condições que vi nascer esse livro, cujo título provisório era *Liberdade vigiada*, que foi mais tarde substituído pela opção mágica — *O poço do calabouço* (a sonoridade interna me tocou, além do sentido — o poço mais fundo, “o da prisão”), verso, aliás, constante do primeiro poema. A idéia mestra, obsessiva, central, é a da liberdade. A sua organização em capítulos espelha, nitidamente, o Brasil de então, pois “o poço do calabouço” não era outro senão este país, com a sua situação opressiva (“Como amar este regime / de vivos e mortos, amar o saldo de ossos / no poço do calabouço?”), as leis ou disposições gerais (“A primeira lei é o medo, / que é maior / se vem mais cedo. // A segunda lei é o espanto / que só desova na cova. // A terceira lei oprime / mas não se conhece o nome. // A quarta lei é a do ódio, / que se exaure quando morde.” // Obra citada, p.15), sua ruminação (“Os princípios / roem / a si / mesmos, a esmo. Obra citada, p.23), e as algemas (“Nos vigiam sempre/ e a nossa virtude / é viver ao menos.” Obra citada, p.29). Porém, a partir de “Lado a lado”, com a descoberta da solidariedade, conscientizei-me de que era possível mudar as coisas e alcançar “A derrubada” do *Poço do calabouço*. (“Juntos lutamos / e juntos / ascendemos / num só remo, / num movimento de corpo / que leva a alma conosco.” Obra cit., p. 105.) Em Caxias do Sul (RS), no mês de abril de 1973, terminei esse livro. Recordo, especialmente, dois momentos: o aproveitamento no poema “Ariete” de um verso que minha filha Carla (hoje jurista) disse, passando por mim, na leveza dos seus cinco anos, sob uma árvore e muito vento em Erexim: “Vento vento ventoria.” (Escrevi: “Fumegante liberdade / vento vento ventoria.” Ob. cit., p.81.) E a vinda misteriosa do poema “O selo dos dias”, que brotou do ruído de meus passos na calçada, formando-se na medida em que caminhava, com o sincopado ritmo de um galopar de potros, quando me dirigia para as audiências no foro de Caxias do Sul, pela manhã (“Dias virão,

dias virão / a golpes secos / de potros / no chão.// Não sei se já nasceram, / não sei onde se encontram / os dias / que amo tanto. (No cano de um fuzil / ou no cano do espanto...Irão dias saltando / aos ombros / de outros ombros / até onde houver ombros / irão dias brotando". Ob. cit., p.102.). A primeira edição de *O poço do calabouço* foi publicada em Lisboa, Portugal, pela Moraes Editores, em 1974, durante o tempo do sucessor de confiança de Salazar, Marcelo Caetano, esgotando em poucos meses. A edição brasileira saiu pela Salamandra (Rio), 1977.

Por fim, *Árvore do mundo* (Aguilar, 1977) esgotou-se em três meses e, no mesmo ano, saiu a segunda edição pela Nova Fronteira. O livro divide-se em duas partes (que inicialmente eram livros separados): I. O sopro da execução; II. O fogo da consciência. No primeiro vislumbre a "Execução" (do tempo, dos homens e das coisas), esse processo inexorável da história, com o ar, os rios e as estações vendidos em leilão, a dívida ("Cada manhã sabemos / que se acumula a dívida. / A grama que pisamos / é dívida"), os sapatos do medo e os executados sem nome, a que o poeta teve precisão de dar rosto e voz. No segundo há um movimento fáustico, a divisão do amor, as escurezas do pacto, o conhecimento de Deus e a salvação. É um dos meus livros de vigília mais obstinada, revelando a crise existencial do autor e a crise deste país, que persistia cambaleante, no estado de exceção, entre decretos e cassações (os executados). Foi escrito, febrilmente, num só fôlego, em Porto Alegre, entre pareceres do assessor do procurador-geral da Justiça, que eu era, de julho de 1974 a setembro de 1975. E assim concluo este depoimento, com a alegria da breve publicação desses livros, já esgotados, num volume, sob o título *Os dias pelos dias* (*Canga*, *O poço do calabouço* e *Árvore do mundo*), através da Topbooks, prefaciado pelo poeta e crítico Adriano Espínola.

Cassiano Ricardo diz que "imaginar é desenhar". E ao criar essas imaginações da memória, sei que é possível, nos mesmos termos, borgianamente, tecer uma história universal dos poemas. Até o instante em que, não podendo mais dizer por eles, digam eles por nós.

Paíol da Aurora, Guarapari, ES, em 28.3.1997.

P

OESIA TRADUZIDA

Leonardo Fróes

Solilóquio de Hamlet, de Shakespeare

No ensaio "Hamlet and his Problems," constante de *The Sacred Wood*, T. S. Eliot diz que esta peça de Shakespeare "é a *Mona Lisa* da literatura". Tomando-a por mais notável pela fama do que pelo valor intrínseco, e atribuindo-a a um "período de crise" na trajetória de seu criador, Eliot condena a via interpretativa que remonta a Goethe e Coleridge, os quais, seduzidos pelo tipo psicológico do príncipe da Dinamarca, o herói trevoso da indecisão metafísica, a seu ver se esqueceram de olhar para a estrutura da peça enquanto obra de arte, num processo semelhante ao de quem se deixa tragar, século após século, pelo "sorriso enigmático" — a expressão da Gioconda. Segundo o raciocínio de Eliot, Goethe fez de Hamlet um Werther, enquanto Coleridge fez de Hamlet um Coleridge, pelo fato de serem ambos desse "tipo mais perigoso de crítico," o dos que, tendo a mente de natureza criativa, se enredam no tema e se envolvem com os fenômenos de sua análise.

Ainda que se compreenda e aceite a ressalva de Eliot, pode-se admitir também que o Hamlet existente hoje é a soma do personagem de Shakespeare com o que dele foi feito pela tradição que nos faz. Encampada sob tal prisma, a síntese de Otto Maria Carpeaux, de que "*Hamlet* é a tragédia da inteligência e do intelectual", é válido pensar que essa tragédia — cujo ponto alto é o solilóquio da cena 1 do ato 3, aqui apresentado em versões de 12 diferentes autores — assemelha-se em essência à da indecisão do Fausto de Goethe em seu primeiro monólogo "Bilde mir nicht ein, wass Rechts zu wissen,/ Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren,/ Die Menschen zu bessern und zu bekehren", ou às várias tentativas de Coleridge para justificar a inércia do poeta ante o mundo da ação, como nos versos comovidos de "Work without hope", de 1825: "And I the while, the sole unbusy thing,/ Nor honey make, nor pair, nor build, nor sing."

Ao focar as dores do intelectualismo e a barroquice da peça, que para ele é “a maior de todas as tragédias de vingança”, Carpeaux diz também, sempre na *História da literatura ocidental*: “O pensamento, em *Hamlet*, pode ser menos profundo do que parece. Mas não importa. É caso único na literatura dramática universal a combinação de um assunto filosófico com os mais irresistíveis, quase melodramáticos, efeitos cênicos.” Bem pode ser que então pensasse na própria contextura noturna, tumultuosa e ensandecida do enredo, cujas linhas gerais convêm aqui recordar, para que a força do monólogo que se vai ler a seguir adquira pleno realce.

O pai de Hamlet e legítimo rei da Dinamarca, aparecendo-lhe em fantasma, conta-lhe ter sido assassinado pelo próprio irmão, Claudius, que em conluio com Gertrude, a rainha consorte, se apossara do trono após o crime. Chocado com a dupla traição, de sua mãe e de seu tio, Hamlet se faz de louco e, acreditando matar Claudius, mata na realidade Polonius, o camareiro-mor e pai de sua noiva Ofélia, que enlouquece e morre afogada. Movido por vingança, Laertes, irmão de Ofélia, bate-se em duelo com Hamlet, usando uma espada envenenada por Claudius, e os dois se ferem e morrem. Antes de sucumbir, Hamlet porém ainda consegue matar e desmascarar o tio que lhe usurpara o trono e o persegue. Durante a cena do duelo, a última do sangüinolento drama, morre também sua mãe, envenenada por uma bebida que Claudius destinara ao próprio Hamlet.

O cerne do argumento e o esboço do herói shakespearianos correspondem às atribuições de Amleth ou Amlooi, príncipe da Jutlândia, de idêntico destino trágico, cujo caso é narrado na *Historia danica* de Saxo Grammaticus, escrita em latim no final do século XII e alimentada, ao que tudo indica, por fontes ainda mais antigas. Sabe-se que, precedendo o *Hamlet* de Shakespeare, cuja composição deve datar de entre 1599 e 1602, uma outra peça sobre o mesmo tema foi encenada em Londres em ou antes de 1589, como se sabe que o argumento fornecido pela *Historia* de Saxo está presente também nas *Histoires tragiques* de François de Belleforest, de 1576, traduzidas para o inglês e publicadas em Londres como *The Hystorie of Hamblet*, em 1608.

Nos comentários de Coleridge a Shakespeare, de 1818, que exerceram longa influência durante o século XIX e de certo modo o situaram como poeta quase romântico, Hamlet é um ser em conflito perante toda a existência, pois nele o dramaturgo “parece ter querido exemplificar a necessidade moral de uma adequada harmonia entre nossa atenção aos objetos dos sentidos e nossa meditação sobre as manobras da mente — um *equilíbrio* entre o mundo real e o imaginário”. A projeção de Coleridge em Hamlet assinalada por Eliot pode

estar embutida no argumento, já que o poeta dirá logo a seguir que o herói é vítima da ruptura desse equilíbrio, porque seus pensamentos e as imagens de sua fantasia tornam-se mais vívidos que sua percepção da realidade, dotando-o de grande atividade intelectual e de uma conseqüente aversão pelas ações concretas. Sem dúvida, o mesmo conflito que se espelha na obra e na própria vida de Coleridge, o qual, assim como fez de Shakespeare um poeta quase romântico, de Hamlet terá feito um herói quase existencialista. Aos dois conflitos, ambos de hipotética base na sensibilidade muito aguçada, há de aplicar-se o mesmo lema — aquele que resume a indecisão metafísica: “Ser ou não ser, eis a questão.”

Vazado nesses termos desde pelo menos a tradução de Machado de Assis, a mais antiga das aqui coligidas, sóbria e elegante como tudo o que flui da mão do mestre, o verso inicial do monólogo tornou-se no Brasil uma frase feita. Apesar disso, diz tanto e de forma tão coesa que quase todos os tradutores a retêm, à exceção de Alexei Bueno e Geraldo de Carvalho Silos (que optaram por “Ser ou não ser, esta é a questão”), Mário Fondelli (“Ser ou não ser... Eis o problema”) e Ana Amélia Carneiro de Mendonça (“Ser ou não ser, essa é que é a questão”).

Daí para a frente, as traduções vão divergindo em crescendo, como inevitavelmente acontece sempre que algum texto poético é submetido ao processo. Não só pelas dificuldades da métrica — ou, quando é o caso, da rima — mas pela própria e salutar divergência que há dentro de cada um. Traduzindo-se versos livres, ou a imperfeitamente chamada “prosa poética”, a mesma inevitabilidade se impõe, pois é o mundo pessoal da subjetividade que preside à escolha dos termos, à moldagem das formas, à opção pelos ritmos. Toda tradução de poesia, tal qual sua própria criação, é um ato de conhecimento afetivo que não deve nem pode ser medido por simples operações do intelecto. Como a dúvida hamletiana, a tradução de poesia é ou não é, dependendo menos da cega fidelidade ao que está no texto de origem do que da força com que o tradutor cria um objeto verbal de todo novo para fazer-nos sentir o que não tem tradução. Porque a poesia, lembrando de novo Coleridge, em sua definição dessa arte, não se opõe à prosa, que se opunha, em sua época, ao metro, mas à ciência: “O objetivo característico e imediato da ciência”, diz ele, “é a aquisição, ou comunicação, da verdade; o objetivo característico e imediato da poesia é a comunicação de um imediato prazer.”

Dois versos extraídos do monólogo servem para ilustrar as divergências através das quais cada tradutor se revela. O que em Shakespeare é “And thus the native hue of resolution/ Is sicklied o'er with the pale cast of thought”, vira, em Machado de Assis, “Assim da reflexão à luz mortíça/ A viva cor da decisão desmaia”; em Ivan Junqueira, “E assim a luz da decisão se

esvai/ No pálido matiz do pensamento”; em Alexei Bueno, “E o ardor primeiro do desígnio murcha-se/ Frente ao pálido olhar do pensamento”; em Jorge Wanderley, “O natural matiz da decisão/ Adoece ao palor do pensamento”; em Ivo Barroso, “E a primitiva cor da decisão/ Dilui-se ante o palor do pensamento”; em Ana Amélia Carneiro de Mendonça, “E o instinto que inspira as decisões/ Desmaia no indeciso pensamento”; em Carlos Alberto Nunes, “Desta arte o natural frescor de nossa/ resolução definha sob a máscara/ do pensamento”; em Péricles Eugênio da Silva Ramos, “É que se cobre a tez normal da decisão/ Com o tom pálido e enfermo da melancolia”.

Alguns dos mais competentes tradutores brasileiros de poesia aí estão na amostragem, e ao leitor cabe agora — a ele, a quem transfiro a decisão — saber se seus esforços transmitem ou não transmitem um imediato prazer. A mim me basta constatar que os demais, os que resolveram traduzir *Hamlet* em prosa, desconsideraram os ensinamentos de Coleridge e os de Mário de Andrade — que diz em *O banquete* que “verso é o elemento da linguagem oral que imita, organiza e transmite a dinâmica dum estado lírico”; ou é “o elemento da linguagem oral que transfigura esteticamente o movimento do estado lírico”; ou ainda “o elemento de poesia que determina as pausas do movimento rítmico” — para chegar a resultados muito questionáveis. Senão, vejamos. Os mesmos dois versos de Shakespeare citados antes, de admirável concisão, degeneraram-se em sentido e beleza, na tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes, em “e é assim que o primitivo verdor de nossas resoluções se estiola na pá da sombra do pensamento” (o absurdo “pá da sombra” só pode ser erro de revisão: os tradutores devem ter querido dizer “pálida sombra”); na de Mário Fondeli, em “Eis por que as cores vivas da resolução desmaiam no clarão indefinido do pensamento”; e, na de Geraldo de Carvalho Silos, em “e assim o vermelho natural e sanguíneo da resolução se cobre doentamente da cor pálida do pensamento”. É ou não é?

Tradução de Alexei Bueno

Ser ou não ser, esta é a questão. Para a alma
 O que é mais nobre, suportar os dardos
 E as pedras da ultrajante sorte, ou contra
 Um mar de erros se erguer, aniquilando-o?
 Morrer, dormir, não mais. E com o sono,
 Dizem, a dor do coração findamos
 E as lutas mil que são da carne a herança.
 Qual mais sonhado fim? Dormir, morrer.
 Dormir! talvez sonhar. Aí está o defeito:
 Neste sono mortal podem vir sonhos
 Quando libertos deste liame efêmero.
 Há pois que vacilar. Tal raciocínio
 Faz a desgraça da tão longa vida;
 Pois quem do tempo agüentaria os golpes
 E o escárnio, e o peso do opressor, e a afronta
 Do altivo, o amor sem volta, a lei morosa,
 A ofensa do poder, e o coice certo
 Que o paciente valor leva dos crápulas
 Se a paz pudesse dar-se com um punhal?
 Quem tais fardos levava, suando e arfando
 Sob o exausto viver, não fosse o medo
 De algo depois da morte, a terra obscura
 De onde ninguém voltou – turvando o arbítrio,
 Fazendo-nos tragar antes os males
 Daqui, que voar aos outros não sabidos?
 Assim nos faz covardes a consciência
 E o ardor primeiro do desígnio murcha-se
 Frente ao pálido olhar do pensamento,
 E as maiores e mais vitais empresas
 Com essa idéia desviam-se, perdendo
 Qualquer nome de ação. – Silêncio, agora!
 A bela Ofélia. – Ninfa, em tuas rezas
 Lembra dos meus pecados.

Tradução de Ana Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliodora

Ser ou não ser, essa é que é a questão:
Será mais nobre suportar na mente
As flechadas da trágica fortuna
Ou tomar armas contra um mar de escolhos
E enfrentando-os, vencer? Morrer – dormir:
Nada mais; e dizer que pelo sono
Findam as dores, como os mil abalos
Inerentes à carne – é a conclusão
Que devemos buscar. Morrer – dormir.
Dormir! Talvez sonhar – eis o problema,
Pois os sonhos que vieram nesse sono
De morte, uma vez livres deste invólucro
Mortal, fazem cismar. Esse é o motivo
Que prolonga a desdita desta vida.
Quem suportara os golpes do destino,
Os erros do opressor, o escárnio alheio,
A ingratidão no amor, a lei tardia,
O orgulho dos que mandam, o desprezo
Que a paciência atura dos indignos,
Quando podia procurar repouso
Na ponta de um punhal? Quem carregara
Suando o fardo da pesada vida
Se o medo do que depois da morte
— O país ignorado de onde nunca
Ninguém voltou — não nos turbasse a mente
E nos fizesse arcar c'o mal que temos
Em vez de voar para esse, que ignoramos?
Assim nossa consciência se acovarda
E o instinto que inspira as decisões
Desmaia no indeciso pensamento;
E as empresas supremas e oportunas
Desviam-se do fio da corrente
E não são mais ação. Silêncio agora!
A bela Ofélia! Ninfa, em tuas preces,
Recorda os meus pecados.

Tradução de Carlos Alberto Nunes

Ser ou não ser...Eis a questão. Que é mais nobre para a alma: suportar os dardos e arremessos do fado sempre adverso, ou armar-se contra um mar de desventuras e dar-lhes fim tentando resistir-lhes? Morrer...dormir...mais nada...Imaginar que um sono põe remate aos sofrimentos do coração e aos golpes infinitos que constituem a natural herança da carne, é solução para almejar-se. Morrer...dormir...dormir...Talvez sonhar... É aí que bate o ponto. O não sabermos que sonhos poderá trazer o sono da morte, quando ao fim desenrolarmos toda a meada mortal, nos põe suspensos. É essa idéia que torna verdadeira calamidade a vida assim tão longa! Pois quem suportaria o escárnio e os golpes do mundo, as injustiças dos mais fortes, os maus-tratos dos tolos, a agonia do amor não retribuído, as leis amorosas, a implicância dos chefes e o desprezo da inépcia contra o mérito paciente, se estivesse em suas mãos obter sossego com um punhal? Que fardos levaria nesta vida cansada, a suar, gemendo, se não por temer algo após a morte — terra desconhecida de cujo âmbito jamais ninguém voltou — que nos inibe a vontade, fazendo que aceitemos os males conhecidos, sem buscarmos

refúgio noutros males ignorados?
De todos faz covardes a consciência.
Desta arte o natural frescor de nossa
resolução definha sob a máscara
do pensamento, e empresas momentosas
se desviam da meta diante dessas
reflexões, e até o nome de ação perdem.
Mas, silêncio! Aí vem vindo a bela Ofélia.
Em tuas orações, ninfa, recorda-te
de meus pecados.

Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes

Ser ou não ser, eis a questão! Que é mais nobre para o espírito: sofrer os dardos e setas de um ultrajante fado, ou tomar armas contra um mar de calamidades para pôr-lhes fim, resistindo? Morrer...dormir; nada mais! E com o sono, dizem, terminamos o pesar do coração e os mil naturais conflitos que constituem a herança da carne! Que fim poderia ser mais devotamente desejado? Morrer...dormir! Dormir!...Talvez sonhar! Sim, eis aí a dificuldade! Porque é forçoso que nos detenhamos a considerar que sonhos possam sobrevir, durante o sono da morte, quando nos tenhamos libertado do torvelinho da vida. Aí está a reflexão que torna uma calamidade a vida assim tão longa! Porque, senão, quem suportaria os ultrajes e desdêns do tempo, a injúria do opressor, a afronta do soberbo, as angústias do amor desprezado, a morosidade da lei, as insolências do poder e as humilhações que o paciente mérito recebe do homem indigno, quando ele próprio pudesse encontrar quietude com um simples estilete? Quem gostaria de suportar tão duras cargas, gemendo e suando sob o peso de uma vida afanosa, se não fosse o temor de alguma coisa depois da morte, região misteriosa de onde nenhum viajante jamais voltou, confundindo nossa vontade e impelindo-nos a suportar aqueles males que nos afligirem, invés de nos atirmos a outros que desconhecemos? E é assim que a consciência nos transforma em covardes e é assim que o primitivo verdor de nossas resoluções se estiola na pá da sombra do pensamento e é assim que as empresas de maior alento e importância, com tais reflexões, desviam seu curso e deixam de ter o nome de ação...Agora, silêncio!...A bela Ofélia! Ninfa, em tuas orações, recorda-te de meus pecados!

Tradução de Francisco Otaviano

Ser ou não ser... eis a questão: vejamos
Se há mais nobreza em suportar os golpes
Da insultante fortuna ou rebatê-los
Pondo fim ao soçobro em mar de angústias!
Morrer – dormir – e nada mais... As dores
Cessam de flagelar-nos nesse sono
E de uma vez o coração estala...
Voto-me a ti, desejo-te ansioso,
Consumação! – Morrer... dormir... dormindo
Talvez sonhar?... Oh! dúvida tremenda!
Quem sabe se virá sonho importuno
Ainda perturbar da morte o sono?...
É esse, sim, o medo que nos prende,
Longos anos, à vida de misérias.
Do tempo açoites que vergões nos deixam,
Do orgulho injúrias, da opressão tormentos,
Do amor ingratições, da lei tardanças,
Desdéns da inépcia, do poder insultos,
E o paciente mérito rojando
Quando se elevam néscios, quem sofrera
Se do punhal no ferro confiasse
Achar descanso! Quem vergara os ombros
Entre arquejo e suor, da vida ao peso,
Se o pavor desse espectro de além-morte,
Terra encoberta, de onde não voltaram
Os que lá foram viajar dormindo,
Não quebrantasse o ânimo do homem?
Dúvida, sombra, incógnito, receio
Pensando em ti o coração valente!

Tradução de Geraldo de Carvalho Silos

Ser, ou não ser — esta é a questão: se é mais nobre e consentâneo à grandeza da razão suportar com paciência as pedras e as flechas da fortuna caprichosa ou armar-se contra um mar de desgraças e, combatendo-as, morrer talvez. Morrer, dormir — mais nada — e com um sono supor que acabamos com a angústia e com os mil embates naturais que herda o homem com todas as suas limitações e fraquezas! É um aniquilamento total a ser desejado devotamente. Morrer, dormir — dormir, talvez sonhar: sim, aí se encontra o obstáculo, pois neste sono de morte os sonhos que hão de vir, quando nos tivermos desvencilhado insatisfatoriamente da corrupção da carne mortal que circunda a alma, obrigam-nos a hesitar. Aí está a consideração que faz do viver tão longa calamidade. Pois quem aturaria os relhos e os insultos de uma época corrupta, as injustiças do tirano, o tratamento insolente dos arrogantes, os tormentos do amor desdenhado, o lento andamento dos processos judiciais, a petulância dos que têm posição oficial, as afrontas que o paciente mérito recebe dos indignos — se ele próprio pudesse quitar a sua obrigação até com um mero punhal? Quem agüentaria fardos, gemendo e suando numa vida repugnante, se não fosse o terror de alguma coisa depois da morte — esse país desconhecido para nós vivos e de cuja fronteira nenhum viajante retorna —, que paralisa a vontade e que nos faz preferir tolerar as misérias que sofremos a fugir para outras que desconhecemos? Assim a consciência nos obriga a todos nós a ser covardes; e assim o vermelho natural e sangüíneo da resolução se cobre doentamente da cor pálida do pensamento, e empresas do mais alto vôo e de grande magnitude, por esse motivo, desviam obliquamente o curso e não se concretiza a ação. — Fica silencioso, pára agora! A pura Ofélia! — Ninfa, que todos os meus pecados sejam lembrados e mencionados nas tuas orações.

Tradução de Ivan Junqueira

Ser ou não ser, eis a questão: se é mais
Nobre sofrer na mente os duros golpes
Da funda e os dardos da fortuna infame
Ou resistir na luta contra um mar
De tensas aflições. Dormir, sonhar
— Não mais — e em meio ao sono perceber
Que a mágoa lhes põe fim, como ao conflito
Que se herda à carne. É algo a que se aspira
Com toda a devoção. Morrer, dormir
— Dormir — talvez sonhar; mas eis a dúvida:
Nesse sono mortal que engendra os sonhos,
Quando saímos da espiral funérea,
Cabe-nos uma trégua. Essa é a razão
que enluta e alonga a vida. Quem quisera
Sofrer o látigo e o desdém do tempo,
A injúria do tirano, o fel do amor
Desprezado, as afrontas do soberbo,
A lei que não se cumpre, e a humilhação
Que o mérito recebe de almas torpes,
Quando ele próprio poderia, adaga
Em punho, dar-se fim? Quem gemeria
Ao peso de uma agônica existência,
Não fora esse terror que oculta a morte,
Misterioso país de que ninguém
Regressa e onde a vontade se enevoa,
E que nos leva a preferir os males
Que já temos aos que jamais sentimos?
A todos faz covardes a consciência,
E assim a luz da decisão se esvai
No pálido matiz do pensamento,
E os desígnios mais altos e sublimes
Desviam-se do curso e renunciaram
Às órbitas da ação. — Silêncio, agora,
A bela Ofélia! — Ninfa, em tuas preces
Recorda todos os pecados meus.

Tradução de Ivo Barroso

Ser, ou não ser... eis a questão.
 Se mais nobre à razão é suportar
 Fundas e frechas da afrontosa sorte
 Ou tomar armas contra um mar de opróbrios
 E enfrentando-o acabar? Morrer, dormir;
 Não mais? E imaginar que em sono acabam
 Mil dores d'alma e os naturais conflitos
 Herdados pela carne... eis um epílogo
 De ansiar-se com fervor. Morrer, dormir.
 Dormir: sonhar, quem sabe? Eis o impasse.
 Nesse sono da morte vir-nos sonhos,
 Depois de livres do mortal invólucro,
 Nos faz deter. E tal cogitação
 Nos transforma em flagelo a longa vida.
 Pois quem sofrera os látegos do tempo,
 Ultrajes do opressor, o ar do arrogante,
 Os ais do ingrato amor, da lei delongas,
 A insolência do mando, as rejeições
 Que o mérito paciente tem do indigno,
 Se ele próprio pudesse resgatar-se
 Com a adaga nua?
 Quem levava fardos,
 Gemendo e suando numa vida insulsa,
 Senão que o medo de algo após a morte
 — Inachado país de cujas raias
 Viajante algum voltou — enreda o intento
 E nos faz preferir nossas misérias
 A voar para outras mais que não sabemos?
 Assim nos faz covardes a consciência
 E a primitiva cor da decisão
 Dilui-se ante o palor do pensamento,
 E as empresas de alcance e de visão
 Desviam-se por isso de seu curso
 E perdem o nome de ação.

Tradução de Jorge Wanderley

Ser ou não ser, eis a questão: acaso
Será mais nobre padecer na mente
Dardos e setas da furiosa sorte,
Ou tomar armas contra um mar de obstáculos
E em luta dar-lhes fim? Morrer: dormir;
Não mais; pensar que no sono findamos
A dor do peito e os choques naturais
Que a carne herdou... É uma consumação
A desejar com ardor. Morrer, dormir;
Dormir – talvez sonhar. Ah, que problema!
Que no sono da morte haja algum sonho
Quando despirmos o mortal invólucro,
Pensá-lo faz parar; este o temor
Que aos sofrimentos dá tão longa vida.
Pois quem suporta os escárnios do tempo,
Insultos do opressor, do presumido,
A frustração no amor, a lei que tarda,
A insolência no cargo e mais desprezo
Que os sem-valor ao diligente atiram,
Se pode obter a própria remissão
Com um simples punhal? Ou vergaria aos fardos
De dura vida entre gemido e suor,
Senão porque teme algo após a morte
(País não-descoberto e de fronteiras
Que viajante nenhum cruza de volta),
Assim optando pelo mal que temos
Em vez de outros buscar, que não sabemos?
A consciência assim nos acovarda;
O natural matiz da decisão
Adoece ao palor do pensamento
E os projetos mais altos, momentosos,
De tão pensados, distorcem seu rumo
E perdem o nome de Ação.

Tradução de Machado de Assis

Ser ou não ser, eis a questão. Acaso
É mais nobre a cerviz curvar aos golpes
Da ultrajosa fortuna, ou já lutando
Extenso mar vencer de acerbos males?
Morrer, dormir, não mais. E um sono apenas,
Que as angústias extingue e à carne a herança
Da nossa dor eternamente acaba,
Sim, cabe ao homem suspirar por ele.
Morrer, dormir. Dormir? Sonhar, quem sabe?
Ai, eis a dúvida. Ao perpétuo sono,
Quando o lodo mortal despido houvermos,
Que sonhos hão de vir? Pesá-lo cumpre.
Essa a razão que os lutuosos dias
Alonga do infortúnio. Quem do tempo
Sofrer quisera ultrajes e castigos,
Injúrias da opressão, baldões do orgulho,
Do mal prezado amor choradas mágoas,
Das leis a inércia, dos mandões a afronta,
E o vão desdém que de rasteiras almas
O paciente mérito recebe,
Quem, se na ponta da despida lâmina
Lhe acenara o descanso? Quem ao peso
De uma vida de enfados e misérias
Quereria gemer, se não sentira
Terror de alguma não sabida cousa
Que aguarda o homem para lá da morte,
Esse eterno país misterioso
Donde um viajor sequer há regressado?
Este só pensamento enleia o homem;
Este nos leva a suportar as dores
Já sabidas de nós, em vez de abrirmos
Caminho aos males que o futuro esconde;

E a todos acovarda a consciência.
 Assim da reflexão à luz mortiça
 A viva cor da decisão desmaia;
 E o firme, essencial cometimento,
 Que esta idéia abalou, desvia o curso,
 Perde-se, até de ação perder o nome.

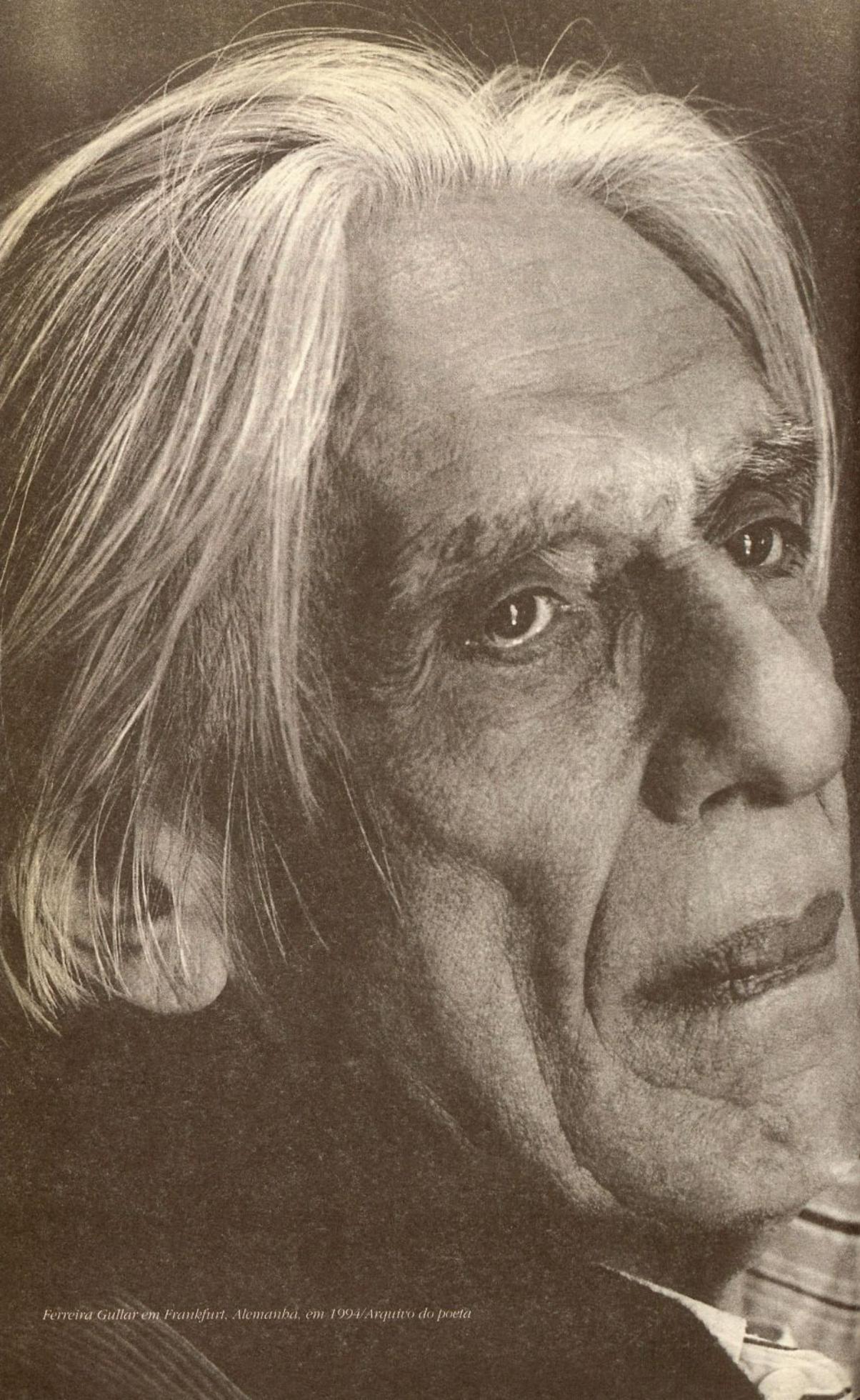
Tradução de Mário Fondelli

Ser ou não ser...Eis o problema. Será mais nobre suportar as pedradas e as flechadas de uma fortuna cruel, ou pegar em armas contra um mundo de sofrimentos e, resistindo, acabar com eles? Morrer, dormir, nada mais, e com o sono dizer que demos cabo da aflição no coração e das demais enfermidades naturais da carne: consumpção a ser desejada como graça. Morrer, dormir. Dormir? Sonhar, talvez, é este o ponto: pois a idéia de quais sonhos podem sobrevir no sono da morte, quando nos livramos dos estorvos mortais, é a reflexão que nos detém, é a dúvida que prolonga por tão largo tempo a vida dos infelizes. Pois quem quereria suportar o chicote e as injúrias do tempo, as injustiças do tirano, as afrontas do orgulhoso, as torturas do amor não correspondido, as demoras da justiça, as insolências do poderoso, os pontapés que o mérito paciente recebe dos indignos, quando ele mesmo poderia alcançar a paz com a mera ajuda da ponta de um punhal? Quem quereria suar e praguejar sob o fardo de uma vida ingrata, não fosse pelo receio das terras incógnitas do além, país do qual ninguém jamais voltou? Eis o que estorva a vontade e nos decide a suportar os males que sofremos, com medo de enfrentarmos outros que não conhecemos. Eis por que a consciência faz de todos nós covardes. Eis por que as cores vivas da resolução desmaiam no clarão indefinido do pensamento e os projetos de grande alcance e momento perdem o rumo, voltando ao atoleiro da imaginação. Mas...silêncio! Agora a bela Ofélia se aproxima – Ninfa, lembra-te dos meus pecados nas tuas orações.

Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos

Ser ou não ser, eis a questão: pois que é mais nobre?
Sofrer passivamente as setas e balistas
Com que a fortuna, enfurecida, nos alveja,
Ou insurgir-nos contra um mar de provações
E em luta pôr-lhes fim? Morrer...dormir: não mais.
Dizer que rematamos com um sono a angústia
E as mil pelejas naturais – herança do homem:
Morrer para dormir...é uma consumação
Que bem merece a desejemos com fervor.
Dormir...talvez sonhar: eis onde surge o obstáculo:
Pois quando livres do tumulto da existência,
No repouso da morte os sonhos que tenhamos
Devem fazer-nos hesitar: eis a suspeita
Que impõe tão longa vida aos nossos infortúnios.
Quem sofreria os relhos e a irrisão do mundo,
O agravo do opressor, a afronta do orgulhoso,
Toda a lancinação do mal-prezado amor,
A insolência oficial, as dilações da lei,
Os doestos que dos nulos tem de suportar
O mérito paciente, quem o sofreria,
Quando alcançasse a mais perfeita quitação
Com a ponta de um punhal? Quem levaria fardos,
Gemendo e suando sob a vida fatigante,
Se o receio de alguma coisa após a morte,
— Essa região desconhecida cujas raias
Jamais viajante algum atravessou de volta —
Não nos pusesse atônita a resolução,
Nem nos fizesse tolerar os nossos males
De preferência a voar para os outros, não sabidos?
O pensamento assim nos acovarda, e assim
É que se cobre a tez normal da decisão
Com o tom pálido e enfermo da melancolia;

E desde que nos prendam tais cogitações,
Empresas de alto escopo e que bem alto planam
Desviam-se de rumo e cessam até mesmo
De se chamar ação. Mas vê, pára com isso!
A bela Ofélia! Ninfa, em tuas orações
Recorda-te de todos os pecados meus.



Ferreira Gullar em Frankfurt, Alemanha, em 1994/Arquivo do poeta

E

NTREVISTA

Ferreira Gullar

Na tarde do dia 19 de fevereiro de 1997, na redação de *Poesia Sempre*, o poeta Ferreira Gullar concedeu uma entrevista à qual estiveram presentes o editor-geral da revista, Antônio Carlos Secchin, que atuou também como mediador, o editor executivo Ivan Junqueira e os editores adjuntos Adriano Espínola, Jorge Wanderley, Moacyr Félix, Neide Archanjo e Suzana Vargas. Gravada e transcrita a partir de três fitas, a entrevista foi depois editada, sendo seu texto final aprovado por toda a editoria e pelo autor entrevistado. Em pauta, os atuais problemas da poesia, da crítica literária e da cultura brasileiras.

SECCHIN – Estamos aqui reunidos para uma conversa com o poeta Ferreira Gullar. Dando início aos trabalhos, passo a palavra ao poeta Moacyr Félix.

MOACYR – Gullar, quais os poetas da velha e da nova geração que mais têm chamado a sua atenção?

GULLAR – É uma pergunta difícil pelo fato de que não tenho muita memória dos livros que me enviam os poetas jovens, e a quantidade é muito grande. Não me recordo sequer dos que me impressionaram muito bem, de modo que, no momento, não sei que nome eu poderia citar, e não gostaria de cometer uma injustiça. O que percebo, entretanto, é que existe no Brasil uma distinção regional da poesia com características próprias. A poesia que recebo do Rio Grande do Sul, por exemplo, tem um certo tom, algo de familiar em poetas dessa região. Para mim, a mais marcada dessas regiões é Recife, o que vale dizer: Pernambuco. Existe uma poesia pernambucana, uma genealogia entre poetas dessa região e algumas características que não tentarei definir aqui, mas que são muito acentuadas. Convém lembrar que falo de uma maneira genérica, e quero deixar claro que, na minha opinião, a poesia não obedece a leis ou profecias. Mas a verdade é que eu não saberia avaliar quais desses poetas jovens irão ficar na medida em que ficaram autores do nível de

um Drummond ou de um João Cabral. Gostaria de aproveitar a sua pergunta para alertar mais um vez os responsáveis pelos suplementos literários no sentido de que dêem mais espaço à poesia dos jovens, cuja pouca divulgação me parece um absurdo. A poesia foi excluída dos suplementos, e no entanto se escreve muito sobre poesia, publicam-se textos críticos e estudos exegéticos, menos a própria poesia, o que me levou a dizer o seguinte ao editor de um desses suplementos: "Olha, publicar um poema é como ter na mão o original de um pintor. A crítica sobre um quadro é uma coisa, mas você já imaginou ter nas mãos o próprio quadro? A diferença é que o quadro reproduzido no suplemento se resume a uma cópia fotográfica, enquanto o poema é uma obra de arte original. Se você publica em seu suplemento um poema, você está publicando o original de uma obra." Então é preciso valorizar culturalmente os suplementos. Chega de entrevistas, de resenhas que às vezes não dizem nada. Eu gostaria de reafirmar tudo isso aqui porque estamos vivendo uma época em que os valores culturais vêm sendo substituídos pelo entretenimento. A mídia transforma tudo em entretenimento. O único valor que existe é a notícia, a novidade sob forma de notícia. E isso é uma ameaça ao ser humano porque esse pessoal jovem que está sendo manipulado pela mídia não se preocupa, em sua formação literária, com a experiência do que seja a obra de arte, que não é uma realização gratuita, mas uma necessidade profunda do ser humano. E o que acontece? Acontece que, quando se esgota o mito da juventude e o sujeito já não tem mais como pular o *rock* na praia de Ipanema, quando acaba tudo isso e ele começa a "bater pino", não tem para onde se voltar porque lhe falta a verdadeira experiência da arte. Gostaria também, aproveitando ainda a pergunta do Moacyr, de falar sobre outra coisa, ou seja, a tendência a ver poesia de uma maneira estrita. Houve uma época no Brasil em que o único poeta que existia era Carlos Drummond de Andrade. Só se escrevia e só se falava de Drummond, o que, aliás, o aborrecia. Mas vieram afinal outros poetas para demonstrar que a riqueza da literatura consiste na produção de personalidades e individualidades sem as quais não é possível a obra literária. E essas individualidades é que operam a síntese de seu tempo. Isso significa que Jorge de Lima não é João Cabral, que Drummond não é Murilo Mendes, que Manuel Bandeira não é Vinícius de Moraes, que Joaquim Cardozo não é Dante Milano. Cada um desses poetas está dizendo algo que somente ele poderia dizer. E é nisso que reside a originalidade de cada um, e não a originalidade gratuita do paletó de três mangas. Quando me refiro à novidade, o que quero dizer é que o novo existe em cada poeta, que há na personalidade de cada um uma maneira própria de sentir e de compreender o mundo. Se tomarmos como exemplo um poeta como Augusto dos Anjos, havéremos

de perceber que há nele uma maneira muito pessoal de tratar a linguagem e de focar o mundo que se transforma exatamente graças a essa linguagem. E não se pode distinguir entre a linguagem e a maneira de sentir o mundo, porque ambas essas coisas são uma só. É tamanha essa identificação que, muitas vezes, a linguagem chega a determinar o que o poeta sente. Se não levamos isso em conta, surgirá a tendência a estabelecer essa visão esquemática de que tanto padece, aliás, a literatura brasileira, sobretudo nossa crítica literária, ainda que com honrosas exceções.

SECCHIN – Você tem uma segunda pergunta, Moacyr?

MOACYR – Não! Foi excelente a resposta do Gullar, particularmente quando aborda a importância da individualidade no processo da criação poética, pois essa individualidade não desloca o seu condicionamento da totalidade em que está inserida. Na medida em que esse condicionamento for estudado, irá fornecer àquela totalidade dados tão individuais quanto a impressão digital que só ela tem. E cada livro de poesia tem a sua própria impressão digital. Lembro-me de que li certa vez um artigo em que metiam o pau em você, e isso me deixou profundamente irritado, já que você só era citado como poeta de esquerda stalinista e dogmático. Era de gente que atacava também quem fazia o verso de fundo social e longo, pois este não interessava mais aos poderes dominantes e estava proscrito pela ditadura militar das universidades, sob a alegação de que era discursivo e retórico. Embora faça questão de frisar que na área da filosofia, da história, da sociologia e dos comentários sobre a nossa dominante linha política o “Mais” publica importantes matérias da nossa imprensa.

SECCHIN – Moacyr, você ainda quer mesmo fazer uma segunda pergunta?

MOACYR – Quero. E esta é fundamental para o Gullar. Gostaria que você falasse um pouco sobre a decadência espiritual e poética da época em que vivemos, essa decadência que vemos na maioria das badaladas poesias alemã e francesa, por exemplo, ao contrário do que ocorre com a poesia hispano-americana, que tem hoje mais de sessenta autores de qualidade sobre os quais ninguém diz nada. O que acha você dessa situação absurda? Enfim, diga uma palavra sobre a poesia da América Latina.

GULLAR – Quando me referi aqui ao problema da mídia, não me referi necessariamente à decadência. Quer dizer, não foi essa a palavra que eu usei, pois considero que ela pode implicar outras coisas que não configuram um diagnóstico, que não fazem parte do *meu* diagnóstico. O que penso, na verdade, é que estamos atravessando uma época em que a mídia passou a deter um poder muito grande e em que os poetas, por exemplo, que são por definição sobretudo os poetas jovens, esses poetas que não alcançaram ainda uma projeção maior, sentem-se muito isolados e são sub-repticiamente esmagados pelo fato de que só tem valor quem é citado na mídia. É como se aquele que a imprensa omite não tem valor, entende? Aquilo de que não se fala na mídia não existe. Fiz recentemente uma conferência na Universidade Federal do Maranhão e terminei dizendo o seguinte: “Quero informar a vocês que o meu gato nunca apareceu nos jornais ou na televisão, e no entanto existe. Existe e é uma maravilha de ser, carinhoso, leal. Juro a vocês que meu gato existe porque... porque a verdade é esta.” E então o poeta fica duvidando do que está fazendo porque não aparece na mídia. E, se não aparece, não existe, não tem valor, compreende? É claro que os problemas de que você fala também existem, mas não quero me estender aqui sobre eles porque envolvem noções muito complexas.

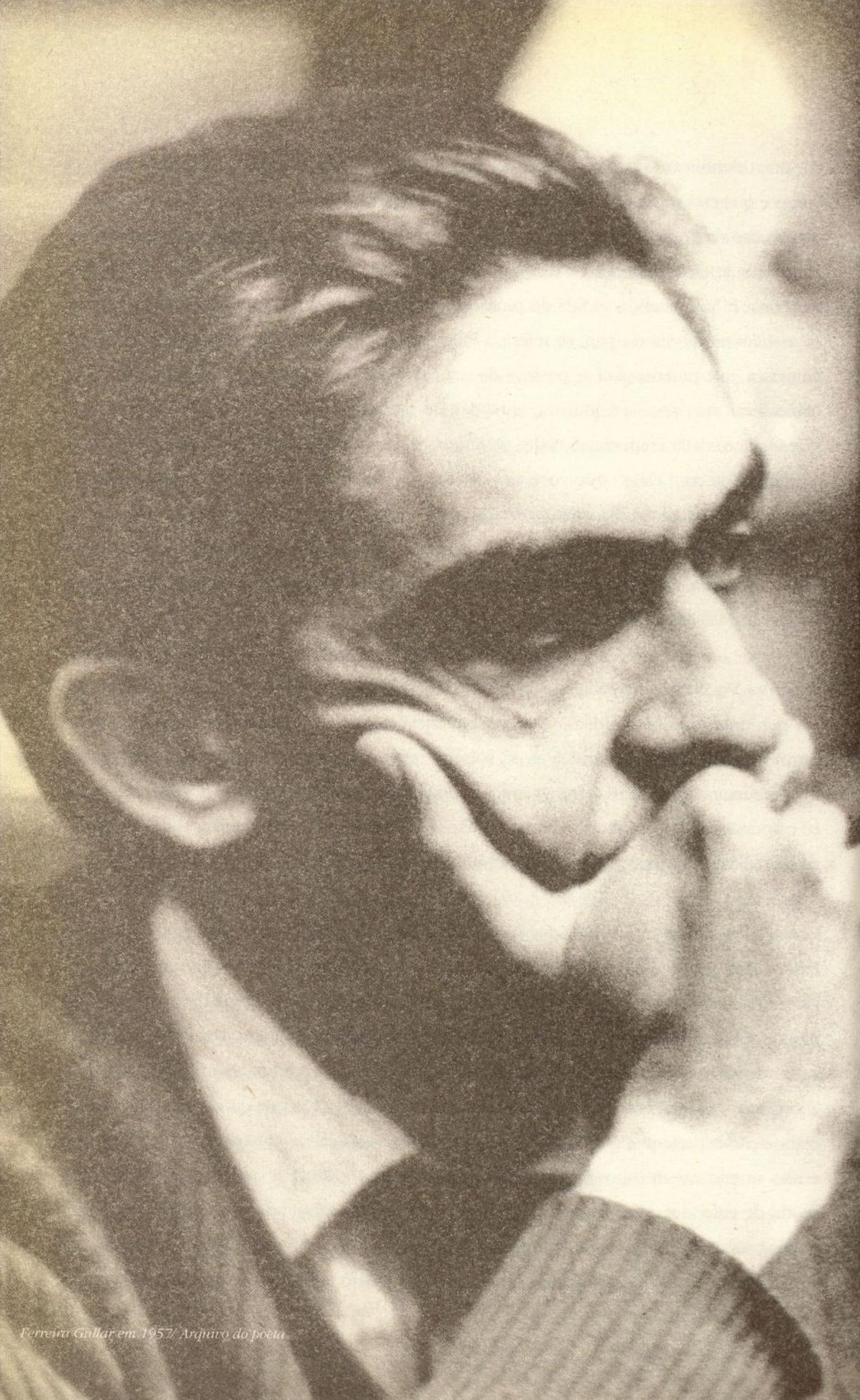
NEIDE – Então você considera que a mídia se tornou um ponto de referência. O próprio poeta duvida de seu trabalho, de seu valor, quando não é lembrado pela imprensa?

GULLAR – Mais do que um ponto de referência, ela é uma ameaça. Aliás, já disse isso a um jornalista. Acho que a imprensa desempenha um papel importante, e até que alguns aspectos positivos já começam a configurar-se em alguns suplementos, como o recém-criado “Prosa e Verso”, de *O Globo*, ou o “Mais”, da *Folha de S. Paulo*. Há alguns anos atrás só dispúnhamos, nas grandes cidades brasileiras, do “Idéias”, do *Jornal do Brasil*, e do “Cultura”, de *O Estado de S. Paulo*, que já acabou, aliás. Mas a maioria dos suplementos só publicava matérias pautadas pelos editores para divulgar *best-sellers*. É preciso atentar para isso porque às vezes os responsáveis por esses suplementos os editam sem ter a consciência do que estão fazendo. Estou farto de ler textos sobre Baudelaire escritos por quem jamais leu um único verso do autor de *As flores do mal*. Essa leviandade e essa ignorância são uma característica da nossa época. É como o sujeito que sabe tudo sobre Manet, mas nunca viu um quadro de Manet. Nossos valores estão todos de cabeça para baixo, e é por isso que se confunde obra de arte com erudição, quando se sabe que aquela é fruição de um prazer estético.

co, uma identificação profunda com as coisas. E o que o poeta quer comunicar sobre as coisas é que está na raiz da obra de arte. Costumo dizer o seguinte: Piero della Francesca, ou seja, Pedro da Francisca em bom português, fazia arte para uma cidade pequena onde era conhecido apenas como Pedro da Francisca. Mas havia também o Pedro da Maria, o Pedro da Joana. E hoje quando se fala do pintor, que era um gênio, as pessoas enchem a boca e capricham na pronúncia para se referir a Piero della Francesca, que na verdade é Pedro da Francisca, que pintava para as pessoas de sua cidadezinha na Toscana. Perder essa noção é como levar uma pessoa à loucura, entende? De modo que costumo dizer aos poetas mais jovens: Piero della Francesca é Pedro da Francisca, cara, quer dizer, fique com a sua poesia, identifique-se com ela. O que você tem de fazer é o seu poema, esse é o único amparo. O resto é dúvida. Agora, uma coisa é certa: se você puser na sua poesia, no seu poema, aquilo que de fato foi uma experiência de vida, aí, sim, a verdadeira poesia começa a existir. Não sou catastrofista, não acho que o mundo vai acabar, as coisas são como são e as pessoas vão em frente. Mas há que se ter consciência para lutar. É só isso.

MOACYR – Você tocou na palavra-chave: consciência. E a propósito disso vou fazer minha última pergunta, que, na verdade, é a consequência de tudo o que conversamos até agora. Considerando tudo o que você já viveu, sofreu e refletiu ao longo da vida, se um jovem poeta lhe perguntar acerca de uma forma concisa capaz de sintetizar a expressão poética, o que você responderia? Que é preciso estudar, tornar-se literariamente culto, meditar sobre a realidade, cristalizar uma concepção do mundo ou tudo se resolve mesmo na base da inspiração?

GULLAR – Veja bem: eu acredito que o poeta não é nenhum ser excepcional, tanto assim que muitos já propuseram desmistificar essa condição com que antigamente o poeta se apresentava. Concordo inteiramente com essa visão, mas não há dúvida alguma de que nem todo mundo é poeta, o que não significa que este seja superior a ninguém. Nem todo mundo é capaz de realizar uma obra artística. Agora, se arte é pegar um trilho, amarrar num barbante e pendurar no teto, então todo mundo faz arte. Mas se arte é o que eu concebo, ou seja, a elaboração consciente de uma linguagem, já que os significados são criação do ser humano e não se encontram soltos no ar, então nem todos são artistas. É que a natureza, no meu modo de entender, não tem sentido. Somos nós que lhe atribuímos um sentido através das linguagens. Quando você sai do âmbito da linguagem, a criação cessa. Mas a expressão em si mesma ainda não é arte, apenas faz parte do processo artístico. Um grito, por exemplo,



Ferreira Gullar em 1957/ Arquivo do poeta

não é arte, mas somente expressão. Logo, a arte implica elaboração. E elaboração de uma herança, pois as linguagens estão impregnadas de significados que nos vêm de nossos predecessores, assim como daqueles com os quais convivemos no dia-a-dia. Sou um poeta que lida com as palavras corriqueiras desse dia-a-dia. Sei que essas palavras estão impregnadas de vida e de experiências, de um calor que vem da boca das pessoas. E se eu não elaboro todo esse material, não estarei fazendo a poesia tal como a entendo. Logo, poesia não é improvisado, mas algo de muito mais complexo. A verdade, porém, é que existem vários tipos de poesia, alguns menos exigentes, como é o caso da poesia dos cantadores de feira. Mas a poesia tal como a concebo implica uma consciência que transcende o dado emocional, que ultrapassa até minha capacidade conceitual. Todo poema que escrevo é, no fundo, uma ampliação de minha própria maneira de me expressar, de modo que, ao iniciar qualquer poema, não sei bem onde vou terminar. Agora, numa época como a nossa, cujas características são as de transformar tudo em mercadoria e cujo único valor que se reconhece é o da troca mercantil, o poeta, ao contrário do que se possa imaginar, tem um papel cada vez mais crucial. E não só o poeta, mas também o músico, o pintor, o artista, enfim. E isso para não falar daquele homem que se mantém fiel à sua natureza de ser humano, entende? Certa vez, quando eu estava no exílio e nos reuníamos para um jantar com outros exilados brasileiros, havia um economista, casado com uma morena muito bonita, que atormentava todo mundo com aquele papo de economia, com aquelas teorias arrogantes que pretendem explicar o mundo. Um dia a morena foi embora, e bastou que isso acontecesse para que ele mudasse de conversa. O cara sentou ao meu lado e passou a falar só de poesia: poesia inglesa, poesia espanhola, poesia francesa. Enfim, era um profundo conhecedor de poesia. Mas só começou a falar desse assunto quando a morena foi embora e ele soube o que era o desamparo. Quem sabe não seria essa uma das funções da poesia, ou seja, despertar-nos para o efêmero e a fugacidade da vida?

SUZANA – Gullar, então você acha que a poesia nos lembra de que somos mortais, não é mesmo?

GULLAR – Tudo bem, mas o fato é que ela nos propõe que sejamos imortais. Acho que o poeta constrói um corpo fora dele, um corpo para não morrer.

SECCHIN – Você faz poesia quando está com a morena?

GULLAR – Faço poesia para a morena.

MOACYR – Bem, este é meu último aparte. Quero cumprimentar toda a editoria de *Poesia Sempre* por haver entrevistado um poeta da sua estatura. E peço que conste dessa entrevista o fato de que me sinto profundamente honrado de haver dela participado e proporcionado, com minhas perguntas, algumas lições desse poeta extraordinário que é Ferreira Gullar.

SECCHIN – Certo. Agradecemos então ao Moacyr Félix e vamos agora abrir espaço para os outros editores. Neide Archanjo quer fazer uma pergunta.

NEIDE – Gullar, o poeta deve ter um projeto para a sua obra e trabalhar sua poesia no sentido de realizar esse projeto?

GULLAR – Cada poeta é um poeta. Eu, pessoalmente, não tenho projeto. Aliás, nunca tive. Outros poetas têm, mas isso é uma coisa que depende de cada um, da necessidade de cada um. É absolutamente válido um poeta que projeta escrever, digamos, um determinado poema com determinadas características etc., como o João Cabral, por exemplo. Mas no fundo o que acontece é a mesma coisa. Tanto faz o poeta que parte para descobrir o poema ao escrever esse poema como o poeta que estabelece normas básicas antes de escrevê-lo. A rigor, entretanto, o que deve prevalecer é o seguinte: o poema é o lugar onde a linguagem se transforma. Se o poeta não consegue isso, tanto faz ele estabelecer um projeto quanto não ter esse projeto estabelecido que não acontece nada. Mas no fundo, é claro, os temperamentos determinam essa ou aquela postura diante da poesia. Agora, no momento em que o poema é escrito o que tem de acontecer é isso, essa alquimia da linguagem, sem a qual não existe poesia.

NEIDE – Então o *Poema sujo*, digamos, não foi algo que surgiu naturalmente depois de *A luta corporal*. Ele é um poema longo já de início ou você o compôs em partes e depois as reuniu?

GULLAR – Veja bem: o *Poema sujo* foi uma coisa inesperada porque o que eu tinha em mente era escrever algo sobre São Luís do Maranhão, sobre a vida que levei ali. Isso era o que existia muitos anos antes, e tentei então fazer uma novela em que eu narrava os fatos de

minha infância e de meu convívio com as pessoas que eu conhecia. Na primeira tentativa desisti ao chegar à página 90; depois de duas outras versões, desisti da tal novela. Mais tarde, quando eu já me encontrava no exílio, em condições bastante difíceis, quando parecia que a minha vida corria perigo porque eu estava cercado por ditaduras sem poder voltar para o meu país, com meu passaporte cancelado pelo Itamaraty e num país em que as pessoas estavam sendo explodidas com dinamite, decidi então escrever um poema em que pudesse dizer tudo o que eu tinha ainda a dizer, enquanto era tempo. No fundo foi isso.

NEIDE – Um poema-testamento?

GULLAR – Não era um poema-testamento, mas um poema derradeiro, definitivo, isso é o que ele era. Não se trata de memorialismo, pois o *Poema sujo* não lida propriamente com as lembranças, e sim com a experiência de vida que eu acumulara até então. E o poema acabou sendo surpreendente, já que a primeira tentativa de escrevê-lo não deu certo. Mas logo em seguida o poema começou a crescer, e seu desenvolvimento foi muito favorecido pelo ócio em que eu vivia como exilado, já que minha única ocupação era dar aulas de português. O resto de meu tempo era todo livre, e dediquei-o durante meses e meses a este poema. Posso dizer que vivi nessa época uma experiência meio delirante. Eu dizia aos outros que me sentia como o rei Midas: tudo o que eu tocava transmudava-se em poesia, todas as coisas, todos os temas, tudo estava impregnado de poesia. Eu já sabia que o poema somaria em torno de cem páginas e pressentia seu estilo. Quando cheguei na página 5, escrevi uma carta ao Leandro Konder em resposta à que ele me enviara de Bonn. Nessa carta eu dizia o seguinte: “Comecei a escrever um poema que se chamará *Poema sujo* e terá de 70 a 100 páginas.” Bem, essas foram as circunstâncias em que o escrevi. Agora, nem sempre acontece o mesmo. Tudo varia muito, são circunstâncias diferentes. Mas esse poema foi concebido dessa maneira.

NEIDE – Agora, minha última pergunta: qual é a verdadeira diferença entre poesia e letra de música? Há até algumas teses sobre o assunto, e a sua opinião é extremamente importante para os poetas, para quem faz música, porque no Brasil qualquer um que escreve letra de música passa a ser chamado de poeta, qualquer compositor de escola de samba se torna poeta. Qual seria essa diferença tão polêmica?

GULLAR – O que penso é o seguinte: gravura não é pintura, gravura não é desenho, e desenho é muito parecido com gravura, não é mesmo? Mas gravura não é desenho, o que não quer dizer que gravura seja melhor que desenho nem que desenho seja melhor que gravura, mas simplesmente gravura não é desenho. Logo, letra de música não é poema. Pode conter poesia, como o poema a contém ou não. Mas são gêneros específicos. Uma letra de música precisa da música. Você pode encontrar exceções, mas na grande maioria dos casos uma letra de música necessita da música para alcançar sua expressão cabal. Existe uma música conhecida, verdadeira obra-prima da MPB, que diz assim: “Podemos ser amigos, simplesmente,/ Amigos simplesmente, e nada mais.” Chama-se *Chuvas de verão*, é da autoria de Fernando Lobo. Mas se suprimirmos a música, alguém poderia dizer que isso é poesia? Não é. Então, a diferença que existe é apenas a seguinte: quando o poeta escreve o poema, sabe que terá de utilizar ali todos os recursos necessários para que a expressão verbal esteja completa nesse mesmo poema. Por isso, o poema tem uma linguagem própria que constitui uma elaboração específica e distinta da letra de música. É tão difícil fazer uma letra de música boa quanto um bom poema, pois isso requer conhecimento e domínio da técnica musical — enfim, sutilezas que o poema também exige. Só que é diferente. Parece-me uma coisa absolutamente escandalosa toda essa confusão. Criou-se, inclusive, uma situação de conflito, de disputa. A letra de música pode conter poesia, sem ser poema, isto é, sem ter a autonomia do poema.

NEIDE – Você poderia explicar um pouquinho mais essa diferença?

GULLAR – Sim. É que a poesia está na janela, na paisagem, na música, em qualquer coisa. Poesia é um sentimento, uma emoção. Conhece-se poesia através da música, do teatro, da pintura, do cinema. Em tudo isso há poesia. Agora, o gênero literário chamado poesia, que existe no poema, somente se expressa através do poema. Logo...

NEIDE – Seria então possível citarmos aqui, lado a lado, Bruno Tolentino e Caetano Veloso, por exemplo? Não precisa haver uma briga, pois ambos são bons no que fazem.

GULLAR – Nós, poetas profissionais do poema, podemos nos sentir até lisonjeados pelo fato de as pessoas nos considerarem como tais, já que não valemos nada no mercado, não servimos para coisa alguma. No entanto, Caetano se sente honrado de ser chamado de poeta,

embora não necessite dos poetas para nada. Ele é rico, famoso e está coberto de glórias, enquanto os poetas não passam de uns fodidos na vida.

SECCHIN – Ivan, se não me engano você trouxe algumas perguntas por escrito. Vamos à primeira?

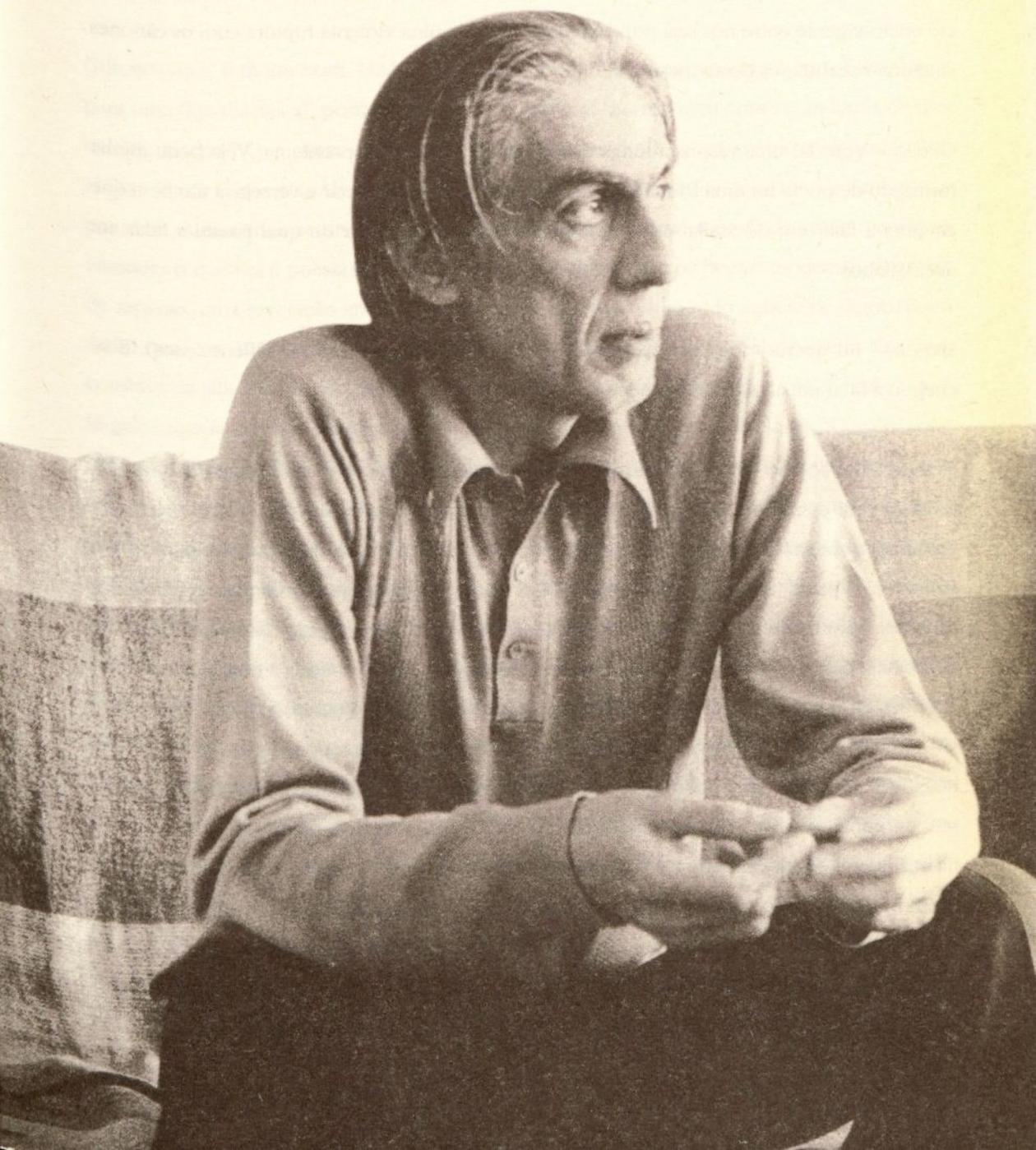
IVAN – Gostaria aqui de fazer dezenas de perguntas não só como poeta e leitor da poesia de Gullar, mas também como autor de um longo ensaio sobre a obra dele. Mas vamos aqui nos limitar a três. A primeira é a seguinte: Gullar, em seu ensaio “Reinvenção da poesia”, incluído em *Indagações de hoje*, você sustenta que “a palavra que forma o poema sempre foi, no meu entender, uma entidade viva, nascida do corpo, suja sabe-se lá de que insondáveis significados”. Em que sentido esse conceito se poderia aplicar às entranhas conspurcadas do *Poema sujo*?

GULLAR – Acredito que o *Poema sujo* seja até o exemplo dessa definição de poesia, pois quando o intitulei de “sujo” também o qualifiquei dessa forma. Foi como eu disse há pouco: chamei-o de *Poema sujo* por três razões, e se posso afirmar isso é porque eu refletira muito sobre o que seria esse poema antes mesmo de escrevê-lo. Bem, em primeiro lugar ele é sujo porque é nordestino, e a visão do Nordeste que me impregnava naquele momento era a dos leprosos lá do Bonfim que caminhavam até o centro de São Luís e causavam-me horror. Era a miséria, a doença, a morte, o lodaçal, a favela, as palafitas. Então, o poema era sujo como o povo brasileiro, como a vida do povo brasileiro. Em segundo lugar, era sujo também porque, de acordo com a moral estabelecida, um poema que fala de boceta, de cancro, de todas as obscenidades, é sujo. O poeta tem a boca suja, fala palavrão, fala obscenidades. Logo, esse poema era também sujo porque buscava, em sua alquimia, transformar toda essa matéria indigna em poesia, já que não posso banir de minha vida essa coisa extraordinária e venturosa que é o sexo. Daí essa dita suposta sujeira, sujeira da vida, entende? E em terceiro: o poema era sujo porque, estilisticamente, também assim cabia ser chamado, pois não obedece a nenhuma norma. Mas há algo sobre o que eu gostaria de me deter um pouco. É o seguinte: depois da fase política de minha poesia comecei a elaborar uma linguagem poética que foi se tornando mais rigorosa, mais exigente e despojada, até o *Poema sujo*, onde, a rigor, faço explodir minha própria linguagem. Então, nesse sentido é que ele é sujo estilisticamente, porque mistura prosa, ritmo, rima — enfim, mistura tudo. Foi por isso também que

o chamei de *Poema sujo*. Foi graças a ele, aliás, que me conscientizei de que o poema é o lugar onde a linguagem se transforma. Agora, no meu caso, o poema é também o lugar em que a prosa se transmuda em poesia. Parece contraditório, já que se pode deduzir que, sem prosaísmo, não há poesia. Mas a verdade é que nunca cogitei de escrever poesia pura ou de compor um poema limpo. De modo que minha poesia é suja mesmo, e isso talvez ocorra porque sou um poeta mais impregnado dessa linguagem popular, dessa linguagem comum e banal. Acho que isso se deve também a um outro fator: o *Poema sujo* é o resultado de minha experiência com a linguagem política. Mas sob esse aspecto ocorre uma coisa de que discordo: é que os críticos dão uma importância excessiva ao caráter político de minha poesia. Houve um deles que dedicou a metade de um estudo sobre mim aos meus poemas políticos, àquela poesia socialmente engajada que, no sentido pleno dessa acepção, cultivei apenas por dois ou três anos. O que ocorre é que a palavra política, a palavra banal, a palavra cotidiana foram por mim elaboradas juntamente com expressões extraídas ao vocabulário do capitalismo, da vida econômica, que são também comuns ao imperialismo de dominação. Mas tudo isso acabou sendo transformado pela alquimia da poesia. Atrevo-me até a fazer um paralelo entre esse processo e o de Augusto dos Anjos, que usa e abusa da linguagem científica, o que foi condenado por diversos críticos da época, que jamais o entenderam. Mas, na poesia dele, isso era apenas um contraponto na alquimia que lhe transformava as palavras, porque de repente ele recorre a duas ou três expressões científicas e, em seguida, cunha uma expressão poética alucinada e outra de um cotidiano banalíssimo e até vulgar, criando assim uma poesia que só vemos nele, que só aflora na poesia dele, entende?

SECCHIN – Agora, pegando uma carona na pergunta do Ivan, você escreveu também em *A luta corporal* uma poesia limpa e de alta qualidade que se vê, por exemplo, nos “Sonetos portugueses”. Parece-me que *A luta corporal* de alguma forma já prenuncia o caldeirão de estilos que é o *Poema sujo*. Ali você já encontra o poema em prosa, a pulverização da linguagem, a influência surrealista, o diálogo com a tradição lírica da língua portuguesa. Logo, toda essa inquietação já está presente em *A luta corporal*. Por outro lado cheguei a registrar num estudo a insuficiência de *Um pouco acima do chão*, seu livro de estréia, em 1949. E me surpreende que, apenas cinco anos depois, você tenha escrito uma obra como *A luta corporal*, pois, bem ou mal, a obra com que um autor estréia já prenuncia ou contém algo relativo ao que o poeta vindouro irá realizar de uma forma possivelmente melhor. Acho que esse poeta prometido em *Um pouco acima do chão*, felizmente para a poesia, não existe mais,

*O poeta em 1976, durante o exílio
na Argentina/Arquivo do poeta*



pois *A luta corporal* o aboliu. Eu gostaria que você falasse desse salto, da transição do primeiro para o segundo livro e da eventual relação deste último com o *Poema sujo*.

IVAN – Olha, a minha segunda pergunta coincide muitíssimo com o que acaba de dizer o Secchin, de modo que vou logo fazê-la. Os “Sete poemas portugueses” incluídos em *A luta corporal* atestam o exímio artista do verso que já àquela época você dominava como poucos. Como se explicaria então o fato de que, nesse mesmo livro, toda a tradição poética até então vigente entre nós seja pulverizada através de uma violenta ruptura com os cânones sintático-vocabulares dessa mesma tradição literária?

GULLAR – Vou dar uma resposta longa e que envolve todo esse problema. Veja bem: minha formação de poeta foi uma formação parnasiana. Aprendi a versejar e versejava tão bem que cheguei a falar em decassílabos. É, houve um momento a partir do qual passei a falar em decassílabos.

SECCHIN – Eu queria saber se você falava em decassílabos heróicos ou sáficos (risos). E se chegou a falar em alexandrinos.

GULLAR – Eu só não falava em alexandrinos por causa da cesura (risos). Bem, então minha formação foi essa. Eu nasci em Macondo, quer dizer, em São Luís do Maranhão. As coisas custavam a chegar lá. Minha casa não tinha livros e eu, na verdade, vivia num quintal com as galinhas, os patos, os perus, esses bichos. E o resto do tempo era na rua jogando bola. Eu não sabia, por exemplo, que a oito quadras da minha casa ficava a praça Nuno Lisboa, cheia de poetas. Enfim, eu ignorava absolutamente tudo, tanto que, com toda a franqueza, naquela época eu imaginava que todos os poetas já haviam morrido. Quando comecei a escrever, só conhecia os poetas de livro, de modo que, para mim, estavam todos mortos. Se apareciam nos livros, é porque estavam mortos (risos). Anos depois, quando arrisquei os primeiros versos, perguntei-me por que resolvera me dedicar a uma profissão de defuntos, por que insistia em querer ser poeta. Agora, vejam bem que estou recuando àquele período entre 1945 e 1950. A essa altura, o movimento modernista já era objeto de estudo nas universidades e nas escolas. E eu inteiramente por fora de tudo. É por isso que *Um pouco acima do chão* irradia uma ingenuidade absoluta. Quando o livro chegou aqui no Rio, o Fausto Cunha baixou o cacete nele, o que me causou espanto porque eu não passava de um adolescente que não

lera quase nada. Mais ou menos nessa época é que chegou ao Maranhão o volume *Poesia até agora*, de Carlos Drummond de Andrade, e os suplementos literários começaram a publicar alguns textos de poetas modernos. Quando abri o livro de Drummond e li “lua diurética”, disse comigo mesmo: isso não é poesia, isso é sacanagem, porque poesia, para mim, era “hão de chorar por ela os cinamomos”.

SUZANA – Que é muito bom, aliás.

GULLAR – Sim, é muito bom. Mas para mim, naquela época, poesia era só isso. E sair disso para uma “lua diurética”, porra, o autor estava maluco. “Escrevo teu nome com letras de carrão na sopa.” Que porra era essa, cara? Então comecei a ler para entender alguma coisa. Li Otto Maria Carpeaux, Álvaro Lins, *O empalhador de passarinho*, do Mário de Andrade, e por aí fui. A mudança ocorreu porque mergulhei fundo na coisa. A partir de então comecei a entender o que era a poesia moderna, o que pretendiam fazer os poetas modernos. E então, de repente, uma revelação em minha cabeça. Percebi de súbito todo aquele processo, tanto assim que, em 1950, escrevi um poema a partir de um anúncio do Sal de Frutas Eno que constava da silhueta de um galo com o bico aberto e um sol radiante por trás. E então aquele galo, aquela silhueta do galo, me fez escrever um poema, sob o título de “O galo”, que ganhou o Concurso Nacional de Poesia do *Jornal de Letras*. Não quis publicá-lo em livro por razões que ignoro. Só sei que, como eu já escrevera o “Galo galo”, preferi não publicar “O galo”. Creio que foi um tipo de censura pessoal. A propósito, os “Poemas portugueses”, não sei se vocês se lembram, começam pelo n.º 3. Ninguém entende por quê. Porque os dois primeiros eu censurei por julgar que ainda não estavam no nível dos outros. Enfim, a explicação que eu quero dar é a seguinte: quando compreendi o processo da poesia moderna, percebi que a poesia que eu escrevera até então, rimada e metrificada, era uma automação, um vício. É que o poeta, como já disse aqui antes, só expressa o que percebe através de sua própria linguagem. E foi assim que cheguei à conclusão de que a poesia que eu escrevera até 1950 nada tinha a ver com o “Galo galo” ou o *Poema sujo*. Ela estava condicionada à linguagem parnasiana, que transforma todas as coisas naquela monotonia marmórea da métrica decassilábica.

IVAN – Gulllar, você me permite um parêntese com relação ao verso decassilábico? Você se refere à sua formação parnasiana, e evidentemente você teve essa formação parnasiana

como alguns outros poetas daquela época também a tiveram, mas, quando você insiste no decassílabo, não chego a entender muito bem, pois este era pouco utilizado pelos poetas parnasianos, cuja tônica era o verso alexandrino, de óbvia empostação retórica e herdado à poesia francesa desde os tempos de Racine.

GULLAR – É que muitos dos sonetos de Bilac e Raimundo Correia recorrem ao decassílabo. Mas veja bem: eu também esgrimava o alexandrino, cuja estrutura aprendi ao ler e reler o *Tratado de versificação*, de Olavo Bilac. Quando digo que cheguei a falar em decassílabos, é porque, como você sabe, falar em alexandrinos é pra leão.

SECCHIN – Eu gostaria que você retomasse a questão de sua formação literária e abordasse aquela passagem de um livro ao outro.

GULLAR – Tudo bem. Quando descobri esse caráter de automatismo que a linguagem parnasiana infundira em minha maneira de escrever e tomei contato com uma linguagem nova que abolia o espartilho da metrficação e as convencionices da língua, além de criar o verso livre, e a partir do momento em que li uma frase atribuída a Gauguin que dizia assim: “Quando eu aprender a pintar com a mão direita, passarei a pintar com a esquerda, e quando aprender a pintar com a esquerda, passarei a pintar com os pés”, então eu disse comigo mesmo: é isso aí. Então, veja bem: *A luta corporal* é um livro no qual, a cada momento em que adquiro o domínio de um modo de expressão, arrebento com tudo e passo para outro. Não se trata de misturar ecleticamente estilos e tendências, como o surrealismo, por exemplo. Não é bem isso. O livro começa com um ajuste de contas relativamente à poesia rimada e metrficada, como é o caso do soneto. A maneira de construir o poema também já é diferente. Eu quis dizer o seguinte: como nunca mais vou utilizar esse instrumental, tirei ouro de ouro, coloquei no papel o melhor que posso fazer com isso. E fiz então aqueles “Poemas portugueses”, embora os dois primeiros fossem irremediavelmente velhos. No que toca aos outros, creio que consegui realizar meu propósito. E dei a coisa por finda. Mas aí aconteceu algo estranho: depois que deixei de lado aquilo tudo, fiquei sem linguagem e mergulhei numa solidão total. É que eu não conseguia apreender as coisas, não sabia mais me expressar acerca das coisas. Sim, eu abandonara a linguagem. Seguiu-se então uma série de exercícios antes que eu cristalizasse a nova linguagem e desaprendesse a antiga. Até que numa tarde calorenta de São Luís vi de repente, mergulhado na sombra de uma varanda, um prato

cheio de peras. E escrevi um poema. Mas, como eu tinha aquela formação do verso rimado e metrificado, esse verso que eu me dispusera a não mais utilizar, então o que saiu foi prosa. E descobri então que eu criara uma poética. Comecei a quebrar os versos e a desenvolver aquela poesia cuja matriz emerge desses poemas de *A luta corporal*. Não que tivesse visto nenhuma experiência semelhante, como, por exemplo, a de Mallarmé, poeta que, até então, eu não lera. A verdade é que eu precisava de uma poética, pois havia me despojado de tudo o que aprendera. Como o meu propósito era o de não insistir mais naquele vício do verso medido, então toda vez que eu percebia que meu procedimento estava se transformando em linguagem habitual, eu arrebatava com tudo e entrava em crise. E no meio disso tudo ocorreu-me a idéia de que aquilo que eu estava buscando era, afinal, a própria essência da linguagem. Então estabeleci como meta chegar a uma linguagem nova. *A luta corporal* é, por isso mesmo, uma série de tentativas de aproximação para alcançar essa linguagem essencial que, é bom que se diga, se desenvolvia paralelamente ao ato de escrever o poema. E isso porque a linguagem tem um passado, é anterior ao poema. Às vezes me parecia que eu tinha pela frente um propósito irrealizável do ponto de vista prático. Houve um momento em que eu disse para mim mesmo: estou sempre prometendo chegar lá; pois bem, de agora em diante não darei um passo sequer se não for para atingir meu objetivo. Vou dar o salto no olho do furacão. E aí os poemas foram surgindo e configurando uma tentativa no sentido de abolir o tempo na linguagem do poema. Mas me vi de repente num beco sem saída, embora disposto a não recuar. Foi nesse exato momento que escrevi o poema "Roçzeiral". Bem, eu não queria mesmo escrever um poema comportado, um poema sobre os canteiros de flores da praia de Botafogo, que estavam ressequidos, mas que eu vira vicejantes e coloridos. E então: "Ao sopro da luz a tua pompa se renova numa órbita". Esse verso surgiu quando tentei desenvolver o poema, que ia se tornar um poema como outro qualquer. Mas de súbito comecei a resistir-lhe e disse para mim mesmo: não quero fazê-lo assim, não quero. E rasguei tudo. Era Sexta-Feira da Paixão e fui para o Vermelhinho, onde não havia ninguém porque era feriado e eu me esquecera disso. Comecei então a andar sozinho pela rua e, de repente, aquele verso virou isto: "ô sôflu; luz ta pompa inova órbita". Alegrei-me, senti-me livre, rompera as cadeias da linguagem. E, como um louco, comecei a elaborar um poema livre da sintaxe, livre de tudo. Assim surgiu o poema "Roçzeiral", que é roça misturada com roseiral. Passei depois pelo Parque Guinle e comecei a ter estranhas visões, como a de um homem de calças pretas e camisa xadrez com suspensórios brancos que se multiplicava como um clone. Guardei então no bolso o papel onde anotara aquilo tudo e perambulei até

Improviso Matinal para Flauta

a manhã

(alvorozo
de brisa
nos cabelos
na camisa)

é leve
é lisa

feito fruta
essancada
feito polpa
de maçã
lufada
de mar

a brisa
derdobra
sua toalha
baialha
minha camisa

como um barulho
a manhã
se desembulha
no ar

pastilha de azul
e menta
choira a sabor de hotelé
Coisas que a alegria inventa
Ouve-se a flauta de Pã?

Sopra azul nos meus cabelos
deratina
a luz
buzina
o mar: é o azul
na sua urina

Hoje o delírio não mente
Ouve-se a flauta de Pã

A vida é esta
facho
diurno
e ardente
só presente

Ris, ris, ri-se a manhã

f. 91/2

os fundos da Biblioteca Nacional, onde terminei de escrever o poema. Bem, no dia seguinte acabou aquele delírio e me dei conta do seguinte: não vou agora ficar escrevendo com as ruínas da linguagem. É que eu destruíra tudo e acabara de escrever um poema com palavras incompreensíveis, com restos de palavras. E aí acabou a poesia, acabou o poema.

NEIDE – Olha, Gullar, começo a ver agora que aquela primeira pergunta que lhe fiz, no sentido de que o poeta deve ter um projeto e trabalhar com relação a isso, tinha a sua razão de ser, pois o que você acaba de contar demonstra que havia um projeto em sua mente, havia etapas a vencer, havia a urgência desesperada de conquistar uma nova linguagem poética. Isso é muito importante. Não se trata de algo que você foi fazendo aleatoriamente. Você tinha um projeto.

GULLAR – O que eu entendo por projeto é ter um propósito definido, o que não era o meu caso.

IVAN – Gullar, eu gostaria de lhe fazer ainda uma última pergunta. É o seguinte: em que medida o impasse criado pelo concretismo, movimento do qual você foi um dos fundadores, colaborou para que sua poesia deixasse de lado aquelas refinadas experiências estéticas para aderir à poética de participação social que encontramos em seus livros posteriores já a partir daqueles romances de cordel que, ao meu ver, nada têm em comum com o poeta que você foi, e continuou a ser, em *Dentro da noite veloz* e *Na vertigem do dia*?

GULLAR – É verdade, a ruptura com a poesia concreta e, depois, com a dissidência da poesia neoconcreta. Aliás, nunca concordei com a visão de poesia do grupo de São Paulo. Tanto não concordei que desisti até de participar do movimento. Desenvolvi meu trabalho a partir de uma poesia assintática, é verdade. Todo mundo conhece a opinião que eu tenho sobre a poesia concreta, mas, assim como os stalinistas reescreviam a história, os concretistas também o fizeram. A diferença, porém, é a seguinte: eu jamais endosseiei a visão deles quanto ao novo verso, e isso consta dos artigos do Haroldo de Campos publicados em *O Estado de S. Paulo* e na *Folha de S. Paulo*. Respondendo na época a uma carta do Augusto de Campos, disse-lhe que não se tratava de um novo verso. Eu acabara de arrebrantar com a linguagem discursiva, e foi isso que constituiu a base teórica do movimento. Porque o que é a poesia concreta senão a tentativa de construir uma poesia espacial, assintática, apenas com elemen-

tos visuais? E essa é a proposta que está implícita no fim de *A luta corporal*. Mas, apesar de haver rompido com eles, continuei a desenvolver a poesia espacial que estava na minha cabeça, nos meus propósitos, e terminei por fazer uma poesia muito mais audaciosa do ponto de vista da ruptura com as formas tradicionais: os poemas espaciais, o livro-poema e, depois, o poema enterrado, que é um cubo enterrado no chão e que chegou a ser construído. Foi na casa do Hélio Oiticica, na Gávea Pequena. O pai dele ia construir uma caixa-d'água, e ele brigou com o pai dizendo que tinha de construir um poema. O velho acabou concordando e fomos inaugurar o poema num domingo. Eu, Lygia Clark, Mário Pedrosa, Oiticica, um bando de gente. Mas chovera muito na véspera, e o poema estava coberto por dois palmos de água. Os cubos flutuavam à superfície da água e o poema acabou inundado, virou caixa-d'água, como, aliás, era o propósito inicial do pai do Oiticica. Você descia por uma escada, entrava numa sala de 2mx2m e lá dentro havia um cubo vermelho. Você tirava o cubo vermelho e aparecia um cubo verde. Tirava o verde e surgia um branco. E embaixo do cubo branco estava escrita a palavra "Rejuvenesça". Quer dizer, era uma construção arquitetônica para uma palavra. Eu achava que era uma coisa bonita, algo que me lembrava os túmulos egípcios, ressonâncias do inconsciente, como se eu estivesse descendo no Inconsciente. Agora, quando eu percebi que armara aquela coisa toda para abrigar uma palavra apenas, perguntei a mim mesmo: aonde é que eu vou chegar? Estou me tornando um artista plástico? E o poeta para aonde vai? E comecei a me sentir mal dentro daquilo tudo.

JORGE – Sempre achei que o que difere os poetas concretos dos demais é a sua vizinhança do silêncio, estão muito próximos do silêncio, como quem procura o silêncio, ao contrário da idéia da palavra e da frase.

ADRIANO – Ao contrário, Gullar, do que você propõe em *Barulhos*.

GULLAR – Sim, é claro. Mas veja bem: quando rompi com minha própria experiência, quando senti que ainda era pouco, quando compreendi que aquilo tudo me cerceava e me impedia de ir mais fundo no conhecimento das coisas, na indagação sobre o mundo, então entrei em crise, porque eu havia me tornado, diante de todo mundo, uma espécie de líder do concretismo e, depois da ruptura com os paulistas, do neoconcretismo, movimentos que alcançaram grande repercussão nacional. Diante de todo o país, eu era aquele poeta de vanguarda que, de repente, desceu das nuvens para fazer poesia de cordel. Houve um sujeito que

escreveu um artigo numa revista da época dizendo que eu era um traidor da poesia, que eu era isso e aquilo porque renunciara ao concretismo para escrever poesia de participação social. Evidentemente, ele não estava acompanhando meu processo interior.

IVAN – Acho que nem o melhor psicanalista do Brasil poderia acompanhar seu processo interior, Gullar (risos).

GULLAR – Bem, tudo isso coincide com a minha ida para Brasília e o meu reencontro com o Brasil.

IVAN – Sua ida para Brasília como presidente da Fundação Cultural do Distrito Federal?

GULLAR – É, foi em 1961, a convite do José Aparecido e do Carlos Castelo Branco, meu companheiro no *Jornal do Brasil*. E lá em Brasília reencontrei o Nordeste, o candango, sabe? Então esse reencontro me fez refletir em outra direção. Porque eu saí do Nordeste com destino ao Rio e aí, de repente, vejo lá o candango, o nordestino. E lá, também, caiu-me nas mãos um livro sobre Karl Marx de autoria de um padre francês. Na primeira parte do livro, ele explica o que é o marxismo e, na segunda, demonstra que um católico não pode ser marxista. Estão aí minhas origens marxistas. Tornei-me um homem de esquerda graças à identificação que senti com a concretude do pensamento de Marx. Eu lia muito filosofia, mas não descobria nos outros filósofos nenhuma identidade espiritual. Foi aí que se iniciou o meu engajamento político. De volta ao Rio, entrei para o Centro Popular de Cultura e, pouco depois, escrevi aqueles quatro romances de cordel sob o título de *Cabra marcado para morrer*. O Vianinha me pediu que concebesse a estrutura de uma peça que eles pretendiam montar sobre a reforma agrária, que eu fizesse um poema capaz de funcionar como estrutura de uma peça. E aí eu imaginei aquela história que seria a história da peça, uma história a ser narrada durante a peça. Então, veja bem, respondendo a uma observação do Ivan, o que eu gostaria de deixar claro aqui para vocês é o seguinte: eu nunca considerei aqueles romances de cordel como literatura, como poesia. Ao contrário, aquilo ali foi uma atitude de rejeição da poesia num momento em que passei a julgar que a sociedade brasileira e, sobretudo, a literatura brasileira eram coisas desligadas do povo, e que seria necessário transformar o país. Eu não queria mais fazer literatura, e sim mobilizar minha capacidade de escrever, de usar o verso, para fazer a revolução. Não havia o propósito de fazer literatura, e sim

de realizar a coisa mais simples, mais fácil, mais acessível a todos, de modo que cada um pudesse tomar consciência dos problemas sociais do país.

JORGE – Gullar, sou um velho admirador seu, como você sabe. O que vi até agora, de uma certa maneira, foi que, pelas colocações do Moacyr, de um lado, examinou-se com mais atenção a vertente político-social de sua poesia, mas temos aqui também o seu oposto, resultante de uma colocação mais estética, mais acadêmica até, no bom sentido dessa palavra, feita pelo Ivan. Bem, uma coisa não deve excluir a outra, pois penso que ambas são muito instigantes. E o Gullar é um poeta. Quem escreveu um poema absolutamente notável como “Galo galo” é certamente um poeta que atende a qualquer requisito. Tenho aqui três perguntas. E gostaria de fazer pelo menos uma delas. É o seguinte: queria que você nos decifrasse o exato sentido de um verso que o ouvi declamar a tempos no Botanic. Esse verso diz assim: “Engordar em São Paulo citando Ezra Pound.” Você comentará se quiser.

GULLAR – Esse verso pertence a um poema que escrevi sobre uma inesperada visita que fiz ao prédio do antigo IAPC, aqui no Rio, onde trabalhei. Muitos anos depois fui lá fazer não sei bem o que, e vi de uma janela a marquise coberta de lodo, aquele poço interno do edifício para o qual tantas vezes eu olhara, e, de súbito, aquela massa negra era a minha memória, o meu passado. Não sei bem por que fiquei então muito comovido, e saí dali transtornado, perguntando-me se deveria tornar-me um acadêmico, um burocrata da poesia, já que a idade me sugeria que eu me fizesse um sujeito sério, que eu envelhecesse em São Paulo citando Ezra Pound. Foi uma sacanagem minha com o Haroldo de Campos, e ele merece, pois vive me esculhambando. Outro dia mesmo, num programa de tevê a que não assisti, mais que depois me contaram, ele me acusou de stalinista. Ora essa, nunca fui stalinista. Basta que leiam o que escrevi sobre Stalin. Entrei para o Partido Comunista no dia do golpe militar de 1964, depois de recusar todos os convites anteriores para fazê-lo. Pois é, no dia do golpe, quando todos nós estávamos derrotados. Entrei por causa dessa derrota, para me solidarizar e lutar contra o autoritarismo. Eu tinha horror ao partido porque em São Luís do Maranhão li uma revista *Paratodos* em que esculhambavam a poesia, em que diziam que a poesia era uma coisa secundária. É que, aos 16 ou 17 anos, a única coisa que me restava era a poesia. Então, quem era contra a poesia era contra mim. Eu tinha horror ao comunismo, ao sindicalismo. De modo que como poderia ser eu stalinista? Ninguém mudou de opinião mais na vida do que eu, certo? Certa vez, conversando com o nosso querido Darcy Ribeiro,

que infelizmente já se foi, disse-lhe o seguinte: “A coisa que mais me horroriza é pensar que alguém possa tomar ao pé da letra o que eu digo e fazer disso uma bandeira, pois eu adoro a discussão, o conflito, eu me apaixono por aquilo em que acredito e defendo-o com unhas e dentes, mas, ao mesmo tempo, acho que o outro tem o direito de lutar por aquilo que pensa, pois não acredito na verdade absoluta, mas sim em verdades temporárias, eventuais, circunstanciais.” Ora, isso é o oposto de qualquer stalinismo. Sempre tive horror a Stalin, a seus métodos, a seu caráter totalitário. Jamais aceitei os expurgos e os massacres stalinistas. Se o ser humano precisa de justiça social, precisa também de liberdade e direitos individuais.

JORGE – Gullar, eu queria um depoimento seu sobre aquele que considero um dos maiores poemas da língua — não sei se exagero, mas creio que não —, que é o “Galo galo”. Queria que você me falasse desse poema.

GULLAR – Fico muito lisonjeado com sua opinião. Agora, quanto a esse poema, que foi escrito, se não me engano, em 1951, ainda em São Luís, ele nasceu da seguinte maneira: como já disse a vocês, criei-me numa casa com quintal e galinheiro. Minha infância está povoada de galinhas, frangos, galos, patos, perus. Eu vivia no meio das galinhas e aquele cheiro de galinha era para mim uma coisa familiar. Num texto que nunca ninguém leu porque jamais publiquei, eu comparo as constelações aos galinheiros e os cocôs de galinha às galáxias. Eu ainda sinto dentro de mim as galinhas se ajeitando para dormir. É como se fosse uma coisa vital, ligada para sempre à minha vida. Sempre me impressionei com os pintinhos nascendo dos ovos; e depois irem crescendo, se emplumando, desenvolvendo a musculatura para se tornarem galeto. Certa vez, eu estava debruçado de manhã cedo na varanda lá de casa, que dava para o quintal, e aí, de repente, aquele galo, aquele galo batendo as asas com um vigor extraordinário, como se quisesse explodir. Quer dizer, uma coisa espantosa. Não sei se vocês já viram um galo cantar, ele bate as asas como se quisesse fundar a realidade. É uma coisa extraordinária.

IVAN – Acho que essa sua visão do galo a bater as asas é que justifica e dá título ao poema. “Galo galo”. Se você recorresse a um adjetivo para qualificar esse galo, seria mais que o próprio galo, concreto e irredutível a um ser que não fosse ele mesmo.

GULLAR – Claro, eu não encontrava nenhum adjetivo e, ao mesmo tempo, via o bicho ali na minha frente, com aquele poder extraordinário, aquela vitalidade telúrica, como se fosse a terra berrando. Com o tempo, porém, esse galo tão soberbo dá um passo e se apaga, não deixa marcas, vai acabar, vai morrer, vai desaparecer. E então tudo se resume a essa coisa estranha a que chamamos vida, porque nada para mim poderia expressar tanto a vida quanto aquele galo e aquele canto rouco que vinha do fundo da terra. E no entanto ele ia morrer sem que seu canto modificasse coisa alguma. A tarde continuaria tal como era, como se fosse inútil ele haver cantado. A rigor, sempre quis que a poesia pudesse modificar o mundo. Eu ainda não sabia de nada, estava em São Luís do Maranhão. Mas era necessário que a poesia modificasse alguma coisa. Ela não podia ser inútil, algo sem sentido, porque eu tinha feito dela o sentido da minha vida. Então esse galo, a identificação com esse animal, é uma coisa muito profunda em mim, porque toda a minha infância está ligada àquelas aves sem retrato. Ninguém tira retrato de galinha, não é mesmo? Elas não têm álbum de fotografia, não têm nada. Elas chegam, ciscam e desaparecem. Eu achava isso injusto, entende? Esse galo me infundia espanto e solidariedade. Então era isso.

JORGE – E agora minha última pergunta para o “Gullar Gullar”, que é a seguinte: conversando recentemente comigo na Biblioteca Nacional, quando inclusive lhe falei sobre o “Galo galo”, você me disse que não iria mais fazer poesia, que já escrevera tudo, que concluía o ciclo de sua expressão em nível poético. Fiquei muito espantado com aquela afirmação, pois ela me lembrou a imagem de uma fábrica que houvesse cerrado suas portas antes do tempo. De modo que eu gostaria de saber agora o que você está fazendo ou o que pretende fazer. Enfim, como é que está no momento essa questão?

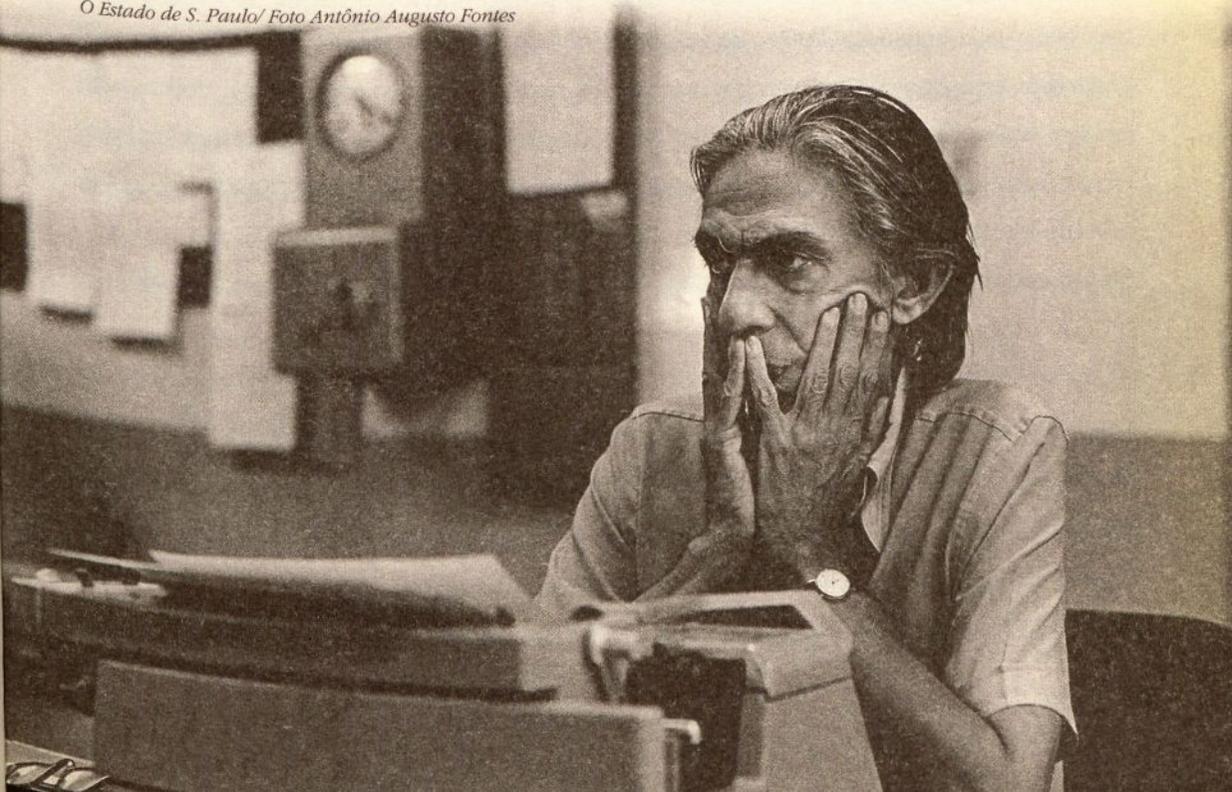
GULLAR – Lembro-me dessa conversa na Biblioteca. Passei um período crítico depois do último poema de *Barulhos*, que é minha última coletânea poética. Esse livro é de 1987 e estamos em 1997. Faz, portanto, dez anos que estou sem publicar livro de poemas. O último livro não chega a 50 poemas. E veja bem que meu livro anterior é de 1980. Quer dizer, sete anos para escrever esses últimos poemas. E mais dez para escrever muito pouco. Ao terminar o último poema de *Barulhos*, que se chama “Nasce o poema”, tive a impressão de que o veio se esgotara. Mas curioso é que esse poema nasceu de uma conversa, quando contei que gosto de escrever caminhando entre as pessoas na rua, que é uma coisa que costumo fazer e que me dá muita alegria. Fui andar pelas ruas de Copacabana, no meio daquela

gente toda, enquanto o poema nascia e ninguém sabia de nada. Eles ali, ao meu lado, e o poema nascendo...

ADRIANO – Quer dizer, você aí é antiparnasiano no sentido de que a rua não é esse “turbilhão estéril”?

GULLAR – Não é mesmo. Mas, enfim, assim nasceu “Nasce o poema”, onde tento descrever como surge a poesia quando um *flâneur* caminha solitário em meio à multidão. Ninguém sabe exatamente como a poesia irrompe de onde menos se espera, às vezes cheirando a flor, outras vezes com o olor de fruta podre e que na podridão se abisma. E quanto mais perto da noite, mais grita o aroma, ora num mar de silêncio, ora num pequeno armarinho do Estácio ao cair da tarde. É que, quando eu entrei naquele armarinho do Estácio, caí na minha própria realidade. O armarinho do Estácio, imagine, foi em 1955, e eu não esperava falar sobre isso. Lembro-me de que eu estava ali com o Amílcar de Castro. Paramos para esperar o ônibus. O sol estava brabo e então resolvi entrar naquela loja ordinária, onde vi uma caixa de papelão com xícaras empoeiradas: “xícaras empoeiradas / numa caixa de papelão / enquanto os ônibus passam ruidosamente // à porta e ali / dentro do silêncio / da tarde menor do comércio / do Rio de Janeiro / na loja do Kalil / estaria nascendo / o poema?”. Eu

O poeta em 1980 na sucursal carioca de
O Estado de S. Paulo/ Foto Antônio Augusto Fontes



já estava mergulhando no poema, mas o ônibus chegou e o encanto se esvaiu. Esse poema acabou nascendo 32 anos depois e no justo momento em que comecei a escrever outro. Se alguém o ler com atenção, irá perceber que esse poema diz assim: "Eu não devia ter pego aquele ônibus." São frases que não chegam a ser poéticas, e sua própria construção é prosaica. Então trata-se do poema em que fui mais prosaico, como se eu houvesse descido até o rés-do-chão. É isso mesmo: descer dos cumes da poesia até o rés-do-chão da prosa. A importância deste poema é justamente esta: a de transformar em poesia uma imensa constelação de prosaísmo, porque, veja bem, se o poema é o lugar onde a prosa vira poesia, onde o carvão vira fogo, quanto mais carvão, mais fogo, quanto mais prosa, mais poesia, quanto mais matéria para transformar, mais matéria a ser transformada. Mas sucede que a palavra não é carvão. Assim, quando terminei o poema, disse para mim mesmo: mais abaixo do que isso, eu toco o chão. E, mais uma vez, entrei em crise. Durante meses não me preocupei com a questão do novo. Mas a verdade é que o poeta de *A luta corporal* continuou a existir e, com ele, o poeta que não quer recorrer a artificios. Não sou um artífice nem um artesão. O poema, para mim, é uma aventura, uma felicidade, assim como o amor. Não faço poesia para angariar glória, não penso em entrar para a Academia nem ficar rico. Só escrevo poesia por prazer e amor, pelo que o poema significa como experiência existencial. E só o comparo ao amor sexual, ao abismar-se na mulher. Não sei se alguém poderá entender, mas considero esse poema como um dos melhores que já escrevi. Porque esse poema "nasce do poema" e de sua riqueza existencial, porque os melhores poemas são os que nascem da vida, são os poemas que a vida engendra. Então, depois de escrevê-lo, recusei-me a me valer do que a vida engendrou para transformá-lo em técnica poética, para produzir poemas como a Volkswagen produz automóveis. Não sou uma linha de montagem, mas apenas um poeta que se emociona. A poesia só existe quando nasce de um acontecimento existencial. Se não for assim, não me interessa. E então silêncio. Fico meses e anos sem escrever nada. Foi por isso que, naquela conversa com o Jorge Wanderley, me parecia que eu chegara a um beco sem saída.

ADRIANO – Certa vez, na televisão, você disse que também não escrevia muito porque havia livros demais no mercado e que você só escrevia quando percebia essa maturação necessária à produção do poema. Esse comentário me chamou a atenção.

GULLAR – O meu poema em geral nasce do espanto.

NEIDE – Então eu queria lhe perguntar o seguinte: diante do espanto da morte de sua grande companheira, Teresa Aragão, uma belíssima figura e que o introduziu em tantas coisas, e diante da morte de seu filho, da perda do seu filho, como é que você reagiu? Trata-se de uma fonte de inspiração? Como é que você encara a morte em sua poesia?

GULLAR – O que há de poemas sobre a morte em meus livros não é brincadeira. O último poema que escrevi e que, salvo algum contratempo, deverá sair no suplemento “Mais”, da *Folha de S. Paulo*, intitula-se “Nova concepção da morte”, que é um poema longo em versos alexandrinos, mas sem respeitar muito as normas de metrificação. Esses golpes que eu sofri, como tanta gente já sofreu – quem é que não perdeu um irmão ou uma pessoa querida? –, levaram-me à conclusão de que eu tinha da morte uma visão teórica, apesar de haver perdido até amigos muito próximos e sobre cujas mortes cheguei a escrever, como nos casos de Clarice Lispector e Armando Costa. Mas quando meu filho morreu, não consegui escrever nada, pois foi um golpe de que nunca me refiz, uma dor de que nunca me curei. E jamais houve o necessário distanciamento emocional para que eu escrevesse sobre isso.

SECCHIN – Quer dizer que você não escreveu sobre essa morte?

GULLAR – Não. Ou melhor, depois escrevi, mas não foi um poema, e sim umas poucas palavras num pedaço de papel. É que, no primeiro Dia de Finados depois que ele morreu, fui ao cemitério para encontrá-lo. E encontrei apenas um bloco de granito negro sem nenhuma inscrição. Nada. Ele estava absolutamente inalcançável. Então peguei uma flor que estava no chão e escrevi num pedaço de papel: “Eu te amo, meu filho.” Coloquei a flor em cima do papel e saí chorando. Uma flor e um pedaço de papel, como se isso fosse chegar até ele!

SUZANA – Você ainda diria então, como disse no poema “Alegria”, que “o sofrimento não tem nenhum valor”?

GULLAR – Não é bem assim. É que naquele instante eu estava sofrendo demais. Veja bem: não só eu mas todos os meus companheiros de exílio sofremos muito. Não sofri mais do que ninguém, mas a dor chegou num ponto tal que dois filhos enlouqueceram no exílio. Eu já estava num desamparo absoluto, desligado de tudo, dos meus amigos, da minha cultura, da minha vida, da minha cidade, do meu país, da minha língua. E de repente dois filhos

enlouquecem. Enfim, um desespero absoluto. E então o sofrimento quase me engoliu. Mas resisti. E resisti porque o que desejo é a felicidade. É apenas nesse sentido que “o sofrimento não tem nenhum valor”.

ADRIANO – Você escreveu os seguintes versos: “Do mesmo modo que te abriste / a alegria abre-te agora ao sofrimento / que é fruto dela e seu avesso ardente.” Que sentido se pode atribuir a isso?

GULLAR – Veja bem: eu me abri ao sofrimento porque não se pode falsear nada. Não posso me negar à vida. Agora, o sofrimento não tem nenhum valor. E quando eu o digo é porque, se eu fizer dele um valor, irei me conformar ao sofrimento. E aí começarei a me lastimar: ah, sou um pobre coitado, sou um mártir da humanidade ... Essas coisas.

NEIDE – Mas o sofrimento não faz parte da condição humana?

GULLAR – Isso é óbvio. Se assim não fosse, nenhum de nós sofreria. O que estou dizendo é que o sofrimento não tem valor. Que cada um faça dele o que bem entender. Os católicos, por exemplo, transformaram o sofrimento no valor absoluto. Já os budistas o dissolveram no nirvana, onde não se sente mais nada. Há um poema meu que termina com estes versos: “As baratas lá do fundo do esgoto estão olhando a luz, / querem ser felizes.” Eu quero a felicidade, e não o sofrimento. Se a única coisa que restasse fosse o sofrimento, ainda assim eu o rejeitaria.

IVAN – O que você está dizendo pode servir de aval a uma frase que Chesterton escreveu num ensaio sobre Byron. Diz ele que, mesmo quando Byron ou qualquer outro poeta se encontra no ápice do sofrimento, doente, desamparado, sem a menor perspectiva de vida, a parte que neles cria alguma coisa é aquela que ainda não adoeceu.

GULLAR – É claro. O que é a obra de arte, mesmo quanto tem por tema o sofrimento, senão uma forma de transformá-lo em alegria estética? Veja o caso de Sófocles, por exemplo. Quando ele chegou ao conhecimento absoluto da dor humana, escreveu *Antígona*. E o que significa isso? Significa que ele transformou aquela coisa insuportável num monumento à alegria. Veja bem a beleza que há em todos aqueles versos, nas atitudes humanas das personagens, na nobreza dos gestos e pensamentos.

IVAN – Mudando um pouco de assunto, Gullar, eu gostaria que você me respondesse a uma pergunta sobre algo que sempre me intrigou. É o seguinte: o título de seu livro *Barulhos* tem alguma relação com ruídos ou rumores, ou significa apenas “barulhos”? Pergunto isso porque os termos “rumor” e “ruído” me parecem poetizações de barulho.

GULLAR – É *Barulho* porque “barulho” é a palavra “barulho”. Então só existe barulho em português, pois em qualquer outra língua será outra palavra. Logo, barulho, arrulho, marulho. Por isso é que a poesia, no fundo, é intraduzível. Porque barulho é e só pode ser barulho.

SUZANA – Voltemos àquelas questões mais técnicas da poesia. Eu gostaria de lembrar a todos que, para Fausto Cunha, você aboliu quase por completo a discursividade na poesia. Então eu queria saber qual é o limite entre a prosa e o verso. Como é que você percebe, dentro de um texto, quando você está próximo de transformar um poema em prosa?

GULLAR – Eu disse que, a certa altura de minha vida, implodi a linguagem, propondo em seguida que se fizesse uma poesia assintática, ou seja, sem discurso. Depois de todas essas experiências, a minha opinião sobre isso é a seguinte: a poesia é um falso discurso. Não é que ela seja falsa no que diz. Mas é um falso discurso no sentido de que o poeta talvez gostasse realmente de transformar o poema num objeto. Acontece, porém, que a linguagem verbal tem a sua natureza própria, ou seja, ela só se move no discurso. O grande erro da poesia concreta — e confesso-me aqui culpado por haver sido o autor daquela proposta — foi acreditar que se poderia fazer poesia sem discurso, quando a linguagem verbal é, por natureza, discursiva: sujeito, verbo, objeto. Pois a palavra que está no dicionário é abstrata, a palavra em estado de dicionário, conforme o poeta Carlos Drummond de Andrade, ainda não é poesia. A palavra “flor” é uma abstração. Agora, a flor que existe é aquela flor que eu cheiro, a flor da minha infância, a flor que se debruça sobre o muro. A palavra, para existir, implica vida, vivência, convivência. Essa é a palavra do poeta. Bem, como eu disse há pouco, a linguagem só se move no discurso. Então, o poeta está condenado ao discurso, mas ele não quer discursar, porque o discurso conduz inevitavelmente ao conceito e a uma simplificação das coisas, da experiência humana. Se vejo um jarro de flores, ele pode ser indiferente a mim, mas se de repente ele se revela, sua atualidade é que é poesia. A poesia, para mim, é a atualização do atual, porque o mundo é um mistério de uma riqueza extraordinária. Seria insuportável viver num mundo em que toda a atualidade das coisas estivesse presente, mas, na verdade, não

está. Quando sob as camadas dessa coisa cinzenta chamada rotina alguma coisa brilha, faísca, então, sim, dá-se o espanto platônico. Em meu último livro há um poema em que falo do cheiro da tangerina. Mas o que seria esse cheiro e como descrevê-lo num poema? Se eu tentar transmitir num discurso o que é o cheiro da tangerina, não vou conseguir. Irei apenas empobrecer essa experiência. Na verdade, o poema é um circunlóquio em que recorro ao discurso para acabar com ele, para criar, no fundo, uma coisa que é uma grande e complexa metáfora.

NEIDE – É nesse sentido, Gullar, como você mesmo sustenta, que o poeta “é contra a linguagem”?

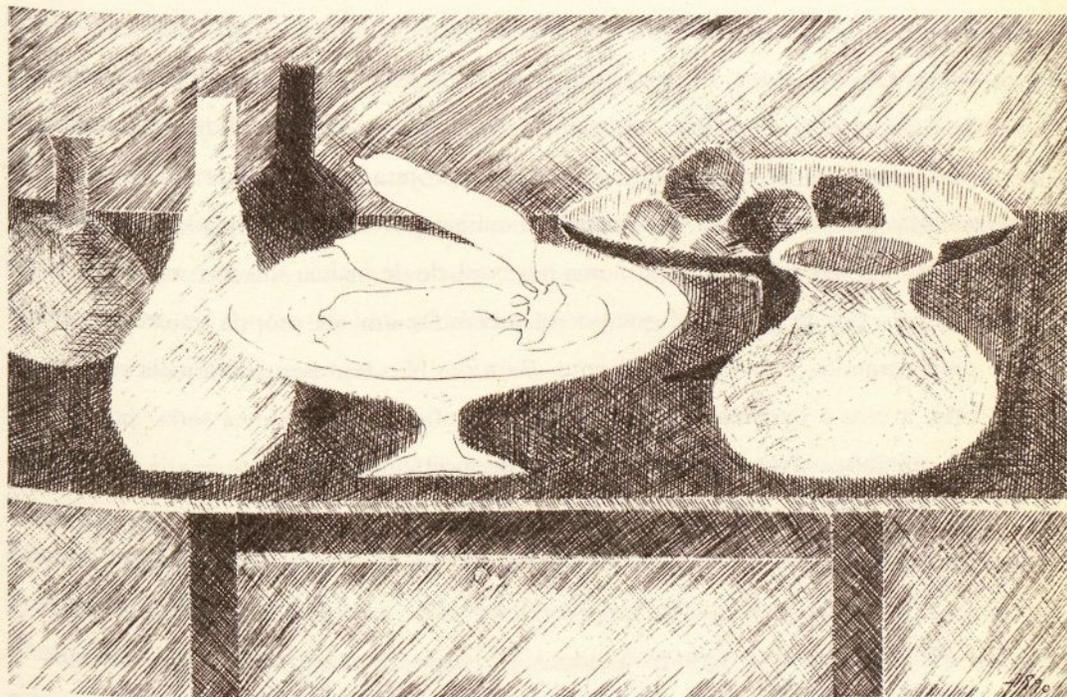
GULLAR – É. É porque, veja bem, “rosa” não é a rosa. Tenho que destruir a palavra “rosa” para mostrar a rosa, o frescor e o perfume da rosa. Ou o cheiro da tangerina. Tenho que revelar o que está para além da superfície do fenômeno, pois é sob a aparência sensorial das coisas que se desenvolve um processo complexíssimo chamado linguagem. Num de seus poemas, Drummond escreve: “Eu, m;oiatura de seda e péssimo.” O que se vê aí é a transformação da linguagem, pois seda não é mais seda e péssimo não é mais péssimo.

MOACYR – Você disse que o sofrimento não tem nenhum valor. Agora, para mim, o sofrimento é muito importante, o sofrimento existe como motivação na medida em que leva o homem a lutar consigo mesmo, ou seja, o homem é um ser que resulta da negação do não-ser na medida em que tem consciência daquilo que ele não é, ou não pode ser, ou do que pulsa dentro dele: a morte, o mistério, o acaso. Eu luto contra a dor para conquistar esse não-ser de que tenho consciência, ou seja, como diz Marx no quarto capítulo de *O capital*, somente o homem tem a consciência de que é necessário resgatar a humanidade de que o privaram. De repente ele se vê amputado do ser que ele devia ser e toma a consciência desse ser do qual foi exilado. Então ele passa a ser movido pela melancolia, a solidão, o desespero, o sofrimento. Toda a minha poesia é impulsionada por isso e, na medida em que sou impelido por isso, sonho com a utopia que o nosso Gullar chama de alegria, isto é, um sentimento de que seremos irmãos de nossos semelhantes e passaremos a viver em comunhão. Sendo assim, torno-me cúmplice desse movimento que nos leva a fazer com que a alegria apareça dessa forma. Foi mais ou menos isso que você disse?

GULLAR – Foi isso mesmo.

SUZANA – Quando você está escrevendo um poema, como é que esse processo se realiza? Você corta muito, reescreve o texto ou o poema já sai pronto?

GULLAR – Veja bem: a verdade é que nem todo poema nasce da mesma maneira. Então, às vezes, ele surge pronto, às vezes não. Agora, de um modo geral, o fundamental para mim é o grau de intensidade psicológica que eu alcanço quando estou escrevendo. Já o disse aqui metaforicamente: é preciso atingir a temperatura em que todos os metais se fundem, porque, se estou no nível da prosa, o poema não alça vôo. É necessário que eu alcance um grau de consciência distinto do que normalmente tenho. Essa é, aliás, uma das razões pelas quais escrevo pouco. E aqui não importa se você domina a técnica ou tem a sabedoria para controlar a palavra. A propósito disso costumo citar o mestre Oswaldo Goeldi, mestre da moderna gravura brasileira. Quando ele dizia “não sei gravar”, queria dizer com isso apenas o seguinte: embora eu saiba gravar e conheça todas as técnicas de meu ofício, isso não é suficiente para que surja a obra de arte. O mal dos parnasianos, dos bons e dos maus parnasianos, é que eles detinham um tal domínio da arte poética que dela podiam se valer a qualquer momento para escrever o que bem entendessem. Foi contra isso que se rebelou João Cabral de Melo Neto, e essa é, na verdade, a essência da poética cabralina, ou seja, ela não se



Crayon de Ferreira Gullar

deixa levar pelo automatismo da linguagem. Trata-se de um poeta que cuida da forma de uma maneira rigorosa, mas que, ao mesmo tempo, rejeita o decassílabo, que é o verso da língua, da índole da língua, e se vale de medidas métricas pouco espontâneas na língua portuguesa, fazendo-o exatamente para poder controlar com mão de ferro o fluxo verbal.

JORGE – “Hay que tener el duende”, diriam os espanhóis.

GULLAR – Sim, é claro. A técnica é imprescindível, mas não é o bastante, pois, caso contrário, qualquer poeta maduro e experimentado faria alta poesia quando bem quisesse. Todo poema que Drummond ou Lorca escrevesse seria sempre um grande poema, e cada vez melhor, porque cada vez eles dominariam mais o processo. E não é bem isso o que acontece.

ADRIANO – Tenho aqui uma pergunta para lhe fazer. É que escrevi um texto crítico sobre seu livro *Barulhos* que continua inédito. Bem, há nesse livro um poema que me desperta sempre muita atenção, que é o “Poema poroso”, que julgo emblemático de sua obra por uma série de razões. Uma delas reside no fato de que aí você retoma aquele papo galináceo. Gosto desse poema porque me parece que ele estabelece uma certa poética que eu chamaria aqui de poética da porosidade e que se contrapõe a toda a sua poesia. Ela se opõe, por exemplo, à obscuridade, à deformação do real, ao silêncio, à impessoalidade, que é uma tradição da lírica que nos vem desde Baudelaire, mas sobretudo de Mallarmé. Então você recupera nele essa coisa existencial que julgo extremamente importante. Como você já disse aqui antes, o que move o artista é a necessidade de exprimir sua própria emoção e sua visão pessoal da existência. Mas esse artista não seria movido também por uma necessidade, digamos, expressional que se situasse na tradição, uma necessidade de marcar um discurso próprio em oposição àquilo que já foi feito e que você também faz em sua própria trajetória poética? Essa é uma pergunta. A outra é a seguinte: *Barulhos* não representaria aquela poética da porosidade, avessa à opacidade e ao enigmático? Enfim, aquele poema seria “poroso” no sentido de que busca vivenciar a aventura da comunicabilidade?

GULLAR – Você tem razão. É tanto uma coisa quanto a outra. Confesso a você que, em razão de minhas preocupações de querer compreender a poesia e sobretudo o fenômeno estético, vivo tentando encontrar definição para tudo. Mas, ao mesmo tempo, percebo que sempre fica algo de fora. Estou convencido de que é impossível encontrar uma definição perfeita e

cabal para as coisas. É verdade que o poeta luta para definir e afirmar sua própria existência, mas é verdade também que há nele uma vontade expressional, como você diz. Por exemplo: eu afirmei aqui que, de um modo geral, minha poesia nasce do espanto. Platão diz que o conhecimento nasce do espanto. É isso, pelo menos, o que acontece comigo e com a grande maioria de meus poemas. Mas “Nasce o poema”, por exemplo, não nasceu do espanto, como, aliás, já confessei nesta entrevista. Esse poema tem outra origem, ou seja, foi um poema que “se traduziu” a si mesmo. É assim que tento explicá-lo, se admitirmos aqui que um poema possa ser explicado. Como sou uma pessoa meio esquisita e tenho a fama de participar intensamente de tudo, já que sou também um poeta político, ninguém se dá conta de que sou, ao mesmo tempo, uma pessoa muito reflexiva, solitária, e que vive trancada dentro de si mesma. A única coisa que posso dizer a você é que o poema nasce não se sabe como e de quantas formas, mas também por um impulso que temos de nos expressar, de criar uma obra diferenciada. E o pior é que, concluído o poema, o encanto do processo se desfaz. E só o resgatamos se escrevermos outro.

ADRIANO – Quero acrescentar aqui um dado pessoal, ou seja, a importância que você exerceu em minha própria formação de poeta. Algumas pessoas dizem que o meu poema “Práxis” tem forte influência sua. Admito até que muitas de minhas idéias sobre poesia pagam tributo à sua obra, sobretudo a seu conceito sobre essa relação que existe entre a poesia e a experiência existencial concreta. E há uma passagem em sua obra de ensaísta que me chamou muito a atenção. É quando você cita Goethe para deixar claro que a natureza da poesia “está na circunstância de que ela expressa um particular sem cogitar do universal”. Você, por sua vez, afirma que o específico da obra de arte é o particular e, portanto, uma experiência determinada, única, concreta. Será que a partir disso poderíamos afirmar que sua poesia busca aquela unidade perdida entre a pessoa lírica e a pessoa empírica que provém do romantismo goethiano?

GULLAR – De algum modo, sim, não é mesmo? Essa é, sem dúvida, uma verdade.

ADRIANO – O “Poema poroso” seria um exemplo disso?

GULLAR – É estranho, mas eu já havia até me esquecido desse poema. De fato essa galinha entra nele de uma maneira inesperada, mesmo para mim, que o escrevi, e não há aparente-

mente nenhuma lógica nessa aparição. Mas há uma lógica profunda que nem mesmo eu sei explicar. Talvez uma identidade com aqueles quintais e galinheiros da infância.

ADRIANO – Gullar, o que acho interessante em sua poesia é essa tensão que se estabelece entre você e aquela realidade rente ao chão, mas que de alguma forma se ilumina, como se o corpo fosse trespassado por um eclipse. É muito evidente essa sua ligação com o corpo, “essa fogueira de um metro e setenta”, como você diz num poema de *Barulhos*.

GULLAR – Na verdade, a questão é essa, quer dizer, a felicidade, a beleza da vida, porque você vive acuado pela morte, a injustiça, a perseguição sob todas as formas e, ao mesmo tempo, dentro de cada um de nós está pulsando aquele apelo de felicidade, de alegria. Que coisa esplêndida é a própria existência! E como está sepulta debaixo de tantas coisas! E aí, de repente, é como se cada um de nós renascesse na modorra enfadonha do dia-a-dia. É quando sentimos a irresistível necessidade de celebrar a vida, a beleza que há na vida e mesmo na decomposição. Quando falo da banana podre, não há como dizer que ela não apodrece. Não posso dizer que as pessoas não morrem, mas, ao mesmo tempo, sinto-me impelido a exaltar a beleza do que, apesar da morte, continua vivo.

ADRIANO – Gullar, você tem uma ligação muito forte com a infância, não é mesmo? Há até um verso em que se refere ao “menino que não quer morrer”.

GULLAR – É, sou ainda esse menino.

ADRIANO – Você é também esse menino nordestino, maranhense, que resgata com sua memória também a poesia?

GULLAR – De certo modo, sim, porque o problema é o seguinte: ou você faz poesia porque ambiciona entrar para a história da literatura, ou faz poesia para as pessoas. Às vezes, recebo cartas de pessoas comovidas e até de gente que estava morrendo mas conseguiu iludir a morte. Houve um rapaz que estava com um problema muito sério, com uma paralisia que lhe imobilizara um braço e uma perna e já começava a lhe roubar a fala. E foi então que, certo de que não tinha mais jeito, passou por uma livraria e comprou um livro meu. Na carta que me escreveu depois de ler o livro, quando já estava recuperado daquela paralisia, ele

me confessou que aquilo que mais o tocara era o fato de que eu, como poeta, não lhe ocultara o sofrimento, as desgraças, a dor, e, ao mesmo tempo, celebrava a vida. Naquela situação de condenado à morte, ele não queria alguém que lhe dissesse que tudo estava bem, mesmo porque não estava, e sim alguém que lhe falasse de coisas que tivessem a ver com a realidade dura da vida.

NEIDE – Bem, de certa forma você, paradoxalmente, afirma o valor do sofrimento. Então eu gostaria de saber qual seria o lugar da poesia numa sociedade cada vez mais informatizada e globalizada que me leva, pelo menos a mim, a um certo desespero e mesmo ao sofrimento.

GULLAR – Penso que, mais do que nunca, a poesia é necessária. Quanto mais a sociedade se torna antipoética, mais necessária se torna a poesia. Eu gostaria de dizer aqui uma coisa que, de certa forma, responde à sua pergunta. É o seguinte: sempre temos a ilusão de que existe um público que lê todos os jornais, que ouve todos os canais de tevê e que devora todos os livros. Supõe-se que esse público exista porque a sociedade de massa cria essa ilusão. Quando lançamos a revista *Piracema* lá na Funarte, instituição de que fui presidente, a mídia não deu a mínima importância. Acontece que o interesse desse público leitor é muito diversificado, de modo que jamais aquelas 600 mil pessoas lêem esses jornais inteiros. Esse interesse está pulverizado pelas várias editorias e são raros os leitores que lêem um jornal de cabo a rabo. Então é ilusão pensar que esses mesmos leitores saibam de tudo o que acontece no país e no mundo, de maneira que essa informação de massa se torna uma grande confusão e até mesmo uma falácia. O sujeito que leu o seu livro e lhe envia uma carta, este, sim, é o seu leitor. Os poetas têm na verdade poucos leitores, e um que seja vale por mil, pois não são aqueles 600 mil que compram o jornal que irão ler os seus poemas. Se assim fosse, aliás, as obras dos grandes poetas se esgotariam numa semana, e não é isso o que acontece. De modo que a globalização de que você fala, Neide, nos atinge numa escala irrisória. Aconselho-a, inclusive, a não sofrer muito com isso.

SECCHIN – Eu gostaria de sair desse assunto e, momentaneamente, da questão da poesia para entrar em duas áreas laterais, mas importantes de sua produção, que são o ensaísmo e a dramaturgia. Naquela primeira observamos que você, em *Vanguarda e subdesenvolvimento*, vincula a questão da produção literária à questão social. Por outro lado, percebemos que

sua ensaística se volta cada vez mais para as artes plásticas. Então eu pergunto: em que medida ficou sufocada em você uma vocação de crítico literário e por que essa linha ensaística literária, de que se poderia esperar muito, permaneceu relativamente minimizada do ponto de vista ensaístico? E segundo: qual é a importância de sua produção teatral e televisiva em um diálogo com sua poesia? Seria algo isolado e que você fez com objetivo mais comercial, com ou sem aspas, e que não se comunica com a poesia?

GULLAR – Primeiro: com raras exceções, eu sempre escrevi ensaio com o objetivo de defender a minha poesia e a minha visão estética. Se você prestar atenção, estou sempre brigando e costumo dizer que minha ensaística é, na maioria das vezes, fogo de barragem para permitir que eu siga meu caminho. Na época da vanguarda, por exemplo, eu estava ali defendendo uma poesia ligada à vida brasileira. É claro que existe um monte de equívocos, de coisas com que hoje concordo e também algum sectarismo político. Existe alguma simplificação, ou melhor, existiu. Mas considero fundamental aquele livro. No fundo, o que quero dizer é que a experiência estética é particular. Não cabe afirmar que a vanguarda em Nova York deve ser vanguarda no Brasil, o que, a rigor, seria uma antecipação do fenômeno da mídia, da globalização, e isso eu rejeito. O que eu sempre disse e continuo a dizer é o seguinte: você chega na Grécia e lá encontra o mesmo rádio que você já viu em Madri, em Paris, no Rio de Janeiro, assim como a mesma camisa, o mesmo tipo de paletó, o mesmo tipo de capa. Tudo bem, é a globalização. O mundo inteiro tornou-se uma coisa só. Mas o fato é que não se tornou. Vai conversar com as pessoas, vai mais fundo na vida delas. Aquele sujeito que nasceu em Atenas, que vive em Atenas, ele tem uma porção de coisas que são só dele. que são só de Atenas, que pertencem apenas àquela cultura, àquela história. E isso é natural, isso é o homem, todo mundo tem a sua própria história, sua história coletiva e sua história individual. Somos brasileiros, não podemos nos tornar ingleses ou alemães. De modo que, por mais que você disfarce essa origem específica, ela é que constitui de fato a fonte da arte. Mário de Andrade dizia que a arte internacional é nacional de algum país. Quanto à sua outra pergunta, respondo que comecei a fazer teatro quando, à semelhança de *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, escrevi uma peça que não tinha ação dramática e que, na verdade, era um recitativo ou, como diz o poeta português, um “drama extático”. Só comecei a fazer teatro mesmo quando entrei para o CPC da UNE, onde me envolvi com o pessoal que fazia realmente teatro. O teatro tem a virtude de atuar aqui e agora, mas tudo o que se encena é perecível, efêmero. Trata-se de uma tentativa de ação direta e imediata, e



Ferreira Gullar e Milton Nascimento em 1980, na Sala Sidney Miller/Arquivo do poeta

eu comecei a fazer teatro por razões políticas. É claro que estudei dramaturgia, pois não gosto de improvisações. Então aprendi a linguagem que hoje me possibilita escrever também para a televisão.

JORGE – Eu diria até que o *Hamlet*, dramaturgicamente, é um pequeno desastre. E no entanto é uma obra-prima. E aqui uma pergunta: que leituras permitiram que você se instrumentasse dramaturgicamente?

GULLAR – Leituras de peças e discussões de trabalho. A dramaturgia nada mais é que a enunciação de uma história. Já a novela de televisão é como a negação da dramaturgia. E quando eu digo que a telenovela não tem dramaturgia, não é por culpa dos autores, e sim porque lhes propõem que escrevam uma história em duzentos capítulos, e claro está que não existe dramaturgia que resista a duzentos capítulos. Nenhuma história da humanidade, por exemplo, comportaria duzentos capítulos. Daí resulta que o autor é obrigado a gastar horas e horas para não dizer coisa alguma. O exemplo da boa narrativa seria o do cinema, não é mesmo? Porque o cinema se baseia numa linguagem sintética. E o bom teatro também se vale de uma linguagem sintética. Bem, foi isso o que aprendi. Depois fui convidado para fazer

roteiros de televisão. E só os escrevo porque sou pago, pois ninguém, em sã consciência, escreve uma novela, para depois oferecê-la à televisão. Só trabalho para a televisão porque sou pago. Enfim, faço com seriedade mas por dinheiro.

SECCHIN – Será sempre uma coisa menor e que nada tem a ver com sua poesia, não é assim?

GULLAR – É claro, não tem nada a ver com minha poesia. Só queria acrescentar que escrevo esses roteiros com prazer, sobretudo porque estou sempre criando situações, estou sempre brincando. Só me recuso mesmo a escrever textos lacrimogêneos e sentimentais. Isso eu não faço.

SECCHIN – E justamente por causa dessa vertente lúdica o texto flui mais fácil, não é mesmo?

GULLAR – Sim. Mas sabe por quê? Porque adquirir a tarimba do teatro. Agora, há na televisão uma exigência de objetividade, seja numa novela, seja numa minissérie. O difícil é você montar o esqueleto do capítulo, pois há um ritmo que, na verdade, é dramaturgico.

SECCHIN – Você escolhe o que vai desenvolver, Gullar?

GULLAR – Não. Não é bem assim. A Central Globo de Produções propõe uma novela. Ou uma minissérie. O roteirista é então chamado para escrever o texto em tantos capítulos. Sempre trabalho com o Dias Gomes e o Marcílio Moraes. O Dias é o titular das minisséries ou novelas. Certa vez encomendaram à nossa equipe uma adaptação de *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado. Cada um de nós foi reler o romance e propor como fazer a história. Só que a emissora propôs 35 capítulos. Eu reli o livro e disse ao Dias: dá cinco capítulos. Aliás, já deu um longa-metragem que é bom. O Dias e o Marcílio concordaram comigo e concluímos que seria uma mão-de-obra esticar o texto ao longo de 35 capítulos. E olha que, na verdade, haviam sido propostos 40. O Dias é que negociou aquela pequena redução. No final, ficou com apenas 24 capítulos.

IVAN – Embora veja muito pouco essas produções teledramatúrgicas, quero aqui cumprimentá-lo por sua participação no roteiro da minissérie *As noivas de Copacabana*, que considero uma obra-prima no gênero. Qual foi o segredo, Gullar?

GULLAR – As pessoas em geral sabem pouco sobre o nosso trabalho em equipe, mas, no caso de *As noivas de Copacabana*, tenho até uma certa vaidade de haver sido em parte responsável. E sabe por quê? Porque pediram ao Dias que apresentasse três sinopses. A primeira tinha umas dez laudas e a terceira — a das *Noivas* — apenas meia lauda. Eu é que insisti com ele para desenvolver a história. Ele alegou que seriam 16 capítulos e que o assassino não poderia matar uma noiva por capítulo, não ia dar certo. Então propus que “matássemos” uma noiva a cada quatro capítulos, como se fossem quatro diferentes histórias de assassinato. O Dias achou ótimo. Então decidimos que a ação transcorria em Copacabana, que é um bairro emblemático do Rio e que conheço muito bem. De modo que a história teria como palco algo tangível, concreto, o que daria margem ao desenvolvimento de aspectos poéticos da intriga dramática, instigando assim o imaginário das pessoas que ali residem. Em outras palavras: o tarado conheceu uma das vítimas na esquina da rua Hilário de Gouveia com avenida N. Sr.^a de Copacabana. O que há de admirável em Jorge Amado, por exemplo, é que ele criou ficcionalmente a cidade de Salvador. Então você vai à Bahia e encontra aquela cidade que está em seus romances, uma cidade que é, ao mesmo tempo, imaginária e real. Outra coisa: o título inicial da minissérie também não era esse. Também eu, Ivan, considero essa minissérie uma pequena obra-prima. Não por causa de minha participação, é evidente, mas porque o trabalho de nós três resultou numa história fascinante. O Dias é o melhor tele-dramaturgo da tevê brasileira. O domínio que ele tem de seu ofício é extraordinário.

SECCHIN – O Adriano queria voltar ao tema da poesia.

ADRIANO – É por causa daquilo que você disse há pouco sobre a especificidade do país e da cultura a que se pertence. E então eu pergunto: onde se encontra, na sua poesia, na sua literatura, a pesquisa da palavra poética brasileira ao lado da pesquisa estética? Sob que ângulo se deve examinar a originalidade da fala brasileira? E por que você salienta o fato de que João Cabral de Melo Neto incorpora no *Cão sem plumas* uma originalidade de linguagem que só ele poderia expressar?

GULLAR – Veja bem: eu não tenho preocupações nacionalistas nem regionalistas. A palavra que uso é a palavra cotidiana, a palavra de todo mundo. Ela está impregnada de tudo isso. Como minha poesia é a poesia do cotidiano, a palavra que utilizo é a mais vulgar. É claro que a misturo com as outras, mas a base é essa linguagem coloquial de todo mundo.

SECCHIN – Gullar, eu queria fazer ainda duas perguntas. Para fazer a primeira tenho de ponderar o seguinte: você disse, e com muita pertinência, que a autocrítica o levou a eliminar aquele livro de estréia do conjunto de sua obra completa, mas, por outro lado, mesmo admitindo uma certa fragilidade daquela experiência do cordel, você a mantém em sua obra reunida, embora sabendo que será sempre o ponto fraco, aquilo que os críticos ranhetas dirão que não vale a pena. Bem, se você mesmo considera que esses poemas de cordel não constituem uma expressão maior daquilo que você foi capaz de realizar como poeta, e não como pregador político, por que você insiste em incorporá-los à sua obra, em vez de deixá-los como um episódio, digamos, à margem de sua produção? A segunda pergunta se refere à própria produção de seus livros. Por exemplo: você publicara *Por você e por mim* como um livro aleatório, um livro autônomo, e depois o inseriu em *Dentro da noite veloz*. Eu também percebi que *Na vertigem do dia* os poemas têm uma ordem inversa da que vemos em *Toda poesia*, e isso me chamou a atenção. Como é que você monta o livro e qual seria o seu critério ordenador?

GULLAR – Já pensei várias vezes em tirar esses poemas de cordel do meu livro. Eles foram incluídos quando publiquei, em 1980, minha poesia reunida sob o título de *Toda poesia*. A questão política ainda estava na ordem do dia. Estávamos apenas saindo da ditadura, e fazia somente três anos que eu voltara do exílio. A história da minha poesia está toda ligada àquela luta. Então eu não poderia, naquele momento, expurgar de minha obra poética reunida aqueles poemas de cordel. Pelo contrário, até acrescentei dois: um que nunca tinha sido publicado, que é “História de um valente”, sobre Gregório Bezerra, e “Zé da Molesta contra Tio Sam”. Mas minha dúvida continua e não sei bem como resolver isso. Sei perfeitamente que esses poemas politicamente comprometidos não têm a qualidade dos outros, mas, ao mesmo tempo, eles fazem parte da história da minha poesia. Reconheço que, depois daquela poesia desidratada do neoconcretismo, daquele despojamento verbal a que submeti minha linguagem, esses poemas de cordel constituem, sob certo aspecto, um retorno à linguagem da poesia que ouvi quando criança nas feiras e nos mercados de São Luís. Mas não há dúvida de que, do ponto de vista da qualidade literária, eles teriam que ser excluídos de *Toda poesia*.

IVAN – A propósito disso, Gullar, lembro-me até que, em *Uma luz no chão*, você chegou a escrever o seguinte: “Não me foi fácil desvencilhar-me de toda uma experiência cultural e

poética requintada para expressar-me com a linguagem tosca dos cantadores de feira, e tampouco era meu propósito manter-me nesse nível de expressão. Tratava-se, com efeito, de um recomeço, que me possibilitava romper com o silêncio e o isolamento a que chegara.”

GULLAR – É, na verdade é isso mesmo.

SECCHIN – Gullar, eu gostaria de insistir aqui sobre a questão dos critérios a que você obedece para organizar um livro, não o *Poema sujo*, mas outros, como *Na vertigem do dia* e *Barulhos*, por exemplo. E faria ainda uma derradeira pergunta: se você fosse para uma ilha deserta, que poemas seus você levaria?

GULLAR – Resposta à sua primeira pergunta: organizo meus livros cronologicamente porque essa é a ordem a que os poemas têm de obedecer, já que, para mim, a poesia é uma experiência contínua e cada poema é um passo que dou: às vezes é um retorno, outras vezes um avanço, mas esse passo faz parte de um processo. Minha poesia é também uma reflexão sobre si mesma. Logo, não vejo por que alterar essa ordem. Quanto à sua segunda pergunta, antes de respondê-la especificamente, gostaria de dizer que considero os poemas que publiquei como a expressão cabal do que eu estava querendo fazer. Eram poemas cuja publicação se justificava por sua qualidade literária. Minha obra é muito pequena, cerca de 400 páginas, e resulta de quarenta anos de poesia. Sou muito exigente como poeta e só escrevo quando movido por alta-tensão. Recuso tudo aquilo que julgo indigno de mim, de modo que minha obra completa pode também ser entendida como uma antologia crítica. Quando sinto que determinado poema não vai cumprir seu desígnio, rasgo-o.

JORGE – Você não abre mão da qualidade e da especialidade dos seus textos, mas vou aqui reforçar a pergunta do Secchin: que poemas seus você elegeria como os melhores ou levaria para uma ilha deserta?

GULLAR – Bem, todo autor tem poemas de que gosta mais. Alguém já disse que a qualidade de uma obra literária está determinada pela força de origem que ela tem, pelo impulso que a faz nascer. Você aprimora suas habilidades, mas em certos momentos a vida insulfla uma emoção tão poderosa que o poema levanta vôo imediatamente.

IVAN – Você justificaria então o que Manuel Bandeira escreve numa das passagens do *Itinerário de Pasárgada*: “Eu não faço poesia quando quero e, sim, quando ela, a poesia, quer.”?

GULLAR – É isso aí. Bem, quanto àqueles poemas de que mais gosto, não sei se estou pronto para selecioná-los aqui e agora. Se vocês tivessem me avisado antes da entrevista, seria mais fácil. Mas vou tentar me lembrar. Eu citaria, por exemplo, “As pêras”, “Galo galo”, “Galinha”, “Vai o boi no campo” e “Roçzeiral”, todos de *A luta corporal*. E aí vamos dar um salto. Cito em seguida “Por você, por mim”, “Vietnã”, “Dentro da noite veloz”, “Praias do caju”, “Notícia da morte de Alberto da Silva”, “Uma fotografia aérea” e “Cantiga para não morrer”, que escrevi para uma bela mulher por quem me apaixonei — e ela por mim — na União Soviética, quando eu estava ali exilado. Entreguei esse poema a ela às vésperas de deixar Moscou. Gosto muito desse poema, cujo verso inicial diz: “Quando você for embora,/ moça branca como a neve / me leve.” Em vez de dizer que eu ia embora, digo que ela é que se vai e que me leve em seu coração, e quando não o puder mais, me leve no esquecimento. Há também “Narciso e Narciso”, “Meu povo, meu abismo”, que escrevi quando voltei ao Brasil e me senti derrotado, “O cheiro da tangerina”, “Manhã de sol” e “Nasce o poema”. E alguns outros de que não me recordo agora.

SECCHIN – Agora, os poemas que não alcançaram esse nível você joga fora, rasga, guarda na gaveta? Como é isso?

GULLAR – Na maioria das vezes, eu sequer termino de escrever esses poemas. Pressinto que não vai dar certo e paro.

MOACYR – Você escreve primeiro à mão?

GULLAR – Depende. O *Poema sujo*, por exemplo, datilografei porque já sabia que seria muito extenso. Quanto aos poemas curtos, costumo escrevê-los primeiro à mão. Bem, já estamos aqui há quase três horas e acho que podemos concluir. E quero fazê-lo dizendo o seguinte: sempre que me chamam para fazer alguma coisa, dou o melhor de mim. Às vezes não sai tão bom porque simplesmente não fui capaz, mas procuro sempre fazer o melhor. Agora, se me perguntarem o que acho de mim, responderei que a única coisa que quero ser no

mundo é o poeta que sou. Só isso. O único orgulho que tenho na vida é o de ser isso e apenas isso. Se não puder sê-lo, ou se não o consegui, tudo bem, mas foi o que tentei desde aqueles tempos em que a poesia me chamou em São Luís do Maranhão.



Caricatura do poeta por Jimmy Scott

EM QUESTÃO:

SOUSÂNDRADE

Alexei Bueno

Em torno de Sousândrade

Os casos principais de revisionismo literário no Brasil, como todos sabem, restringem-se às figuras de Sousândrade e Qorpo Santo, ambos com as curiosas deformações fonética e ortográfica nos nomes, mas com muito mais resultado conseguido no primeiro. O caso de Pedro Kilkerry, o muito interessante simbolista baiano, aparece mais como um exemplo de pesquisa e de revalorização que de revisionismo, havendo seu nome sempre mantido uma aura exótica dentro da obscura crônica do simbolismo brasileiro.

Nenhum caso, no entanto, assumiu a dimensão desmesurada que envolveu o nome de Sousândrade, curiosa figura humana e poeta completamente desprezado no quadro da nossa poesia romântica. A explicação desse fenômeno é, para nós, de ordem absolutamente sociológica, como comentaremos adiante. O processo crítico de sua revisão, sobejamente conhecido, será igualmente comentado. Limitar-nos-emos, por enquanto, a um esboço do perfil poético de Sousândrade.

O que primeiro salta à vista do leitor, tanto nas *Harpas errantes* como n'*O guesa*, para nos atermos às partes "tradicionais" de sua poesia, é a invariável dança do verso entre a dureza e a frouxidão. O verso de Sousândrade é um instrumento desconfortável, uma roupa geralmente muito apertada ou muito larga para o corpo da idéia que quer conter. Daí, em parte, o verbalismo absolutamente vazio de alguns versos, recheados de adjetivos sem a menor funcionalidade. É curioso que justamente a crítica que criou no Brasil o fetichismo da objetividade, a poesia "substantiva" etc., tenha preparado a apoteose do autor de versos como esses: "O azul sertão, formoso ou deslumbrante"; "Tal bonina quereis, pura, cheirosa?"; "Circundados de gelos, mudos alvos,,"; entre centenas e centenas de outros, ou de comparações absolutamente desastradas como esta; "Lá, onde o ponto do condor negreja,/Cintilando no espaço como brilhos/D'olhos", em tudo isto, ninguém poderá negar, há a

marca inconfundível do poetastro. E não por receitas primárias do fazer poético, como o abandono do adjetivo ou parvoíces semelhantes. Com adjetivos, Camões, por exemplo, escreveu algumas das estrofes mais substantivas da língua (“Não acabava, quando uma figura”). Mas o que vemos na imensa maioria dos versos de Sousândrade é a pior dicção do romantismo brasileiro, inchada, palavrosa, vazia e ornamental. E tudo, ainda por cima, num verso claudicante. Compare-se o decassílabo do maranhense com o de um Varela, por exemplo. Não com o maior Varela, o do *Cântico do Calvário*, o que seria suma covardia, mas com o Varela dos piores momentos de *O Evangelho nas selvas*. Mesmo nos trechos mais desinspirados, mais ineficazes ou vazios, o verso é esplêndido. Em Sousândrade, até nos melhores momentos o verso é canhestro. Mas não é isso, sem dúvida, a grave condenação de um poeta. Antero de Quental sofria às vezes de graves fraquezas de metrificação, mas era Antero. O mesmo com outros grandes poetas. A parte “tradicional” de Sousândrade, a numericamente majoritária, é indefensável, e não é nela que se sustenta a sua fama longinquamente póstuma. Há, na verdade, antevissões muito interessantes dispersas na sua poesia, como a descrição de uma decomposição na “Harpa” XXIV, espécie de *Une charogne* sem a influência da mesma. Mas esses poucos momentos não salvam o mar de verbalismo oco do todo. O que resta examinar são os celebérrimos trechos plurilíngües d’*O guesa*.

Não é possível neste espaço traçar a longa genealogia dos textos plurilíngües, do alexandrino às bizarras barrocas, do soneto tetralíngüe de Góngora aos jogos de Rabelais, do *patois* de Gil Vicente aos bestialógicos variados. Vejamos a estrofe final do assim chamado “Inferno de Wall Street”: “– Bear... Bear é ber’béri, Bear...Bear.../= Mammumma, mammumma, Mammão./– Bear... Bear... ber’... Pegasus/Parnasus.../= Mammumma, mammumma, Mammão.”

Para quem já leu a análise desse trecho feita pelos irmãos Campos, algo fica evidente: a única coisa admirável nesses versos é a análise dos irmãos Campos. São versos para serem analisados, e aí está a chave de tudo. O divórcio absoluto entre literatura e vida. O autor para se fazer teses. A fuga da literatura, reduzida à sua mínima expressão, para algum *bunker* universitário, autofágico e masturbatório. Sousândrade só é lido, só foi lido e só será lido nas universidades. Quem mandou o pobre homem da rua, ao ler “Mammumma”, não se lembrar da ursa Mumma, do *Atta Troll*, de Heine? E que Mammumma deve ser a contração de Mamma com Mumma? E saber que os especuladores da bolsa eram “ursos”? E entender que “ber’berí” é uma redução métrica de beribéri, e que a especulação, portanto, traz a doença?! E que Mammão é realmente *mammon*, a riqueza? Pobre homem da rua. Até com certa esco-

laridade, pode ser que entendas, ao ouvir, “ber’beri”, síncope absolutamente desastrada (até nos trechos revolucionários Sousândrade continua errado), que se trata de um habitante do Norte da África, argelino ou marroquino. Como perceberias, afinal, que a especulação causa os mesmos efeitos da carência de vitamina B₁? E “Mammão”, em vez de *mammon*? Pensarás talvez, ao ouvir o último verso, que um gago ou um idiota implora por uma papaia no meio de uma feira, graças ao aportuguesamento desastrado da palavra. Como és ignorante, homem da rua! Matricula-te numa universidade, às pressas! “Mammão” pode afinal relacionar a voracidade especulativa com a atividade mamária! E com tal floresta de analogias, caro leitor, pode-se extrair toda uma cosmogonia ou uma filosofia de um anúncio de classificados. Mas mesmo depois de inteirado de tudo isso, de toda essa exegese, o que resta da leitura? Todas essas idéias afluem no tempo em que se leva a ler os versos? Para onde vai a polifonia expressiva da poesia? Há textos de riqueza pletórica, de barroquismo intrincado, como no sublime *Grande sertão: veredas*, mas funcionam em toda as suas possibilidades no momento mesmo da leitura. Quanto ao nosso vate maranhense, repleto do alexandrinismo terrível da província, das abominações tradutoras de Odorico Mendes e da própria bagagem pessoal de poliglota e homem do mundo, que poderíamos esperar?

Mas isso é a única contribuição “original” do romantismo brasileiro! Poesia de exportação. Como sempre o Brasil continua *for export*, do pau-brasil até a poesia. Mercado interno, nada. Não nos parece que um europeu ou um norte-americano se preocupem muito em julgar a sua literatura pelos olhos do alheio, característica do colonizado e do subdesenvolvido. A poesia de exportação de Oswald de Andrade, com a sua saudável limpeza e a influência de Cendrars, seria poesia de exportação? Era, como as piranhas empalhadas, os quadros de asa de borboleta e as caranguejeiras secas por baixo de um vidro o são também. A poesia brasileira é mais do que isso. Não creio que “I-juca-pirama” ou *A cachoeira de Paulo Afonso*, ou “O navio negreiro” (infinitamente superior aos aproveitamentos do tema por Béranger e Heine) não sejam grandes momentos americanos do romantismo mundial. Originalidade é conquista que vem ou não, para qualquer artista sério, da evolução das necessidades expressivas. Não é corrida científica por uma descoberta ou entrada no livro dos records. John Cage é infinitamente mais original que Bach, Sousândrade que Gonçalves Dias. E daí? O jargão cientificista, a poesia “experiência” etc. são de uso daqueles que julgam a arte uma realidade inferior, inferior a essa sempre ultrapassada e descartável tecnologia que nada tem a ver com ela.

E a popularidade de um Sousândrade, popularidade universitária, e só, vem da facilidade de usá-lo em teses. É *mammon* que preside tudo, no fim das contas. O fetichismo da obje-

tividade criou no Brasil um emburrecimento crítico que só consegue manipular a matéria literária como se manipulasse seixos ou calhaus. Nenhuma sutilidade, nenhuma profundidade. Enquanto toda a evolução da física moderna aponta para uma espantosa fluidez e sutilidade da matéria, enquanto Proust, a filosofia e a psicologia indicam tudo o que há de humanamente essencial além do aparentemente concreto, uma crítica primária enterra a percepção literária no materialismo mais anacrônico e superficial.

Mas o pior, para concluir, é o belicismo messiânico disso tudo. Não basta apontar as especificidades espantosas de Sousândrade e trazê-lo ao mundo dos vivos. É preciso antepô-lo a todas as grandezas do nosso romantismo. Basta de Gonçalves Dias, basta de Castro Alves. Os irmãos Campos, tomados pelo furor revisionista, apontam a verdade. E há míopes suficientes para vê-la. É espantoso ver essa espécie de infantilidade fazer homens como Augusto de Campos, o magnífico tradutor de Keats e dos provençais, exclamar absurdos como "Sá de Miranda maior do que Camões", não sei se movido pelo famigerado artigo em que Pound, além do epíteto perfeito de "Rubens do verso", afirma que Camões, nos oito mil e tantos versos de *Os lusíadas*, nunca criticou ninguém. É inacreditável. Ou ver alguém com a cultura de Haroldo de Campos afirmar coisas semelhantes. O resultado de todo esse furor belicista e messiânico, desse espessamento agressivo da percepção crítica, já está entre nós, pronto para morrer: a poesia mais pífia já escrita no Brasil desde o neoparnasianismo, pelos prestativos epígonos das vanguardas paulistas.

Luiza Lobo

O enigmático Sousândrade ou o enigma de sua não-decifração?

O maranhense Joaquim de Sousa Andrade (1832-1902) é um poeta de ampla e importante produção que no entanto corre o risco de ficar conhecido por uma só obra, *O guesa*; ou pior, por apenas dois trechos cômicos escritos em versos *limerick* (os conhecidos “Inferno de Taturema” (Canto II) e “Inferno de Wall Street” (Canto X), insertos neste imenso poema épico de 350 páginas.

As diferentes formas de assinar o nome, Sousa Andrade, Souza-Andrade, Souzandrade e finalmente Sousândrade, como se tornou conhecido no final da vida em São Luís, devem-se a seu desejo, como ele próprio explicava, de ter um nome com idêntica acentuação proparoxítone e idêntico número de letras ao de seu muito admirado Shakespeare (ver Frederick Williams, *Sousândrade: vida e obra*). Desde 1857 começou a se dedicar ao grande sonho de escrever o grande poema épico e sua principal obra, *O guesa*. Seu fascínio pela linguagem também o fez mudar constantemente sua denominação: *Guesa errante*, no momento da publicação dos primeiros fragmentos no *Semanário Maranhense*, em 1856, e nas duas edições nova-iorquinas parciais de Nova York, em 1876 e 1877; depois, *O guesa*, na edição londrina de 1884, quase meio século após iniciar o projeto, em constante revisão, como ocorreu com Whitman em *Folhas de relva*; finalmente, pouco antes de morrer, publica um último complemento: as novas estrofes de cunho republicano de “O guesa, o Zac”. Explica-se o epíteto “Zac”: o índio muísca colombiano, visto como herói da América, chegara a sacerdote máximo de seu povo e religião. Explica-se também o afã do poeta em sempre aperfeiçoar-se: *O guesa* representa o périplo do herói subjetivo, romântico, autobiográfico, que caminha por três continentes, e que está sempre complementando seus versos a cada minuto de vida. Sua preocupação com o existencial é tão forte que cada canto se inicia com uma data que sinala uma fase de sua vida (ver meu *Épica e modernidade em Sousândrade*).

Trata-se então de um excêntrico! — dirão alguns. Sim, na medida em que *O guesa* é uma tentativa quase louca de inovar, em todos os aspectos, a épica romântica, como se fosse uma *paidéia* da cultura maranhense. São Luís, terra do tradutor de Virgílio e Homero, Odorico Mendes (1799-1864), trazia, graças ao lucro com o plantio do arroz e algodão, companhias inteiras de ópera vindas da Europa.

O *guesa* acaba sendo penalizado com a minguada recepção que merece por empregar tantas intertextualidades e fontes. A comparação com o modernismo de Pound, nos *Cantos* (ver *Re-visão de Sousândrade*, de Augusto e Haroldo de Campos, 1964, 2.ed. revista), acaba por limitar o conhecimento de sua obra a apenas um ângulo, os dois fragmentos cômicos dos cantos II e X, em detrimento de sua concepção geral. O *guesa* é obra originalíssima dentro do panorama da literatura brasileira e universal no sentido de tecer-se como uma rede de apropriações e de intertextualidades, de um modo avassaladoramente pioneiro com relação a seu tempo. O *guesa* reúne, através de citações e apropriações textuais, a *Teogonia*, de Hesíodo, a *Odisséia*, de Homero, o *Cântico dos cânticos*, de Salomão, a *Farsália*, de Lucano, *Os lusíadas*, de Camões, o *Childe Harold*, de Byron, o *Atta Troll*, de Heine, referências a Gonçalves Dias, citações de Castro Alves, Lamartine, Emerson e Whitman, entre muitos outros autores. Opondo-se à idéia de que a obra literária é sagrada, Sousândrade incorporou no poema recursos gráficos próprios da imprensa — alguns empregados apenas em 1897 por Mallarmé em “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Sousândrade tornou-se moderno e cosmopolita muito antes de Pound. Num lampejo da polifonia, o poeta introduz em seu longo poema diversos sinais tipográficos que representam diferentes vozes poéticas: o eu subjetivo da épica romântica é apresentado pelas aspas, o narrador externo o é pelo texto sem marcação, os diferentes personagens dos dois trechos em *limerick* são indicados, como no texto para teatro, por um, dois ou três travessões —, entre muitos outros recursos inovadores.

Os dois trechos acima referidos rompem com o cânone épico ao introduzir versos curtos e cômicos, inovando na forma como no *locus* onde se dá a descida no Inferno, que passa a ser a floresta amazônica (Canto II) e a balbúrdia de Wall Street, onde se situa a Bolsa de Valores de Nova York (Canto X). Tal inovação já havia sido ensaiada por românticos como Heine, em *Atta Troll*, por Goethe, no início do *Segundo Fausto*, e por Espronceda, em “El diablo mundo”, no entanto dentro de poemas líricos e dramáticos. Entretanto, a ruptura torna-se muito mais ousada se considerar-se a grandiosidade do poema épico, e mais revolucionária e desconstrutora se torna a utilização dos irreverentes versos em *limerick*. Evidencia-se o grande projeto de carnavalização a que se lançou conscientemente o poeta, terminando por abraçar o simbolismo metafórico, imagético e repleto de inovações formais, na rima e na métrica, e por trocar as influências portuguesas típicas dos poetas brasileiros tradicionais por outras, mais incomuns, como a incorporação do *limerick* — um verso popular inglês. O *nonsense* daí derivado foi acrescido às palavras, muitas das quais rimou com o tupi-guarani, latim, francês e inglês.

Então sua obra é puro *nonsense*! — poderão exclamar outros. Foi isso o que atraiu o poeta para a irreverência dos versos em *limerick* que atacam a um tempo o imperador do Brasil e os grandes políticos norte-americanos, permitindo-lhe inserir, através deste verso popular, os fatos que lia nos jornais de Nova York, onde viveu de 1871 a 1884, estocando, a torto e a direito, tanto o monarquismo quanto a democracia e a República.

Sousândrade foi vítima de seu destino de romântico nascido na província distante do eixo da corte; cedo órfão dos pais, antimonarquista num país ainda longe de obter a autonomia e a República, sonhador original que esbarra no anonimato do auto-exílio na Europa e em Nova York. Melhor recepção teria obtido fixando-se em Coimbra ou Lisboa. Mas aí já não seria mais o ousado, o pretensioso, o licenciado, o cidadão do mundo Joaquim de Souza Andrade.

Trata-se de um poeta hermético — insistem — repleto de referências enigmáticas, incompreensíveis. O hermetismo de seus versos, evadidos de referências intertextuais e amplas leituras, esbarra, sempre, no problema da recepção. Publica em português em Nova York e Londres, pois odeia o imperador e a monarquia brasileira. Não tem a sorte de Domingos Gonçalves de Magalhães, cujos *Suspiros poéticos e saudades* contaram com o financiamento e beneplácito do imperador. Ou de Gonçalves Dias, cujas obras obtinham o mesmo empenho do imperador, cumprido o ritual de elogio e aceitação, típico da sociedade de subserviência e troca de favores herdada da colônia, ao que o outro maranhense não queria submeter-se. Problema de recepção que permanece até hoje, uma vez que seus livros não estão disponíveis ao grande público, nem figuram nos manuais escolares. Fracassaram as tentativas de enquadrar Sousândrade nas provas de vestibular: ele resiste aos moldes dos estilos de época e gêneros literários — percorreu-os todos, numa grande *Stilvermischung*.

A trajetória do poeta se torna, para comprovar este crescente alijamento de Sousândrade com relação ao público (o que, aliás, nunca o fez esmorecer), cada vez mais complexa e hermética, quiçá tresloucada, semelhantemente ao simbolista Pedro Kilkerry (1885-1917) ou ao precursor do teatro do *nonsense*, Qorpo Santo, os quais também alteraram a grafia de seus nomes. São versos de grandes profetas românticos, bodes expiatórios, incompreendidos, que portanto se querem incompreensíveis. Vê-se que a obra do autor se inicia com poemas ingênuos e de leitura transparente, no estilo de Casimiro de Abreu, em *Harpas selvagens* (1857). Mas, quarenta anos depois, após a proclamação da República, quando retorna ao Brasil, Sousândrade publica um poema político republicano intitulado *Novo éden* (1893), que é de leitura difícil, árida e repleta de referências pouco claras (como o título *Helé*, novo, em hebraico).

Mais uma vez, dirão seus detratores: poemas ilegíveis porque ruins. Mais uma vez se poderá afirmar: a estética não é o resultado do conhecimento, que só se obtém pela repetição da forma, pela memorização, até se criar um gosto e se constituir um cânone? Portanto, mais uma vez, é o problema da recepção de uma obra poética desconhecida num país que não soube reuni-la, republicá-la, valorizá-la, interpretá-la. O *Finnegans Wake* de Joyce continua sendo citado e respeitado, embora pouco lido; o *Lance de dados* é tido por obra-prima, apesar de sua polissemia ser tão infinita que soa hermética para os não-iniciados. Não faltará a nós a humildade, a intimidade com as letras e a ousadia da iniciação? Não estaremos acomodados com a leitura referencial e descritiva do *outro* — o famoso e bem-sucedido poeta épico que deixou, no entanto, *Os timbiras* inacabado? Poema calcado na idéia do índio como simulacro do branco, um índio “selvagem” mas dócil aos valores do outro, como é veiculado também na obra de Alencar. O cânone sempre se apóia na idéia de didatismo, de temor ao irreverente e de respeito aos códigos — conforme nos mostra Bakhtin em seu magistral estudo diacrônico sobre a formação dos gêneros na literatura européia, obedecendo aos ditames da Igreja Católica (ver *A palavra poética em Dostoievski*). Repetimos o sagrado Dias e repelimos o profano Sousândrade, cuja poesia era impossível de memorizar. Admiramos o político Alencar, que buscou a corte, e rejeitamos a voz do exílio ou da província, arauto solitário e absurdo da invenção. Não é por acaso que a obra completa e depurada de Gregório de Matos, outro poeta que possui muitas passagens e aspectos antididáticos e anticônônicos, ainda espera nos diversos códices.

Em contraste com a concepção linear, descarnada, idealizada de “I-juca pirama”, que iguala a imagem do índio ao branco, Sousândrade empreende um projeto imenso e renovador de reescrita da épica brasileira romântica. Esta visa, por um lado, a recuperar o índio, não apenas no seu perfil amazônico, mas também como símbolo mítico das Américas, representado ora pela figura do inca dominado por Cortez, ora do guesa, menino a ser sacrificado em rituais muíscas, na Colômbia, com flechadas no coração; por outro lado, visa a compreender a história brasileira através da identificação subjetivista e romântica entre este índio da Amazônia e o destino do “poeta errante”, nos moldes do *Childe Harold*, de Byron. Como os incas, ele também é um dos “inocentes filhos da Criação”, um errante.

A partir deste duplo traçado, *O guesa*, entre outras obras do autor, constitui-se num poema pós-colonial antiépico, que traça o destino do continente dominado em seus diversos momentos: seja na festa do Taturema, seja na grande *débâcle* que é o encontro do poeta com a sociedade norte-americana. No final do poema, no Canto XII, ocorre a decepção com

os costumes libertários e licenciosos que, aparentemente, chocam o personagem-narrador, através das figuras ousadas, coquetos, aventurescas e cosmopolitas das Leilas, Minnies e Lalas nova-iorquinas, assim como com a República e a democracia nos anos da política capitalista do *laissez-faire*.

A história do guesa não se limita ao mito local do sacrifício entre os muíscas, uma vez que o personagem se transforma no Cristo-Prometeu dos Lamartines românticos — o que já deveria bastar para inseri-lo entre os grandes poetas brasileiros. O tom externo e descritivo de seu plano épico empregando como temática as noções de independência, República e democracia norte-americanas alia-se ao tom intimista da voz autobiográfica do bardo romântico. A épica torna-se antiépica quando o grande périplo do herói redundando numa viagem de conhecimento interior, e os *topói* da viagem deslocam-se da Grécia para o trajeto da sua fazenda, em Tucumã, na província do Maranhão, para a corte do Rio de Janeiro; do transcurso para além-mar, em Paris, Londres (1856-57), via África, depois Caribe e Nova York (1871-1886), até o Chile e América Latina (1886), sempre em busca da prometida liberdade republicana. Este ambicioso périplo topográfico tem o seu correlato simbólico na ascese política de um Brasil monarquista e pós-colonial, que deseja atingir a modernidade e o cosmopolitismo do país do Norte. O sonho da imprensa livre, do poder democrático e do capitalismo financista com base na Bolsa de Valores (ver “Inferno de Wall Street”), logo se desfaz como projeto utópico e ideológico do poeta confrontado com a realidade.

O *pharmakós* ou bode expiatório — índio ou herói romântico, rebelde ou incompreendido — pode significar remédio ou veneno, este destilado após dois anos passados na Europa e quinze no exílio voluntário de Nova York. Permanece, no entanto, sua ambígua polissemia após o retorno do poeta a sua terra natal. Enquanto vendia pedras do muro de sua quinta da Vitória, herdadá de antigos tempos de grandeza dos pais para as firmas de construção, já abandonado pela família, que se mudara para São Paulo, seguindo os novos ventos da modernização, mal se sustentando com algumas aulas de grego no liceu do governo, o poeta se transforma, como seu próprio personagem, em *pharmakós*, bode expiatório da carência de leitura e conseqüente falta de recepção. A partir de uma épica ao avesso e uma utopia política fracassada, que bem se retratam em sua vida e obra, talvez possamos perguntar àqueles críticos de Sousândrade que o leram: o problema estará na estética do texto, no domínio da técnica da versificação, na concepção original do poema e seu valor histórico, enfim, na sua qualidade intrínseca, ou na falta de sua leitura e ausência de público adequado, redundando tudo isso na repetição do cânone reverente ao já conhecido?

Sérgio de Castro Pinto

Carlos Pena Filho: o canto e a palavra

“Carlos Pena apenas pensa que morreu.”

Edilberto Coutinho

Situando-se entre duas vertentes da lírica brasileira — as da poesia concreta e da Geração de 45 —, já houve quem dissesse que “Carlos Penha Filho (...) foi ele mesmo para ficar sempre sendo o que foi”. Na verdade, optando pela contramão de um contexto poético inflacionado pelas experimentações vanguardistas, nem por isso deixou de criticar a Geração de 45: “(...) geração existente pelo que negou e inexistente pelo que poderia mas não ousou afirmar.”

Embora tenha emitido um julgamento desfavorável a propósito da Geração de 45, são muitas as ressonâncias formais e temáticas desse movimento na obra do poeta pernambucano. A começar pelo soneto, que cultivou exaustivamente, passando pelos meses — tematizados de janeiro a dezembro —, até com a cor azul com que embebeu muitos dos seus poemas, Carlos Pena Filho mostrava-se tributário aos poetas de 45. Geralmente não o foi no essencial, ou seja, na linguagem, cujo coloquialismo o inscreveu numa região antípoda ao tom solene e austero da retórica cultuada por essa geração do pós-guerra. Assim mesmo, aqui e acolá tropeçava num certo “verbalismo abstrato”, evanescente, tão ao gosto da maioria dos poetas desse movimento.

Algumas vezes o coloquialismo de seu discurso encerra, a par da musicalidade que o reveste, um apelo profundamente popular. Tanto que muitos dos seus versos foram musicados por Capiba, dentre eles “Claro amor” e “Poema de Natal”. A exemplo de Vinícius de Moraes, abriu uma via de mão dupla na sua poesia, permitindo que nela transitassem, sem riscos de abalroamentos, o canto e a palavra.

Carlos Pena Filho soube mensurar a distância entre a emoção que se instala à flor da pele e a folha de papel. Distância que ele venceu através da linguagem, pois, não fosse assim, jamais conseguiria disciplinar os excessos de um temperamento regido muito mais pelo sentimento do que pela razão. Nada ou quase nada assimilou do movimento de 22, nem o humor e tampouco a ironia, quando se sabe que Manuel Bandeira, outro romântico congenial, lançou mão desses dois ingredientes para dissimular esse aspecto do seu temperamento.

Um acidente de automóvel interrompeu abruptamente uma poesia que mal se iniciara. A partir de então, a maioria da crítica decretou um silêncio quase tumular em torno de seus livros. Quando muito, contrariando o que a propósito de Carlos Pena Filho escreveu Mauro Mota — “(...) foi ele mesmo para ficar sempre sendo o que foi”—, passou a ser considerado um poeta apenas promissor, como se junto ao desastre que o vitimara tão precocemente tivesse perecido toda a sua obra. Uma obra “inteira que podia ter sido e que não foi”.

A longevidade de um autor nem sempre assegura o percurso ascensional de sua poesia. Uma trajetória poética nem sempre corresponde à travessia das piscinas olímpicas onde alguns atletas se superam e batem o seu próprio recorde. Às vezes acontece de o poema mais recente não superar em qualidade o que o precedeu.

Que Carlos Pena Filho valha pela poesia que lhe foi possível realizar até o instante em que a “indesejada das gentes” o arrancou do nosso convívio. Ademais, a se levar em conta o que sobre ele escreveu Mauro Mota, “quem morre no Recife engana a morte”. E “Carlos Pena apenas pensa que morreu”.

A solidão e sua porta

Quando mais nada resistir que valha
a pena de viver e a dor de amar
e quando nada mais interessar
(nem o torpor do sono que se espalha),

quando, pelo desuso da navalha
a barba livremente caminhar
e até Deus em silêncio se afastar
deixando-te sozinho na batalha

e arquitetar na sombra a despedida
do mundo que te foi contraditório,
lembra-te que afinal te resta a vida

com tudo que é insolvente e provisório
e de que ainda tens uma saída:
entrar no acaso e amar o transitório.

A palavra

Navegador de bruma e de incerteza,
humilde, me convoco e visto audácia
e te procuro em mares de silêncio
onde, precisa e límpida, resides.
Frágil, sempre me perco, pois retenho
em minhas mãos, desconcertados rumos
e vagos instrumentos de procura
que, de longínquos, pouco me auxiliam.

Por ver que és claridade e superfície,
desprendo-me do ouro do meu sangue
e da ferrugem simples dos meus ossos,
e te aguardo com loucos estandartes
coloridos por festas e batalhas.
Aí, reúno a argúcia dos meus dedos
e a precisão astuta de meus olhos
e fabrico estas rosas de alumínio
que, por serem metal, negam-se flores
mas, por não serem rosas, são mais belas
por conta do artifício que as inventa.

Às vezes, permaneces insolúvel
além da chuva que reveste o tempo
e que alimenta o musgo das paredes,
onde, serena e lúcida, te inscreves.
Inútil procurar-te nesse instante,
pois muito mais que um peixe és arredia
em cardumes escapas pelos dedos
deixando apenas a promessa leve
de que a manhã não tarda e que na vida
vale mais o sabor de reconquista.
Então, te vejo como sempre foste,
além de peixe e mais que saltimbanco,
forma imprecisa que ninguém distingue
mas que a tudo resiste e se apresenta
tanto mais pura quanto mais esquiva.

De longe, olho teu sonho inusitado
e dividido em faces, mais te cerco
e se te não domino então contemplo
teus pés de visgo, tua vogal de espuma,
e sei que és mais que astúcia e movimento
aérea estátua de silêncio e bruma.

Poema de Natal

- Sino, claro sino,
tocas para quem?
- Para o Deus menino
que de longe vem.
- Pois se o encontrares
traze-o ao meu amor.
- E que lhe ofereces
velho pecador?
- Minha fé cansada,
meu vinho, meu pão,
meu silêncio limpo,
minha solidão.

Testamento do homem sensato

Quando eu morrer, não faças disparates
nem fiques a pensar: "Ele era assim..."
Mas senta-te num banco de jardim,
calmamente comendo chocolates.

Aceita o que te deixo, o quase nada
destas palavras que te digo aqui:
Foi mais que longa a vida que eu vivi,
para ser em lembranças prolongada.

Porém, se um dia, só, na tarde em queda,
surgir uma lembrança desgarrada,
ave que nasce e em vôo se arreda,

deixa-a pousar em teu silêncio, leve
como se apenas fosse imaginada,
como uma luz, mais que distante, breve.

Episódio sinistro de Virgulino Ferreira

I

Sobre um chão de sol manchado,
passeavas pelos campos
o teu cangaço sem rumo.
Com um olho na morte e o outro
no fel que se elaborava
em tua vida sem prumo.

Teus olhos apenas viam
fogo, sol, lâmina, fumo
e apetrechos de emboscada.
Em vez de chapéu, possuías
um céu de couro à cabeça
com três estrelas fincadas.

Tua missão neste mundo
era governar o escuro:

acender uma fogueira
com os mil destroços da fúria.

Cultivar lavoura estranha:
semear em sepulturas.

E arriscar, que é certo o risco
na profissão da aventura.

Nos sítios onde campeavas,
Nordeste avaro e sinistro
de sóis sem fim do sertão,
povoavas as campinas,
as vastidões desoladas
com tua negra solidão.

A solidão que habitava
teu sono e tua razão

e que ia mesmo até onde
não ia um boi nem um cão,

onde não chegava um homem
nem sua degradação,

onde não iam as aves
nem ia a recordação,

onde só ia ela mesmo,
em tua perseguição.

II

A feira de Vila Bela
tem chocalhos para vaca.
Na feira de Vila Bela,
feijão e pó nas barracas.

Na feira de Vila Bela,
arreios, cordas e facas.
Na feira de Vila Bela,

chapéus de couro, alpercatas.
Na feira de Vila Bela,
um ceguinho pede esmola.
Na feira de Vila Bela,
o cego e sua viola:

— Dona, siga o meu conselho,
vá rezar uma oração,
porque eu já vejo, a distância,
a ira de Lampião.
Fiquem somente os soldados,
o sargento e o capitão.

Fico eu também que sou cego
e não sei da claridade.
Se Lampião me matar,
mata somente a metade,
que a outra já levou Deus
por sua agreste vontade.

III

Às cinco horas, a tarde
aguardava a escuridão.
Uma cabra ruminava
e um boi dormia no chão.
Pelo silêncio voava
o vento da solidão
e o longo céu transformava
seu ourazul em carvão.
Às seis e meia da noite,
Corisco cuspiu no chão,

Volta Seca olhou em torno,
fez sinal a Lampião.

Às sete e meia da noite,
Virgulino disse: não.
Só meia hora depois
cuspiu fogo a sua mão.

Na frente seguem as balas
e, logo após, o trovão.
Depois dele vai Lusbel
no corpo de Lampião.

Por dez minutos, o chumbo
passeou na escuridão,
entrou no medo de alguns
e, de outros, no coração.

Entrou também, de repente,
na branca imaginação
das mocinhas que dormiam
com os seios presos na mão.
— Venha o chefão! Ele veio.

Foi passado no facão.
— Venha agora o carcereiro,
que é homem sem precisão.

Saia o vigário da igreja
pra me dar sua bênção.
Volta Seca, solte os presos
que o mundo já é prisão.

IV

Veio o sol imperecível
e iluminou toda a vila,
pôs luz no ar e no medo
na carne, no pó, na argila.

Banhou de luz um vaqueiro
que vinha de uma fazenda,
parou na almofada de uma
avó que fazia renda.

Desceu ao chão e secou
sangue rubro derramado,
brilhou nos botões da farda
do cadáver de um soldado.

Na meia-manhã, a vila
preparava um pelotão
para sair pelos campos
afora, em perseguição.

Mas norte, sul, leste e oeste,
pra toda a parte é sertão
e nele ninguém descobre
Virgulino Lampião.

V

Um dia será teu dia,
pois os dias, dias são.
Um dia será teu dia,
Virgulino Lampião.

Teus olhos míopes, tua
coragem e tua mão
ficarão paralisados,
Virgulino Lampião.

De nada adiantará
aquela forte oração
que te deu em Juazeiro
Padre Cícero Romão.

A morte será tão grande
que até mesmo a solidão
que há tantos anos te habita
será cortada a facão.

VI

A feira de Vila Bela
tem chocalhos para vacas.
Na feira de Vila Bela,
feijão e pó nas barracas.

Na feira de Vila Bela,
arreios, cordas e facas.

Na feira de Vila Bela,
chapéus de couro, alpercatas.

Na feira de Vila Bela,
um ceguinho pede esmola.

Na Feira de Vila Bela,
o cego e sua viola:

— A lenda tem pés ligeiros
e corre mais no sertão,
corre mais do que lembrança,
mais que soldado fujão.

Corre mais que tudo, só
não corre mais que oração
e isso mesmo quando é feita a
Padre Cícero Romão.

Hoje todo o mundo sabe
quem foi ele, o capitão.
Junta o sabe e o não sabe
e inventa outro Lampião.

Mas, dele mesmo, não sabem
e nem nunca saberão,
pois ele nunca viveu,
não era sim, era não,

como essas coisas que existem
dentro da imaginação.
Quem puder que invente outro
Virgulino Lampião.

Os melhores poemas de Carlos Pena Filho (seleção de Edilberto Coutinho).

São Paulo: Global, 1983.

R E S E N H A S

Em trânsito. Adriano Espínola. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. 176 p.

(Resenha de César Leal)

Em *trânsito*, de Adriano Espínola, é um livro tremendamente bem escrito. Há uma dignidade intelectual nesses textos que precisa ser mencionada. A dignidade de quem confessa estar consciente de que em relação à arte a única palavra definitiva é o tempo. Ele aceita o ensinamento dos velhos mestres que manda reforçar em nossos escritos as imagens e metáforas, ou em outros artifícios que ampliam os poderes da instância estética, já que as instâncias científicas ou filosóficas podem ruir nos vastos corredores do tempo futuro. Se não fosse assim, se tal instância — a estética — não fosse portadora desse poder mágico, como se explicaria que *De naturam rerum*, de Lucrécio, se mantivesse no cume da mais alta poesia, quando todos sabem que a teoria atômica, por ele exposta, não resiste ao menor confronto com a física moderna?

O livro de Adriano Espínola contém dois longos poemas. As composições se intitulam *Táxi* e *Metrô*. Ao iniciar o seu texto, em breve nota de seis linhas, ele escreve: “O autor acredita que somente o tempo, o outro ou o acaso podem dizer se a viagem do *Táxi* e *Metrô* merece permanecer correndo “por dentro das ruas da cidade e da memória”. Apenas a leitura integral do livro

poderá proporcionar ao leitor uma visão mais ampla da perspectiva em que se situa Adriano Espínola no contexto da poesia pós-moderna. Não direi “pós-modernidade”. Seria um termo impreciso porque a *modernidade* é um conceito mais amplo do que *moderno* ou *pós-moderno*. Ela continuará — a modernidade — por muitas décadas do século XXI, tal como foi descrita em 1859 por Baudelaire, mas indo além da visão prospectiva do poeta de *Les fleurs du mal*. Daí por que o *trânsito* de que ele fala é apenas a imagem metafórica de algo mais vasto: a brisa cósmica que sopra continuamente sobre esses versos, já que a atração pelas estrelas, pelas constelações, as galáxias, é muito antiga no homem. Seu *Táxi*, à semelhança do *Trem* de Joaquim Cardozo, ou de quase todos os poemas de meu *Constelações*, transita pouco pelas cidades.

A imagem visual é a pedra de toque do poeta competente. Tal imagem pode ser reforçada em seus aspectos visionários por autores que possuam claro domínio da expressão poética. Assim, imagens ou expressões acessórias poderão reforçar a “visibilidade” desse tipo de imagens, tão freqüentes na poesia épica da antiguidade clássica e no método alegórico, predominante na Idade Média. Quando Adriano Espínola diz: “Eu, fiapo da mente de Deus que um dia avistei, caminhando, sim, com o Universo inteiro”, ele está dando à idéia de *Deus* o máximo de “visão”, já que ele próprio é parte da divini-

dade. E a melhor parte: a *mente*. A mente de Deus está nele representada porque o poeta sente que é um “fiapo” dessa mente. Se a mente é a mais extraordinária invenção da natureza ou de Deus, o que é aceito até mesmo por agnósticos, então ser parte da mente de Deus é ser algo como se fosse o *Tyger*, de William Blake, um ser estruturado em forja de altíssima temperatura — assim foi visto o *Tyger* por Welles e Warren — como parte de um ser que é o próprio Deus. É a esse tipo de imagem que os teóricos da literatura chamam de “metáfora mística”. Os leões de Deborah Brennand, poeta pernambucana de maior força lírica que Adélia Prado, à semelhança dos tigres da tipologia descrita por Blake — não são os mesmos que podem ser encontrados nas selvas africanas. São partes de Deus, pouco importando ao poeta que Deus exista ou não. Se o poeta crê na poesia que escreve, Deus o perdoa.

A “imagem visual” corresponde a “imagem intensificadora”, de Welles. Ela cresce em “visibilidade” quando Adriano Espínola confessa que viu o próprio Deus: “Um dia avistei com o Universo inteiro, que era sua própria cabeça iluminada”. O que Adriano Espínola está dizendo é que Deus é fogo: o fogo criador do poder supremo, como nos mostra o mito de Prometeu, o fogo das estrelas, galáxias e das “mais recônditas nebulosas”. O próprio fogo dado ao homem por Prometeu é metonímia de Sol, de galáxias. — *Quem mais saberia disso?* — indaga Adriano Espínola.

O bom leitor de poesia pára a leitura, por um instante, para uma reflexão sobre o sentido global da metáfora. Metáfora que se inicia com a expressão: “Eu, fiapo da mente”... e termina com versos “pensando estrelas e galáxias/e as

mais recônditas nebulosas”. O desafio ao leitor é lançado quando ele indaga: — *Quem mais saberia disso?* Poucos dariam uma resposta correta, pois a imagem precisaria encontrar as palavras que lhe dessem o contorno apropriado, já que as palavras não constituem o fator mais importante na poesia. Mais forte é a imagem presente no espírito. O grande poeta tem visões, “hábito psicológico cuja arte esquecemos mas tão bom quanto qualquer de nossos hábitos intelectuais modernos”, diz T.S. Eliot, ao escrever sobre a “imagem visual” na poesia de Dante. Eliot nos lembra “que hoje ter visões ficou relegado aos loucos e aos ignorantes, mas que em certa época foi um gênero de sonho significativo, inteligente e disciplinado”. Adriano Espínola parece conhecer bem essas proposições teóricas.

Se logo passa a uma visão da cidade, com o *Táxi*, “a rua rolando rente,/os telhados correndo, pensos, de um lado e outro,/a lata de lixo solitária,/as árvores caladas”, é para observar melhor “rostos e estrelas entrevistados da janela”. Seu objetivo é inventar, criar o novo, por isso anatemiza os críticos negativos do velho Ezra Pound, que recomendava aos poetas o *novo* como um valor. “Make it new.” Como esquecer a beleza de versos luminosamente-escuros como estes?: “toda sabedoria passa pela carne;/toda iluminação atravessa os sentidos;/toda visão viaja pelo corpo,/ponte de sangue sensível entre o céu e a terra.”

O jovem filósofo francês Luc Ferry diz que “a verdade estética requer a possibilidade absoluta e a possibilidade hipotética de seus objetos, enquanto são percebidos de maneira sensível”, percepção que falta aos maus leitores de poe-

sia. É um ensinamento muito bom para quem busca a unidade, ainda que a fragmentação seja uma das características mais observadas nos textos dos poetas mais completos de nosso tempo. Mas o fragmentarismo não se encontra em conflito com o poeta quando a soma dos fragmentos proporciona uma visão unitária do todo. É o que vemos em *The Waste Land*, onde o *todo* de uma época se torna visível aos bons leitores de poesia moderna. Ou “pós-moderna”. Luc Ferry cita Horácio: “Escolha o tema que quiser, mas ao menos tenha simplicidade e unidade” e você obterá de uma só vez essa brevidade equilibrada que seduz, assim como uma bela coerência. O *Táxi* está repleto de alusões a *The Waste Land*: Tirésias, o fenício Flebas, e não faltam nem mesmo os versos famosos: “Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night.”

O *Metró* é ainda mais denso. O hálito cósmico que o percorre constitui uma lição para os nossos poetas que resistem em suas fortalezas, agarrados às métricas medievais, renascentistas e modernas. Acredito que isso ocorre por uma razão: a dificuldade do verso livre. Não é bem mais fácil exercitar os ritmos cediços, cujo domínio depende apenas do uso constante das formas fixas? Eliot havia dito: “O verso pode ser tudo, menos livre quando é bom.” Adriano Espínola é um mestre no verso livre. Os intertextos são freqüentes, em especial a alusão a autores brasileiros e estrangeiros, destacando-se Rimbaud, com o desregramento de todos os sentidos, Mallarmé a jogar com dados, Augusto dos Anjos, Ascenso Ferreira, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Raul Bopp, Dante, Virgílio, Homero, Fernando Pessoa e seus heterônimos, e

tantas outras divindades tutelares da poesia contemporânea. Um dos mais presentes é Joaquim Cardozo, onde, consciente ou inconscientemente, Espínola, pela voz do autor do *Trivium*, faz uma alusão ao Princípio da Incerteza de Werner Heisenberg: “subindo ao céu,/subindo ao céu — onde cruzo com o último trem de Joaquim Cardozo,/muito louco, calculando o momento do Universo,/entre a viga de um verso & a febre de uma equação!”

Em *Táxi*, observam-se várias passagens características da “desumanização” do poema, tal como descrita por Ortega y Gasset em seu ensaio de 1925. Alguns exemplos: “estrelas surpreendidas” é uma imagem tipicamente desumanizada. A idéia de “surpresa” não é atribuída a um agente de ações humanas, mas a uma estrela. Também são imagens desumanizadas a das bocas “saboreando peixadas e cervejas, nos restaurantes enfileirados/como um grande estômago marinho”. Não se precisa aqui, exatamente, de quem são as bocas, mas o estômago comparado não pertence sequer ao gênero animal. Trata-se de um estômago marinho. Imagem cósmica de grande força expressiva. Essa imagem é típica da poesia da modernidade e seu autor é, sem dúvida, um poeta representativo de seu tempo, um herdeiro da tradição moderna de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé.

*E*u, fiapo da mente de Deus que um dia avistei,
caminhando, sim, com o Universo inteiro,
que era sua própria cabeça iluminada,
pensando estrelas e galáxias
e as mais recônditas nebulosas.
— Quem mais saberia disso?

A fronteira desguarnecida. Alberto Pucheu.

Rio de Janeiro: Sette Letras, 54 p.

(Resenha de Marco Lucchesi)

O poeta Alberto Pucheu acaba de encontrar a própria casa e o endereço de suas visitas. Já lhe apreciava os livros anteriores, cheios de uma inteligência sutil, imagética, varada por um conceitualismo de raízes pré-socráticas, *sub specie* nietzschiana. Assim ocorre em *Na cidade aberta* ou em seu belo *Escritos da freqüentação*. Todos prometiam Alberto Pucheu. Neles havia uma vocação absoluta, *in fieri*. Eram livros de uma delicadeza irreprochável. Como Sandro Penna. Como Reiner Kunze. Mas não era todo o poeta Alberto Pucheu. Era uma espera pirandelliana, sentida em profundidade e abismo. Poeta perseguindo o poeta. Vocação em brasa. Laivos de poesia. E a busca da forma, pressentida, e mais alta, e mais forte, e mais radical. Penso nas formas derradeiras de Miguelângelo, lutando, inacabadas, contra o mármore, com uma força impressionadora. Como que todo o percurso de Pucheu tendesse para esta *Fronteira desguarnecida*, em que o poeta encontrou a poesia, onde se encerra, temporariamente, a busca pirandelliana da forma, e que constitui a velha e grandiosa parusia de Plotino e de Platão. A forma que brilha com todos os seus raios. E aquele sentido poderoso da unidade. Alberto Pucheu parece torturado pelo fogo da unidade. Por isso, a fronteira. Por isso, a casa.

Como que Pucheu estivesse em paz. Redimido parcialmente de si mesmo. Na poesia, como a entende Cansino-Assens, em sua forma absoluta e radical. Toda construída numa forte

base intertextual, de remissões, alusões, subtrações, neologismos, arcaísmos, urbanismos, de que depende a força fundamental de sua cidade literária, como naquele poema de Khlebnikov: cidade feita de vidro, aço e palavra.

Portanto, qualquer tentativa de separar o último livro de Pucheu dos dois anteriores há de ferir fundamentalmente o seu princípio temático recorrente, que é a paisagem urbana, e seus tentáculos verherenianos, e seus escombros benjaminianos, e todos os *ismos* poder-se-iam convocar livremente aqui. Trata-se de uma poesia civil (a poesia da *urbs*, a poesia da *polis*), na acepção de um Scotellaro, em que todas as questões de fundo ideológico não bastam a si mesmas, pois que devem ser concentradas dentro de uma tradição de grave e atenta literariedade, para dizer como os russos, de grave e atenta *literaturnost*. Pucheu encontra-se ao longo e ao largo de todo e qualquer tipo de redução. Ergo: poeta civil. Grave, mas sem gravame. Incisivo, mas não redutivo. Tome-se o exemplo de seu belo poema dedicado a Canudos, e ter-se-á a medida do que estamos a dizer.

Seria inútil rastrear a rede de alusões e remissões com as quais Pucheu constrói suas ruas e bairros e casas, de sua *Fronteira desguarnecida*, de sua rua de mão única (*Einbahnstrasse*), que pode ser medida de uma ruína para outra ruína, como querem Manoel de Barros e Walter Benjamin. Mas confesso não ter qualquer interesse em rastrear uma rede evidéssima em si mesma, além de Benjamin e Manoel de Barros, fundadora de uma genealogia em que Alberto se vê profundamente envolvido, longe de posturas epigonais de

fundo concretista ou cabralino. Pucheu tem coisas a dizer. E quer dizer tudo com as cordas de sua própria lira. Não anda em busca de legitimações superficiais, chancelas vanguardistas. Alberto tem orgulho (orgulho de artista) de todos os riscos que sabe correr para assegurar-lhe a independência, que o salva permanentemente de si mesmo.

E para finalizar essa tentativa de ensaio, gostava de terminar com uma observação algo extemporânea: Alberto Pucheu conhece a literatura brasileira. Ora, tal afirmação poderia parecer descabida, à primeira vista. Mas não é esse o caso. Infelizmente muitos poetas jovens desprezam o Brasil. Ou, quando muito, referem-se a um quadro de referenciais já preparados, que lança ao limbo boa parte da alta tradição poética brasileira, que vai de um Dante Milano a um Abgar Renault, do imenso Castro Alves a Drummond. Alberto Pucheu conhece a literatura brasileira. E para um poeta jovem (tanto como este ensaísta desvairado) conhecer a literatura brasileira pode parecer inútil! Mas sabemos, contudo, Alberto e este seu leitor, que a casa, o endereço e a cidade só podem ser habitados se realmente formos habitados por eles. Afinal, não habitamos as cidades. São as cidades que nos habitam. E o livro de Pucheu me habitou. Tornei-me cidadão desta *Fronteira desguarnecida*. Enquanto houver gentes e coisas desguarnecidas.

Poema em vão
(ou *Poema unglado*)

O que dele me aproxima, me afasta.

Anterior a mim e a Adão.

Chifres alinhados do mistério perfurando desde o couro até a lua.

Saco de cimento. Lama embrutecida. Trator.

Tanque de guerra.

Navio encalhado em terra seca. Nunca escutei sua voz, que do silêncio anuncia estrondos.

Se vós pudésseis me escutar, ó santos, por dentro dos adornos

das paredes, pediria a salvação. Não a minha.

Não a do amor.

Nem a da humanidade: fazei com que os rinocerontes vivam

(com sua maravilhosa estranheza) ainda depois do mundo acabar.

A juventude dos deuses. Alexei Bueno, Prefácio de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, 68 p.

(Resenha de Weydson Barros Leal)

Paul Valéry, ao escrever sobre o processo e a gênese do *Cemitério marinho*, afirmava que a literatura só lhe interessava na medida em que cultivava o espírito em certas transformações — aquelas nas quais as propriedades excitantes da linguagem desempenham um papel fundamental; e concluía: “Posso, com certeza, prender-me a um livro, lê-lo e relê-lo deliciosamente, mas ele só me possui profundamente se eu

encontrar as marcas de um *pensamento de força equivalente àquela da própria linguagem*.” *A juventude dos deuses*, de Alexei Bueno, é um desses livros. O que, na verdade, não apenas o renomeia como obra de alta *poiesis*, mas de certa forma o desloca para um tempo inexistente, identificado e expurgado semanticamente pelo próprio poeta, quando descarta o futuro de qualquer existência — até mesmo de seu conceito —, colocando todo o percurso de desuso ou eternidade das coisas num eterno presente. E o que será eterno, senão neste sempre, a sua permanência, a do contínuo presente?

Escrito em versos livres, em longos poemas elegíacos de tonalidade às vezes filosófica, às vezes dramática, *A juventude dos deuses* retoma a linguagem culta e elevada de seu antecessor, o livro-poema *A via estreita* (1995), conquistando o mesmo êxito, agora numa empresa de alcance mais íntimo, de caráter marcadamente humanista, em busca de um ascese filosófica que contempla o eu interior, seus escombros e labirintos, mas que ao mesmo tempo nos remete ao corpo social, encarnado miseravelmente no bêbado que dorme na calçada, no louco que vislumbra o indizível, na máquina urbana que a todos consome e iguala numa mesma dor: “Vi vários assim pelas ruas. Há aqui em cima,/Provavelmente, um mar invisível/Não vertical, onde cada um tem fixo o seu lugar.”

O poema, como livro, é dividido em 12 fragmentos que se inter-relacionam e se completam para formar um prisma de observação por onde o poeta, como uma sensibilíssima lente, apreende os estados provocados pelo reflexo da existência e os codifica num nível acima da lin-

guagem comum. No campo filosófico, essas observações se constroem a partir do conhecimento de toda tradição clássica (notadamente da poesia e filosofia gregas), evoluindo sua abrangência até os modernos pensadores alemães.

Aqui, Alexei Bueno dialoga constantemente com cada um deles. E seja em Platão ou Schopenhauer, é lá que a sua visão bebe o vigor trágico e agudo de sua poética. Por outro lado, o homem que vive, o cidadão que converte o poeta em transeunte da grande cidade (no caso, o centro antigo do Rio de Janeiro), está munido da única arma que secretamente o ilumina no meio dessa turba. E é do homem ou do fato comum que já não atinge a insensível sobrevivência dos passantes que esse espírito apreende e reconduz ao nível da permanência o que até agora só os deuses reconhecem: a trágica condição humana e sua queda. “Nossos semelhantes/Marcham pelos túneis da necessidade. Nós, os fartos,/Pelo tombar dos dados, ou outro mistério,/Fomos os escolhidos para a requintada dor.”

Essa dor, com raízes no maior de todos os medos humanos — a percepção do tempo que passa, e que vertiginosamente nos remete ao fim, ao desconhecido —, incita o poeta a um aprofundamento de suas reflexões onde a imagem metafórica de uma “areia” que escorre e tudo cobre ou consome revela os matices da mais elevada visão. Um exemplo do conceito ou idéia do tempo como percepção ou criação exclusiva do Homem (deixando toda a natureza alheia ao seu “passar”) está no fragmento VII, quando o poeta analisa a voz do vento em contraposição à eternidade. Uma voz que “será a mesma/Quando a gota cessar e o

tempo for extinto/Como um vírus, por falta do humano pasto onde se engendra". Mas, paralelamente à consumição de tudo, há, também, a "autofagia do tempo", que em si mesmo se consume porque assim se alimenta. Por isso "somos um som/De sinos no ângelus que repercute eternamente,/Há muitos anos, mas para trás. Cada vez mais longe de nós/E dentro de nós". Aqui, ainda "borbulhando e chiando na hemorragia paciente do tempo", renasce então o conceito destrutivo do presente, para o qual o passado e o futuro não existem — ou existem como abstrações da mente humana: "O presente, entre os dois tempos que nunca existiram."

Em outras direções, mas sempre municiado por uma ágil construção da metáfora, Alexei Bueno faz d'*A juventude dos deuses* o seu poema imagético por excelência, e mesmo quando se trata do mais humano e urbano solilóquio sobre a cidade que ferve sob a música do carnaval, "como um lençol sonoro que cobre tudo", edificam-se imagens de raríssima apreensão: "E o som se espalha pela cidade inteira, como um líquido, como um câncer, a sussurrar as mesmas sílabas." Mas este é o mundo em que está submerso o homem que sente (e *sentir* não significando tornar sensível — e, menos ainda, *belamente sensível*) e que participa da mesma "fanfarrinha inútil, essa torre de nada chamada desespero", como "os loucos insuperáveis sangrando as unhas da noite".

A partir do ambiente urbano, onde se origina grande parte da semântica do poema, podemos identificar influências também da tríade francesa Verlaine, Mallarmé e Rimbaud, esses três Reis Magos da poética moderna, no dizer de Valéry, "portadores de presentes tão preciosos e de

perfumes tão raros que o tempo passado desde então não alterou o brilho nem a força de seus dons extraordinários". Quanto a Rimbaud, Alexei Bueno parece homenageá-lo claramente em dois momentos distintos. No primeiro, cria uma paráfrase do famoso último verso de "Matinée d'ivresse", "Voici le temps des assassins", na abertura do fragmento IX, com a elegante inscrição: "Este é o tempo dos heróis." A seguir, no fragmento XI, que chamaríamos de "Ode triunfal", Bueno desenvolve um longo período de narrativa poética — o que lhe acentua uma ascendente percepção do cristianismo histórico — sobre um certo "Ele, o portador da lira e da seta sibilante,/O doador da voz e o alvo da visão que não se inclina,/Aqui, ali, além, se escondendo/Como um guerreiro cauto e veloz, de alma em alma,/De olhar em olhar, de um rosto a outro dos que o sabem/Vivendo íntegro no instante", à maneira de Rimbaud, em "Génie": "Ele nos conheceu a todos e a todos amou. Saibamos, nesta noite de inverno, de cabo em cabo, do pólo tumultuoso ao castelo, da turba à praia, de olhar em olhar, forças e sentimentos cansados, chamá-lo à fala e vê-lo, e mandá-lo embora, e, sob as marés e no alto dos desertos de neve, seguir suas vistas, suas respirações, seu corpo, sua luz."

Outros dons de seu criador *A juventude dos deuses* também nos revela. Neste poema, Alexei Bueno desenvolve imagens de alta potência lírica, abrindo janelas que clareiam e atenuam a tensão do discurso, como em: "Friáveis amores se esfazendo como aríetes de palha/Na muralha de haver outra alma"; ou, "A eles devo tudo — /Aos outros que fremiam também pela grandeza e às pedras íntimas desse incompleto cora-

ção”, ou, ainda, neste belo verso de aliteração altamente sonora: “Soou a sirene da solidão.” Como a visão do frontispício de algum templo grego quenos oferece a altura rejuvenescedora das mais antigas verdades, este livro é definitivamente dotado da força da verdadeira poesia, “e a radiosa juventude dos deuses, essa que deve existir, essa que forçosamente segue algum caminho”, decerto habita o poema, seu monumento de fogo e tempo.

Fragmento da Seção VI

*Nunca se aquieta a sua fome. Em verdade
Que construção nesta terra pode ser terminada?
Aqui é a extensão da passagem. Quem dobra
[essa esquina
Não dobrará a outra. O livro lido
Ficará sempre no meio, tarjado por um
[santinho ou uma flor.
O que colocou os fundamentos do templo não
[subirá nas torres,
As mãos que iniciaram a sonata não chegarão
[à nota final.*

Esta clareira

*É o lugar do trânsito, entre as trevas e a
[obscuridade,
Entre o que não foi e o que não será,
Entre o engodo e a mentira, a falsificação e o
[símil.*

Mais dia, menos dia. Ângela Melim. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, 140 p.

(Resenha de Suzana Vargas)

São oito livros de poesia e o inédito *Mais dia, menos dia*, que compõem este volume de Ângela Melim. Os poemas, todos escritos entre 1974 e 1996, registram vinte e três anos desde sua aparição em 1973, engajada numa dicção dita “marginal” e na geração de, por exemplo, Ana Cristina César, embora esta última tenha sido publicada em livro cinco anos mais tarde, segundo anota Armando Freitas Filho no prefácio. Considerações à parte, Ângela Melim inaugura um estilo, funda uma linguagem, como é fácil verificar a partir de *O vidro, o nome* (1974), livro de poucos poemas onde se percebe seu domínio do verso curto que nos livros seguintes (*Das tripas coração*, 1978; e *As mulheres gostam muito*, 1979) se alongará até beirar a prosa inteligente, fina, irônica que o poema “Cica” sintetiza no que diz respeito a uma certa poética da autora e não propriamente à forma: “Com sal/Ou com limão/fazem-se versos/precisos./Arde/a ferida/ e cura.”

Ou a poeta embrenha-se em aventuras gráficas, cabralinas, ou na quase prosa que é “Bordeline”, mescla de conto e de carta, traduzindo muito bem uma escrita rebelde, provocadora, invocadora, talvez, de um outro destino para a linguagem da época. Jogos de palavras, estrangeirismos, pontuação inusitada, estados anímicos percebidos através de uma linguagem com alto grau de concreção e elipses. Sem falarmos no universo feminino presente em todos os livros, principalmente nos poemas mais factuais, como no poema-título: “Ela fazia versos

rimando hifens/de tomara-que-caia azul-marinho/mas me disse que não sabia onde acabava o poema." Aqui o "ser" feminino apenas se manifesta com seu colorido e sua natural delicadeza, seus movimentos imprevisíveis, suas observações diferenciadas. Na escrita de Ângela feminino e masculino não travam uma batalha, assumem-se, mas é possível perceber a mão da mulher por trás de todas as armadilhas textuais. E tudo muito natural, como se a poeta conversasse conosco, dessacralizando as possíveis imposturas do que se considerava "poético" na época. É preciso lembrar que no início dos anos 70 formalistas e concretos travavam uma batalha no meio da qual se inseriu essa dicção marginal, sem grandes compromissos com a estética, empenhada em registrar o momento, a história pessoal e política. E com uma política marginal mesmo de produção e distribuição. O texto de Ângela está na gênese desse trabalho que veio desaguar na já citada Ana Cristina César, Roberto Piva e Paulo Leminski, entre outros.

Aliás, considero algumas fases dessa poesia numa linha quase precisa de evolução: da quase prosa e poemas-piadas iniciais até os livros publicados de 1987 para cá, quando sua visão de mundo parece adensar-se já senhora de seu verso como no caso de "Um navio": "A solidão é um navio/só o que me move é a pá da solidão/o leme./Se não gozo/suspiro/cristas suspensas/pedras de sal/fiapos de mar/a maior boca/a mais/voraz./Mas no seu fundo longínquo/âncora/os leitos de areia e seus lençóis limpíssimos/os peixes cegos/a paz."

Marcas da autora são a despreocupação com a perfeição estética dos versos e com a homogeneidade de estilo. Vista sob esse aspecto, a

coletânea não esconde antigos escorregões próprios do início e desequilíbrios nos quais o poema se confunde com a mera prosa (proposital) de vários momentos. E esse assumir-se com tropeços e imperfeições exige a mesma coragem que moveu Ângela a buscar alternativas fundadoras para seus dizeres poéticos. *Mais dia, menos dia* comprova essa coragem e convida à descoberta.

Praça XV

*Sua, sufoca
pulsa nervoso
o centro apressado
da cidade no verão.*

*A palavra amor tem capas
botas
rosas.
A chuva rega e escorre.*

*Na torre o clarão da maresia.
Eu sou macia
em boas mãos.*

*Desta abertura, oásis, prata
desta altura
nem brilha essa palavra tonta
encharcada
- nem precisa —
a água brilha, tranqüila, ao meio-dia.*

27 de janeiro de 1987

Poesia e desordem. Antonio Carlos Secchin.

Rio de Janeiro. Topbooks: 1996, 206 p.

(Resenha de Eduardo Portella)

O livro *Poesia e desordem*, de Antonio Carlos Secchin, reúne textos diversos, diferentes endereços, temperaturas variadas. Poderia parecer simplesmente anárquico, se não houvesse a declarada recusa do caos, ou ser considerado amavelmente conciliador, se não se impusesse o elogio do dissídio: ora sob o patrocínio da “insubordinação”, ora sob a ação produtiva da “desordem”. A desordem reordena sem subordinar, e sabe distinguir e separar as traças imagísticas das construções escrupulosamente silenciosas, secas, *agrestes* em vez de úmidas e caudalosas.

Antonio Carlos Secchin metaforiza a metáfora, e nela inclui as comparações, que são provavelmente metáforas explícitas. Por isso aprendeu e apreendeu, tão abertamente, a lição vertical de João Cabral de Melo Neto. E soube compreender a virada dos anos 50, quando começa a verificar-se, concretamente, a denegação daquele conjunto de falsificações que a argúcia crítica de José Guilherme Merquior chamou de “degeneração de 45”. Dessa alteração no curso das águas se beneficiaria o próprio poeta Antonio Carlos Secchin, virando de ponta cabeça o poema estridente, declaratório, vazio de existencialidade. Além do mais, em Secchin convivem, dentro das mais harmoniosas regras de convivência, o poeta e o crítico. Enganam-se os que supõem que o poema é o lugar exclusivo da poesia. Secchin é poeta não só porque escreveu poemas convincentes — o que também é evidente —, mas porque o seu ensaio, e este

Poesia e desordem, é bem o exemplo, se nutre da relação fundadora com a palavra.

Os instrumentos críticos postos em movimento por Antônio Carlos Secchin evitam aquelas referências dadas de antemão, aqueles conceitos que logo se tornaram preconceitos. Fica difícil, nesse esforço interpretativo, admitir que existem verdades intocáveis, verdades que antecedem e antecipam as relações em curso. O que predomina, em lugar da pressuposição falaciosa, é a dinâmica do processo. Dela decorrem, ou por causa dela se articulam, contatos e permutas, sintáticos e simbólicos, levados a efeito pelo livre trabalho da linguagem. A liberdade do sentido possível desloca e substitui a tirania do sentido único. A compreensão relacional do poema reconhece e protege o conjunto comunicativo, ou intercomunicativo, de que ele se beneficia. Não como a superposição de materiais desgarrados, porém como a parceria de divergências complementares. No interior da relação a linguagem ganha vida nova, e fortalece a indissolubilidade de som e sentido. São certamente indicações que, sem nenhum receio, Antonio Carlos Secchin expõe à visitação pública.

Sou levado a imaginar que, ao lado da feliz incursão machadiana, o ponto mais alto deste volume é a seqüência cabralina. Não que desvalorize outros registros. Mas sua convivência com a poesia de João Cabral de Melo Neto vem de sempre. Ela já nos dera uma interpretação exemplar em *João Cabral: a poesia do menos* (1985). A releitura apurada de agora está na ordem natural, ou sobrenatural — não sei —, das coisas. Desde então Antonio Carlos Secchin já se afastara do programa partidário do sentido único, ou do *melhor* sentido, que, em nome

não se sabe bem de que verdade premonitória, havia instalado o tribunal das sentenças irrecorríveis. Prefiro imaginar que Secchin fez a opção da *transmanência*. Nem tanto ao mar, nem tanto à terra. Nem a retina prepotente, que tudo vê e sabe, nem o texto submisso, incapaz de surpreender os modelos mais ou menos institucionalizados. Assim como chega a evitar o verbalismo inflacionário dos dilapidadores *full time*, assim também, com idêntica determinação, ele consegue inabilitar o delírio interpretativo. A linguagem poética é o tesouro escondido. Convém saber o que ele guarda, e onde ele se encontra. Essa confiança, ou essa revelação possível, jamais se oculta ao olhar astucioso de Antonio Carlos Secchin.

A balada do cárcere. Bruno Tolentino. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, 130 p.

(Resenha de Neide Archanjo)

Autor de obra admirável, feita e refeita a cada livro e ao longo de décadas; polemista instaurador de desordem junto à intelectualidade brasileira; crítico mordaz e grande satírico; intelectual de sólida e inegável formação, edificada na leitura e no convívio com clássicos, modernos e muitos pós-modernos, Bruno Tolentino reafirma nestes poemas do cárcere uma vocação poética imperecível. Fiel a essa vocação, o poeta vem engendrando uma obra ambiciosa que a crítica e o leitor acompanham atentamente, desde a sua estréia em 1963; passando por edições trilingües onde figuram publicações em português, francês e inglês; pelo belíssimo *As horas de Katbarina* (1994), um

dos três contemplados com o Prêmio Jabuti de 1995, e, culminando, agora, neste *A balada do cárcere* (1996), um poema-documento que bem poderia ser encenado ou filmado, tais as nuances, planos e subplanos nos quais sua dramaticidade e sua estória se desenvolvem.

A balada do cárcere é inspirado na *Balada do cárcere de Reading*, de Oscar Wilde, poema que retrata o triste encarceramento do poeta inglês. Produto de uma experiência particular, o poema de Tolentino testemunha sua passagem pelo presídio Dartmoor na Inglaterra, onde, encarcerado, ministrou seminários e oficinas literárias aos companheiros e recebeu as confidências de um preso, o de número 212, que havia assassinado a própria mulher. Partindo desses fatos, Tolentino compõe um verdadeiro poema dramático, no qual os personagens dialogam, ou monologam, são dois ou um, são todos: *ego* e *alter ego*, consciência e inconsciente em busca de uma catarse, visando a uma integração, isto é, a ressurreição através da confissão e da palavra.

O livro está dividido em três partes: "O numeropata", "Os delírios numa cela" e "O narrador", acompanhadas de introdução e apêndices. Em sua leitura constata-se que a força do poema vai transmutando o poeta e os personagens, que a cada verso, a cada estrofe, se transformam no centauro: cavalo e cavaleiro num só corpo, numa só alma. Entre imagens, metáforas, símbolos e mitos, a poesia ora desabrocha pungente: "lá o Inverno é uma segunda/camada de cinza escura/por cima do cobertor/de névoa e padecimento/que vai descascando a cor/do rosto, da dor, do tempo/em que o mundo tinha céu"; ora metafísica, constatando: "se a alma é

sempre o suporte/daquela metamorfose/que faz e desfaz o forte/o conta-gotas da morte/serve as almas dose a dose"; ora ainda/humilde,/quando confessa: "É cavalgando a besta/que a alma depara o Criador./Mas é tudo uma questão de amor." O poeta sabe das imagens e da necessária revelação do inconsciente, matéria-prima da poesia. E, sabendo-o, adverte: "É preciso olhar com cuidado/lançar contra todo argumento/aquele olhar maravilhado/e novo, aquele olhar sedento/que subverte e transfigura./O ser é a visão que procura."

Neste livro tudo é harmonia, uma harmonia paradoxalmente lancinante, porque acolhe em si todas as desarmonias, e por isso é profunda, perene. Tolentino acredita na força do Verbo e O habita, deixa-se habitar por Ele. Os poemas, embora reunidos em livro somente no Brasil, foram concebidos ao longo de dois anos, originariamente em inglês, e publicados em revistas literárias, suscitando grande interesse devido ao tema e à condição do autor. Laureado com o Prêmio Cruz e Sousa de 1995, a publicação desse longo poema coloca em questão o papel da poesia no processo de restauração da cultura brasileira. Já em sua introdução, Tolentino adverte: "Somente a poesia tem a amplitude de meios capazes de exprimir as grandes perplexidades da alma. É o poeta que resume a raça, é ele que a afirma e a canta, onde o mero cantor simplesmente seus males espanta."

Para Bruno, um poema não é nada se não for um perfeito objeto de linguagem, um modelo irretocável, um arcano da sensibilidade da raça em seu mais límpido e fértil instante de autoconhecimento; nunca o acessível confessional. Com tensão, economia e uma alquimia

perfeita, Tolentino transforma a linguagem pensando e refletindo a emoção, contemplando o sentimento a distância para então desdobrá-lo, descrevê-lo. Para lapidar o diamante, abrir as facetas ocultas da palavra, o poeta utiliza um rico instrumental de versos, transformando o poema em poderosa caixa de ressonância.

Em *A balada do cárcere*, Bruno Tolentino confirma sua altíssima poesia, emprestando sua voz aos "silenciados", aos "dispersos" pelo mundo, aos que já perderam a unidade de ser-com-o-mundo e, com essa perda, a de sua humanidade. Diante deste poema inusitado em seu vigor esplendoroso, há que se saudar, comovidamente, o poeta e a poesia.

*Só a visão de Deus é suficiente.
O Minotauro preso e sem sentido
recorda-se de Deus: um seu parente
distante e incompreensível. Aturdido,
sempre sem se voltar porque de frente
o mistério é maior, o olhar perdido
na consideração do desmedido,
o monstro insaciável e inocente,
aberração no escuro como eu,
chega ofegante à curva do limite
do escuro labirinto, e pensa em Deus.*

*Somos iguais: vazios de apetite
entre os restos deixados, deles, meus,
nossos, pensando em Deus como um convite...*

Oku: viajando com Bashô. Org. Carlos Verçosa. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 1996, 570 p.

(*Resenha de Olga Savary*)

A poesia é síntese. Magra, ela é melhor. E a poesia mais concisa existente é o haicai. O haicai é o poema da síntese total. Depois de nos familiarizarmos com o haicai, podemos dizer que, depois dele, só o silêncio. Objeto poético de firme escassez verbal, o haicai resolve-se em poucas palavras, em três versos, para ser mais preciso. Originalmente sem rima, mas com métrica rigorosa, de cinco, sete e cinco sílabas, é desses três versos que o haicai se constitui. Tampouco carece de título quando no Japão foi inventado. Transplantado para o Ocidente por poetas de todos os países ocidentais, o haicai foi aqui se adaptando a novas maneiras de ser utilizado: com título, rima, dissolução da métrica original, ganhando às vezes outros apêndices. Afinal, as regras são feitas para serem, ao longo dos anos, alteradas. Não desrespeitadas, mas solucionadas de outras maneiras, com outros padrões de criatividade.

Embora originalmente o haicai fizesse parte de um poema maior, ele não é um fragmento, mas sim uma forma perfeitamente acabada, completa em si mesma. Alguns pensam-no *menor* por causa de sua brevidade. Mero engano. Já dizia o pintor e poeta Paul Klee que arte deve ser feita com a maior brevidade de meios e a maior potencialidade de sentido. Tudo depende de *como* a poesia é feita. É a velha história de qualidade e quantidade. Devemos privilegiar a qualidade, evidentemente. Tudo depende da capacidade de condensação de que o poeta é capaz, da capacidade de exprimir o máximo

com o mínimo de palavras. Sem perder de vista a qualidade poética, com certeza. E esse é o desafio maior para quem faz poesia. Também para quem consome essa fina iguaria intelectual.

Assim, o haicai é reflexivo, filosófico, embora nasça da observação da natureza, do fluir do tempo, dos acontecimentos vitais, tais como vida e morte, de resto os temas amados pela própria poesia em todos os tempos. A bela e verdadeira poesia acaba sendo didática — no bom sentido, é claro. A beleza dá prazer e o prazer instrui. A poesia é um caudal de reflexões. Tal como a fruta dentro da casca, isto é, a poesia na mente, coração e vísceras do poeta. Há coisa mais essencial? Talvez devêssemos dizer a semente da fruta, pois semente corresponde ao cerne. E é a semente que dará a árvore, que semeará e vai trabalhar a fundamental semeadura nas mentes e nos corações de quem lê ou ouve poesia.

Originalmente forma antiga de poesia japonesa, entre popular e erudita, o haicai caracteriza-se pela sobriedade e simplicidade, embora uma certa sofisticação não lhe seja alheia. O excesso de roupagem da poesia ocidental não lhe vai bem, nem a adiposidade, o discursivo (que não vai bem a poesia alguma). O haicai jamais pecará pelo excesso de palavras, pois é antiverborrágico. À primeira vista algo enigmático, ele é de extrema singeleza. Mas entenda-se singeleza não como ingenuidade, uma vez que certa malícia sutil o permeia. Seqüência de três imagens combinadas, o haicai resulta numa espécie de desenho verbal. Algo assim como os *sumiês*, desenhos de pinceladas fortes dos artistas plásticos do Japão antigo e moderno. Que, como o haicai, descreve a natureza e trata das estações do ano.

Como *tanka* é conhecida a forma clássica do haikai. O *tanka*, formado de 31 sílabas, é dividido em duas estrofes: a primeira de três versos (5/7/5) e a segunda de dois versos (ambos de sete sílabas). Essa estrutura possibilitou o *renga*, onde dois ou mais poetas escrevem em cadeia. Essas séries de poemas em cadeia foram denominadas de *renga haikai*. Bashô, que não inventou mas que deu dignidade ao haikai, é considerado o pai desse gênero poético, tendo-o praticado sozinho ou com seus inúmeros discípulos há mais de 300 anos. O *renga* deixa de ser brincadeira de salão no Japão antigo, assim como o haikai ganha o *status* de arte através de Bashô, antecipando a profecia do poeta francês Lautréamont e uma das tentativas do surrealismo. O poema solto, desprendido do *renga haikai*, começou a ser chamado de haiku, hoku e, posteriormente, haikai. A Semana de 22 preparou, por assim dizer, o surgimento do haikai no Brasil. Luís Aranha, Afrânio Peixoto e Millôr Fernandes, entre outros, foram alguns dos mais antigos cultores do haikai entre nós.

Oku: viajando com Bashô surge agora, em 1996, em longa pesquisa, tradução, transcrição, seleção e notas de Carlos Verçosa. Prefaciado pelo haicáista Oldegar Franco Vieira, a bela pesquisa bibliográfica de Verçosa foi apresentada em 1995 como projeto experimental de conclusão do curso de comunicação social com habilitação em relações públicas das Faculdades Salvador no ano do centenário do Tratado de Amizade Brasil-Japão. Caminhar é preciso. Traduzindo *Sendas de Oku* (*Oku no Hosomichi*, principal diário de viagem de Bashô aos confins do Japão, todo entremeadado de haicais) da versão castelhana de Octavio Paz e Eikichi Hayashiya

(da qual me vali para as duas edições que fiz no início da década de 1980, ambas pela Roswitha Kempf Editores, cotejando com a tradução inglesa, feita diretamente do japonês por Nobuyuki Yuasa), Verçosa apresenta a poesia de Matsuo Bashô, a tradição do haiku e a vida de Bashô, traduzindo artigos de Octavio Paz.

Em seguida, o autor registra a presença do haikai na poesia brasileira, amplo e cuidado estudo dos primórdios da forma poética japonesa entre nós. Alentada bibliografia com anotações sobre *Sendas de Oku*, anotações sobre Bashô e sobre o haikai, livros de e com haikai, livros sobre a poesia japonesa, com bibliografias consultadas e referenciadas por Carlos Verçosa, fecham *Oku: viajando com Bashô*. Gênero bastante cultivado no Japão na época de Bashô, o diário de viagem mostra bem a filosofia de vida de seu autor. Vindo de uma família de samurais, Bashô (na realidade um apelido, significando *bananeira*) tornou-se monge zen, consagrando-se à contemplação e à meditação e orientando inúmeros discípulos na arte poética do haikai. Escrito há mais de 300 anos, em 1689, *Sendas de Oku* traz-nos vívido o espírito de Bashô, para quem viver e escrever era a mesma coisa, sem tirar nem pôr. Buson, Issa, Moritake, Kikaku e Sokan, entre outros, destacaram-se como "herdeiros" de Bashô. Mas sabem aquela história de Adão? Pois bem, Bashô foi o primeiro. E é esta homenagem que o livro de Verçosa presta ao pai do haikai em boa hora, assim como aos seus *discípulos brasileiros*.

.....
*P*ertinaz esplendor
 eleva-se ante a chuva
 o templo de luz

A lírica de Dante. Tradução, introdução e notas de Jorge Wanderley. Edição bilíngüe, Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, 324 p.

(Resenba de Armindo Trevisan)

A publicação de a *Lírica de Dante*, com notas de Jorge Wanderley, merece ser saudada por todos os que se interessam por poesia no Brasil, isto é, a *imensa minoria* — a quem, provocativamente, Juan Ramón Jiménez dedicava os seus poemas... Afinal, trata-se de Dante, um dos maiores poetas da história, talvez o maior do Ocidente, cuja *Divina comédia* é para os latinos o que a *Ilíada* e a *Odisséia* foram para os gregos. Em certo sentido, a *Lírica de Dante* ocupa, em relação ao autor, o mesmo lugar de *Os sonetos* em relação a Camões. As epopéias mencionadas resplandecem como monumentos literários, portadores de gloriosas sínteses, afins às das catedrais da Idade Média. Mas por que não comparar, também, as (assim ditas) “obras menores” com os afrescos da Capela Arena de Giotto, em Pádua, onde, no interior de uma discretíssima moldura arquitetônica, se escondem tesouros de igual grandeza?

É preciso elogiar a paciência, o talento, a criatividade formal, numa palavra, a *performance* do tradutor. Pode-se, com ressalvas, subscrever a apresentação do editor na contracapa do volume: “Poucas vezes, no Brasil, fez-se trabalho de tal envergadura, seja pelas armadilhas que o italiano de Dante impõe ao mais exímio tradutor, seja pelas dificuldades de se alcançar em português a beleza e a solenidade da linguagem da *Vita Nuova* e das *Rime petrose*.”

A grandeza de Dante é tão esmagadora que qualquer tradutor será, inevitavelmente, consi-

derado... anão! Daí os julgamentos sumários, também inevitavelmente injustos, que têm aparecido na imprensa, inclusive numa conhecida revista de divulgação nacional. Injustos? Por uma razão óbvia: não se pode partir do princípio de que o tradutor é um *alter ego* do autor, um vice-Dante! Digamos mais: o tradutor, mesmo o menos “traidor”, será sempre uma colina ao pé de uma cordilheira, a não ser que ele próprio seja a cordilheira. Tradutor? Sem dúvida, noutras palavras: um aproximador, uma dedicadíssima sombra do criador, um médico (seja nos perdoada tão canhestra analogia) que trata de doentes terminais, cuja magra vitória consiste — não em curar os enfermos — mas em atenuar-lhes os sofrimentos e prolongar-lhes a vida. O tradutor, sobretudo o dos gênios, é um carregador de piano, no qual o pianista executa suas assombrosas partituras. Só que o pianista, no caso, não é (como talvez o suponha o leitor!) o autor, mas ele próprio, o leitor, os leitores de qualquer tradução.

Os *achados* de Jorge Wanderley encontram-se, em geral, nas poesias menos intensas, diríamos “menos poéticas” de Dante. A razão: onde a magia verbal é menor, ali a tradução é melhor. Vejamos: o soneto da p. 42: “Dante Alighieri a Dante da Maiano”, cujos versos iniciais soam assim: *Non canoscendo, amico, vostro nomo* nos parece bem vertido. Já o poema da p.52, principalmente na sua parte final: *Lo qual ti guido esta pulcella nuda,/che ven di dietro a me sì vergognosa,/ch'a torno gir non osa,/perch'ella non ha vesta in che si chiuda;/e priego il gentil cor che 'n te riposa/che la rivesta e tegnala per druda,/sì che sia conosciuda/e possa andar là 'vunque è distosa*, que, em por-

tuguês, teve a seguinte versão: “*Trago-te aqui esta menina nua/que segue no meu passo envergonhada/e por desabrigada/e sem as vestes, foge à visão tua;/à boa alma que em ti vai guardada,/peço vesti-la e tê-la como sua/e então levá-la à rua,/levá-la aonde queira ser levada*”, não pode ser considerado um sucesso. *Gentil cor e boa alma* estão longe de se corresponder (naturalmente, devemos reportar-nos à moldura *inteira* da composição). Não é o caso do soneto da p. 62: “Dante a Guido Cavalcanti”, que flui, tem um toque de “naturalidade”. O mesmo se diga das versões das p.66, 68 e outras. Repetimos: onde a poesia de Dante baixa o tom e adquire familiaridade, a tradução funciona. Desde que o poeta não torne a voar alto, mesmo com os pés fincados em terra. Um exemplo: *Certo il viaggio ne parrà minore/prendendo un così dolze tranquillare/e già mi par gioioso il ritornare./audendo dire e dir di suo valore*, que se tornou, em nossa língua: “O percurso há de parecer menor/se nele é tão suave conversar;/e já vejo que vai ser bom voltar/na conversa votada em seu louvor” (p.70).

Jorge Wanderley, poeta, não conseguiria jamais verter o *così dolze tranquillare* e, muito menos, as aliterações do último verso do original, que é, por assim dizer, um canto de cotovia ou, por outra, um som de cravo bem-temperado: *audendo dire e dir di suo valore*.

Não é gentil (adjetivo de gosto à Dante) somente apontar o que não funcionou; mais lúcido e generoso é assinalar os êxitos do esforçado tradutor. Em nossa opinião, eis alguns: p. 84, 98, 104ss, 108ss, 118, 160, 172, 206 (ao menos o início), 252 (Soneto V de *Vita nuova*), 260, 270 (Soneto X), 298, 302, 306, 314 (Soneto XXIV).

Infelizmente, o mais famoso soneto da coletânea, o Soneto XV, que principia assim *Tanto gentile e tanto onesta pare*, não consegue, em nossa língua, deflagrar no leitor o arripio miraculoso que o texto original deflagra em qualquer leitor do italiano.

A tradução da *Lírica de Dante* de Jorge Wanderley sugere a finura e a encantação do texto original. O tradutor realmente fez um esforço impressionante para pôr-se à altura do criador, servindo-se de tudo o que lhe foi possível descobrir em nosso idioma, e na radiatividade que seus poetas conseguiram infundir-lhe. Surge, aqui, uma questão: estará nossa língua preparada para a comunhão dantesca? Ou deverá esperar ainda algum tempo para atingir essa comunhão? O importante é que valeu a pena o esforço de Jorge Wanderley. É mais um passo na direção do grande poeta. Os que quiserem prosseguir nessa direção deverão (ou poderão) acompanhar o tradutor. Quanto ao mais, valhamos o *humour* de Fernando Pessoa:

“Sentir? Sinta quem lê!”

LXXII

*Um dia me chegou Melancolia
e disse: “Quero um pouco estar contigo”;
e ela me pareceu levar consigo
a Dor e a Ira como companhia.*

*E eu disse: “Vai-te embora, segue a via”;
como um grego arrogante, um inimigo,
me respondeu, mas eu fiquei comigo
olhando Amor que a se achegar eu via,*

*todo vestido em roupa negra e nova
a cabeça coberta e sem ação
chorando a lágrima que se renova*

– e eu perguntei: “Que nuvem, que obsessão
é esta” e ele me disse: “A prova
de ver à morte a nossa amada, irmão.”

A prima de J. Alfred Prufrock e outros poemas. Dante Luchesi. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia e Empresa Gráfica da Bahia, 1996, 77 p.

(Resenha de *Jair Ferreira dos Santos*)

Jovens poetas tendem a gerar, em seus trabalhos, espaços instáveis. Em geral seus versos revelam uma diversidade de tons e de influências que aponta para as direções mais díspares ou deixam emoções genuínas resvalarem na retórica. Boas idéias se perdem entre metáforas arbitrárias, enquanto os altos e baixos no conteúdo se alternam em ciclos rápidos, sugerindo problemas do autor no acesso à sua experiência, à linguagem ou a ambas. Nesse contexto, o ato crítico não pode sair em marcha batida rumo ao justicamento, mas deve tentar, creio, uma dança tão cuidadosa quanto recreativa com a ambigüidade.

A prima de J. Alfred Prufrock e outros poemas, primeiro livro do lingüista carioca (sotopolitanzado) Dante Luchesi, é uma variante *light* desse modelo. Seu grau de abertura temática vai de Tróia à muriçoca, mas nem por isso inclui surpresas como o implausível “Sob as ruínas de Ílion”, onde há um belo exercício de si-

mulação, com material clássico, meio à Borges, de figurações deceptivas para a subjetividade: “Não, não sou o filho de Peleu/por cuja força se violam os altares,/sou antes e desgraçadamente Páris/e qualquer um vale mais do que eu” (p.14). Destruindo máscara sob máscara, o texto termina com a identificação a um Aquiles a vagar no vazio do Hades.

Ao vencedor, o nada — no inferno. Essa crença na inutilidade da vida, predominante no livro, é antes uma convenção poética moderna associada, no caso, a brancos na reflexão, mas tem a vantagem de ser imaginária. Pois Lucchesi aspira também a “Que o sol de todas as manhãs seja límpido/e a luz da lua ilumine as fronteiras que se elevam” (p. 54). Os astros aqui são pura exaltação da existência. Em outra clave, a calma outonal o induz a distinções em que saber é no mínimo conforto: “E este canto transige, hesita/entre o corpo ávido/e o tempo, plácido e soberano” (p.64).

Na sua maior parte, os poemas do autor assumem uma forma narrativo-descritiva, provável eco de leituras onde comparecem Kafkás, Auden ou Pessoa, mesclados ao *vamos nessa* da geração atual. É saudável. Explorar uma cena, uma situação para desfiar a trama da sua superfície tem sido, entre os pós-modernos, uma tática para captar o ritmo descontraído, antipatético da vida neste fim de século. Luchesi, no entanto, é traído pelo seu temperamento. À forte dinâmica dos poemas, apoiada em verbos de movimento, vem se opor um pedregulho lírico onde surgem “sensações inefáveis”, “a quimera da glória”, “a lembrança morta em corações vazios”, ou então, em blocos, os clichês do humanismo sentimental: “do precon-

ceito o gosto amargo”, “buscou a paz no refúgio da solidão” e “descobriu a sua finitude”, como se Heidegger merecesse acabar em bolero.

Quando a ambivalência forma/temperamento é atenuada, a opção pelo verso rente à prosa alcança a sua justa medida: “A muriçoca voa esquivando em seu vôo incerto/dialogando com a densidade do ar” (p.69). Sem arroubos, sem eloquência, o tratamento dispensa expressões de ressonância poética ou intelectual consagrada. A mesma eficiência em traduzir uma percepção sem sobrecarga fica patente, ainda, em “Extremidades”: “A manhã/e seu golpe de luz/desarrumando/toda a manha da noite” (p.51).

É justamente no seu aspecto econômico que o livro tem um divisor de águas inequívoco. Os poemas curtos são visivelmente superiores aos longos em realização e qualidade. Em três linhas, “Old fashion”, por exemplo, é redondo na sua graça epigramática: “Há alguns anos/as coisas não eram melhores/mas nós acreditávamos” (p.52). A síntese vem com agilidade e *directness*, a desilusão leva à pungência sem peso discursivo. “Auto-retrato”, “Inventário” e “Palavra não dita”, todos com menos de 15 versos, mostram as mesmas virtudes. Em maior número, os textos longos trazem a tentação de dizer muito, caindo na verbiagem e, com frequência, no descontrole. Aqui, a desagradável arte de cortar, que tanto dói no amor-próprio de iniciantes e iniciados, permitiria a cada tema encontrar sua moldura e seu foco.

Mas como Luchesi talvez aproveite seus vícios para tirar um prazer especial em nos dar a volta, é precisamente um poema longo o mais poderoso e melhor executado de todo o volume. “A prima de J. Alfred Prufrock”, aludindo ao céle-

bre texto de Eliot, é um devaneio erótico-afetivo em que um personagem fictício — uma prima lá numa cidade européia — “vela por mim”. Isto é, pelo poeta Prufrock, o urbanóide *gauche*, classe média, entre o desdém e a depressão, que busca proteção contra o desamparo. Seus versos fluem como se escritos à mão livre, o ritmo tem o compasso da divagação, as imagens usam um léxico simbolista para jogar com o irreal. O resultado é uma atmosfera envolvente que sugere através de um fantasma o anseio subliminar de se escapar ao desassossego de existir. Esse entressonho bem calibrado traz a marca do poeta que Dante Luchesi poderá vir a ser.

A prima de J. Alfred Prufrock

*Existe uma prima distante,
com sua pele pálida de pérola velha.
Ela não lê os jornais,
para não macular as mãos alvas
com a fuligem fosca e negra.
Mas ela afirma poder tecer cada gesto meu
em delicados bordados...*

*Essa prima distante vela por mim;
nunca a vi, e ela nunca me viu,
mas ela me conhece:
diz coisas vagas a meu respeito.*

*Minha prima mora em um país distante,
onde, no prelúdio da noite, a neblina fria
deita e adormece por ruas úmidas
e quase ermas.*

*Mas ela afirma poder tirar-me das lúgubres
vuelas por onde ando....*

*Essa prima distante vela por mim;
nunca a vi, e ela nunca me viu,
mas ela me conhece:
diz coisas vagas a meu respeito.*

*É sempre crepúsculo no seu quarto;
e ela sorve lânguida o delicado líquido
entre chávenas, madeleines, o bule
e o pote de geléia.*

*Um estatuário imortal permanece
indefinidamente
a fixar esta cena.*

Mas ela afirma poder curar-me as venéreas...

*Essa prima distante vela por mim;
nunca a vi, e ela nunca me viu,
mas ela me conhece:
diz coisas vagas a meu respeito.*

*Seus fulvos cabelos de trigo
entrelaçam-se nas pontas do meu espírito,
seus olhos de um azul suave lembram
a superfície plangente de um lago silvestre,
sua mão frágil, presa ao pulso
bordado, acena,
e ela diz:
"Sigamos, então, tu e eu,
enquanto o poente no céu se estende
como um paciente anestesiado sobre a mesa..."*

*— Não! Ela, na verdade, não
me conhece, tece vagas suposições.
Ao seu aceno não respondo
e sigo em frente algo inconformado.
Nunca eu a vi, ela nunca me viu...*

Poemas da estrangeira. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995, 248 p.

(Resenha de Ivan Junqueira)

De *Poemas da estrangeira*, de Dora Ferreira da Silva, um dos contemplados com o Prêmio Jabuti de 1996, o mínimo que se poderia dizer é que opera o mais raro de todos os milagres: o de manter-se, do primeiro ao último poema, em absoluto estado de graça poética. A autora revela domínio cabal (e às vezes requintado) de seus meios de expressão e notável equilíbrio quanto ao emprego dos mesmos: imagem, metáfora e símile convivem aqui numa harmonia que diríamos a um tempo cósmica e celebratória. Por isso mesmo, sua pulsação nos lembra aquele "ritmo semântico" de que muito já se falou a propósito da poesia de Gerard Manley Hopkins, conceito que, entre nós, entenderíamos também, como o faz Sérgio Buarque de Holanda, aos poemas de Manuel Bandeira e de Dante Milano. Em outras palavras, na música verbal que anima a poesia de Dora Ferreira da Silva o significado jamais colide com o significante, antes o acompanha e de tal forma nele se dissolve que, como certa vez sublinhou aquele ensaísta com relação à poesia de Dante Milano, "o ritmo é guiado, aqui, não pelo ouvido apenas, mas também, e principalmente, pelo sentido". À semelhança do que vemos na poesia deste último, é como se a autora se valesse de uma linguagem sem voz para expressar o indizível, estabelecendo assim naquele difícil e secreto matrimônio entre o *que* e o *como* da expressão verbal, entre um pensamento que se emociona e uma emoção que pensa, tal como o vemos nos textos de Fernando Pessoa e dos

grandes poetas metafísicos ingleses do século XVII, de Richard Crashaw a John Donne. Trata-se, enfim, de uma obra rara e algo solitária no atual panorama da poesia brasileira, e rara sobretudo porque, nos versos de Dora Ferreira da Silva, o que mais sobleva é a meditação sobre a vida e a própria condição humana.

Exímia tradutora de Rilke, de quem verteu para o nosso idioma as *Duineser Elegien* (*Elegias de Duíno*), Dora Ferreira da Silva mantém-se aqui, como de resto em toda a poesia que nos legou desde o início da década de 1970, fiel à lição daquele alto poeta, o que levou José Paulo Paes a observar, nas orelhas do volume, que a autora “não extrema baudelairianamente em sua poesia o céu do chão”, abarcando-os antes “numa só visada lírica que descobre por toda parte complementaridades e correspondências”. É por isso, aliás, que essa lírica órfica responde ao “vislumbre rilkiano do visível e do invisível como um *continuum* sem hiatos nem compartimentações”, o que talvez lhe explique não apenas aquele ritmo semântico a que aludimos e, mais do que este, o pensamento que se emociona no ritual da celebração cósmica, como se pode ver no poema “Vida”, do qual transcrevo aqui a segunda estrofe: “erguei vôo – pássaro – cujo nome/só a boca dos arcanjos pode pronunciar/erguei vôo/leve de todo rastro/livre de todo apego:/notas musicais libertas do instrumento/pousado em paz/após a laboriosa partitura/que também jaz/completa.” Eis aqui o estigma celebratório que se imprime em cada poema da autora, como a justificar aquelas palavras de Luigi Pareyson que lhe servem de epígrafe: “Não se trata de captar o significado *de* uma presença

física, o sentido *de* uma realidade material, o espírito *de* um corpo, mas sim de considerar a própria presença física *como* significado, a própria realidade material *como* sentido profundo, o próprio corpo *como* espírito e alma...” De certa forma, Dora Ferreira da Silva não faz senão dar corpo àquele conceito segundo o qual Rilke, ao contrário do que muitos ainda o julgam, não acreditava na transcendência ou em nenhuma metafísica, pois o que sua poesia celebra, terrestre e dionisíaca, é, como pondera José Guilherme Merquior em *A astúcia da mimese*, “a metamorfose de todas as formas no impulso vital, na euforia da destruição criada”. Mas o Deus de Duíno, assim como o de Dora, não é Dionisos, e sim Orfeu, que, como intui ainda Merquior, só “começa a cantar a partir da experiência da morte”. E os versos da autora o atestam: “A lira calou-se/meus dedos tremem/como anciã a quem faltassem lágrimas/não ousou forçar outra canção./Cobre-se a natureza de um véu/os olhos de Eurídice não voltarão a rir/nos torvelinhos da luz.”

Do ponto de vista da estrutura do verso, não seria de esperar que Dora Ferreira da Silva se apegasse a medidas métricas muito breves ou regulares, pois o que está em jogo em *Poemas da estrangeira* é o próprio impulso vital, o generoso e transbordante sopro cósmico que anima garças e falcões ou apenas lateja, quase hierático, nas fendas das pedras de Itatiaia e no interior das conchas. Mas há nesse verso, de enganoso desbordamento, uma absoluta organicidade rítmica, pois o que nele se enuncia dificilmente poderia sê-lo de outro modo, o que nos leva a pensar, ainda uma vez, naquela estranha *cadenza* que rege os versos de Hopkins. Raras

são as rimas ou quaisquer outros arabescos fônicos, e é bem de ver que o que se pretendeu aqui foi a desordem com que a vida sabiamente se organiza, sempre avessa a esquemas ou estratégias que se engendram apenas naquela obsessão demiúrgica graças à qual, desde Platão, o homem antes esfacelou do que conciliou as conflitantes tensões do universo. A trajetória da garça, por exemplo, dessa garça que vem “sem que a chamemos”, não poderia senão ser a que nos sugerem estes versos: “Se amor tivesse emblema tão secreto/quanto o vôo da garça e seu dialeto/seu arabesco de plumas insonoras/pensaríamos que o eterno enfim pousara/sob a forma dessa ave pensativa.” Nenhum ornamento, nenhuma busca afetada de efeitos imagísticos ou metafóricos. Sequer um símile. Nem mesmo à harmonia dos decassílabos e hendecassílabos caberia atribuir a esfingica lisura composicional desse fragmento. Estamos diante de uma poesia substantiva em que, como já dissemos, o pensamento se quer e se faz emoção. Quanto à sua linguagem, não é que se pretenda propriamente filosófica, mas sim, tanto quanto possível, entranhada daquela misteriosa orquestração de que somente é capaz a natureza. Ou o poeta, mais precisamente aquele que, como nos ensina Baudelaire, “paira sobre a vida e sem esforço entende/A linguagem da flor e das coisas sem voz!”

Garças

IV

*Mais que tudo pode ser o estado de graça
de olhar com vagares a árvore de garças.
Curioso o sol espia de seu alto reino
o que faz aquela pálida criatura.*

*Ela faz nada. E isso é compor um poema
que a si mesmo se faz naturalmente:
algo selvagem na tona da água
esquecido de tudo porque brinca.*

*Ao longe a Cidade passa fumegante
seu trem cinzento de labor contínuo.
Tão sem graça. Os homens esqueceram
o que é querer pouco e contemplar.*

*No entanto aqui bem perto está a árvore
de botões vivos a um passo do vôo.
Nada ensinam é uma cifra para quem sabe ver
de manso sem nada perguntar. Mas vem*

*senta-te aqui a meu lado amigo
de tudo o que é ver e amar
sem rictus pura calma de ser
aquele que foste és e serás.*

*Ou és tu que me chamas para perto de ti
à margem do lago perto da árvore lunar?
Tanto faz tanto fez se juntos estamos
e o mundo se desdobra em seus reinos de ar.*

Folias metafísicas. Geraldo Carneiro. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, 106 p.

(Resenha de Victor Hugo Adler Pereira)

Como nos livros *Xanadu* e *Pandemônio*, a poesia de *Folias metafísicas*, de Geraldo Carneiro, embora aponte para a desagregação dos cânones, indica suas linhas de continuidade com a literatura, em especial para o modo com que ela se firmou como instituição nacional nessas plagas. É por aí que se pode concordar com a afirmativa de Nelson Ascher, ao prefaciar este livro, de que "*Folias metafísicas*, em cada um de seus poemas, sobretudo defende e ilustra tanto a modernidade em geral quanto a dignidade do projeto modernista nacional". Um dos elos que se podem apontar entre a poesia de Geraldo Carneiro e a de muitos dos modernistas, em especial da primeira geração, é a insistência no procedimento paródico que serve de veículo a uma releitura, além da reincorporação de referências à tradição. Nesse processo evocam-se Dante e Camões, e entre os brasileiros, Cláudio Manuel da Costa e Bilac, este último, como apontou Ascher, um locutor privilegiado. Os poetas misturam-se de modo não convencional (por exemplo, Dante e Rimbaud) ou surgem a partir de um traço pessoal ou de uma marca definidora de seus textos, o que possibilita serem aproximados de pensadores de outras áreas. Um exemplo bastante significativo desse processo encontra-se no poema "Fêmeas fatais", na seção intitulada "Desinvenção de Orfeu (2)": "Álvares de Azevedo e F. Nietzsche,/contemporâneos, cada qual na sua/província, concebiam as fêmeas/conforme o figurino do século:/nunca sem asas ou desde-

monizadas/(cf. Otelo, o mouro de Veneza)/sempre criaturas às vésperas do caos/ou do eclipse ou do apocalipse, (...)." Essa aproximação inusitada entre o filósofo alemão e o poeta ultra-romântico brasileiro se justifica no próprio texto pela sua contemporaneidade, acima das diferenças do que se denomina no texto de "província" e que podem significar nacionalidade, meio cultural e âmbito de repercussão. A referência ao *Otelo* de Shakespeare indica que as semelhanças entre contemporâneos definem-se pela herança que compartilham. O texto torna-se, através dessa citação, vertiginoso, pois indica um jogo mais amplo do que o proposto pela aproximação de figuras tão distantes como o poeta brasileiro e o filósofo.

A alusão aos procedimentos canônicos da literatura e do legado modernista institui contatos e tensões na poesia de Geraldo Carneiro (por exemplo, através do jogo intertextual com os modernistas). O poema dramático "Manu Çaruê", que cruza as referências marioandradas com aquelas originadas da vulgarização da cultura cibernética, é um dos exemplos bem-sucedidos dessa preocupação em trazer à baila e repensar o legado modernista. Nesse texto, porém, evidencia-se o desejo de estabelecer a distância em relação ao projeto dos modernistas. O anti-herói Manu, parodiando Macunaíma, no final do poema, não é transformado em estrela do céu brasileiro, sendo seu destino mais irônico e adequado a uma perspectiva diferente em relação aos problemas que envolvem a identidade nacional: "E o capitão Manu, herói transformista e transgalático,/embarcou em sua nave pra subir ao céu no risco do/relâmpago: mas o foguete tropeçou na parabólica/do

Shopping Xanadu e Manu virou foi anúncio de néon//**BRAZIL**//(marca de fantasia)."

A preocupação de Geraldo Carneiro em se definir diante de projetos ou programas literários, e o reconhecimento de que estes têm implicações mais amplas, fica clara na escolha deste poema para encerrar seu livro, embora já o tivesse publicado anteriormente. No fim das travessuras neomacunaímicas do herói, que tem o corpo metamorfoseado em néon, e que coincidem com o fim das folias metafísicas do poeta, revela-se um Brasil que se escreve com z. Outra vez, de modo vertiginoso, o texto ampliou seus limites, ou antes implodiu-os, ao indicar que a saga heróica não constrói agora o mito, e sim a marca. Assim se reconhece a vigência de uma outra civilização com fundamentos que não são mais os mesmos do mito e da literatura que a todo momento se retomam no livro. A retomada do mito, pelas citações a Orfeu ou pelo relato bíblico em linguagem de funkeiro carioca, não parece visar à recuperação do que permaneça genuíno, para além das incontáveis leituras e versões que a cultura ocidental acumulou nessas referências, mas denuncia a impossibilidade da metafísica na contemporaneidade. O título do livro seria então uma ironia à pretensão de se fazer metafísica, ou uma proposta de carnavalização das formas de poesia que se proponham a essa tarefa.

O modo com que se retoma o relato bíblico, no poema "Apocalipse", oferece uma pista dessa estratégia. Nele, o apóstolo João, narrando como um funkeiro as maravilhas e horrores do final dos tempos, aponta para a armação (no sentido da linguagem culta e no da gíria, como truque, tapeação um tanto teatral) com que se

construíam todos aqueles milagres, ao encerrar seu relato visionário, dizendo: "(...) e brilhou lá no cocoruto do céu uma roda de luz,/e no meio dessa roda eu saquei, *brother*: o céu é uma/armação de arame, onde a rapaziada do Miguel/pendura o sol e as estrelas, falei e disse."

A chegada ao núcleo, ao centro do universo, no momento da revelação final, leva ao reconhecimento da impossibilidade de qualquer concepção dignificante da existência, traduzida numa perspectiva cara à cultura carioca: a do malandro, que, nesse caso, consegue ser esperto o suficiente para descobrir que a ordem cósmica não é nada mais do que uma armação lúdica (ou interessada) da "rapaziada do Miguel", e aquele que estava sentado no trono era apenas o "dono da bola", ou seja, o que dá as regras do jogo. Essa perspectiva irônica e lúdica no trato com as questões da existência, herdeira sem dúvida de modernistas como Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Carlos Drummond, tinge-se algumas vezes, assim como na obra desses poetas, de melancolia.

Um jogo bastante interessante de uso do mito se dá entre as duas seções de *Folias metafísicas* que aparecem com o título "Desinvenção de Orfeu". Na primeira delas, o poeta tenta nitidamente se despir da tradição lírica que aponta para o registro das particularidades de uma subjetividade. Depois de um relato crítico do mito de Orfeu, o poeta se define, listando itens de propostas de atitudes diante da poesia e da vida, em "manual dos 40", para logo em seguida desconstruir suas definições em "crítica ao manual dos 40". Os poemas seguintes dessa seção, "Diagnóstico" e "Rosa-dos-ventos" insistem nessa proposta de definição do "eu poético",

decepcionante para o leitor que busca os mergulhos na intimidade subjetiva, porque remete aos limites do próprio discurso confessional. Em “Diagnóstico”, a partir do ponto de vista das descrições de Freud do narcisismo (novamente a intertextualidade e a vertigem de referências) coloca-se em discussão a recorrência do mito de Orfeu nos textos do próprio poeta. Este, portanto, desautoriza-se como boa literatura para se inscrever como um caso a ser analisado psicologicamente. E, no segundo poema citado, que encerra essa seção, “Rosa-dos-ventos”, o ciclo construído graficamente com palavras que indicam vivências básicas da existência junto a banalidades mezinhas acaba tendo um efeito que poderíamos definir como *excêntrico* em relação à expectativa criada de definir o eu poético: aponta-se, ao contrário, para fora de qualquer intimidade ou subjetividade ao se caracterizar o ciclo da vida cotidiana no texto.

Na seção “Desinvenção de Orfeu (2)” retoma-se a desconstrução da expectativa de um conteúdo subjetivo estável do eu lírico, desta vez trabalhando com as referências à tradição poética. Num jogo desnordeante, como o da *excêntrica* rosa-dos-ventos, citada acima, o poeta intitula o primeiro poema da seção “I don’t like myself”, definindo sua insatisfação com a mesquinhez de sua existência pelo confronto com as experiências de Dante, Baudelaire e Rimbaud. Posteriormente, uma seção inteira receberá o título deste poema e, nela, reaparecerá agora denominando um só poema o título de “Desinvenção de Orfeu”, utilizado em duas seções anteriores. Repete-se na organização do livro, portanto, o jogo especular que em “Desinvenção de Orfeu” se realiza com a referência a

Jorge de Lima para se tematizar novamente os limites da vida do poeta, que ficam muito aquém dos mundos fantásticos criados na poesia.

O jogo vertiginoso de citações através das quais o poeta define suas escolhas e demarca suas afinidades instala uma crise da autoria que, segundo alguns pensadores da importância de Michel Foucault e Fredric Jameson, é uma marca da contemporaneidade. Linda Hutcheson chama a atenção para um novo tipo de perspectiva histórica que implica o reconhecimento dessas transformações do mundo subjetivo num contexto em que não se pode mais conceber a integridade do ego, lembrando as relações entre os modos contemporâneos de conceber a subjetividade e a frequência dos jogos intertextuais na literatura. Prefaciando um livro anterior de Geraldo Carneiro, *Pandemônio*, Silviano Santiago observou que “o poeta sobrevive como ator numa infinita rede de falas. Melhor dizendo, como reator. De energia, poética, *por supuesto*”. Destituído do papel de profeta desiludido quanto à riqueza de suas experiências existenciais, o poeta pode apenas criar pontos singulares de articulações do material verbal e visual a partir dos retalhos de experiências disponíveis nos múltiplos canais aos quais se acoplam as subjetividades e que as constituem no mundo contemporâneo.

Com uma humildade menos irônica do que a do profético malandro João, no poema “Apocalipse”, apresenta-se de um modo melancólico — até mesmo acentuado pelo título da seção “I don’t like myself” — a “armação” da vida, na perspectiva letrada do poeta, mas limitada pelas injunções da história de nossa época de desilusões. Lê-se, assim, em “Desinvenção de Orfeu”:

“nem tudo é épico e oitava-rima/disse o poeta Jorge de Lima:/a vida é uma aventura extravagante/sem dragões ou mulheres enluaradas/só raro traduzíveis à flor da fala./além do mais me falta metafísica/pra conferir ao sol solenidade/e às galas da galáxia certa pompa;/por isso ao rés-do-mundo me confino/como dantes cada vez mais moderno/sem acesso aos círculos do inferno.” A perspectiva desencantada do poeta reitera aquela inerente ao discurso do profético malandro, acentuando a falta de pompa e solenidade num universo despojado da ilusão dos grandes ideais. Talvez a partir daí se possa descobrir uma ponta de nostalgia da metafísica e de uma função mais nobre para a poesia. Ou talvez explicar por que o poeta continua a traçar um mapa que funciona muito mais como reinscrição das tradições da poesia e garimpo do imaginário do Ocidente, mesmo quando a estética fragmentária dos textos parece indicar somente irreverência e iconoclastia.

à flor da língua

*Uma palavra não é uma flor
uma flor é seu perfume e seu emblema
o signo convertido em coisa-ímã
imanência em flor: inflorescência
uma flor é uma flor é uma flor
(de onde talvez decorra
o prestígio poético das flores
com seus latins latifoliados
na boca do botânico amador)
a palavra, não: é só florilégio
ficção pura, crime contra a natura
por exemplo, a palavra amor*

Brio. Lélia Coelho Frota. Prefácio de Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Sette Letras, 100 p.

(Resenha de Elisabeth Veiga)

O novo livro de poesia de Lélia Coelho Frota, *Brio*, parece renovar e culminar sua trajetória de despojamento, assinalada por Benedito Nunes no prefácio. Foi uma trajetória cumprida com sucesso depois de 1956, quando estreou com *Quinze poemas*, obra de talento e já de domínio formal, em que a alegria do ato criador se exprimia abertamente em brejeirice e folguedo e beirava, por vezes, uma exacerbação do barroco. Agora, em contraste com o início poético, *Brio* é a palavra reduzida ao essencial, com a dureza de um “arriscado diamante”, que menos brilha do que corta.

Não se trata mais de uma “jóia sofrida”, como disse Otto Lara Resende a propósito de *Menino deitado em Alfa* (1978), seu livro anterior, porque, enquanto jóia, era adorno, e Lélia hoje se propõe: “Passeante/com a roupa do corpo/o corpo presente/ uma letra verde.” Passeante, de passagem com a leveza e a gravidade de quem se desprende das coisas, por sabê-las efêmeras, e, com apenas a roupa do corpo, parece dizer: liberta do passado, sem bagagens (embora se reafirmem a qualidade e a ressonância de suas obras anteriores), e sem ornamentos. Consciente do próprio corpo presente na poesia com um elo que a une à natureza, a poeta nomeia sua nova dicção “uma letra verde”.

Há também uma espécie de substantivação da palavra poética. Os adjetivos, economizados, já não vêm aos pares ou em seqüência, como antes ocorria, e não se vêem mais superlativos tão típicos da expressão dessa poesia. Na última

parte de *Brio*, "Veneza de vista e ouvido", publicada separadamente em 1986 e anterior às outras partes ("Arriscado diamante", "Quatorze andantes do aterro", "A pétala trincada" e "Dois até breves"), nota-se ainda uma certa exuberância sensual e vital nas imagens. Menos dorida, em "Veneza de vista e ouvido", a expansividade formal típica da autora ainda se reconhece, numa alternância de movimentos alegre e adágio.

É curioso que, mesmo quando a música serve de tema, a descrição poética é visual, plástica. Há todo um caminho percorrido pela mozartiana poeta, que se deleitava com a música das palavras e que, ainda em *Menino deitado em Alfa*, assumia um movimento pendular entre o festejo do nascimento (o menino) e a gravidade lenta do sentimento da morte: um movimento ascendente e um descendente, entrelaçados, ou em separado, segundo Benedito Nunes.

É importante mencionar, e não me parece descabido, o longo convívio da autora com as artes plásticas, na qualidade de pesquisadora e crítica. O que me parece novo em *Brio*, em relação às obras anteriores de Lélia, talvez seja a vitória de uma certa maneira de perceber e construir, esteticamente, das artes plásticas. Se isso existe, seria uma formulação mais estática e presentificadora, de um andamento menos fluente do que na construção musical.

Cada verso de *Brio* simula imobilizar-se, convidando à contemplação e à reflexão, antes que se passe ao verso seguinte, que o complementa. O *enjambement*, marca de agilização da poesia anterior da autora, escasseia, e quando aparece é com um recorte, abrupto, cortante, e não mais com efeito de sinuosidade. Antes detém do que acelera. Todo o conhecimento musical

de Lélia está implícito em *Brio*, mas não se trata mais de uma poesia predominantemente melódica. Se sucede alguma oscilação no livro, entre ser poesia para entreter ou para comover, me parece haver uma caracterização ou uma tendência mais acentuada como arte para comover.

A epígrafe de Cornélio Pena, que abre o livro, sugere uma pista nesse sentido: "Seu coração continuava a bater e tinha o som surdo de alguém descalço." Alguém descalço, como esta poesia, cujos pés estão em contato com a natureza ("uma letra verde"), mas também com a aridez do cotidiano e do concreto, preterindo, quase sempre, os altos vãos de respiração lírica musical. Nota-se um certo ensurdecimento, um abafamento do cantábile, que só tem espaço, ainda, em "Veneza de vista e ouvido".

Se me detenho tanto neste aspecto é porque acredito que a sensibilidade musical, bem como o profundo conhecimento de música sempre foram decisivos na poética de Lélia, em que a acentuação da plasticidade é agora o agente renovador, advindo de um longo período de maturação. A radicalização do despojamento formal, o rigor do silêncio, aqui, consistem em que a poesia menos flui do que requer do leitor a máxima atenção: há um fechamento. A palavra "brio" parece sugerir foneticamente um movimento de retração, também concretizado em sua brevidade. E, nesse sentido, a outra epígrafe do livro, de Murilo Mendes, reitera esta posição: "A poesia é pobreza. / E o amor sobe para o espaço/sem ajuda." Já não há por que recorrer à ajuda de ornatos, a poesia se quer franciscana: em comunhão com a natureza e com a simplicidade.

Seus temas principais são o amor, a arte, mas, sobretudo, o sentimento da passagem do

tempo que, em paradoxo, tende à lentidão ou imobilização do verso, como se poder ver em "Quatorze andantes do Aterro", nº 4: "Olho a morte. Gaze, / descida do Corcovado / no seu demorado / ponto mais alto. / Quando, quando o dia do acróbata, travessia / sem agenda, súbita, / a tentar o pouso no terceiro céu: / o de Vênus (O daqueles / que de amoroso impulso se moveram.)" E no de nº 5: "Entre a nuvem de vapor / écharpe-esponja estendida do Cara de Cão à ilha / e a opalina suja dos plásticos / eu passo. / Digo ao corpo que sim / ando com as pernas / e escuto os pássaros que tem." Finalizando, é impossível definir melhor o livro de Lélia Coelho Frota do que o fez Benedito Nunes. Diz ele: "*Brio* é a suma e o sumo de uma obra que continuou crescendo, fiel à vocação, sob a qual nasceu, de renovar o tradicional e de criar renovando."

Tintoreto, Scuola Grande de San Rocco

1

Santa Maria Madalena

irradiante,

lê, junto à grande árvore cantante.

O torso vegetal, atlante,

expectativa do humano,

move raízes nos espelhos ovais.

A natureza se expande,

a santa lê.

Faz parte da folhagem do tempo.

In *Veneza de vista e ouvido*, p. 83

Lélia Coelho Frota

— *Abre-te, Rosebud!* Lu Menezes. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, 80 p.

(*Resenha de Frederico Gomes*)

Diante dos poemas que constituem o volume — *Abre-te, Rosebud!*, de Lu Menezes, o leitor constatará de imediato estar presenciando uma *imagérie*, no mínimo, insólita. O encadeamento verbal, textual, de suas imagens não se assemelha ao das regras gramaticais da linguagem usual, nem tampouco ao das linguagens poéticas contemporâneas — experimentais ou não. O sentido dos poemas não é apreendido numa primeira leitura, obrigando-nos à releituras que, a cada vez, e só então, se vão revelando à maneira de um vulto que se aproxima emergindo da neblina. Mas por que sentimos a necessidade da releitura? Por que não abandonamos a leitura diante da aparente dificuldade? Ora, é a imprecisão mesma do sentido da linguagem que a enriquece enquanto poesia autêntica e singular entre os procedimentos poéticos contemporâneos.

Tal como o oceano visto de uma nave espacial é imóvel como um enorme espelho azul — é necessário uma constante aproximação para percebermos o movimento ininterrupto de suas múltiplas vagas —, a poesia de Lu Menezes é aparentemente imóvel como um todo. Não se trata de processo fácil, mas, à medida que nos assenhoreamos do seu discurso, experimentamos um sentimento de cumplicidade com o que nos diz, em seu modo elíptico, cada poema, mas a obra como um todo nos escapa. A totalidade aqui é uma espiral sempre a exigir-nos novas tentativas para apreendê-la. Essa peculiaridade de — *Abre-te, Rosebud!* já está implícita

ta no próprio título, em que o verbo *abrir* indica algo hermético, misterioso, fechado em si mesmo, a ser descoberto; algo que a palavra *rosebud*, pronunciada nos momentos finais de vida pelo personagem principal do filme *Cidadão Kane*, de Orson Welles, é cifra e, ao mesmo tempo, símbolo poético. Nesse sentido, o poema que dá título ao livro (p. 39) é esclarecedor de tudo o que viemos falando até aqui sobre a poesia de Lu Menezes. Senão, vejamos: “Se puríssimo acaso cava/em não-tempo o campo onde desabrochas,//com que olhar te colher/de novo// — coisa — *rosebud* — / à flor / da tua figura de coisa qualquer?”

O termo “insólito” por nós referido do início dessa resenha não significa que o estro da poeta não circule por um universo conhecido — ao contrário, sua poesia fala freqüentemente de coisas comuns, cotidianas, até mesmo banais, mas de uma perspectiva inusitada que faz com que não as reconheçamos imediatamente. Assim, essa “coisa — *rosebud*” — a poesia — pode insinuar-se nas mais diversas situações, como, por exemplo, no poema “Tecidos” (p. 51), em que o “clorídrico assola/teu ânimo desfalecido entre as almofadas da sala//enquanto a alma externa/definha enferrujada/lançada por algum feitiço/ao lixo numa lata de sardinha”. Ou como no poema “Olhava” (p.40): “Olhava pra colcha da cama/quando o inopinado Amor/fez de uma cor confusa/o seu agente alentador,/a fugaz boca de pelúcia/que onde eu sofria me beijou.”

Como vimos nessas duas amostras, a autora de — *Abre-te, Rosebud!* trata a linguagem com extremado rigor — diríamos mesmo, com rigor obsessivo. É a sensação que nos passa a leitura

dos poemas restantes ou, ainda, porque lemos em nota da própria autora sobre alguns poemas que, já publicados em outros veículos, foram “por vezes modificados”. E também porque deparam-nos com vários recursos estilísticos utilizados ao longo do volume — como paronomásias, perfrases, anacolutos etc. — recursos esses que revelam um manejo consciente do material poético.

As quatro seções do livro — “Gostos-da-vida”, “— Abre-te, *Rosebud!*”, “Algo ágrafo” e “A cada instante” — perfazem um corpo poético unitário, apesar de nele constarem peças datadas desde 1980, ano da publicação de seu primeiro volume de poesia, *O amor é tão esguio*, em edição independente. Aqui é bom abrimos um parêntese para o importante papel de edição e divulgação da poesia brasileira contemporânea — sobretudo a de estreates — realizado pela Livraria Sette Letras, responsável por esse último livro de Lu Menezes. Para exemplificarmos essa unidade citaremos o trecho de dois poemas produzidos em um intervalo de mais de dez anos. É o caso de “Ordenha” (p.22, de 1996) e de “Pingos” (p.72, de 1983), em que o mais recente precede na atual publicação o mais antigo. Eilos, respectivamente: “Ó lauta lua/(...)/O látex que segregas/(...)/lunares brancusianos/mulheres inseminadas/cândidos psicopatas/vira-latas que seus ossos/desenterram//empregam,/ó moon.” E: “Não chora embaixo do chuveiro,/debulha-se em pingos/(...)/Do banho blefe/oblíquo ganho/quase flui.”

A leitura que aqui fizemos de — *Abre-te, Rosebud!* tentou apenas aproximar-se de alguns aspectos que consideramos instigantes e singulares na produção poética da Lu Menezes. De

acordo com Barthes, ao leitor cabe desejar a obra, querer ser a obra, recusar duplicar a obra fora de qualquer outra fala que não seja a da própria obra, pois “a sanção do crítico não é o sentido da obra, é o sentido daquilo que ele diz dela”.

Utensílios

Para extrair

do alumínio seu lúmen

usaria

o desusado, exaurido

verbo “baurir”

Arearia

panelas

à beira de um rio, mergulhada

no alumínio luzidio

— “baurindo-o” —

polindo-lbe

a índole de água

e o ímpeto de prata

com grãos

de ouro de areia

arearia

“ourada”

submersa em seu domínio

Algo de sol. Nelson Ascher. São Paulo: Editora 34, 1996, 80 p.

(Resenha de Pedro Lyra)

Nelson Ascher é mais um nome da Geração 80 que já se pode considerar como tendo ultrapassado a barreira da faixa de estréia. Com três títulos (*Ponta da língua*, 1983; *O sonbo da razão*, 1993; e este *Algo de sol*, 1996) em 13 anos de atividade, ele já ultrapassou o nível das promessas e caminha para o reconhecimento. Como quase todos os nomes dessa geração — ingressando agora na faixa de vigência — ele ainda não se libertou das influências das primeiras leituras e da força da poética dos predecessores preferidos por motivos de identidade estilística ou ideológica.

São duas as fontes que pesam com mais força sobre muitos nomes dessa geração, a bloquear o rumo de uma poética própria: o concretismo e João Cabral. Quanto ao primeiro, já pude, aqui mesmo (*Poesia Sempre* nº 4), apontar os malefícios decorrentes da sujeição, no segundo livro de Cláudia Roquette-Pinto (*Saxifraga*, 1993). Com alegria, constatei que no livro seguinte ela ensaia a superação dessa influência anuladora da individualidade. O mesmo pode-se afirmar de Carlito Azevedo, que se apresenta como outro poeta na evolução libertadora que se estende da estréia (*Colapsus linguae*, 1992) ao último título (*Sob a noite física*, 1996). Quanto ao segundo, a presença é mais forte porque mais vasta: essa geração leu Cabral sem resistência e acabou incorporando alguns dos traços mais identificadores da sua poética. Pode-se facilmente constatar isso em poetas como Davino Ribeiro de Sena. Se não se

libertarem dessas influências, correrão o risco de não progredir do reconhecimento à confirmação. Poderão até permanecer, mas como epígonos, e os outros é que contabilizarão os “lucros” da posição de fundadores. Não consta que Cabral incentive ou procure a filiação e a dependência, mas é notório o apadrinhamento dos concretistas aos seguidores e a discriminação aos divergentes. Não é coincidência que o seu nome mais consistente até agora seja Alexei Bueno, em quem não se vê a mínima influência nem de um nem de outro — muito ao contrário.

Nelson Ascher se inclui no grupo que se deixou influenciar. Começa-se a ler os seus poemas e é simplesmente impossível não sub-ler Cabral nas origens do seu texto, o que será bom para a legenda de Cabral, mas péssimo para o projeto de Ascher. E mais que no texto (ou seja: na sua ideologia), é no seu verso, na sua construção *frasal* que essa marca se evidencia. O adjetivo é esse mesmo: mais que verso, o que temos na estrofe de Ascher é uma frase fragmentada em linhas — geralmente quatro — como versos. A rigor, não são versos: são sintagmas interrompidos pelo limite da métrica, o que lhes impede um sentido ou uma idéia autônoma e completa. São *pedaços*, que só se completam com o(s) seguinte(s), pois se trata de uma frase decomposta, que pode ser lida em linha reta. Vou tomar uma ao acaso: “torna-se a voz, até para si mesma, audível se, articuladamente, mais que num eco inócuo, revém distinta em outra que, ao decifrá-la, estreite seus nós, emaranhando-se as duas num diálogo.” Isso é prosa e poderia estar não num metapoema, mas em qualquer ensaio sobre o processo de composição poética. O que lhe atribui uma configu-

ração de poema é a métrica interna e a disposição que recebe no livro: “torna-se a voz, até/para si mesma, audível/se, articuladamente,/mais que num eco inócuo,//“revém distinta em outra/que, ao decifrá-la, estreite/seus nós emaranhando-/se as duas num diálogo.” (“Outra voz”, p. 29)

E está na métrica e na rima o traço mais saliente da poética de Ascher neste livro: assim como Cabral, ele recusa ostensivamente a redondilha maior, sem dúvida pelo que esta contém de meliosidade intrínseca a rejeitar numa poética de incidências desabstratizantes, e, como Cabral deriva para o octossílabo, Ascher opta pelo hexassílabo predominantemente binário: dos 24 breves poemas do livro, nada menos que 19 — portanto, 79% — são em quadras do seis sílabas, o que lhe confere uma certa previsibilidade indicadora de uma possível automatização da expressão, como se o poeta estivesse subjugado a um padrão métrico quase excluyente, assim como os parnasianos em relação ao soneto.

Quanto à rima, Ascher vai aos extremos do preciosismo, até à exclusividade, à procura da rima jamais utilizada em língua portuguesa, através de processos não-convencionais: seja vinculando estrofes, como em “*mordisque/condiz//querendo*” (p.13), seja associando palavras, como também em “*ápice/esfiape-se*” (p.19) ou “*algum do/oriundo*”(p.73), seja ainda fragmentando-as para destacar o morfema rimante, como em “*lâpis/capci-osíssimo*” (id.). E vários outros casos, incluindo as assonantes e toantes, igualmente raras. Tanto preciosismo me lembrou o Guilherme de Almeida de *Rosamor*. Isso revela o domínio formal do poeta,

já senhor de uma expressão, embora não se possa dizer própria.

O volume, de 80 páginas com 25 em branco em tamanho de bolso, está dividido em sete partes não subintituladas, tematizando objetos e paisagens, figuras e situações, e fecha com o que considero seu melhor texto: o belo soneto octossilábico "Orfeu e Eurídice", sobreposto como *errata* na p. 73 a outro mais sugestivamente intitulado "Perda", que diz, num lúcido metapoema, se não da *perda*, com certeza da *transformação* (possível razão da mudança do título) *de substância* na passagem textual da idéia à expressão.

Outra gata

*E*mbora seja tão
minúscula, está viva
a gata que se esquiva
enquanto minha mão,

com mais de um arranhão,
conclui a tentativa
inútil e, à deriva,
afaga o nada em vão.

Fruindo em paz de sete
vidas, no entanto, a gata
faz sua toilette

e assim não se constata
que esconde um canivete
suíço em cada pata.

PUBLICAÇÕES RECEBIDAS

Fóton: uma partícula de luz

Victor Del Franco
Alpha Omega, vol. 10/jan. 1997,
vol. 11/maio 1997, vol. 12/out. 1997.

Chuvas de outono

Francisco Assis de Souza Castro
Viçosa: Folha de Viçosa, 1996.

A rua, o bonito da serra, o finito da lua e a terra

Luiz Paiva de Castro
Rio de Janeiro: Galo Branco, 1997.
(dois exemplares - com
dedicatória para Secchin e Portella)

O beijo da fera

Salgado Maranhão
Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

Cinzel da língua

Maurício Ferreira de Macedo
Maceió: Edufal, 1996.

Os cantares da semente

Maria Carpi
Porto Alegre: Movimento, 1996.

Sínteses da sombra

Maurício de Macedo
Maceió: Edufal, 1997.

Trovar claro

Paulo Henriques Britto
Companhia das Letras, 1997, 123 p.

Paisagem imaginada

Marta Gonçalves
Juiz de Fora: Edições de Minas,
1997.

Últimos sonetos

Cruz e Souza. 3ª ed.. UFSC
Fundação Casa de Rui Barbosa.
Florianópolis/Rio de Janeiro: 1997.

Pequenos poemas em prosa

Baudelaire. Edição bilíngüe
UFSC: Florianópolis, 1996.

Dezoito cantos nabuatl

Marcos Caroli Rezende
UFSC: Florianópolis, 1995.

Vinte poetas do século XX

Virgilio López Lemus (seleção,
prefácio e notas)
Florianópolis: UFSC, 1995.

Exeus

Dennis Radiinz
UFSC: 1996.

Nunca mais se apagam as imagens

João Camilo
Lisboa: Fenda, 1996. Santa Barbara
Portuguese Studies
Vol. II, 1995 - University of
California.

Cordas de amarrar o tempo

Adele Weber
Rio de Janeiro: Letra Itinerante,
1997.

Navegação dos sentidos

Flora Furtado
Rio de Janeiro: Letra Itinerante,
1997.

A idade das águas

Lila Maia
Rio de Janeiro: Letra Itinerante,
1997.

Adaga delicada

Wagner Couto
Rio de Janeiro: Letra Itinerante,
1997.

Facas da manbã

Vânia Azamôr
Rio de Janeiro: Letra Itinerante,
1997.

Contos da lua vagalume ou me toque um baicat na FM

Carlos Ribeiro
Londrina, 1997.

O aprendizado da vida

Reinaldo Atem
Curitiba: Ímã Publicidade, 1997

Trigos azuis

Karminha Giovanetti
São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1996

A língua das sombras

Vicente Cechelero
São Paulo: Giordano, 1997.

Entardecer

Valdemir Klamt
Florianópolis: UFSC, 1997.

Nada ou quase uma arte

Herbert Emanuel
São Paulo: João Scortecchi, 1997.

A lua investirá com seus cbifres

Ruy Proença
São Paulo: Giordano, 1996.

A volta do compasso

A. B. Mendes Cadaxa
Nova Friburgo: Ars Fluminense,
1997.

Caminbo de estrêlas

Maria Braga Horta
São Paulo: Massao Ohno, 1996.

Rute e a sogra Noemi

Raquel Naveira
Aparecida (SP): Santuário, 1997.

Liturgia da paixão

Luis Augusto Cassas
Rio de Janeiro: Nórdica, 1997.

Os cantares da semente

Maria Carpi
Porto Alegre: Movimento, 1996.

Espelbo de palavras

Virgínia Gualberto
Rio de Janeiro: Serviços de
Publicações/FL, 1996.

A volta do compasso

A. B. Mendes Cadaxa
Nova Friburgo: Ars Fluminensis,
1997.

Teste da iguana

Aníbal Cristobal
Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

El esplendor ajeno de las cosas

Maria Rosa Maldonado
Argentina: Ediciones Último Reino,
1992.

Terra do adeus

Alberto Rangel
Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

Caminho das estrelas

Maria Braga Horta
São Paulo: Massao Ohno, 1996.

Schubertiana

Cecília Bossi
São Paulo: Nuestra America Editora
e Video, 1997.

7+ 1

Organização Guilherme Zarvos
Rio de Janeiro: Francisco Alves,
1997.

Inventário do medo

Lara de Lemos
São Paulo: Massao Ohno, 1997.
63p.

Litania da velha

Arlete Nogueira da Cruz
São Luís: Litho Graf, 1997. 79p.

À sombra do abieiro

J. Aldrovando de Oliveira
Rio de Janeiro: Pro Page Ltda.,
1994.

Ilaiana – enigmas de elche

Lucila Nogueira
Recife: Pacífica, 1997.

Arboleda - revista literária

Año X, nº 43/año XI, nºs 44 e 45
Palma de Mallorca: Gráficas Salas.

Rioartes

Ano 5, nº 23/ano 6, nº 24.

Tabacaria – Casa Fernando

Pessoa
Revista de poesia e artes plásticas
Nº 2, 1996/ nºs 3 e 4, 1997.

Os poemas da besta (ensaio)

Soares Feitosa
Salvador, 1997.

A origem da vida

Luiz Carlos Marques Silva
São Paulo: 1ª ed., João Scortecchi,
1996.

Estudos portugueses

150 Anos de Eça de Queirós, nº 6
Recife: Associação de Estudos
Portugueses Jordão Emerenciano,
1996

113 Galician-Portuguese

Troubadour Poems
Richard Zenith
Manchester: The Arts Council of
England, 1995.

O arado e a estrela

Raquel Naveira
Campo Grande: UCDB, 1996. 167p.

Dimensão

Revista Internacional de Poesia
Uberaba: Ano XVII, nº 26, 1997.
Número Especial III.

Don Casmurro

Machado de Assis
Roma: Fazi, 1997.

Romanceiro do Contestado

Stella Leonardos
Florianópolis: UFSC, 1996.

Barcarola - Revista de Creación Literaria

Diciembre 1996, número
51-52/Junio 1997, número 53.
Albacete – España.

Odisséia

n. 4 - novembro 1995 a novembro
1996
UFRN – CCHLA.

Compasso – Edições D'Lira

nº 8 – 2º trimestre de 1997
Editores: Iacyr A. Freitas e
Edimilson Pereira.

Las 2001 noches

Revista de Poesía, Aforismos,
Frescores
Nºs 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7/ jan., fev.,
mar., abr., maio, jun., jul./97

Revista Black People

Edição 10 - ano 3 - nº 4
CLS.

Poiésts – Jornal Literário

ano V - números 44, 45, 46, 48, 49,
51, 53 e 54 – fev., mar., abr., jun.,
jul., set., nov., dez. de 1997
Santo André – SP

Alegoria – Edições de Minas

Ano 5, nº 17.

A Cigarra – revista literária

Ano 15, nºs 30 e 31, maio/ag. 1997
Santo André (SP)

Travessia – revista de literatura

Nºs 29/30
Florianópolis: UFSC, 1997.

El indio del jarama

Nºs 33, 34, 35 e 36
Mayo-Dic. 1997.

ELENCO

ADELE WEBER – Nasceu em Santos (SP) em 1929. Participou da antologia *Caixa de prismas* (1992). Publicou *Aço e osso* (1993). Ganhou o Prêmio Stanislaw Ponte Preta, em 1994, e foi menção especial em 1995.

ÁILA DE OLIVEIRA GOMES – Tradutora de poemas de língua inglesa. Traduziu Emily Dickinson e Eliot, entre outros.

ANA AMÉLIA CARNEIRO DE MENDONÇA – Poeta, nasceu e faleceu no Rio de Janeiro (1896-1971). Fundou a Casa do Estudante do Brasil e é presidente vitalícia da mesma. Publicou, entre outros, *Alma* (1922) e *Harmonia das coisas e dos seres* (1936).

ANGELA LEITE DE SOUZA – Nasceu em Belo Horizonte (MG). Escritora e ilustradora, pós-graduada em literatura infantil e juvenil, conquistou o Prêmio Casa de Las Américas (1997) com o livro de poesias *Estas muitas Minas*.

ANTONIO CARLOS SECCHIN – Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 1952. Professor titular de literatura brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Poeta e ensaísta, autor, entre outros, de *Diga-se de passagem* (1988) e *Poesia e desordem* (1996).

BÁRBARA HELIODORA – Nasceu no Rio de Janeiro (1923). Crítica, tradutora e ensaísta. É professora aposentada de história do teatro e professora do curso de pós-graduação da Uni-Rio.

BENEDITO NUNES – Ensaísta nascido em Belém (PA) em 1929. Estudou na Universidade do Pará, aperfeiçoando-se depois na França. Professor de filosofia, psicologia e estética na Universidade do Pará, publicou, entre outros, *Introdução à filosofia da arte* (1966), *Poesia de Mário Faustino* (1966) e *Crivo de papel* (1998).

CARLOS ALBERTO NUNES – Tradutor brasileiro. Verteu para a Melhoramentos, na década de 1950, a obra de Shakespeare.

CARLOS PENA FILHO – Nasceu no Recife em 1929, falecendo em 1960. Sua obra poética foi reunida no *Livro geral* (1959).

CECIL DAY LEWIS – Poeta, romancista, ensaísta e tradutor irlandês (1904-1972). Professor de poesia em Oxford, formou com Auden e Spencer o "Triunvirato da poesia política" na literatura inglesa durante a década de 1930, tornando-se poeta laureado em 1968. Principais obras poéticas: *Transitional Poems* (1929), *Magnetic Mountains* (1933), *A Time to Dance* (1935) e *Overtures to Death* (1938).

DAVID HERBERT LAWRENCE – Poeta, romancista e ensaísta inglês (1885-1930). Embora mais conhecido como ficcionista (*The Write Peacock*, 1911; *Women in Love*, 1921; *The Plumed Serpent*, 1926; *Lady Chatterley's Lover*, 1928), deixou importante obra poética: *Love Poems and Others* (1913), *New Poems* (1918), *Birds, Beasts and Flowers* (1923), *The Collected Poems of D. H. Lawrence* (1928) e *The Complete Poems of D. H. Lawrence* (1957).

DYLAN THOMAS – Poeta e contista galês (1914-1953). De início surrealista e sob forte influência de Rimbaud, evoluiu depois para uma poesia hermética, mas riquíssima do ponto de vista metafórico. Considerado em certo sentido como herdeiro de Gerard Manley Hopkins e dos "metaphysical poets" do século XVII, restaurou a tradição bárdica dos poetas do País de Gales. Principais obras poéticas: *Eighteen Poems* (1934), *Twenty Five Poems* (1936), *Death and Entrances* (1946) e *Collected Poems 1934-1953* (1954).

EDITH SITWELL – Poetisa inglesa (1887-1964). Suas visões, profundas sob muitos aspectos, são consideradas particularmente enigmáticas dentro de uma tradição de arbitrariedade pessoal de símbolos e imagens. Principais obras poéticas: *Collected Poems* (1930), *Street Songs* (1942), *A Poet's Notebook* (1943) e *Green Song* (1944).

EDUARDO PORTELLA – Nasceu em Salvador (BA). Ensaísta, editor e professor titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, além de exercer a presidência da Fundação Biblioteca Nacional, é também presidente da Conferência Geral da UNESCO.

EDWIN MUIR – Poeta, crítico literário e tradutor escocês (1887-1959). Sua sensibilidade aguçada traduzia-se numa atitude ideal entre o moderno e o tradicional. A poesia de Muir simboliza a integração das formas dialetais escocesas ao inglês literário. Foi o primeiro a traduzir Kafka para o inglês. Publicou seis coletâneas poéticas, depois reunidas nos *Collected Poems* (1952).

F. CARLOS DE ALMEIDA CUNHA MEDEIROS – Tradutor brasileiro, juntamente com Oscar Mendes, traduziu para a Nova Aguilar a *Obra completa* de Shakespeare, sendo também responsável pelas notas e introduções em muitos dos textos.

FABRÍCIO MARQUES – Nasceu em Manhuaçu (MG) em 1965. É jornalista, mestre em teoria da literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais. Publicou poesias, contos e artigos no Suplemento Literário do *Minas Gerais* e na *Revista de Estudos Literários* da UFMG.

FRANCISCO ORBAN – Poeta e jornalista nascido no Rio de Janeiro em 1953. É funcionário da Casa da Leitura, da Fundação Biblioteca Nacional. Autor de *Sobrado das horas* (1990) e *Cesto das canções com pássaros* (1994).

FRANCISCO OTAVIANO – Nasceu no Rio de Janeiro, em 1825, falecendo na mesma cidade em 1889. Poeta, jornalista, advogado, diplomata, patrono da cadeira 13 da ABL. Parte substancial de sua obra foi reunida em *Francisco Otaviano – escorço biográfico e seleção*, de Xavier Pinheiro (1925).

GERALDO DE CARVALHO SILOS – Traduziu *Hamlet* e polemizou com Millôr Fernandes (que também traduziu a peça) e outros a propósito de dados e técnicas da operação tradutória.

GERARD MANLEY HOPKINS – Poeta e religioso inglês (1844-1889). Sua poesia, gravemente trágica, é de cunho intelectualista, distinguindo-se pela métrica insólita do chamado *sprung rhythm* ("ritmo semântico"), que nos remete à técnica e ao estilo de Donne e

de outros "metaphysical poets" do século XVII. Ignorada durante a época vitoriana, com cujos ideais o autor jamais comungou, toda a sua produção foi reunida postumante em 1918 sob o título de *Poems*, influenciando T. S. Eliot e o modernismo inglês da década de 1920.

HUGH MACDIARMID – Pseudônimo de Christopher Murray Grieve, poeta escocês (1892). Nacionalista radical de intensas preocupações político-sociais, buscou o retorno às formas dialetais escocesas e foi o mais comunista dentre todos os poetas das Ilhas Britânicas. Principais obras poéticas: *A Drunk Man Looks at the Thistle* (1940), *In Memoriam James Joyce* (1956), *Collected Poems* (1964) e *Complete Poems* (1974).

IDELMA RIBEIRO DE FARIA – Poeta, tradutora e contista. Tem no prelo, na Hucitec, *Emoção e memória*. Traduziu T. S. Eliot, Emily Dickinson e René Dépestre, entre outros.

ILKA BRUNHILDE LAURITO – Nasceu em São Paulo (SP) em 1925. Publicou os seguintes livros de poesia: *Caminho* (1948), *A noiva do horizonte* (1953), *Autobiografia de mãos dadas* (1958), *Janela de apartamento* (1968), *Sal do lírico* (1978), *Genetrix* (1982) e *Canteiro de obras* (1987).

JOSÉ ALCIDES PINTO – Poeta, ficcionista e ensaísta nascido em Santana do Acaraú (CE) em 1923. Foi um dos articuladores do movimento concretista em seu Estado natal. Sua temática explora sobretudo o sexo e a loucura. Obras principais: *Noções de poesia e arte* (poesia, 1952), *Cantos de Lúcifer* (poesia, 1954), *As pontes* (poesia, 1955), *Concreto: estrutura visual-gráfica* (poesia, 1964), *O dragão* (romance, 1964), *Editor de insônia* (contos, 1965), *O criador de demônios* (romance, 1967), *Entre o sexo, a loucura e a morte* (romance, 1968) e *Fúrias do oráculo* (antologia organizada por Floriano Martins, 1997).

LAWRENCE DURRELL – Poeta e romancista inglês de origem indiana (1912-1990). Assim como D. H. Lawrence e Thomas Hardy, tornou-se mais conhecido como ficcionista, mas foi poeta de indiscutíveis méritos, tendo escrito versos de obstinada disciplina métrica e luxuriante riqueza metafórica. Principais obras poéticas: *A Private Country* (1943), *Cities, Plains and People* (1946), *The Tree of Idleness* (1955) e *Collected Poems 1931-1974* (1980).

LILA MAIA – Nasceu em São Luís (MA). É pedagoga. Publicou *Falena* e participou da antologia *Caras do Rio* (1993).

LOUIS MACNEICE – Poeta e ensaísta irlandês (1907-1963). Discípulo de Yeats, sua poesia revela grande riqueza imagística e volúpia sensual da inspiração. Foi um dos mais notáveis poetas de língua inglesa da década de 1930, ao lado de Auden, Spender e Day Lewis, preferindo sempre a sátira à pregação social contundente de seus contemporâneos. Principais obras poéticas: *Poems* (1935 e 1941) e *Collected Poems* (1949).

LUIZA LOBO – É professora de teoria da literatura e literatura comparada na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Publicou: *Tradição e ruptura: O Guesa de Sousândrade* (1979), *Épica e modernidade em Sousândrade* (1986) e *Crítica sem juízo* (1993).

MACHADO DE ASSIS – Romancista, contista e poeta brasileiro nascido e falecido no Rio de Janeiro (1839-1908). Em 1896 funda a Academia Brasileira de Letras, sendo eleito por unanimidade seu primeiro presidente. Foi jornalista e repórter do *Diário do Rio de Janeiro*. Autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908), entre outros.

MARIA ANTONIETA ACCIOLY – É poeta e jornalista. Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 1953 e, ainda como autora inédita, recebeu menção honrosa no Prêmio Fernando Chinaglia (1983).

MÁRIO FONDELLI – Traduziu recentemente o *Hamlet* em prosa (1996) para a coleção "Clássicos Econômicos Newton".

MAURICIO SALLES VASCONCELOS – Professor de teoria da literatura (UFMG) e poeta, autor de *Sonos curtos* (1992).

OCTÁVIO MORA – Poeta brasileiro nascido em 1933 no Rio de Janeiro (RJ). Formou-se em medicina, especializando-se em neurologia e psicanálise. Diplomou-se também em sociologia e comunicação. Obras poéticas principais: *Ausência viva* (1956), *Terra imóvel* (1959), *Corpo habitável* (1967), *Pulso horário* (1969) e *Exilturbano* (1975). Seus poemas constam de várias antologias brasileiras e estrangeiras.

OSCAR MENDES – Escritor nascido em Recife (1902). Colaborou em diversos jornais e revistas, entre os quais o *Boletim de Ariel* e o *Diário de Minas*, onde por muitos anos assinou a seção "A alma dos livros". Além de tradutor, foi notável ensaísta: *Papini, Pirandello e outros ensaios* (1941), *Charles Baudelaire, o cristão solitário* (1952) e *Nabuco, Mauriac e Baudelaire* (1955).

PAULO VIZIOLI – Professor de literatura em São Paulo (SP). Poeta e tradutor de poemas da língua inglesa, verteu, entre outros, Wordsworth e Emily Dickinson.

PETER PORTER – Poeta inglês de origem australiana (1929). Embora reticente na utilização da matéria autobiográfica, boa parte de sua obra remonta às reminiscências da infância do autor na Austrália, às quais se misturam suas reflexões sobre a morte. Principais obras poéticas: *Once Bitten, Twice Bitten* (1961), *Poems Ancient and Modern* (1964) e *The Last of England* (1971).

PHILIP LARKIN – Poeta e romancista inglês (1922-1985). Larkin divide hoje com Ted Hughes as preferências da crítica e do leitor inglês. Sua obra, sobriamente objetiva e filosoficamente meditativa, resgata a atmosfera de melancolia e o tom de lamento outonal que encontramos nos poemas de Thomas Hardy, por quem o autor foi profundamente influenciado. Principais obras poéticas: *The North Ship* (1945), *The Less Deceived* (1955) e *Whitsun Weddings* (1964).

RENATO REZENDE – Nasceu em São Paulo (SP) em 1964. Poeta, tradutor, artista plástico, formado em língua e literatura espanhola. Autor de *Passagem* (1990) e *Aura* (1998), seu livro inédito *Passeio* ganhou o prêmio de Bolsa da Fundação Biblioteca Nacional em 1997.

ROBERT GRAVES – Poeta, romancista e ensaísta irlandês (1895-1985). Egresso do "Celtic Revival", Graves é poeta anti-romântico e anti-sentimental, mas também antiintelectualista. Apesar de todo o seu neoclassicismo, jamais conferiu à forma senão um caráter de funcionalidade. É ainda hoje poeta muito lido, como o atestam as sucessivas edições de seus *Collected Poems* (1938) e *More Poems* (1961).

RUY PROENÇA – Nasceu em 1957 em São Paulo (SP). Formado em engenharia de minas. Publicou *Pequenos séculos* (1985) e *A lua investirá com seus chifres*

(1996), participando ainda das seguintes coletâneas: *Lição de asa* (1993), *Vila lira rica* (1995) e *Desnorte* (1997).

SEAMUS HEANEY – Poeta irlandês (1939). Influenciado por Philip Larkin e Ted Hughes, Heaney criou uma nova espécie de poema político para a época, conjugando sabiamente a precisão técnica à perspectiva histórica. Principais obras poéticas: *Death of a Naturalist* (1966), *Door into the Dark* (1969) e *North* (1975). Prêmio Nobel de Literatura em 1995.

SIEGFRIED SASSOON – Poeta inglês (1886-1967). De formação georgiana, é considerado um dos maiores “war-poets” da geração pré-eliotiana que floresceu entre 1914 e 1920. Seus poemas, embora de acentuado cunho lírico, resgatam a grande tradição inglesa da poesia amargamente satírica. Principais obras poéticas: *War Poems* (1919), *Satirical Poems* (1926) e *Memoirs of an Infantry Officer* (1930).

STEPHEN SPENDER – Poeta e ensaísta inglês (1909). Pertenceu ao grupo de Auden e foi o mais radical de todos os seus integrantes do ponto de vista ideológico, proclamando-se desde sempre ateu e revolucionário. Poucos como ele, entretanto, souberam reproduzir as inerações místicas da “metaphysical poetry” que Eliot acabara de resgatar. Principais obras poéticas: *Trial of a Judge* (1938), *Poems of Spain* (1939), *The Still Centre* (1939), *Ruins and Visions* (1942) e *Collected Poems* (1954).

TED HUGHES – Poeta inglês (1930). É considerado um dos maiores nomes da poesia contemporânea das Ilhas Britânicas. Sua obra reflete um universo místico de monstros e insetos que operam como alegorias de forças incontroláveis sob a superfície da natureza humana. Foi casado com a poetisa norte-americana Sylvia Plath. Principais obras poéticas: *The Hawk in the Rain* (1957), *Lupercal* (1960) e *Crow* (1970).

THOM GUNN – Poeta inglês que vive atualmente nos Estados Unidos. Sua obra constitui uma ponte importante entre a poesia de Philip Larkin e a de Ted Hughes. Gunn escreve com a precisão formal dos poetas da década de 1950 e com a violenta tensão e a energia dos que estrearam na década seguinte. Principais obras poéticas: *Fighting Terms* (1954), *My Sad Captains* (1961), *Touch* (1967) e *Molly* (1970).

THOMAS HARDY – Poeta, romancista e contista inglês (1840-1928). Embora mais conhecido como ficcionista, Hardy revelou-se poeta notável, sendo considerado pelo crítico norte-americano J. C. Ramson um dos três maiores nomes da poesia de língua inglesa deste século, ao lado de Eliot e Yeats. Principal obra poética: *Wessex Poems and other Verses* (1928), que lhe reúne a produção de trinta anos, num espantoso total de 918 poemas.

THOMAS STEARNS ELIOT – Poeta, ensaísta, crítico e dramaturgo inglês de origem norte-americana (1888-1965). Sua obra, insólita comunhão de sátira e desespero, de pensamento e emoção, de liturgia e perversão, de náusea profana e êxtase religioso, de discurso oratório e balada metafísica, está na raiz de toda a poesia contemporânea e pode ser definida como uma espécie de suma na qual se atualiza e se resgata tudo o que escreveram antes dele os poetas do Ocidente. Principais obras poéticas: *Prufrock and other Observations* (1917), *Poems* (1920), *The Waste Land* (1922), *The Hollow Men* (1925), *Ash-Wednesday* (1930) e *Four Quartets* (1943). Seus *Collected Poems* foram publicados por três vezes: 1925, 1936 e 1963. Prêmio Nobel de Literatura (1948), Medalha de Ouro de Dante (1952) e Prêmio Goethe (1954).

WILFRED OWEN – Poeta inglês (1893-1918). Seus versos, apesar da influência de Keats e de outros tributos pagos à tradição, descobrem a poesia das coisas mais simples e cotidianas, revelando um coloquialismo que somente será resgatado pela poética revolucionária dos anos 30. Morreu durante a Segunda Guerra Mundial. Suas obras, de publicação póstuma, foram reunidas em *Poems* (1921).

WILLIAM BLAKE – Poeta, prosador e gravador inglês nascido e falecido em Londres (1757-1827). Ilustrou, entre outros, textos de Chaucer, Virgílio e Dante, além de livros da Bíblia. Suas principais obras, algumas das quais por ele próprio ilustradas, são: *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), *Milton* (1815), *Songs of Experience* (1789), *Songs of Innocence* (1789) e *The Everlasting Gospel* (1818).

WILLIAM BUTLER YEATS – Poeta, ensaísta, crítico e dramaturgo irlandês (1865-1939). Considerado por Eliot o maior poeta de língua inglesa do século XX, sua trajetória evolui do romantismo e da temática folclórica do “Celtic Revival” ao misticismo simbolista e à modernidade absoluta que lhe caracteriza os últimos

vinte anos de produção literária. Principais obras poéticas: *Responsibilities* (1914), *A Vision* (1925) *The Tower* (1928), *The Winding Stair* (1929), *Words for Music Perhaps* (1932) e *Last Poems* (1939). Prêmio Nobel de Literatura (1923).

WILLIAM EMPSON – Poeta e crítico literário inglês (1906). Discípulo de I. A. Richards, é notável sua contribuição à crítica literária contemporânea de língua inglesa. Revelou-se poeta original, embora difícil e mesmo obscuro em seu estilo sarcasticamente alusivo. Principal obra poética: *Collected Poems* (1936 e 1955).

WYSTAN HUGH AUDEN – Poeta inglês (1907-1973). Influenciado por Marx e Freud, seus poemas da década de 1930 estão marcados pela inquietação social e psicanalítica da época. Mudou-se depois para os Estados Unidos e deixou-se envolver pelo espírito de religiosidade. Toda a sua poesia está impregnada de problemas de ordem moral. Principais obras poéticas: *Poems* (1928, 1930 e 1933), *The Orators* (1932), *Look, Stranger!* (1936), *For the Time Being* (1944), *The Age of Anxiety* (1947), *Nones* (1951) e *The Shield of Achilles* (1955).

Endereço para correspondência:

Poesia Sempre

Av. Rio Branco, 219

Rio de Janeiro, RJ 20040-008

Fax: 220-4173

Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional

Todos os direitos reservados para os autores que colaboraram neste número.

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 6 - nº 9

(março 1998)

Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional

Dep. Nacional do Livro, 1998-

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

POESIA SEMPRE

Ano 1, nº 1 - América Latina

Ano 1, nº 2 - Portugal

Ano 2, nº 3 - Estados Unidos

Ano 2, nº 4 - Alemanha

Ano 3, nº 5 - França

Ano 3, nº 6 - Itália

Ano 4, nº 7 - Espanha

Ano 5, nº 8 - Israel

Próximos Números:

Ano 6, nº 10 - Rússia

Ano 6, nº 11 - Japão

Impressão e Acabamento:

ZOOMGRAF-K Ltda.

Av. Jansen de Mello, 403 – Centro — CEP: 24030-220
Niterói – RJ – Brasil
Tels.: PABX (021) 620-2277/620-2872 – Fax: 620-5619



WILLIAM TURNER

Nascido em Londres a 23 de abril de 1775 e falecido nessa mesma cidade a 19 de dezembro de 1851, Joseph Mallord William Turner foi pintor e gravador. Teve instrução precária e começou a trabalhar como desenhista aos 13 anos de idade, ingressando um ano depois na Royal Academy of Arts, de que se tornaria membro dez anos depois e *master* aos 27 anos. Em 1800, já conhecido no mundo artístico, montou ateliês na Harley Street, uma das principais ruas de Londres. Celibatário, Turner dedicou toda a sua vida à pintura. Influenciado por Claude Lorrain, inspirou-se também nas marinhas dos mestres holandeses. Preocupou-se desde o início com os efeitos da luz sobre a paisagem e, nesse sentido, pode-se considerá-lo um precursor do impressionismo francês, embora sua pintura seja algo romântica e, às vezes, melodramática. Suas paisagens chegam a ter acentos oníricos. Logo na primeira fase de sua longa carreira, Turner reage contra o enquadramento retangular dos quadros, pois, segundo o próprio artista, a visão humana não possui tal enquadramento, sendo antes concêntrica e elíptica, razão pela qual suas telas revelam uma convergência central, enquanto as extremidades se apresentam difusas. Em sua fase final e fiel a tais princípios, Turner chega a diluir o contorno das figuras, dando-lhes uma aparência quase abstrata. Em seu livro *Modern Painters*, o grande crítico John Ruskin faz entusiásticos elogios a Turner, cujas principais obras, boa parte das quais se encontra hoje numa sala especial da Tate Gallery, incluem, entre outras, *The Fighting Téméraire Towed to her Last Berth*, *Ulysses Deriding Polyphemus*, *Sunrise through Vapour, Rain, Steam and Speed*, *The Rivers of England*, *England and Wales* e *Chichester Canal*.

POESIA MODERNA DA GRÃ-BRETANHA

ARTE E POESIA: WILLIAM BLAKE

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

ENSAIOS

DOSSIÊ ÁLVARES DE AZEVEDO

DEPOIMENTO: CARLOS NEJAR

POESIA TRADUZIDA: SHAKESPEARE

ENTREVISTA: FERREIRA GULLAR

EM QUESTÃO: SOUSÂNDRADE

POESIA REVISTA: CARLOS PENNA FILHO

RESENHAS



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL
MINISTÉRIO DA CULTURA

ISSN 0104-0626