

1.50201-9

E M P R E

ANO 7 • NÚMERO 10 • ABRIL 1999

LETRA



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

B: 50.139-5



POESIA
EMPRE

BN-INVENTARIO
0261549-4



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

PRESIDENTE

Fernando Henrique Cardoso

MINISTRO DA CULTURA

Francisco Weffort

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

PRESIDENTE

Eduardo Portella

DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO

DIRETOR

Elmer Corrêa Barbosa

POESIA
EMPRE

Ano 7 Número 10

RIO DE JANEIRO

abril 1999



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL
MINISTÉRIO DA CULTURA

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

José Maurício Gomes de Almeida

Moacyr Félix

Neide Archanjo

Suzana Vargas

Projeto gráfico

Victor Burton

Diagramação

Adriana Moreno

Miriam Lerner

Revisão

José Bernardino C. M. Vieira

Digitação

Áurea Carvalho dos Santos

Simone Lemos e Silva

Reprodução fotográfica

Cláudio de Carvalho Xavier

Assessoria editorial e gráfica

In-Fólio Produção Ltda.

Assistente de produção

Simone Lemos e Silva

Conselho Editorial

Arnaldo Saraiva (Portugal)

Benedito Bunes

Carlos Alberto Sepúlveda

Carlos Lima

Carlos Nejar

Charles Perrone (Estados Unidos)

Cláudio Murilo Leal

Davi Arrigucci Jr.

Didier Lamaison (França)

Eduardo Portella

Fábio Lucas

Ferreira Gullar

Geraldo Carneiro

Gustav Siebenmann (Suíça)

Iaponan Soares

Irène Koenders (Bélgica)

Ivo Barroso

João Alexandre Barbosa

João Camilo (Portugal)

Leyla Perrone-Moisés

Luciana Stegagno Picchio (Itália)

Marco Lucchesi

Marlene de Castro Correia

Melânia de Aguiar

Octávio Mora

Peter Poulsen (Dinamarca)

Regina Zilberman

Salim Miguel

Sérgio Paulo Rouanet

Thomaz Albornoz

Waly Salomão

SUMÁRIO

Apresentação 7

Editorial 11

POESIA

Poesia russa, Marco Lucchesi 15

Arte russa 29

ANTOLOGIA DA POESIA RUSSA

Anônimo 37

Mikhail Lomonosov 39

Gavriil Derjavin 43

Vassili Jukovski 45

Aleksandr Puchkin 47

Fiodor Tiutchev 51

Mikhail Lermontov 53

Afanassi Fet 58

Aleksandr Blok 60

Velemir Khlebnikov 63

Anna Akhmatova 67

Boris Pasternak 69

Ossip Mandelstam 72

Marina Tzvetava 73

Vladimir Maiakovski 75

Sergei Iessenin 80

Nikolai Tikhonov 83

Vladimir Nabokov 85

Arseni Tarkovski 86

Bulat Okudjava 88

Evgueni Ievtuchenko 90

Genadi Aigui 93

Iossif Brodski 94

Alexei Tzvetkov 96

Igor Itrenyev 97

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Adão Ventura 99

Alberto Pucheu 101

Aníbal Beça 104

Anderson Braga Horta 106

Ângela C. de Saules-Mendonça 109

Antônio Cícero 111

Donizete Galvão 113

Fernando Monteiro 116

Floriano Martins 118

Foed Castro Chama 120

Inês Cavalcanti 122

Jaime Vaz Brasil 124

Luís Augusto Cassas 127

Luciano Maia 131

Luís Inácio Oliveira Costa 133

Rosane Barcellos 136

ENSAIOS

Cruz e Sousa – o desterro do corpo,

Antonio Carlos Secchin 141

Uma visão da poesia russa,

Regina Zilberman 152

VÁRIA

DEPOIMENTO

Como escrevi “A rainha arcaica”,

Ivan Junqueira 187

POESIA TRADUZIDA

“I Died for Beauty”, de Emily Dickinson,

Jorge Wanderley 191

Tradutores: Aíla de Oliveira Gomes, Cecília

Meireles, Guy Jean Forgue, Idelma Ribeiro de

Faria, Jorge de Sena, Jorge Wanderley,

José Lino Grünwald, Manuel Bandeira,

Olívia Krahenbühl

ENTREVISTA

Vinte e duas poetas hoje

Corpo de escrita: poesia tem gênero?,

Lúcia Helena 203

Poemas 227

Modernismo e modernidade na poesia brasileira

Eduardo Portella

Os números monográficos da *Poesia Sempre*, ao abrigarem produções literárias, poesias e ensaios, de certos países, de determinadas culturas, ou mesmo textos, reflexões e dossiês da construção intelectual brasileira, abrem espaços comparativos altamente promissores. Tudo indica que o nosso olhar crítico, a nossa investigação mais ou menos especializada, certamente interdisciplinar, se beneficiarão dessas possíveis comparações, desses contrastes e desses confrontos.

Uma das questões em aberto na nossa contemporaneidade literária, gira em torno das promessas modernistas, nem sempre cumpridas, e das cobranças de uma modernidade que passou boa parte do seu tempo operando no vermelho. É provável que cotejos deste tipo possam lançar novas rajadas de luz sobre esses acontecimentos.

A opção moderna da poesia brasileira somente toma forma e corpo convincentes nas representações posteriores ao *happening* dos primeiros anos 20. Pode haver, e houve inegavelmente, uma ou outra decisão moderna, para além da encenação histriônica e da piada de bom ou mau gosto. Mas a permanência do discurso fundamentalista de ênfase patriótica, de resíduos formalizantes cultuados com denodo, de conteúdos sublimes protegidos em redomas, do léxico rarefeito exibido como prova de superioridade, esses infortúnios todos retardaram ou acidentaram a passagem do novo. O nacionalismo sonâmbulo dos **verdes-amarelos**, o sotaque metafísico e metropolitano do grupo **Festa**, até mesmo o formalismo **racista** de Guilherme de Almeida – para citar apenas um caso emblemático –, foram igualmente responsáveis por estas derrapagens iniciais.

Se estes pressupostos vierem a ser confirmados, então faltarão ao nosso modernismo as quotas indispensáveis de modernidade. Ele teria sido, em decorrência da sofreguidão congênita e do dispositivo crítico de baixa reflexividade, pré-moderno ou anti-moderno – o disparo redutor sobre o pluralismo das modernidades, sucessivas e simultâneas.

O problema seria mais fácil de resolver se o entendimento unívoco dispusesse do vigor hermenêutico necessário. O que de maneira alguma ocorre. Logo nos apercebemos de que o modernismo contrito fora atropelado nas ruas e curvas da cidade **desvairada**. Verificou-se, em contraponto, mudança considerável nas estruturas da percepção existencial e da produção artística. Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, anteviram esse deslumbramento e essa desolação. Drummond e Murilo logo em seguida. Poe, Baudelaire, Heine, já haviam vivido experiências semelhantes. A aposta urbana se expandia. A trepidação da cidade parecia induzir o ritmo do verso. E do bem instalado "eu liberal". A cidadela do eu foi mais do que ameaçada: foi derrubada. E sobre os seus destroços passou a transitar a multidão. O poeta apreende essa eclosão da modernidade no desempenho cindido do **eu** e do **outro**, coincidentemente com o relato de E.A.Poe "*The Man of the Crowd*" e com a constatação de J.A.Rimbaud "*JE est un autre*". Mário de Andrade, no *Remate de males*, vocalizará a seu modo: "Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta". O eu solitário fora ferido de morte, no ziguezague vertiginoso das realidades sensíveis.

A idéia da identidade, trancada na consciência, cavalo de batalha da dialética moderna, entra em rota de colisão com o mundo da vida. O auto-recolhimento do eu, uma das saídas da estética romântica, ao contrário de fortalecer as imunologias do indivíduo, debilitou, precipitou o confinamento. Peter Bürger (*Prosa da modernidade*) e John E. Jackson (*A poesia e seu outro*) têm sabido compreender os movimentos cifrados dessa agonia do "princípio de identidade", no âmbito da literatura. Só o trabalho livre da linguagem autoriza o reenaminhamento, e promove a emancipação da identidade. A partir daí ela estaria apta a conviver com a alteridade, nos termos programáticos mais das poéticas modernas e menos dos manifestos modernistas.

Essa modernidade, com tudo o que possa ter de reprogramação semântica e morfológica, parece inaugurar a interminável ponte que vai de Mário de Andrade a João Cabral de Melo Neto, alargando intersubjetivamente o universo da individualidade. Aí a ironia desloca a hilaridade banal. E a modernidade permanece viva. Porque a subjetividade moderna vem a ser intersubjetividade e, neste sentido, reata criticamente com a objetividade. Creio ter sido por aqui que Adorno reagiu à execução sumária que, a certa altura, Lukács dedicou a obras modernas.

O nosso modernismo sempre encontrou dificuldades para superar a dicotomia ociosa que separava instâncias da interioridade e pressões do imediatismo, chegando a fazer o jogo puro e rudimentar da contramodernidade. Nunca soube perceber a incessante alternância de papéis que tomava conta da cena, e subvertia as correspondências previsíveis ou conven-

cionais, as tensões de identidade e alteridade, sujeito e objeto. Tardou para entender que a valorização do “pólo objetivo da relação poética” não implicava necessariamente em queda da temperatura subjetiva. O desamparo ontológico que sitiava o modernismo, reduzia o seu campo visual, e o impedia de ver a emergência da relação. A relação passa a predominar sobre as demarcações dissociativas. E aqui, mais uma vez, se distingue o modernismo da modernidade. O primeiro, partidário e patrulheiro, circunscreve. A segunda — cada dia mais descontínua, transitória, impura — ultrapassa, circula, levando consigo o entranhável desencantamento e a esperança um tanto rasurada. É a modernidade cosmopolita em movimento.

Os números monográficos da *Poesia Sempre* talvez disponham, adicionalmente, dessa função comparatista, no cerne da qual se encontrará, como uma espécie de divisor de águas, a questão da modernidade. Questão não apenas nacional, e muito menos nacionalista, porém moderna e cosmopolita.

E DITORIAL

Duas grandes homenagens são prestadas neste número de *Poesia Sempre*: à poesia brasileira feminina e aos poetas antigos e modernos da Rússia. Pouco conhecida e ainda mal divulgada em nosso país, à exceção de autores como Puchkin, Maiakovski ou Anna Akhmatova, a poesia russa é aqui reavaliada em estudo introdutório de Marco Lucchesi, que assina também uma antologia de que constam desde um autor anônimo do século XII até a contemporaneidade, incluindo nomes tão recentes quanto os de Brodski, Tzvetkov e Irtenyev. Também na primeira parte da revista — e como vem ocorrendo desde o número 1 —, a seção “Poesia Brasileira Contemporânea” contempla 16 poetas, sete dos quais convidados e os restantes escolhidos após criteriosa seleção da Editoria a partir de farto material inédito enviado à publicação.

Segue-se a segunda parte, “Ensaaios”, com dois textos ensaísticos de longo fôlego: “Cruz e Sousa — o desterro do corpo”, de Antonio Carlos Secchin; e “Uma visão da poesia russa”, de Regina Zilberman. Integram a terceira parte, “Vária”, as seguintes seções: “Depoimento”, onde Ivan Junqueira nos conta como escreveu “A rainha arcaica”; “Poesia Traduzida”, que traz nove versões (oito para o português e uma para o francês) do poema “I Died for Beauty”, de Emily Dickinson, com apresentação de Jorge Wanderley; e “Entrevista”, na qual vinte e duas poetas respondem a duas perguntas e colaboram com um poema inédito, sendo apresentadas pela ensaísta Lúcia Helena, autora do texto “Corpos de escrita: poesia tem gênero?”.

POESIA





A. G. Venetsianov *A colheita, verão*

ÓLEO S/ TELA, 1820 circa

Galeria Tretiakov, Moscou

I NTRODUÇÃO

Marco Lucchesi

Poesia russa

Em seu monumental narcisismo, o Ocidente, ou então a ficção que se autodenominou “ocidente”, logrou criar em torno de si uma áurea autocentrada e ilusória, como se tudo, da história à cultura, da religião à economia, começasse e terminasse em suas malhas. Onde a extrema dificuldade em arrostar a diferença e a dissonância de outros povos. Como se, fora de seu glorioso paradigma, reinasse tão-somente o caos e a barbárie. A julgar por muitos autores, embebidos de iluminismo, evolucionismo ou positivismo, parece que o mundo oriental tenha emergido escassas vezes da barbárie, em que se encontra perene-mente mergulhado, com um punhado de escassas contribuições para a cultura ocidental. E, contudo, os estudos de Vernant a respeito da civilização micênica e minóica aí estão para mostrar quanto o pensamento grego parece depender efetivamente de suas matrizes orientais. O mesmo ocorre com o brilhante e inacabado ensaio de Cornford, o *Principium sapientiae*, onde se elaboram importantes argumentos sobre o culto de Dioniso e o mito de Platão, marcados por um conhecimento seminal dos laços não-ocidentais — tese já aventada por Friedrich Nietzsche na *Origem da tragédia*. E que mais dizêr a respeito da cultura árabe, segundo os estudos de seus maiores críticos e eruditos, de um Edward Said a um Bernard Lewis, de um Mantran a um Massignon, que deitaram por terra o mito de uma cultura-ponte para demarcar-lhe toda a originalidade? Ora, como se afigura bizarro o isolamento da cultura ocidental, marcada, afinal, por uma forte negação da dissonância e da diferença, tanto mais forte quanto mais absorvidos aqueles elementos tidos por diferentes e dissonantes. Como disse Henri Michaux, o Ocidente é um espelho de si mesmo. Por obra e força da ideologia, a história perde seus elementos genéticos, e tudo quanto nos cerca adquire um *status* de eterno presente. Por obra e força da ideologia, a dissonância e os

laços com a *pars orientalis* ocupam sempre mais o lugar da exclusão. O Ocidente se esquece de que não passa de um Acidente.

Ora, outra *pars orientalis* que sofreu bem de perto a elaboração de uma precária síntese entre Leste e Oeste, pode ser aditada na cultura da Rússia. Mais do que em outra parte — talvez comparável às feridas atuais por que passa o mundo árabe — ocorreu um dilema tão emblemático a respeito da formação de uma identidade cultural em que se impunha o peso *antagônico* de duas *tendências*, a Europa ou a Ásia. E, contudo, a simplicidade da questão começou a adquirir uma complexidade posterior, pois, se Moscou era a terceira e última Roma — como dissera o monge Filofei —, seria preciso definir qual havia de ser a Europa desta Roma. A de Goethe ou a de Balzac, a de Leopardi ou a de Shakespeare? Também seria preciso definir qual havia de ser a opção asiática. A de Gengis Khan ou a dos citas, a de Xerxes ou a de Cristo? Ora, estabelecer a direção importava filtrar a identidade de uma cultura, regida por uma confluência greco-latino-eslava, cuja resultante repousava na ortodoxia de que Moscou, após Kiev, se considera a legítima depositária de seus tesouros. Uma parte da confluência ficou consubstanciada no ritual bizantino, no profundo hieratismo e no profundo misticismo, como bem podemos surpreender — lembra-o Sergius Bulgakov — no andamento do ritual ortodoxo, desde as portas sagradas da iconóstase aos rituais da eucaristia.

Conquanto a ortodoxia representasse uma das sínteses possíveis entre a cultura ocidental e a cultura oriental, todas as outras possibilidades foram tentadas. O dilema a que nos referimos acima vai aparecer — espelhado em duas cidades — na época de Pedro, o Grande, que mandara construir, na parte mais setentrional do Império, aquela que havia de ser a janela para a Europa, a Veneza do norte, cenário de *O idiota*, de Dostoievski, de *O cavaleiro de bronze*, de Puchkin, de *O capote*, de Gogol, do romance homônimo, de Biéli, e de sua ampla e arejada Avenida Nevski, dos palácios edificadas sobre as águas, cujas pedras iam misturadas com os ossos dos que morreram, aos magotes, na construção da soberba Petersburgo, contraponto de Moscou. O projeto ocidental de Pedro não descansou nas pedras, mas mergulhou fundo no imaginário russo. Petersburgo e Moscou representariam duas direções, o Ocidente e o Oriente. Marshal Bermann, em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, resumiu a oposição que dividiria as duas cidades:

Petersburgo representando todas as forças estrangeiras e cosmopolitas que fluíam na vida russa; Moscou significando todo o acúmulo de tradições nativas e insulares do Narod russo; Petersburgo como o iluminismo e Moscou como o antiiluminismo; Moscou como pureza de sangue e solo, Petersburgo como poluição e miscigenação; Moscou como o sagrado,

Petersburgo como o secular (ou talvez o ateu); Petersburgo como a cabeça da Rússia, Moscou como o seu coração.

Tal oposição seria inúmeras vezes revisitada para agenciar deslocamentos vários, símbolos flutuantes, alegorias imprecisas, aumentando ou diminuindo o abismo que porventura existisse entre ambas. Assim, vemos ocorrer com a paisagem de *Petersburgo*, de Biéli, uma espécie de Dublin eslava, onde reaparece a grande tradição da literatura russa, desde as ruas gogolianas, ao sentimento dostoiévskiano, aos motivos puchkinianos, em que a cidade guardava o duplo sentido original do sagrado (*sacer*): bênção e maldição, conjugadas na esqualidez de seus interiores ou no burburinho da Avenida Nevski. Mas o peso ainda é todo para o Leste, como Blok, em "Os citas", gritando para a Europa: "Vem!"

Outra forma eslavófila aberta pode ser vista nas palavras de Dostoiévski quando da inauguração do monumento de Puchkin em Moscou. Tomando distância de Turguenév, Dostoiévski decide-se pela afirmação peremptória de que Puchkin é a encarnação da alma russa. Ora, ter diante de si o discurso de Dostoiévski não basta. Será preciso imaginar o entusiasmo da assistência diante das palavras de fogo do romancista, como que tiradas de *Os irmãos Karamazov*. Dostoiévski voltava-se para a corrente eslavófila, mas de tal maneira que não se limitava a insistir na missão providencial do povo russo, e sim no papel que lhe seria destinado como elemento agregador por sua congênita "bondade e religiosidade". Dostoiévski afirmava que um verdadeiro russo havia de se esforçar para conciliar as contradições européias: mostrar à nostalgia européia como poderia apaziguar-se na alma russa, universalmente humana e fraterna, englobar nela todos "os nossos irmãos e talvez pronunciar a palavra de grande e universal harmonia, do acordo definitivo e fraternal de todas as raças da terra, sob a fé evangélica de Cristo". Eis como soa o caminho oriental para Dostoiévski, marcado por finas nuances e promessas de diálogo.

Pouco mais tarde, Petersburgo passaria a Petrogrado e a Leningrado. E após 1917, com as diferenças entre Trotski e Stalin, tão bem reconstruídas por Isaac Deutscher, havia de persistir a desinteligência entre a Rússia e o Ocidente. Conquanto fossem outras e mais profundas as razões, as raízes de um debate plurissecular permaneciam arraigadas, embora algo imperceptíveis. Tratava-se novamente de escolher Oriente-Occidente, Moscou ou Petersburgo.

Eis, portanto, uma *pars orientalis* que tanto e visceralmente vem marcando o Ocidente há mais de século e meio. Tanto assim que seria impossível conceber nosso patrimônio literário eliminando-se a profunda contribuição — nada ancilar, mas essencial — da literatura russa, tão profundamente agregada ela se encontra às linhas de força de nosso fim de século. Tal

como em Petersburgo, eram de osso e de pedra as fundações de seus palácios. Somente assim o Ocidente pode repensar a sua não-essencialidade. Sem diminuir o impacto da *diferença*. De toda *pars orientalis*. E recordar — como Garaudy — de que não passa de um Acidente.

Falar das origens de uma literatura é incorrer num sistema positivista de marcações. Alguns autores chegam mesmo a estabelecer uma espécie de interpretação vichiana da literatura russa, quase que a reduzi-la a uma espécie de história miniaturizada da literatura ocidental, comparando Puchkin e Gogol a Ésquilo e Sófocles, demarcando uma Idade de Ferro de uma Idade de Ouro. Como que a literatura russa tivesse início apenas com Lomonosov, em pleno século XVIII, deixando para trás uma ampla e riquíssima tradição poética que encontra elementos fundadores no *Canto do príncipe Igor* e nas diversas composições populares, e, portanto, corais, formadoras da ampla massa flutuante de *epos* (análoga à que Moses Finley identificou nas formas genéticas da *Ilíada* e da *Odisséia*). Tais rapsódias russas chamam-se *bylinis* e eram aprendidas de *cor*, sendo posteriormente reunidas nos últimos dois séculos em amplas coletâneas e que formam atualmente quanto sabemos do formidável imaginário russo. Depois dos tratados de grandes especialistas do século XIX, e de alguns trabalhos levados a termo por Ettore Lo Gatto e Roberto Picchio, no século XX, está mais do que assegurado o estabelecimento da tradição de uma importante massa de *epos*, contada, ouvida e recriada por inúmeras gerações, a formar um elemento de notável força poética e *vis imaginativa*, do qual saíram os capotes de Gogol, as damas de Blok, as noites de Tiutchev, os campos de Iessenin, as hordas de Khlebnikov e os dominós de Biéli.

O fragmento do *Canto do príncipe Igor* (circa 1185), traduzido nesta antologia sob a forma versificada, vem de uma época posterior ao Cisma das Igrejas (1054), onde Kiev era a cidade principal da Rússia, encabeçando, por isso mesmo, a luta contra os polovitsianos, tribos de origem turca, que atacavam o vale do Dnieper. Vemos uma língua fortemente arcaica, trespassada de um lirismo rude, onde o amor e a honra, *eros* e *timé*, se alternam, como na *Ilíada*.

Para além da saga do príncipe Igor e dos *bylinis*, da criação anônima e coletiva, sobressai o nome de Mikhail Lomonosov (1711-1765), considerado a “primeira Universidade da Rússia”, ou o “Pedro, o Grande, da literatura”, como dele disseram, respectivamente, Puchkin e Bielinski. Não fosse a erudição de Vico tão fantasiosa e tão afastada das ciências naturais, poder-se-ia comparar o conhecimento de Lomonosov ao do filósofo de Nápoles.

Ou, talvez, seria melhor compará-lo apenas ao de Swedenborg no domínio da matemática e da física, da química e da geometria, embora discrepasse do Swedenborg de *O livro dos sonhos* (*Drömboken*), pois que o misticismo do sábio russo jamais ultrapassou o campo da ortodoxia. Lomonosov elaborou uma gramática de altos méritos culturais para definir as diferenças básicas entre o eslavônico-elesiástico e a língua de seu tempo. Trabalho de grande valor, tornando-se, a gramática, um grande modelo para os lingüistas e um tesouro semântico para os poetas. Lomonosov nutria um grande amor pela língua pátria (ele, que estudara na Alemanha, que fixara importantes leis na física), considerando-a bela como a italiana, melíflua como a francesa, áspera como a alemã. Deve-se-lhe na poesia russa a opção pelo verso silábico acentuado. E — além de suas cogitações lingüísticas — o espanto místico e cósmico despertado pela aurora boreal:

*Eis a sombra e o profundo
que recaem nos circundantes.
Dizei pois se é grande o mundo?
Que guardam astros distantes?
Os viventes conheceis?
Do Criador, que sabeis?*

Um nome praticamente inconcebível sem Lomonosov é o de Gavriil Derjavin (1743-1816), que com ele partilhava uma grande sede metafísica, conquanto fossem menos universais seus interesses, marcados, apesar disso, pela paixão da unidade, como podemos acompanhar na famosa "Ode a Deus", onde repontam as alturas do sublime, a clareza analítica do pensamento, a gravidade das coisas divinas, a passagem do rio do tempo e a terra firme da Sabedoria, a ecoar a liturgia ortodoxa ("de pé, a Sabedoria!"):

*Floresça em mim tua sabedoria,
semeador dos bens de nossa vida,
ó alma de minb' alma decaída!*
.....
*Mas meu espírito desencarnado
será co'a morte, alfim, repatriado,
ó meu Senhor, à tua eternidade.*

Poesia dominante em todo o século XIX, sobretudo antes de Puchkin, foi a de Vassili Jukovski (1783-1852), da qual promana uma insólita musicalidade, não alcançada por Lomonosov ou Derjavin, onde predomina a melopéia sobre as demais figuras e que havia de se tornar uma herança que terminaria encontrando importantes reflexos em Tiutchev, em suas harmonias noturnas, em Fet e sobretudo em Blok, cada qual ultrapassando e enriquecendo o patrimônio inicial. Além disso, Jukovski realizou uma bizarra tradução da *Odisséia*, onde a logopéia e a fanopéia de Homero parecem depender de um *Paul et Virginie*. Como seus antecessores, Jukovski ficou famoso pelas obras de cunho patriótico. Atualmente, no entanto, sentimo-nos mais inclinados aos poemas como “Noite”:

*Morrem os últimos raios do dia
sobre as águas tingidas pelo ocaso,
o azul do céu ressuma negro e raso,
e a sombra passa sinuosa e fria;
a noite recomeça a caminhada,
silenciosa, pela eterna estrada;
antes, vem Héspero a ditar-lhe o rastro
com a luminescência de seu astro.*

Tinha razão Turguenev: Aleksandr Puchkin (1799-1837) foi o primeiro poeta-artista russo. Havia nele uma consciência do caráter autotélico da arte, para além de uma exclusiva tradução cósmica ou filosófica, satírica ou religiosa, como podia parecer a um Lomonosov ou a um Derjavin. Poemas sem adornos e de intensa concisão aforística. Mais: Puchkin tinha como ninguém uma profunda consciência da língua, um terrível e sublime instinto poético, um entendimento límpido e mozartiano da harmonia, uma visão ampla da *Weltliteratur* e uma grande adesão à matéria de sua obra. Tantas e tantas vezes falou-se a respeito de sua poesia de ocasião, tal como a entendia Goethe, e ao mesmo tempo da variedade, às vezes exasperante, de sua obra. Houve quem, como Renato Poggioli, buscasse distinguir — com alguma felicidade — os momentos do aprendizado (*Lebhjahre*) e da maturidade artística (*Meisterjahre*). Puchkin deu mostras cabais de sua extrema versatilidade traduzindo e recriando fontes de origens plurais, da literatura inglesa, francesa, italiana, alemã (e estranhamente, conquanto as atingisse por intermédio de versões francesas) turca e brasileira, como será o caso de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, fragmento recriado em 1825. Pela grandeza de seu romance em versos, *Onegin*, pela amplitude de um *Boris*

Godunov, pela inspiração comovente de *Ruslan e Ludmila*, a obra de Puchkin está para a literatura russa assim como a de Dante está para a Itália e a de Shakespeare para a Inglaterra. Em outras palavras, um encontro perfeito das formas literárias e lingüísticas em pleno universo romântico, regido, todavia, por um sentimento clássico. Puchkin deixa de ser autor e passa a constituir-se num ícone, onde se atua o grau zero da poesia. Traduziu-o no Brasil, do francês, Olavo Bilac:

*Ninguém soube quem era o Cavaleiro Pobre,
que viveu solitário, e morreu sem falar:
era simples e sóbrio, era valente e nobre,
e pálido como o luar.*

*Antes de se entregar às fadigas da guerra,
dizem que um dia viu qualquer cousa do céu:
e achou tudo vazio... e pareceu-lhe a terra
um vasto e inútil mausoléu.*

Mikhail Lermontov (1814-1841), como o pintor Vrubel, sentia-se atraído por um universo fáustico, sob a dominância das formas byronianas, a que soube infundir uma tensão e uma vontade, uma retórica forte e incisiva, discrepando do impessoal puchkiniano e reelaborando um discurso centrado no eu lírico e dramático. Apenas Maiakovski seria o exemplo máximo de semelhante exacerbação. E, fora disso, Lermontov depende, como toda a poesia russa posterior, dos grandes achados e das grandes formas de Puchkin, que seriam constantemente reelaboradas dentro do que havia de se tornar um *modus* puchkiniano difuso, como o petrarquismo na Europa do *Quattro* e do *Cinquecento*. E, todavia, a maior diferença entre Lermontov e Puchkin há de se encontrar na visão que cada qual nutre pela poesia. Para Puchkin, ela é essencialmente contemplação. Para Lermontov, ação. Puchkin vive a harmoniosa ocasião de um Goethe. Lermontov, a intensidade tempestuosa de um Byron. Como podemos observar pela declaração feita pelo Demônio a Tâmara:

*Sim, juro pela criação do mundo
e pelo seu débâcle derradeiro!
Eu juro pelo crime mais profundo
e pela redenção do globo inteiro!*

Sim. Juro pela efêmera vitória
 e juro, meu amor, pelo primeiro
 momento que vivemos, pela glória
 dos sonhos deliciosos que sonhaste...

Mas o que sobressai drasticamente em Lermontov, como numa cúpula oriental esmaltada de estrelas, é o seu fundo azul, a paixão do infinito, a experiência do espaço e um lirismo em estado de urgência, mesmo sob a influência de um Heine (o de *Buch der Lieder*), onde algumas formas noturnas parecem prevalecer, não desprovidas de ressonâncias leopardianas.

Fiodor Tiutchev (1803-1873), intimamente ligado à poesia alemã, foi quem mais compreendeu a tradição noturna do *Sturm und Drang* e a noção primordial, novalisiana e eichendorffiana, da impronunciabilidade, da *umsagbarkeit*, da herança neoplatônica, revestida de incomunicação, tal como vemos na teologia negativa, apofântica, do pseudo-Dioniso, que bem se quadrava com a noite. Tiutchev, como nos quadros de Caspar David Friedrich, infunde na literatura russa, com grande originalidade e beleza, as marcas fortes da noturnidade, com seus abismos de símbolos e sentimentos cósmicos, da alma solitária, das coisas que não logram ser compreendidas por ninguém e que, por isso mesmo, devem permanecer caladas, tal como em Novalis (e toda a transcendência que mais tarde seria retomada por Soloviev). Algo do que vamos dizendo pode ser visto em seu belíssimo poema "Silentium":

*Como abrir teu coração?
 Como dizer teu desvão?
 Quanto val tua verdade?
 Fora, tudo é falsidade.
 Deixa a fonte imperturbada,
 e bebe sem dizer nada.*

Por todas essas características, Tiutchev é dos poetas mais importantes do período que vai da morte de Puchkin ao momento em que Aleksandr Blok surge no cenário da literatura russa. Apenas Blok saberá suportar uma *Weltschmerz* mais profunda e mais dolorosa do que a de Tiutchev, quando, afinal, estiver comprometida a esperança do eterno feminino. Tiutchev não espera. O mundo não é feito de símbolos, mas de abismos. Tiutchev apenas guarda o olho desse abismo.

Afanassi Fet (1820-1892) foi tantas vezes mencionado erroneamente pela crítica como um cultor da *arte pela arte*. Para distingui-lo, talvez, de seu coetâneo Nekrassov, a quem pouco importavam assonâncias e aliteraões, pois que predominavam figuras retóricas e lógicas em sua poesia de cunho marcadamente social. Vemos em Fet um neo-romântico e um pré-simbolista, onde o predomínio da melopéia, das tradições de um Jukovski e de um Tiutchev permanecem firmes ao longo de sua poesia, toda feita de melodias pré-rilkianas (trespassadas de claro-escuros e tergiversações), como vemos no seguinte fragmento:

Sussurros tímidos, velados
 — o rouxinol, a aragem
 do rio suave e prateado,
 serpeando a paisagem.

Associada ao que se costumou chamar o “simbolismo russo”, sobressai forçosamente a obra de Aleksandr Blok (1880-1921). Absorvendo boa parte da teoria do filósofo russo Vladimir Soloviev (de quem foi discípulo Nicolau Berdiaev), para quem a vida é um estado de expectativa, preparação da Cidade de Deus, da iminência do Advento, onde mais forte e sublime surgiria a nova Rússia. Muitas idéias de Soloviev, medievalizantes e cristãs, eram regidas pela idéia do amor, como vencedor da morte e como princípio de criação, com suas raízes gnósticas e neoplatônicas. A saudade da origem. A volta a Deus. Naturalmente, embebido nessas fontes, Aleksandr Blok acabará por sublinhar a idéia da corporalidade do espírito no eterno feminino de Goethe (*ewig-weibliche*), na presença da Belíssima Dama, enquanto a esperava em toda parte, com uma presença mística e erótica, cujos versos eram profundamente atravessados por uma estranha e sublime melodia, onde o mundo se revela uma rede de analogias e de símbolos, além dos quais o poeta deve proceder a *realibus ad realiora*. Aleksandr Blok é dos maiores poetas que a Rússia já conheceu, pela beleza crucial de seus versos e a inteligência de suas rimas (“profundas”, privilegiando, muitas vezes, o lado esquerdo da vogal tônica), como ocorre em “Os doze”.

Como reação ao simbolismo, vemos a pulverização de outros *ismos* imediatamente anteriores ao futurismo, dos quais se destacam o clarismo e o acmeísmo. Tal é o caso de Ossip Mandesltam (1891-1938) e Anna Akhmatova (1889-1966), que, por diversos e irreduzíveis, têm seus nomes ligados ao acmeísmo (do grego *akmé*: plenitude), “escola” que recusava as imprecisões do simbolismo, suas analogias vagas, remissões pálidas e sentidos aparentes. Queria-se a imanência da palavra, a concretude livre de uma rede infinita de símbolos. A

obra de Mandesltam é de um refinamento soberbo, trespassada pela sua vasta cultura, de modo que o universo redundava numa helenização de seu tempo, entre ânforas e vogais de Homero. Já Anna Akhmatova (1889-1966) cantou soberanamente o amor, numa forma intencionalmente epigramática, em folhas soltas, de um diário, onde exprimiu todo o seu drama e toda a sua solidão, como Safo ou Gaspara Stampa. Diferente de Akhmatova, a poesia de Marina Tzvetava (1892-1941) depende mais diretamente de Blok e de Pasternak, ao criar uma poética de inflexão e condensação, tantas vezes monossilábicas, com admiráveis inversões sintáticas, logrando belos resultados na prosa, como em *O armário de Puchkin*.

O futurismo é um dos momentos mais expressivos e mais fascinantes da literatura russa deste século, e suas repercussões permanecem firmes em campos distintos, que vão desde a poesia à crítica literária, passando pela música e a pintura, do Círculo Lingüístico de Moscou, da palavra em si mesma, da linguagem “transracional” (*zaum*), da passagem da metáfora do simbolismo para a metonímia do futurismo, à noção fundamental do “som-imagem”.

O poeta “continental” Velemir Khlebnikov (1885-1922), considerado por Roman Jakobson o maior poeta do século, é o grande pensador-artista do futurismo russo, melhor conhecido recentemente através de válidas reedições de sua obra, bem como de dicionários khlebnikovianos, imprescindíveis para quem deseja conhecer mais profundamente esse inventa-língua. O que espanta em Khlebnikov é a sua grande erudição lomonosoviana, ao estudar a teoria do espaço em Lobachevski, a filologia e a história das línguas eslavas, botânica e geografia, buscando infundir em sua poesia o calor da unidade. Mais do que ao romance *Petersburgo*, de Biéli, cabe melhor a Khlebnikov a associação com James Joyce, embora o poeta russo fosse mais continental em seus estudos sobre etimologia, criando, como fez, uma teoria seminal sobre as línguas eslavas, como podemos ver no *paregmenon* de vários de seus poemas. Tão importantes as contribuições de Khlebnikov que a palestra de Marinetti em Moscou — analisa Marjorie Perloff — resultou numa grande decepção. Faltava ao futurismo italiano aquilo que o futurismo russo soubera desenvolver exemplarmente: uma base filológica de grande consistência e uma experimentação que ultrapassava toda e qualquer veleidade clownesca. Khlebnikov criava — nessa ordem — uma intensa formação de neologismos e de referenciais, como fez no exemplo que oferecemos, onde empresta sufixos aos nomes de Puchkin, Dostoiévski e Tiutchev, que aderem à paisagem de seu canto:

Dostoiévismo de nuvem fugaz!

Pushkínotas de um lento meio-dia!

*A noite tiutcheviza sempre mais,
cobrindo de infinito as cercanias.*

Depois de Khlebnikov, Vladimir Maiakovski (1893-1930) se associa ao movimento futurista para criar mais tarde uma nova estética. Inicialmente, Maiakovski representou na Rússia o verso livre. Como disse Ungebaum em sua *Versificação russa*, não existe na tradição literária russa um verso consagrado, como o decassílabo português, o alexandrino francês, o pentâmetro iâmbico inglês, o hendecassílabo italiano ou espanhol. Por isso, talvez, a necessidade do verso livre (para romper o paradigma) tenha custado a aparecer e, sobretudo, a firmar-se na poesia russa. Ora, Maiakovski encarnou o verso livre e branco, embora não abandonasse de todo a rima, usando-a, todavia, fora do esquema usual. Novo em Maiakovski — poeta essencialmente urbano, ao contrário de Iessenin, poeta essencialmente rural — é a sua maneira de absorver um campo semântico arrojado, coletivo, amplo, em que o eu romântico busca de todas as maneiras dissolver-se no coletivo, cuja fonte de imagens — que tanto beneficiariam Pasternak — dependem radicalmente de analogias surpreendentes e do uso permanente da metonímia. Junto disso, permanecem firmes certos aspectos que se originam de Khlebnikov: a forma experimental do grotesco, as inversões sintáticas, em que pese a clareza exuberante de seus versos, que tanto podem recorrer ao epigrama ou a longos poemas retóricos. O que Maiakovski oferece intensamente, na fundamentação de um sistema diferencial de representação, já foi comparado, em certo sentido, a Pantagruel, por suas expressões ásperas, por sua enérgica vontade, como quando redigiu o delicioso *Como fazer versos*, e aquela sua forma sublime e vulgar, toda eletrizante de gritar pelas coisas nas casas, nas praças e nas fábricas, com uma intensidade, com um vigor, com uma imaginação controlados pelo ímpeto de um *rector poeticus*. Exemplo dessas imagens, a um tempo ásperas e delicadas, podemos encontrar de modo atenuado no poema de amor para Lília Brik:

*Quando um herói está morto de trabalho
ele se vai
e se deita na água fria.
Afora o teu amor
para mim
não há mar,
e a dor do teu amor nem a lágrima alivia.*

Quando o elefante cansado quer repouso
ele jaz como um rei na areia ardente.

Afora o teu amor
para mim não há sol,
e eu não sei onde estás e com quem.

Já a poesia de Sergéi Iessenin (1895-1925) estaria ligada ao imagismo. Profundo e imediato. Seus versos provêm de um mundo que estava prestes a desaparecer. Da Rus. Imagens claras e mozartianas celebram a terra, os céus estrelados, as noites de luar, as sombras dos bosques, a crina dos cavalos. O poeta sonhava com Outralândia. Iessenin participava a seu modo das tantas utopias do início do século. O denominador comum era o de atear fogo à Rússia. De suas cinzas, disse Chodasevich, surgiria o Advento. A tarefa é dos bolcheviques? Então Iessenin os acompanha. Quantas vozes, aliás, não se amalgamaram com Outubro? A Dama de Blok, o Cavaleiro de Biéli, o Hóspede de Iessenin, os 150 milhões de Maiakovski. Iessenin acolhe Outubro — como diz em sua autobiografia — de um ponto de vista camponês. Elogia Lenin. Folheia *O capital*. Canta os faróis de Baku. Mas eram tempos difíceis aqueles. De confronto. E o seu mundo é outro. E a cidade não lhe pertence. E o campo se transforma. Cimento. Ferrovia. Luz elétrica. Iessenin vive uma crise profunda. Assume a errância. Perde suas raízes. A utopia rural não se efetiva. E a morte do campo prefacia a morte do poeta. São imagens tristes, comoventes, que brotam do “Réquiem” e do “Homem negro”. Termina a aurora cor de limão. Em seu lugar, o ocaso de sangue. Ardem os campos. Bois silenciam. E Trotski perguntava, em *Literatura e revolução*: “Para quem Iessenin escreveu a carta de sangue em seu instante derradeiro? Talvez chamasse de longe um amigo que ainda não nasceu, o homem do futuro, que alguns preparam com as suas lutas e Iessenin com os seus cantos.”

Boris Pasternak (1890-1960), consagrado autor de *Doutor Jivago*, é um dos grandes símbolos de nosso tempo, quase um herdeiro das melhores tendências do futurismo, de Maiakovski e de Khlebnikov, do simbolismo de Blok e do acmeísmo de uma Akhmatova, para não dizer de sua grande ligação com Lermontov. Herdeiro que aumenta o patrimônio de que dispõe, abeberou-se na tradição e na vanguarda. Sua poesia já foi comparada à música de Stravinski, aos quadros de uma Liubova, mas todos os paralelos não dizem da notável singularidade do verso áspero de Pasternak, que evitava toda e qualquer forma de imprecisão ou de atonicidade. Verso vigoroso, de acentuação dura e precisa, atravessado por uma vontade de viver tão arraigada, entre suas tempestades e amanheceres, crepúsculos de fogo

e amores úmidos, toda a sua fisicalidade revestida por um halo metafísico, a fé na profissão do poeta, na vida e no amor, viril e sublimado, como não lograra o melancólico Aleksandr Blok. Pois é o que vamos encontrar no poema seguinte:

*Minha irmã vida hoje se desborda,
Desfaz-se contra todos como chuva.
Ó gente de berloques que rabuja
E ferroa polida feito cobra!*

Um lirismo viril, como tantos disseram, quase como as rimas ásperas de Dante encontrando uma atenuação dos excessos imagéticos de Iessenin, pois em Pasternak predomina a alegria desesperada do Todo, a solaridade apolínea e a noturnidade dionisiaca, de quem quer provar de tudo, o dia e a noite, o mistério e a geometria, a razão e a desrazão.

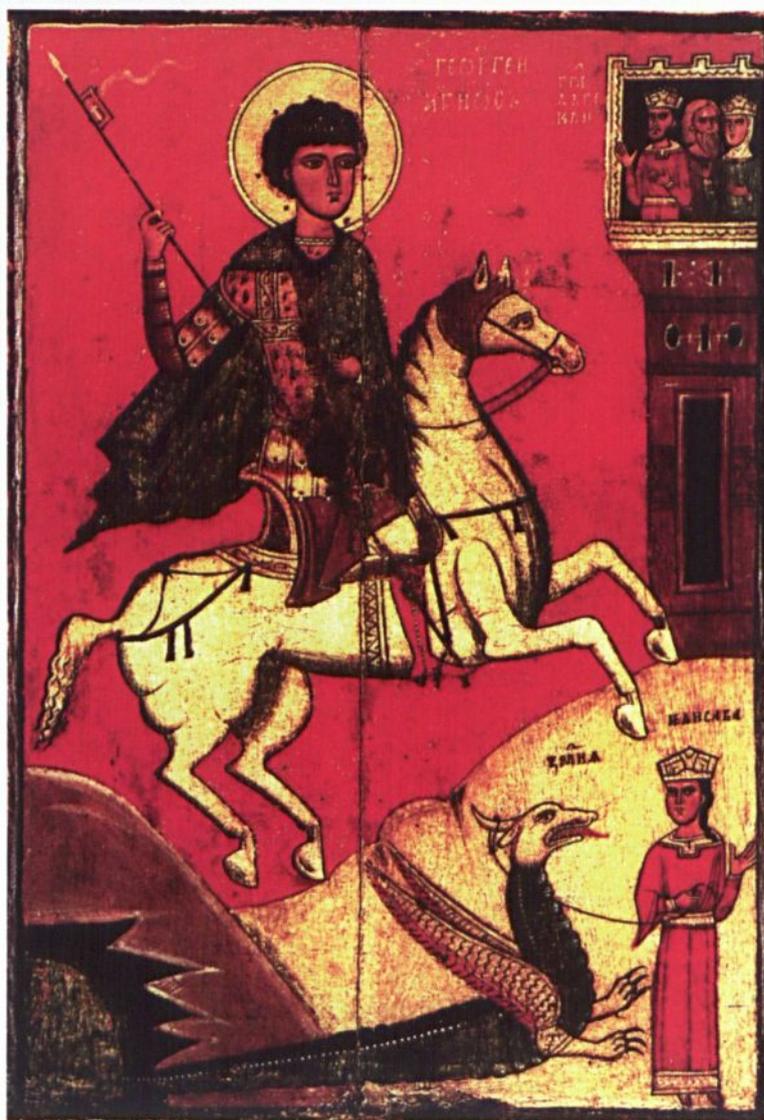
E Pasternak foi, para muitos dos jovens poetas, uma força luminosa em tempos árdusos, e de algum modo marcou toda uma geração de poetas líricos. Com exceção feita a um Tikhonov, em sua famosa “Balada dos pregos”, vemos o *modus* pasternakiano direta ou indiretamente em autores como Ievtuchenko — conhecido pela *Autobiografia precoce* — em que pese a congenialidade de Maiakovski, como também Nabokov, o de *Lolita*, e de seus versos, trespassados de um lirismo árduo e vitalista, na clareza e na sutileza rítmica de Tarkovski e na grande poesia de Brodski, todos sofrendo o impacto de uma síntese em construção, além dos escombros do realismo socialista, buscando uma expressão nova, um sistema de representação que se bastasse, sem compromissos extraliterários, em que muitos poetas se perderam, asfixiados por uma síntese selvagem.

Da poesia mais recente, sobressaem alguns nomes como Okudjava, poeta e compositor, e Ancharov, ao lado de poetas menos conhecidos como Tzvetkov e Irtenyev, e de tudo aquilo que a poesia russa ainda saberá oferecer, além das bipolaridades Oriente-Occidente, estrutura e forma, intensidade e precisão, por onde veremos novos cavaleiros, e damas, e auroras iessenianas, novos gritos de Maiakovski, consumações blokianas e saudades do futuro.

Ao terminar esta antologia (entre documento e monumento, segundo Gadamer), não globalizante, e sempre *in fieri*, desejamos agradecer a todos quantos dela participaram direta ou indiretamente. A Valérii Bossenko, da Gosfilmofond da Rússia. A Zoia Prestes, por entusiasmo e competência. Aos professores e alunos de letras eslavas da UFRJ. Ao setor de Iconografia da Biblioteca Nacional. A Carolina Giampietro, Ana Thereza Vieira, Juliana Amorim e Leonardo Brescia Henriques. A Konstantin Emelyanov, intelectual russo. A todos, a minha alegria.

Arte Russa





São Jorge e o dragão

PINTURA SOBRE MADEIRA, SÉC. XIV
Museu Russo, São Petersburgo

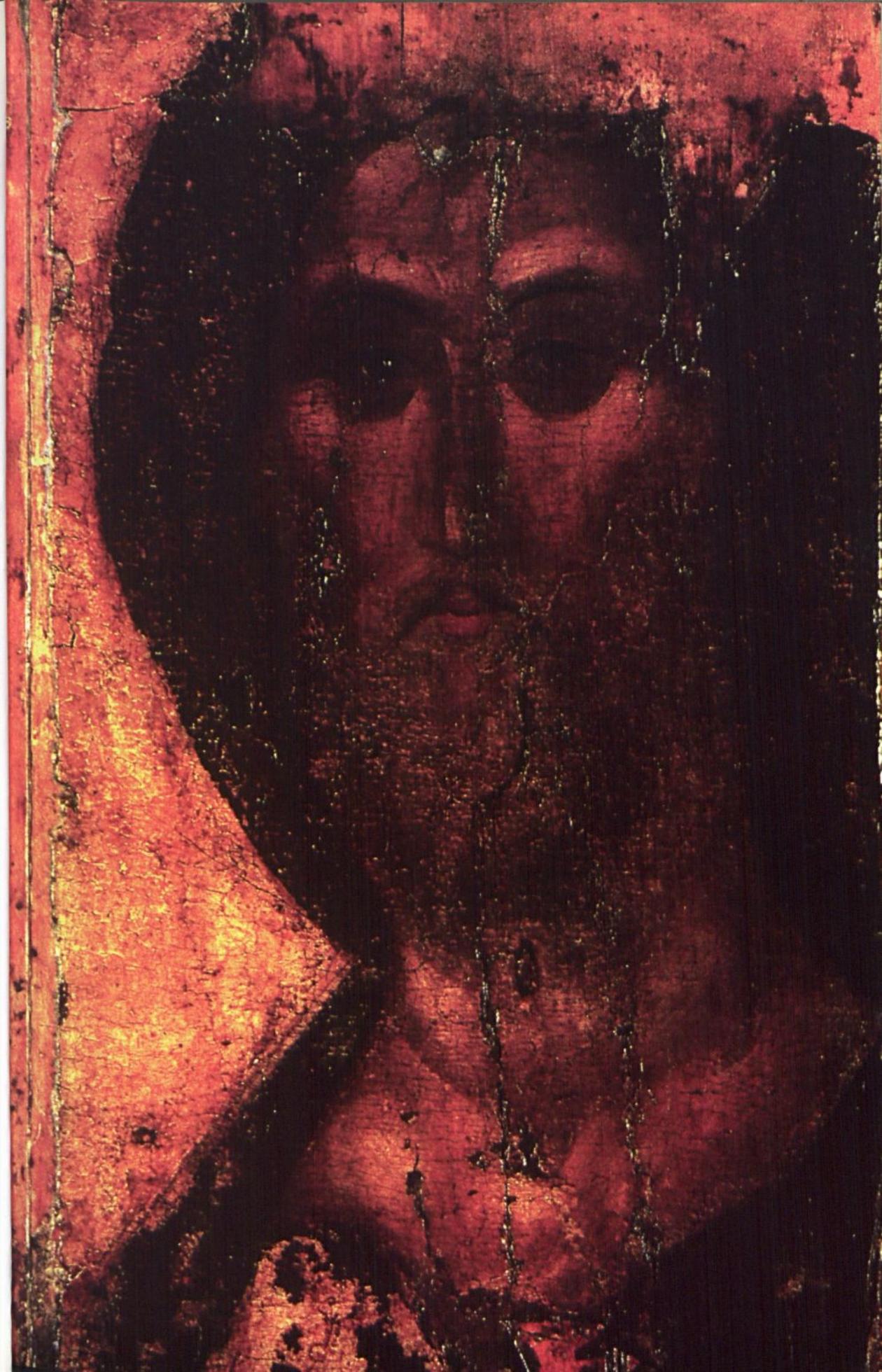
Andrei Rublev O Salvador

PINTURA SOBRE MADEIRA, SÉC. XV
Galeria Tretiakov, Moscou

NA PÁGINA ANTERIOR

Homem que dança

PRATA DOURADA, VI-VII SÉC. D.C.
Museu Ermitage, São Petersburgo





M. Chibanov *O contrato de casamento*

ÓLEO SOBRE TELA, 1777

Galeria Tretiakov, Moscou



F. A. Alexeiev *A praça vermelha*

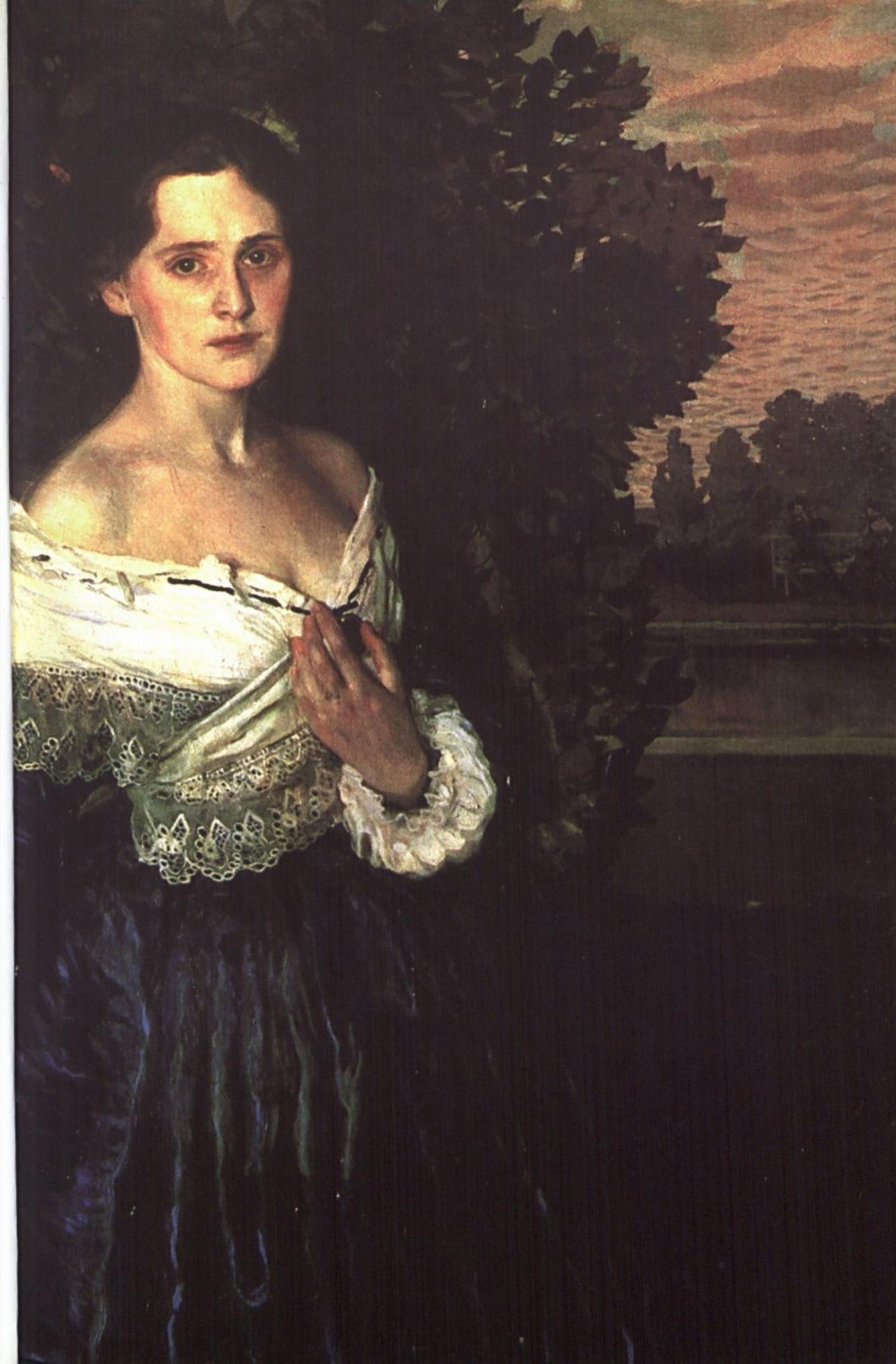
ÓLEO SOBRE TELA, 1801

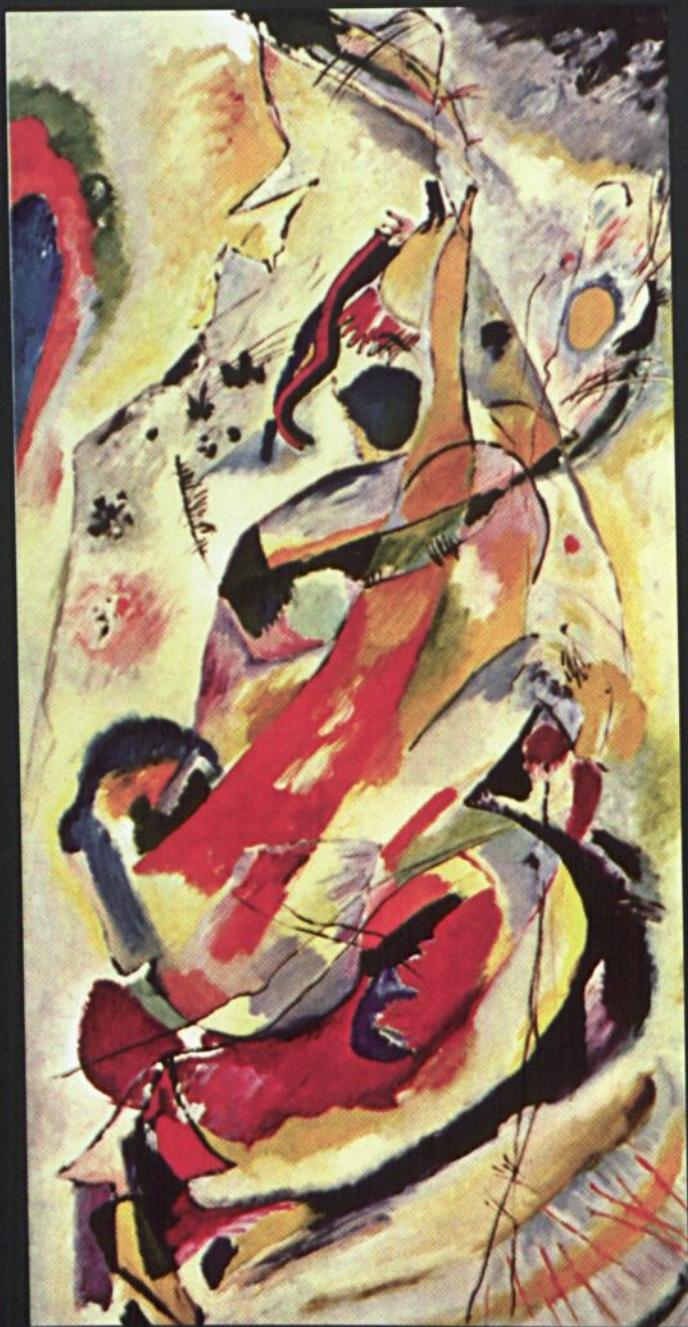
Galeria Tretiakov, Moscou

K. A. Somov *A dama de azul*

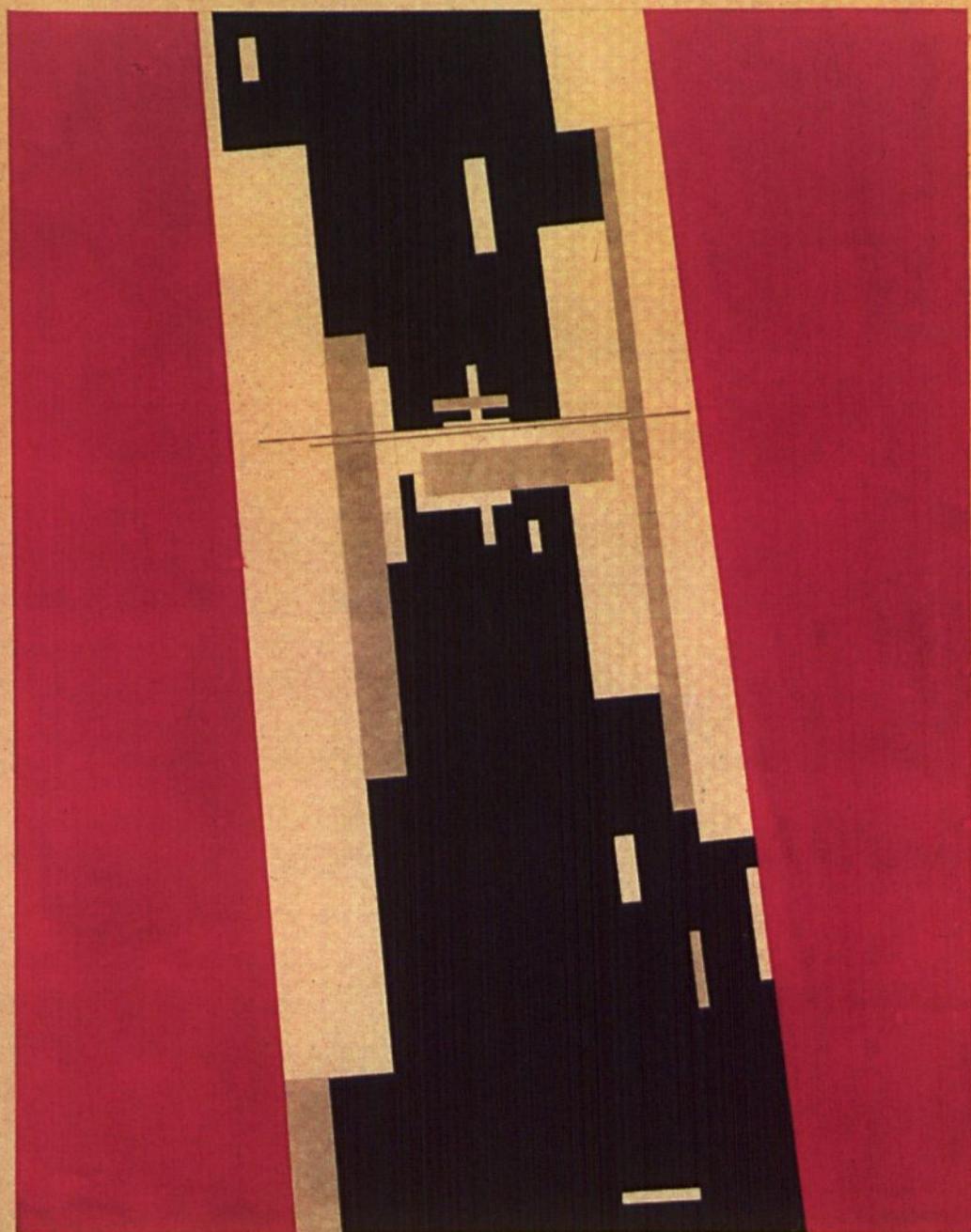
ÓLEO SOBRE TELA, 1897

Galeria Tretiakov, Moscou





СОВЕТСКИЙ



ЭКРАН №4



Kazimir Malevich *A roupa suprematista*

AQUARELA E LÁPIS, 1923

Museu Russo, São Petersburgo

NAS PÁGINAS ANTERIORES

Wassily Kandinsky *Painel nº 3*

ÓLEO SOBRE TELA, 1914

Fundação Guggenheim, Nova York

Ilya Chashnik *Poster*

NANQUIM, DÉCADA DE 1920

Museu Russo, São Petersburgo

P OESIA RUSSA

Anônimo (séc. XII)

Canto da campanha do príncipe Igor

(FRAGMENTO)

No Danúbio ouve-se a voz de Iaroslavna,
 a cantar no amanhecer, qual cuco escuro:
 “Voarei como um cuco pelo Danúbio,
 banharei minha manga de seda no rio Kaiala,
 com ele enxugarei o sangue das feridas
 do poderoso corpo do príncipe.”
 Iaroslavna chora de manhã
 sobre os muros de Putivl, a repetir:
 “Ó vento! Por que, senhor, sopras tão forte?
 Por que conduzes em tuas leves asas as setas hunas
 contra os guerreiros de meu amado?
 Acaso não te basta soprar bem alto sob as nuvens,
 acalentando os navios no mar azul?
 Por que, senhor vento, na relva
 espalhaste minha alegria?”

Iaroslavna cedo chora
 sobre os muros de Putivl, a repetir:
 “Ó Dniéper caudaloso!
 Rompeste montanhas de pedra
 pela terra polovetsiana.
 Acalentaste os barcos de Sviatoslav

até as fileiras de Kobiak.

Traz-me, senhor, com cuidados meu amado,
para que eu não lhe envie minhas lágrimas
matutinas, junto ao mar.”

Iaroslavna cedo chora

sobre os muros de Putivl, a repetir:

“Claro, três vezes claro sol!

És cálido e belo para todos!

Para que, senhor, estendeste teus quentes raios
sobre os guerreiros de meu amado?

Para que secaste e encolheste seus arcos
no campo tórrido,
e de dor fechaste suas aljavas?”

Tradução de Maria Aparecida Botelho Pereira Soares

Mikhail Lomonosov (1711 – 1765)

Meditações noturnas sobre a divina majestade por ocasião da aurora boreal

¹
Oculta seu rosto o dia;
 desce a noite fantasmal;
 sombras pela serraia;
 já dormiu o astro real;
 abre-se o abismo sem fundo;
 quantas estrelas no fundo!

²
 Grão de areia sobre o mar,
 nas geleiras fogaréu,
 pluma que se vê passar
 como poalha no céu.
 Eis o que sou nessa altura,
 que me abrasa e me tortura.

³
 Lá, dizem as lumineiras,
 há mundos em profusão,
 mais de mil sóis as fogueiras,
 e seus povos são legião.
 E para a glória eternal
 sua força é toda igual.

4

Onde a tua lei, Natura?
Alba além do setentrião!
Habita o sol, porventura,
lá onde nasce Aquilão?
Fogo frio nos envia
e da noite faz o dia.

5

Homens de vista atrevida,
descobristes plenamente
as profundas leis da vida,
que rege o menor dos entes
como todos os planetas,
dizei, quanto nos inquieta?

6

Quem, de noite, o raio inflama?
Quem tira o fogo da terra?
Que relâmpagos, que chama
dos torrões o céu descerra?
Por que gélido vapor
dá vida a invernal fulgor?

7

Passam as ondas e a bruma
Ou Febo raios envia
pelo ar, e não ressuma?
Ou arde a montanha fria?
Ou se acalma o doce vento
e o mar beija o firmamento?

8

Eis a sombra e o profundo,
que recai nos circundantes.
Dizei, pois, se é grande o mundo?
Que guardam astros distantes?
Os viventes conheceis?
Do Criador, que sabeis?

Tradução de Marco Lucchesi

Fragmento da Ode de 1747

Ó todos vós, de quem a Pátria espera
que apareçais, alfim, de suas entranhas
a serdes luminares dessa Terra,
que tantos consideram terra estranha!
Que sejam vossos dias abençoados!
Cuidai para mostrar-vos sempre ousados,
para que o mundo veja quão grandiosos
pensadores profundos qual Platão
e Newtons de grande elevação
brotam na Rússia, ó campos frutuosos.

Tradução de Luís de Castro

Gavriil Derjavin (1743 – 1816)

Deus

(FRAGMENTO)

Dizei, Senhor, de minha origem obscura?
Sou rei ou sou um verme, escravo ou Deus?
Senhor, bem sei, sou tua criatura,
jamais hei de criar meu próprio eu!
Floresça em mim tua sabedoria,
semeador dos bens de nossa vida,
ó alma, de minh'alma decaída!
Para lograr tua morada pia
sofrer devemos a caducidade
do rudo abismo da carnalidade;
Mas meu espírito desencarnado
será co'a morte, alfim, repatriado,
ó meu Senhor, à tua eternidade.

Tradução de Marco Lucchesi

O rio do tempo, em suas correntes,
arrasta o humano empreendimento,
naufragam reis, naufragam gentes
na voragem do esquecimento.
Pós a Trombeta, eis a verdade,
o que não foi será levado
pelas fauces da eternidade,
pois nada há de escapar ao Fado.

Tradução de Marco Lucchesi

Vassili Jukovski (1783 – 1852)

Noite

Morrem os últimos raios do dia
sobre as águas tingidas pelo ocaso,
o azul do céu ressuma negro e raso,
e a sombra passa sinuosa e fria;
a noite recomeça a caminhada,
silenciosa, pela eterna estrada;
antes, vem Héspero a ditar-lhe o rastro
com a luminescência de seu astro.

Ó noite!, vem, com teu manto sublime,
com teu espesso velame de vento
com a tua poção de esquecimento.
A paz em nosso coração imprime.
Ó noite!, vem, tão pura e sublimada,
alivia nossa alma angustiada;
com o teu canto, dá-nos esperanças,
como fazem as mães com as crianças.

Tradução de Marco Lucchesi

19-20 de março de 1823

Junto a mim estavas
quieta e silenciosa.
Triste, o teu olhar
amor esparzia.
Suave lembrança
dos tempos passados...
Teu último dia
vivido no mundo.

Partiste, afinal,
anjo silencioso;
eis a tua campa
serena do céu!
Todas as memórias
desta terra, todas
as sacras idéias
aqui bem repousam

estrelas do céu,
noite silenciosa!...

Tradução de Luís de Castro

Aleksandr Puchkin

O cavaleiro pobre

Ninguém soube quem era o Cavaleiro Pobre,
 Que viveu solitário, e morreu sem falar:
 Era simples e sóbrio, era valente e nobre,
 E pálido como o luar.

Antes de se entregar às fadigas da guerra,
 Dizem que um dia viu qualquer cousa do céu:
 E achou tudo vazio... e pareceu-lhe a terra
 Um vasto e inútil mausoléu.

Deste então, uma atroz devoradora chama
 Calcinou-lhe o desejo, e o reduziu a pó.
 E nunca mais o Pobre olhou uma só dama,
 — Nem uma só! nem uma só!

Conservou, desde então, a viseira abaixada:
 E, fiel à Visão, e ao seu amor fiel,
 Trazia uma inscrição de três letras, gravada
 A fogo e sangue no broquel.

Foi aos prélios da Fé. Na Palestina, quando,
 No ardor do seu guerreiro e piedoso mister,
 Cada filho da Cruz se batia, invocando
 Um nome caro de mulher.

Ele rouco, brandindo o pique no ar, clamava:
Lumen coeli Regina! e, ao clamor dessa voz,
 Nas hostes dos incrêus como uma tromba entrava,
 Irresistível e feroz.

Mil vezes sem morrer viu a morte de perto,
E negou-lhe o destino outra vida melhor:
Foi viver no deserto... E era imenso o deserto!
Mas o seu Sonho era maior!

E um dia, a se estorcer, aos saltos, desgrenhado,
Louco, velho, feroz, — naquela solidão
Morreu: — mudo, rilhando os dentes, devorado
Pelo seu próprio coração.

Tradução de Olavo Bilac

O aquilão

Por que abater, rude aquilão,
A frágil cana ribeirinha,
E no horizonte por que tão
Rijo impelir a nuvenzinha?

De nuvens negras um montão,
Faz pouco, todo o céu cobria.
Altivo, sobre a elevação,
Faz pouco, um carvalho se erguia.

Mas eis-te a te erguer e agitar:
Com tua fama e força atuaste,
Pudeste os nimbos dispersar
E o nobre carvalho prostraste.

Do sol desde agora a brilhar
Se ponha, alegre, a clara imagem;
Acolha a nuvenzinha a aragem.
Fique o caniço a, suave, ondear.

1824

Tradução de José Casado

Não cantes, bela, frente a mim,
Tuas canções da Geórgia triste:
Fazes-me recordar assim
Viver em praia que não viste.

Ai! elas me fazem lembrar,
Essas dolorosas canções,
A estepe, a noite e, vista ao luar,
De pobre donzela as feições.

Eu a meiga e fatal visão
Esqueço quando estás presente.
Mas entras a cantar, e então
A moça lembro novamente.

Não cantes, bela, frente a mim,
Tuas canções da Geórgia triste:
Fazes-me recordar assim
Viver em praia que não viste.

1828

Tradução de José Casado

Fiodor Tiutchev (1803 – 1873)

Est in arundinis modulatio musica ripis

Ausônio

Há nas ondas marinhas melodia,
 no som dos elementos, harmonia;
 sussurro musical que salmodia
 o curvo bambuzal ao fim do dia.

Impera a consonância universal,
 segue a natura uma tonalidade,—
 somente em nossa falsa liberdade
 sentimos a mudança universal.

De que maneira surge a dissonância?
 Por que longe do coro de elementos
 a alma desafina os pensamentos,
 um caniçal pensando a própria ânsia?

Por que, da terra ao astro mais distante,
 não há resposta para a voz que chora,
 ó solidão da alma, alta e sonora,
 seu próprio desespero lancinante?

Tradução de Marco Lucchesi

Silentium

Ao silêncio te abalança,
guarda anseios e esperanças
em teu abismo de estrelas,
lá, onde brilham qual velas,
contempla na alma sagrada,
contempla sem dizer nada!

Como abrir teu coração?
Como dizer teu desvão?
Quanto vale tua verdade?
Fora, tudo é falsidade.
Deixa a fonte imperturbada,
e bebe sem dizer nada!

Aprende co'a solidão:
moram em teu coração
mistérios e melodias,
que fogem da luz do dia
e dos rumores da estrada,
ouve o canto e não diz nada!...

Tradução de Luís de Castro

Mikhail Lermontov (1814 – 1841)

Fragmentos do *Demônio*

Do prólogo:

Satã, no espaço azul pairava, meio
 aborrecido, a recordar tristonho
 os dias plenos de alegria e enleio
 em que ele, um querubim envolto em sonho,
 sequioso de mais luz e mais saber
 não conhecia o mal e era risonho.
 Gostava de, brincando, se esconder
 nas caudas dos cometas pelo espaço
 e as brumas do Infinito percorrer...
 Sabia amar, sabia! Nenhum traço
 de Dúvida manchava o seu sentido,
 a Fé era um conforto e um suave abraço.
 O ódio lhe era então desconhecido,
 e os séculos estéreis não compunham
 a fila interminável, sem sentido.
 Depois... Ai estas maldições, que punham
 horrores no seu coração, e os anos
 que lentamente passam e acabrunham...
 Um renegado... (tantos desenganos!)
 vogava nos desertos sem repouso
 sem conhecer asilo, a fazer danos...
 Mesquinamente, sem prazer nem gozo,
 pregava o mal — e todos o aceitavam
 e o próprio mal se lhe tornara odioso...
 Voava sobre o Cáucaso, onde travam
 batalhas imóveis hércoles de rocha

e abismos sem tamanho entre eles cavam.
Lá onde se vê o Kasbek, gelada tocha
de neve eterna... Ao sol poente brilha
ciclópico rosal que besabrocha.
No fundo dos grotões existe a trilha
do monstro — o rio Terek em seu caudal
saltando e espumando em longas milhas.
Um leão furioso preso em seu curral
granítico... E os pássaros atentos
ao seu rugido, em bando matinal...
Gotículas levadas pelo vento
elevam-se do rio, e nasce a bruma.
A rocha negra, os paredões violentos,
são guardas formidáveis! Tudo, em suma,
é pleno do sublime e do selvagem!
Satã, porém, não deu confiança alguma
soberbo e desdenhoso, sem coragem
de olhar a natureza deslumbrante
por Deus formada e prosseguiu viagem.
Iluminada pelo sol, adiante
surgiu, como um tapete enorme e lindo,
a Geórgia de verdor exuberante,
a Geórgia, em seu encantamento infindo,
seus álamos — exércitos gigantes,
seus rouxinóis cantando ou talvez rindo.
Saltando sobre as pedras, guizalhantes
regatos cristalinos vão. Gazelas
escondem-se nas grutas, saltitantes.
Enfeita-se o verdume em flores. Delas,
por toda parte espalham-se os perfumes...
farfalham as ramagens tagarelas...
no céu da Geórgia, à noite, brilham lumes
agudos e brilhantes como o olhar

de uma georgiana envolta em ciúmes...
Mas nada mereceu o torvo olhar
do desdenhoso e amaldiçoado ser
que só conhece a inveja e sabe odiar (...)

Tradução de Eno Teodoro Wanke

Da Sedução de Tâmara

Sim! Juro pela criação do mundo
e pelo seu *débâcle* derradeiro!
Eu juro pelo crime mais profundo
e pela redenção do globo inteiro!
Sim. Juro pela efêmera vitória
e juro, meu amor, pelo primeiro
momento que vivemos, pela glória
dos sonhos deliciosos que sonhaste...
Ai, juro pela nossa ardente história.
Por teus negros cabelos, em contraste
com a brancura do teu rosto, eu juro
que mesmo se ordenares que me afaste
já reneguei o mal — e o meu futuro
não conterà desejos de vingança,
nem mais serei hipócrita ou perjuro!
Eu quero amar, ser puro como a criança,
ai, quero abandonar o negro véu
dos ódios — crer de novo na esperança!
A lágrima que eu choro é o meu troféu
e o meu desejo, o meu desejo enorme
é dar-te a divindade, dar-te o céu!
Tamara, crê! Este amor que nunca dorme
é teu! Quero levar-te, doce amiga,
à eternidade, além do mundo informe!

Lá, não verás lisonjas nem intriga
e nem paixões humanas tão pequenas
que o tempo mata ou cobre de fadiga...
irás para o meu reino — onde subsiste
o meu poder! Serás meiga rainha
terás de tudo o que melhor existe!
Terás o meu amor, e toda a minha
legião de leves servas — minha corte
será tua — e não estarás sozinha.
A tua sorte, amiga, a tua sorte
não é na Terra, tola e pequenina!
Oh, vem comigo, sê minha consorte!
Eu tirarei da Estrela vespertina
os raios, para de emoção coroar-te.
Do orvalho da manhã numa bonina
farei as jóias tuas... Da obra de arte
na púrpura do pôr-do-sol — um manto
eu te farei, querida. Quero dar-te
o azul do céu, o inesperado encanto
do mar — todo o Universo, todo o dom.
Adora-me! Pois eu te adoro tanto!

Tradução de Eno Teodoro Wanke

Afanassi Fet (1820 – 1892)

Sussurros tímidos, velados
— o rouxinol, a aragem
do rio suave e prateado,
serpeando a paisagem.

A escuridão e a claridade
sucedem-se, alvo oposto,
a clarear a divindade
de teu sublime rosto

A púrpura da rosa, encanto
de nuvens peregrinas,
o nosso beijo, o nosso pranto,
nas albas matutinas...

Tradução de Marco Lucchesi

Tormenta no céu,
ondas sediciosas —
Tormenta de idéias —
ondas espantosas —
Tormenta de idéias —
idéias undosas —
nuvem, negra nuvem,
ondas sediciosas.

Tradução de Marco Lucchesi

Aleksandr Blok (1880 – 1921)

Do ciclo *Versos sobre a Bela Dama*

No templo de naves escuras,
Celebro um rito singelo.
Aguardo a Dama Formosura
À luz dos velários vermelhos.

À sombra das colunas altas,
Vacilo aos portais que se abrem.
E me contempla iluminada
Ela, seu sonho, sua imagem.

Acostumei-me a esta casula
Da majestosa Esposa Eterna.
Pelas cornijas vão em fuga
Delírios, sorrisos e lendas.

São meigos os círios, Sagrada!
Doce o teu rosto resplendente!
Não ouço nem som, nem palavra,
Mas sei, Dileta — estás presente.

1902

Tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman

Fábrica

No prédio há janelas citrinas.
 E à noite — quando cai a noite,
 Rangem aldravas pensativas,
 Homens aproximam-se afoitos.

E os portões fechados, severos;
 Do muro — do alto do muro,
 Alguém imóvel, alguém negro
 Numera os homens sem barulho.

Eu, dos meus cimos, tudo ouço:
 Ele os chama, com voz de aço,
 Costas curvas, sofrido esforço,
 O povo aglomerado embaixo.

Eles hão de entrar à porfia,
 Hão de pôr às costas o fardo.
 Riso nas janelas citrinas:
 Tapearam os pobres-diabos.

1903

Tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman

Do ciclo *Dança de morte*

Noite. Fanal. Rua. Farmácia.

Uma luz estúpida e baça.

Ainda que vivas outra vida,

Tudo é igual. Não há saída.

Morres — e tudo recomeça,

E se repete a mesma peça:

Noite — rugas de gelo no canal.

Farmácia. Rua. Fanal.

1912

Tradução de Augusto de Campos

Velemir Khlebnikov (1885 – 1922)

Meninas, aquelas que passam,
calçando botas de olhos negros,
nas flores de meu coração.
Meninas que pousam as lanças
no lago de suas pupilas.
Meninas que lavam as pernas
no lago de minhas palavras.

Tradução de Marco Lucchesi

Eu e a Rússia

A Rússia libertou milhares e milhares.
Um gesto nobre! Um gesto inesquecível!
Mas eu tirei a camisa
e cada arranha-céu espelhado de meus cabelos,
cada ranhura
da cidade do corpo
expôs seus tapetes e tecidos de púrpura.
As cidadãs e os cidadãos
do Estado Mim
juntavam-se às janelas dos cabelos,
as olgas e os ígores,
não por imposição,
mas para saudar o Sol, através da pele.
Caiu a prisão da camisa!
Nada mais fiz do que tirá-la.
Estava nu junto ao mar.
Dei Sol aos povos de Mim!
Assim eu libertava
milhares e milhares.

Tradução de Marco Lucchesi

Dostoievismo de nuvem fugaz!
Puchkínotas de um lento meio-dia!
A noite tiucheviza sempre mais,
cobrindo de infinito as cercanias.

Tradução de Marco Lucchesi

Números

Eu vos contemplo, ó números!,
vestidos de animais, em suas peles,
as mãos sobre carvalhos destroçados.
Mostrais a união entre o serpear
da espinha dorsal do universo e o bailado da balança.
Permitis a compreensão dos séculos, como os dentes numa breve gargalhada.
Meus olhos se arregalam intensamente.
Aprender o destino do Eu, se a unidade é seu dividendo.

Tradução de Marco Lucchesi

Anna Akhmatova (1889 – 1966)

Em lugar de prefácio

Nos anos terríveis de *ejóvchina*¹ passei dezessete meses nas filas da prisão de Leningrado.

Uma vez alguém me “identificou”. Então uma mulher de lábios azuis que estava atrás de mim e que nunca, é claro, ouvira o meu nome despertou do torpor peculiar a todos nós e me perguntou no ouvido (lá todos sussurravam):

—E isso você é capaz de contar?

E eu disse:

—Sou.

Então algo como um sorriso passou por aquilo que outrora foi seu rosto.

1º de abril de 1957. Leningrado.

Tradução de Aurora Bernardini e Madasa Cytrynowicz

¹ De Ejov, comissário do povo e chefe de polícia da Rússia da Stalin cujo nome permanece associado aos inúmeros expurgos e deportações que marcaram a época. (Nota das tradutoras)

Para Natalia Rikova

Tudo saqueado, traído, vendido,
Da morte negra a asa passava veloz,
Tudo pela tristeza faminta roído,
Por que ficou iluminado para nós?

De dia o sopro a cerejeira em exalações
Do bosque inusitado em baixo da cidade,
De noite brilha com as novas constelações
Dos céus de julho a profunda claridade,—

E tão próximo o milagroso vem
Ao sujo casario desmoronado...
Não é conhecido por ninguém, por ninguém,
Mas pelo século para nós desejado.

Junho de 1921

Tradução de Joaquim Magalhães e Vadim Dmitriev

Boris Pasternak (1890 – 1960)

Definição de poesia

Um risco maduro de assobio.

O trincar do gelo comprimido.

A noite, a folha sob o granizo.

Rouxinóis num dueto-desafio.

Um doce ervilhal abandonado

A dor do universo numa fava.

Fígaro: das estantes e flautas —

Geadas no canteiro, tombado.

Tudo o que para a noite releva

Nas funduras da casa de banho,

Trazer para o jardim uma estrela

Nas palmas úmidas, tiritando.

Mormaço: como pranchas na água,

Mais raso. Céu de bétulas, turvo.

Se dirá que as estrelas gargalham,

E no entanto o universo está surdo.

1917

Tradução de Haroldo de Campos

Poesia

Poesia, minha voz enrouquece
 De juras sobre ti: estertor,
 Não pose melíflua de cantor.
 Vagão de terceira no verão,
 Pareces. Subúrbio e não refrão.

Abafas como Iamskaia:² és maio,
 Chevardin,³ o reduto noturno,
 Onde nuvens exalam seus guais
 E se vão, cada qual por seu turno.

E em dobro, pela trama dos trilhos, —
 Arrabaldes não são estribilhos, —
 Se rojam das estações a casa,
 Não cantando, formas hebetadas.

Renovos que a chuva põe nos cachos
 Até de manhã, num fio contínuo,
 Pingam seus acrósticos do alto
 Enquanto lançam bolhas de rimas.

Poesia, quando sob a torneira
 Um truísmo é um balde de folha
 Vazio, mais o jato se despeja.
 Eis o branco da página: jorra!

1922

Tradução de Haroldo de Campos

2 Em muitas cidades russas havia um bairro chamado Iamskaia Sloboda (arrabalde dos cocheiros), geralmente pobre e abafado. (Nota do tradutor)

3 Chevardin é o nome da aldeia onde, em 24 de agosto de 1812, teve início a batalha de Borodinó, decisiva para o desfecho da campanha de Napoleão contra a Rússia. (Nota do tradutor)

Minha irmã vida hoje se desborda,
 Desfaz-se contra todos como chuva.
 Ó gente de berloques que rabuja
 E ferroa polida feito cobra!
 Os bem-postos terão razões aos centos,
 Mas de tuas razões quem não rirá?
 Olhos e relvas roxas na tormenta
 E o horizonte odora a resedá.

Quando em maio, você, estrada afora,
 Lê horários de trem, — ramais floridos,
 Mais grandeza que nos Livros de horas
 Há nisto, e os olhos quedos, absorvidos.

Quando apenas o ocaso reverbera
 Sitiantes à beira-ferrovia,
 Percebi que a estação não era esta
 E o sol-posto de mim se condoía.

Três salpicos de sino: o trem se afasta.
 — Não é aqui! se desculpa, aos rechaços.
 No vagão, odor de noite queimada.
 Dos degraus a estepe cai para os astros.

Piscapiscando, a amada, olhos mortiços,
 Fata-morgana sonhava lá fora.
 O coração borriфа os passadiços
 E expulsa para a estepe as portinholas.

1917

Tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman

Ossip Mandelstam (1891 – 1938)

Nos bosques, ouropêndulas. Vogais
são a medida única dos versos.
Por ano, uma só vez, e nada mais,
se mede a natureza com Homero.

A longa dilação já se prepara
desde manhã: o dia abre em cesura.
Pascem os bois. E o langor de ouro pára.
A meio junco, a nota que amadura.

Tradução de Haroldo de Campos

Marina Tzvetaeva (1892 – 1941)

A Vladimir Maiakovski

A
 cima das cruzes e dos topos,
 Arcanjo sólido, passo firme,
 Batizado a fumaça e a fogo —
 Salve, pelos séculos, Vladimir!

Ele é dois: a lei e a exceção,
 Ele é dois: cavalo e cavaleiro.
 Toma fôlego, cospe nas mãos:
 Resiste, triunfo carreteiro.

Escura altivez, soberba tosca,
 Tribuno dos prodígios da praça,
 Que trocou pela pedra mais fosca
 O diamante lavrado e sem jaça.

Saúdo-te, trovão pedregoso!
 Boceja, cumprimenta — e ligeiro
 Toma o timão, rema no teu vôo
 Áspero de arcanjo carreteiro.

1921

Tradução de Haroldo de Campos

A carta

Assim não se esperam cartas.

Assim se espera — a carta.

Pedaço de papel

Com uma borda

De cola. Dentro — uma palavra

Apenas. Isto é tudo.

Assim não se espera o bem.

Assim se espera — o fim:

Salva de soldados,

No peito — três quartos

De chumbo. Céu vermelho.

E só. Isto é tudo.

Felicidade? E a idade?

A flor — floriu.

Quadrado do pátio:

Bocas de fuzil.

(Quadrado da carta:

Tinta, tanto!)

Para o sono da morte

Viver é bastante.

Quadrado da carta.

1923

Tradução de Augusto de Campos

Vladimir Maiakovski (1893 – 1930)

Noite

Purpúreo e branco, amarfanhado, como ao léu;
no verde lançavam punhados de moedas,
e às negras palmas das janelas em tropel
distribuíam chamas de cartas amarelas.

À praça e às avenidas não era surpresa
nos edifícios deparar togas azuis.
E àqueles que corriam, como chagas vermelhas,
o fogo atava aos pés braceletes de luz.

A multidão — gato solerte, furta-cor —
flexível, deslizava ao chamariz das portas;
cada qual disputando um naco desse ror
sem fim de risadas fundidas como bolas.

Eu, à sedução de um vestido pata e garras,
puxava até seu rosto um sorriso; no guaio
de repiques de lata, negros gargalhavam,
enflorando na testa asas de papagaio.

1912

Tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman

Nacos de nuvem

No céu fluuavam trapos
de nuvem — quatro farrapos:

do primeiro ao terceiro — gente;
o quarto — um camelo errante.

A ele, levado pelo instinto,
no caminho junta-se um quinto.

Do seio azul do céu, pé-ante-
pé, se desgarra um elefante.

Um sexto salta — parece.
Susto: o grupo desaparece.

E em seu rasto agora se estafa
o sol — amarela girafa.

1917-18

Tradução de Augusto de Campos

Lilitchka!
Em lugar de uma carta

Fumo de tabaco rói o ar.

O quarto —

um capítulo do inferno de Krutchonikh.⁴

Recorda —

atrás desta janela

pela primeira vez

apertei tuas mãos, atônito.

Hoje te sentas,

no coração — aço.

Um dia mais

e me expulsarás,

talvez, com zanga.

No teu *ball* escuro longamente o braço,

trêmulo, se recusa a entrar na manga.

Sairei correndo,

lançarei meu corpo à rua.

Transtornado,

tornado

louco pelo desespero.

Não o consintas,

meu amor,

meu bem,

digamos até logo agora.

De qualquer forma

⁴ Alusão ao poema "Um jogo no inferno", de A. Krutchonikh e V. Khlebnikov. (Nota do tradutor)

o meu amor
— duro fardo por certo —
pesará sobre ti
onde quer que te encontres.
Deixa que o fel da mágoa ressentida
num último grito estronde.
Quando um boi está morto de trabalho
ele se vai
e se deita na água fria.
Afora o teu amor
para mim
não há mar,
e a dor do teu amor nem a lágrima alivia.
Quando o elefante cansado quer repouso
ele jaz como um rei na areia ardente.
Afora o teu amor
para mim
não há sol,
e eu não sei onde estás e com quem.
Se ela assim torturasse um poeta,
ele trocaria sua amada por dinheiro e glória,
mas a mim
nenhum som me importa
afora o som do teu nome que eu adoro.
E não me lançarei no abismo,
e não beberei veneno,
e não poderei apertar na têmpera o gatilho.
Afora

o teu olhar
nenhuma lâmina me atrai com seu brilho.
Amanhã esquecerás

que eu te pus num pedestal,
que incendiei de amor uma alma livre,
e os dias vãos — rodopiante carnaval —
dispersarão as folhas dos meus livros...
Acaso as folhas secas destes versos
far-te-ão parar,
respiração opressa?

Deixa-me ao menos
arrelvar numa última carícia
teu passo que se apressa.

Petrogrado, 26 de maio de 1916.

Tradução de Augusto de Campos

Sergei Iessenin (1895 – 1925)

Outono

É gua rubra alisando as crinas:

O outono na calma dos zimbros.

Sobre a margem terrosa e áspera,

O tinido azul dos seus cascos.

Monge-vento, passo medido,

Pisa as folhagens do caminho.

E beija o Não-Visível — Cristo,

Chagas vermelhas entre arbustos.

1914

Tradução de Haroldo de Campos

De Transfiguração

Ei, russos!

Pescadores do universo,
Na rede da aurora colhendo o céu —
Troai as trompas!

Sob a charrua do raio
Ruge a terra.
Rompe os penhascos a auridente
Relha.

Novo semeador
Erra pelos campos.
Novas sementes
Arroja aos sulcos.

Um hóspede-luz
Vem num coche.
Corre entre as nuvens
Uma égua.

Sela da égua —
Azul.
Sinos da sela —
Estrelas.

1917

Tradução de Augusto de Campos

Pobre escrevinhador, é tua
A sina de cantar a lua?
Há muito o meu olhar definho
no amor, nas cartas e no vinho.

Ah, a lua entra pelas grades,
A luz tão forte corta os olhos.
Eu joguei na dama de espadas
E só me veio o ás de ouros.⁵

1925

Tradução de Augusto de Campos

5 Marca na roupa dos forçados. (Nota do tradutor)

Nikolai Tikhonov (1896 – 1979)

Balada dos pregos

Com toda a calma terminou de fumar o seu cachimbo,
com toda a calma desapareceu-lhe o sorriso do rosto.

“Destacamento, formar! Oficiais, avante!”
A passos secos aproximam-se do capitão.

As ordens revestem a máxima solenidade:
“Levantar âncora, às oito. Curso Leste.”

Os que tiverem esposa, filhos e irmão
deverão escrever: não voltaremos.

“Pelo menos será um grande jogo de xadrez.”
E o mais velho respondeu: “às suas ordens, meu capitão.”

E o mais jovem e temerário
olhava o Sol além das águas.

“Não importa para onde” — disse —,
“é bem cômodo jazer dentro d’água.”

O amanhecer golpeou os ouvidos do almirante:
“A ordem foi cumprida. Ninguém se salvou.”

Se fossem feitos pregos de homens como estes
não haveria no mundo outros mais firmes.

Tradução de Luís de Castro e Marco Lucchesi

Perdemos o costume de ajudar os pobres
de respirar o vento no alto das colinas,
de receber a aurora e de comprar nas tendas,
por uma ou duas moedas, limões dourados.

Os barcos aqui chegam por simples acaso,
e os trens, esses insistem por velho costume.
Se passássemos uma lista aos desta terra,
o número de mortes surpreenderia.

Com gestos solenes tudo foi desprezado.
A nada mais serve a lâmina enferrujada.
Esta grande lâmina enegrecida e rota
páginas imortais cortou na história pátria.

Tradução de Luís de Castro

Vladimir Nabokov (1899 – 1977)

No verde das bétulas e araucárias

Na ponte, no final da aléia,
A luz da coroa de centáureas
O vestido azul iluminava

Sua imagem leve e brilhante
Seguro como na palma da mão
E a borboleta esvoaçante
Aprecio eu com devoção.

E muitos se passaram anos,
Feliz sem você eu fui. Porém
Às vezes penso com receios:
Se viva estás e se estás bem.

Mas se o destino nós obrigar
A nos encontrarmos inesperadamente,
Sua imagem iria me assustar
Como um monstro estranhamente.

Não há mágoa mais inexplicável:
Com outra vida você se cercou
Nem o nome, nem o vestido azul
Para mim você guardou.

Faz tempo que tudo aconteceu
Eu rezo, você também deve rezar
Para que na rua sob o céu
Da noite escura não nos encontremos.

Tradução de Zoia Prestes

Arseni Tarkovski (1905)

Vida, vida...

1

Não acredito em presságios e maus agouros.

Não temo. De mentira nem veneno

Eu não fujo. Não há morte na Terra.

Todos são imortais. Tudo é imortal.

 Não se deve

Temer a morte nem aos dezessete anos,

Nem aos sessenta. Existe somente o real e a luz,

Não há escuridão, não há morte neste mundo.

Estamos todos na beira do mar.

Eu sou daqueles que retiram as redes

Quando a imortalidade passa.

2

More na casa — a casa não cairá.

Eu evocarei qualquer um dos séculos,

Nele entrarei e uma casa construirei.

Por isso seus filhos estão comigo

E suas esposas estão à mesma mesa

— E a mesa é uma só para o bisavô

 e o neto:

O futuro acontece agora

E se eu levanto a mão,

Todos os cinco raios ficaram com vocês.

Cada dia passado como escora.

Com minhas clavículas sustentei,

Medi o tempo com a corrente do agrimensor

E por ele passei como através dos Urais.

3

Escolhi um século à minha altura.
 Fomos para o sul, levantamos poeira na estepe;
 O capim fumegou; o grilo brincou,
 Tocou as ferraduras com seu bigode e profetizou,
 Ameaçou-me de morte como um monge.
 Prendi meu destino à sela;
 Também agora, em tempos futuros,
 Como um menino levanto-me nos estribos.

Para mim a minha imortalidade basta,
 Para meu sangue fluir de século em século.
 Por um canto quente e seguro
 Eu pagaria com a vida prontamente,
 Quando sua agulha esvoaçante
 Não me guiasse como uma linha pelo mundo.

Nas manchas da luz, no caos das linhas:
 Encontrei-me como um irmão encontra um irmão:
 O besouro festeja bem no miolo
 Da rosa das quatro coordenadas.

Não sei quem sou e de onde vim,
 Onde fui concebido — no paraíso ou no inferno —
 Sei somente que por esse milagre
 A minha imortalidade entrego.

Nada lembra a pátria
 Remexendo as pétalas do universo
 A quinta coordenada do mundo
 É uma alma consciente.

Tradução de Zoia Prestes

Bulat Okudjava (1924)

Há de acontecer

Há de acontecer, há de,
ninguém mais pode evitar:
gritam pardais na cidade,
as orquestras a tocar,
ares mais purificados,
o canhão sendo esquecido,
e os soldados na fronteira
voltando ao país querido.
Há de acontecer, há de —
vão fundir as armaduras...
Não te esqueças da verdade
das belas manhãs futuras!

Tradução de Marco Lucchesi

Ah! Não creias, garoto
na guerra, não é nada,
não é nada, garoto,
como a bota apertada.

Teu veloz alazão
já não tem serventia:
alvo fácil nas mãos
serás da artilharia.

Tradução de Marco Lucchesi

Evgueni Ievtuchenko (1925)

Foguetes e telegas

Não se deve falar mal das telegas,
A telega cumpriu a sua parte.
Quantas vezes porém,
sem mais aquela,
eu a vejo intrometer-se na arte.
Olho contristado o colega:
mais um romance -
- telega.

Lançamos luniques espaciais,
e as óperas
sempre telegais.

Ó almas-rotina,
corações lubrificados!

Telegas são telegas,
não são quadros.

E com um trom de aríetes infrenes
elas invadem as telas dos cinemas.
ó vós, que as telegas alegram,
tendes intelecto telegal.
Para que os foguetes afinal?

Vossa arte os relega:
só telegas.

Batem à porta

“Quem é?”—

“A velhice.

Vim te visitar.”

“Volta mais tarde.

Estou ocupado.

Tenho mais o que fazer.”

Escrevi.

Telefonei.

Perdi uma omelete.

Abri a porta,

mas não havia ninguém.

Terá sido uma brincadeira de amigos?

Terei ouvido mal o seu nome?!

Não foi a velhice —

mas a maturidade que esteve aqui,

não pôde esperar,

suspirou

e foi-se embora!

Tradução de Marco Lucchesi

Genadi Aigui (1934)

de novo: intervalos do sono

O que olha
sempre cessa:

dia ou mundo!

o único é
ininterrupto —

por sua face
a alma desliza?

: cinzas!

e a luz não se divisa
do que sempre olha! —

cinzas movediças:

fora da luz

desfolham-se.

Tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman

Iossif Brodski (1940 — 1996)

Eu abracei estes ombros e olhei
o que se revelou por trás das costas,
e vi que a saliente cadeira
fundia-se com a iluminada parede.
Havia na lâmpada uma especial incandescência,
desfavorável para os móveis triviais,
e por isso o sofá no canto resplandecia
com o couro marrom, como se fosse amarelo.
A mesa estava vazia, cintilava o parquet,
o fuzão enegrecia, no caixilho cheio de pó
congelou-se a paisagem, e somente um bufê
pareceu-me então animado.
Mas uma borboleta pelo cômodo dava voltas,
e ela meu olhar do imóvel deslocou.
E se um espectro aqui outrora vivia,
então ele abandonou esta casa. Abandonou.

Tradução de Leonardo Brescia de Sousa Henriques

Pequena canção

“**U**ma lágrima vertida
do futuro trarei,
a colocarei no anelzinho.
Verás sozinha,
coloque-a no
dedo anular, naturalmente.”

“Ah, as outras têm maridos,
aneizinhos de bronze,
brincos de madrepérola.
E eu tenho uma lágrima,
uma turquesa líquida
que seca ao amanhecer.”

“Carregue os aneizinhos, enquanto
é visível de longe;
depois outro se encontra
e se cansará de guardar,
até que o deixe cair
à noite no fundo do poço.”

Tradução de Leonardo Brescia de Sousa Henriques

Alexei Tzvetkov (1947)

Delira o céu sobre o despido
E o branco caminho embranquecido
Da decapitada torre
voavam ao redor sinos.

assoalho

Caíram, abertas as mãos,
E por fiozinhos de neve
Sozinhos vaguearam os sons,
Enfaixados até os olhos.

das linhas

No silencioso frio intenso e no verão
Sob os pés tremia, empoeirando,
até as extremidades com as batidas dos
sinos
A repleta Terra.

ensolarado

Tradução de Juliana Amorim

Igor Irtenyev (1947)

Tentativa de texto

A neve caiu, caiu e cairá
no sul da aldeia passaram
Pela terra natal no corpo são
Avançava o período do inverno.

Despertaram os zeladores do rebanho
nas mãos ajustaram as pás.
E da sedenta ação abraçada
Levantou-se no perigoso caminho do trabalho.

O inverno penetrou na essência
Das questões, dos rostos, das organizações
E no resultado dos dias em vinte
Firmou-se o *status quo*

Solidificou-se o processo térmico
no primeiro grau de liberdade
Pelo inverno esperou, esperou a natureza
como Puchkin assinalou .A.S.
E chegou...

Tradução de Juliana Amorim

P OESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Adão Ventura

Biografia

O corpo
do negro,
sofrido sol
& solo
de um alfasto-rush,
fazendas-eito

e litánias
de leis inócuas.

Greves

Bandeiras

Tremulam

Os Três Poderes

Líderes

Jogam baralho,

Um fundo musical

Rock-forró

Dá um tom de festa

Aos discursos radicais

Alberto Pucheu

Sebastianópolis

Há um tanque de ferrugem afundado no esquecimento azul das marés,
 um avião riscando uma linha de espuma no mar tranqüilo do céu,
 o braço póstumo e amputado de S. Sebastião andando cinza em nossa língua,
 enfiando sua mão sem peso no bolso veloz e moreno das manhãs,
 bebendo um trago elétrico nos bares assaltados por delírios,
 precipitando carros do desespero para curvas com oitis traiçoeiros,
 talhando, com machado, cutelo, foice, um corpo de madeira e
 carne, de galhos aflorando no lugar do pensamento, de joelhos
 pendurados no tronco, expostos para a fome passageira,
 desgrenhando a cidade,
 plasmando ruas, distribuindo águas,
 unindo e separando homens para guerrearem entre si por
 espaços, comida, dinheiro, praias, carros, por qualquer
 supérfluo que lhes agradar,
 há paredes da perturbação, astrolábio, buquetas, crisipo, fomes de marisco,
 um corpo estendido sobre o tapume,
 morto,
 a frase incomparável de um acusado na boca dos jornais,
 há estrelas que, paradas, subitamente se deslocam velozes, sem
 barulho, cruzando o céu de ponta a ponta como aquele corpo
 desabando perdido pelo espaço e resgatado por entre os astros,
 planando nas garras metálicas de uma nave cravada na
 história e nos devaneios de qualquer solidão,
 há o capim cobrindo as sílabas dos paralelepípedos,
 desvios, atalhos, parapeitos,
 casais de namorados combinando todas possibilidades sexuais,
 travestis, telefones, tomates, tíquetes, tamborins, tacos de sinuca espalhados pelos bairros,
 há próteses involuntárias acoplando uma cabeça eqüina ao

gabinete de um computador, uma esquadria de alumínio a
chumaços de algodão, um caderno emperrado à grade patinada
de um berço,
há a suspensão da gravidade,
um cheiro de explosão e maresia por onde quer que passo,
um gosto de asfalto quente no suor de feira livre a cada dia da semana exalado pelas
guelras pálidas dos peixes,
há uma bola rolando seus dribles nos dias engravatados,
há reticências por todos os lados

Poema para carregar no bolso

Entreguei o corpo aos abalos da cidade.
Mastigo seus vergalhões, o sabor perdido
do torrão ancestral. Independe de mim
a oscilação da Bolsa, a noite de carros,
as palavras derivadas em poemas, o exagero
luminoso por todos os bairros, o abalroamento
na esquina e na estrada. Estou à margem
do resultado de todas as coisas. Violino
desacompanhado, não tenho para a vida
uma pauta de Bach. Inventar-me-ei
nessas linhas. Ou não cumprirei arrojados
necessários. Sigo, com o nome de meu avô antes de seu
avô nascer, com a mesma sensação ubíqua do momento
em que fui concebido, com pensamentos de quelônio
submerso em mares distantes... Os pés descalços, a sola
engrossada por caminhos andarilhos, o dorso aderindo ao
jeito do asfalto e das calçadas, o corpo manuseado pela
rebelião sísmica e descontínua da cidade.

Aníbal Beça

A palavra noturna

Canto 1. Parto da palavra

Tudo é manto negro
neste meu começo.
Tudo ainda é noite
nesta luz diáfana:
calor dessa ausência
no seu firmamento.

A saliva muda
na insolvência vaga
desarticulada.

Os músculos flácidos
como mamulengos
procuram cordões
para a dança clara
da cifra da fala.

O que nomear
se desse silêncio
apenas os olhos
alcançam o giro
em dois movimentos?

Abrir e fechar
o lapso da luz
vão desse vazio
no dizer do nada.
Vastidão de coisas
que avançam rondando
prontas para o salto.

A vespa da véspera
de facho fogo
no baile da língua
sopra seu veneno
em fundos ouvidos
para o precipício
do não dito mudo
medo do maldito.

Quer dizer das coisas
cantá-las uma a uma
raiz de crepúsculo
impulso bendito
o primeiro beijo
a sair da boca:

faça-se a palavra
da doce colmeia
do mel dessas vespas
molhadas de orvalho.

O primeiro grito
— parto da palavra —
se faz em sussurro
macio de gozo
veludo de ventos.

Chuvas da ventura
regai esse chão
de pegadas leves
vôo de viagem
vento inaugurando
sílaba de nuvens
desnuda no abismo
de águas invertidas.

Anderson Braga Horta

Poema em linhas curvas

Perante a elipse do ventre,
atrás da enseada das nádegas,
em meio às ondas dos seios,
dentro da ânfora dos lábios,
na esfera do coração,
sob o círculo do umbigo,
nas migalhas que mendigo
do recôncavo das mãos,
no sinuoso das orelhas,
nessa testa que se arqueia
sobre o arco das sobrancelhas
como as ânsias das sereias
dos oceanos nos desvãos,
entre as curvas das narinas,
nessas pômulas meninas,
quasares de bênção,
no abraçamento das pernas,
no envolvimento dos braços,
nos rodeios dos cabelos,
nos circuitos das entranhas,
ai! no côncavo da aurora
da tua rosácea ardente
com acúleo, pét'la, aroma
e quanto mais se consente —,

nas curvaturas do espelho
com que me fitas nos olhos,
nos teus peitos, duplos fólhos
pandos de almo bem-querer,

— nesses redondos escolhos
vai naufragando o meu ser.

Duo

- **N**o ostensório
da manhã gloriosa se levanta
um sol que doura um céu do estonteante azul.
— Os jornais falam de corrupção, de máfias, de pedofilia, de atropelamentos, de morte.
- O dia voa para o zênite
como uma águia de luz.
— Há nuvens de cogumelos.
- A tarde recria o rubro da origem
no espelho do nadir.
— Tudo se encaminha para um triste naufrágio de sangue.
- A noite estende sobre todos o seu corpo amoroso.
— Adolescentes desnorteados picham catedrais.
Meninos queimam vivos bêbedos e índios, negros e mendigos.
Policiais de todo o mundo torturam e matam.
- A natureza é pródiga.
— É um diálogo entre lobos e cordeiros.
— É o conjunto esplendoroso da vida,
una em suas contradições.
— Caravelas bebidas pelo abismo!
- A vida é bela!
— Mas a televisão insiste em lembrar que há os meninos de rua,
os esbulhados, os sem-terra, os ofendidos, os famintos,
os desesperados, os sem-piedade, os sem-juízos.
- Deus e o Diabo martelam em duo
o pulso do Universo.

Ângela C. de Saules-Mendonça

Pássaro ferido!

*e*ste silêncio de cal

branco e vazio

da loucura

questa alma vaga

de casas cerradas

ao sol do meio-dia

estas poucas desalinhadas

árvores

sem expressão ao sol

mas que impressão

mais, maior

de simetria

e equilíbrio

na alucinação

do azul

que é céu e mar e fim

Imagem

Na poça de água

não há mais chão

talvez mergulho

na areia de

itinerantes nuvens

a superfície imóvel

espera a pedra saltar

e numa vertigem

de anéis te desfocar

nu-vens te mirar

no chão

no céu

no vôo em águas

rasas

em gotas de chuva

janelas

nos raios de lua

passarelas

orvalho, oráculo

no espelho a imagem

de imaginar

que sou quem me olha

atrás dos olhos

estende-se

infinita-mente

Antônio Cícero

Alguns versos!

As letras brancas de alguns versos me espreitam
em pé no fundo azul de uma tela atrás
da qual luz natural adentra a janela
por onde ao levantar quase nada o olhar
vejo o sol aberto amarelar as folhas
da acácia em alvoroço: Marcelo está
para chegar. E de repente, de fora
do presente, pareço apenas lembrar
disso tudo como de algo que não há de
retornar e paradoxalmente exulto
de abraçar na vida o que não tem substância:
e era uma fábrica de felicidade
essa tarde e um poema o seu produto
cujo tema, posto Auschwitz, é uma acácia.

O país das maravilhas

Não se entra no país das maravilhas
pois ele fica do lado de fora,
não do lado de dentro. Se há saídas
que dão nele, estão certamente à orla
iridescente do meu pensamento,
jamais no centro vago do meu eu.
E se me entrego às imagens do espelho
ou da água, tendo no fundo o céu,
não pensem que me apaixonei por mim.
Não: bom é ver-se no espaço diáfano
do mundo, coisa entre coisas que há
no lume do espelho, fora de si:
peixe entre peixes, pássaro entre pássaros,
um dia passo inteiro para lá.

Donizete Galvão

Pongeana

A ostra
 e a aspereza
 de sua crosta.
 O acúmulo
 de craca
 nas rugas
 da carapaça.
 O cheiro podre
 de mangue
 entranha-se nas digitais
 e no tecido das narinas.
 Lembram ao homem
 seu invólucro de lama.

A ostra
 é metade pedra,
 calcárias escaras
 brancas que se abrem
 aos golpes da faca.
 Por fora, objeto
 coberto por perebas.
 Por dentro, fêmea
 líquida em leito
 de nácar.
 Trêmula rosa,
 íntima e recém-nascida,
 envolta em gosma.

A ostra
bivalve
sabe a sol,
pedra e mar.
Vulva cálida
que se suga
com gosto
e desliza
na garganta.
Para outros,
lesma
para a qual
vira-se o rosto.

A ostra
se fecha
e na sua
caixa tosca
purifica-se,
protege-se
do lodo.
Oculta,
eleva
sua carne
ao limite
da sólida
pérola.

Maquinação

Entrou em máquinas de tristeza,
sombras espessas espalham-se
pelos chapadões da mente.

Entrou em máquinas de tristeza,
como peixe de lagoa de várzea
buscou o lodo mais fundo.

Entrou em máquinas de tristeza,
os jeitos das gentes e das coisas
deixam-se de estômago embrulhado.

Entrou em máquinas de tristeza,
restolhos de colheitas antigas
regurgitam em sua garganta.

Entrou em máquinas de tristeza,
a estrada come a paisagem baça
sem que em nada ele veja beleza.

Fernando Monteiro

Konya

Pássaros e ginetes,
arqueiros e derviches,
de seda e louça,
rotos e partidos
entre poeira e cacos
de palácios e jardins
plantados onde hoje
trafegam caminhões turcos,
eu vi na companhia
de turistas distraídos,
indiferentes aos vestígios
do esplendor seljúcida
— mas atentos à comida,
e insatisfeitos com o almoço
servido na estrada
para Konya empoeirada.
Lá não estavam os pássaros
sobre o túmulo de Rumi,
mas a confusão humana
e o calor e a lâmina
do desespero sem aviso
que assalta sem motivo
e corta da garganta
as palavras.

Peã

Espero que longa
e feliz
tenha sido a vida do mestre
artífice que moldou
um vaso bizarro entre
ânforas clássicas, jarras
e taças pousadas
sobre a superfície polida
da vitrene cretense:
na forma de um pé
calçado, alongado
como a proa do barco
de Ulisses,
bota veloz, celeste
e marítima na mesma
curva de esqui ático,
calçado, aéreo
sapato aquático
de um ginete caído,
ou guerreiro desmontado
para imprimir sua pegada
na praia do mito,
na areia seca e lavada
do sangue vertido
em nome de deuses
esquecidos.

Floriano Martins

As cartas suspeitas, I

Deito teu corpo em círculo de fogo
para que dele salte o animal fabuloso
O *hirco-cervus* do qual ressurjo
sacerdotisa de lótus, olhos dilatados

Veloz teu corpo me doa uma parábola
Um bosque acende-se em meu espírito
Domar o cervo, dar-lhe o nome da alma
e deitar-me em ti — êxtase de toda arte

Cidade em fendas, larvas além do sol
Alguém em nós por tanta terra ruge
semelhante a feras inúmeras, seres ardentes
a corpos crescidos no horto das dores

Nem morte ou feitiço de sons, apenas dom
da esfera que se abre ao toque de meus zelos

Reino de vertigens

A Socorro Nunes

Teu corpo e o meu caindo sobre o mundo
 Noite saqueada por uma caravana de relâmpagos
 Despojos do tempo foragido de sua fonte
 Minando abismos à deriva, perdas flutuantes
 O rosto deformado da beleza que as ruínas cultuam
 Linguagem extraviada ao querer entrar em si
 Teu corpo e o meu em sua queda mais secreta
 Um labirinto que fosse um deserto e um deus
 ciente que dali não há retorno
 Fuga das trevas Fogo de selvas

Flumineos Nulis

Os disfarces fatais da memória ante o infinito
 Indetíveis sombras caindo sobre o mundo
 Teu corpo e o meu: o que resta de um no outro

Foed Castro Chama

Lâmina do Arcano

(I)

A luz transforma-se em fogo líquido
no corpo ao gerar o embrião
que dá contorno à humana condição.
O ar concede o som que articulamos,
projetando no espaço o pensamento,
o qual produz o tempo condutor
do ser. No tempo a harmonia emerge
na vibração do canto que imitamos,
das aves. A palavra exercitamos,
ou calamos ao escutar a fala
do outro, tal o eco que atravessa
a máscara, detendo-nos atentos
aos encantos de, ouvindo a voz do duplo,
alcançarmos em nós igual sentido.

(II)

O perfume percorre-me o olfato
seguro de que breve rente à cor
de sua pele terei então nos dedos
a figura que tento desenhar
e me queima, acende-me o fulgor
imaginário de beleza igual
a um incêndio em campo amarelo
de leite e mel, de trigo e o arrozal
em tenras hastes verdes a crescer
de vertentes profundas que no íntimo
desejo reencontrar. O mesmo ar
que respiro estremece-me ao pensar
no instante em que toquei as níveas mãos
e seus dedos fugiam ternamente.

Inês Cavalcanti

Este poema jaz num fundo poço
envolto em musgo e úmidas avencas
e é meu desvelo içá-lo pouco a pouco
até que se derrame em flor às pencas
e não é culpa minha, como pensas
se no céu alto azul as claras aves
voam longe demais da minha pena
que é tímida e pequena, como sabes.

A flor desabrochou de madrugada
quando uma brisa fria perpassava
por entre pétalas de quase nada
e ao longe no horizonte derramadas
havia rubras anilinas quando
na linha divisória entre as colinas
perto do mar das ondas deflagradas
a transitória flor desabrochava.

Jaime Vaz Brasil

O amor nas mãos de Pandora

E se nas mãos de Pandora

dormissem os conteúdos

que da caixa se soltaram

e nos prenderam a tudo

tudo o que possa ser visto,

sentido ou imaginado

na cor dos males do mundo,

na corrente dos pecados?

O que seria de todos

nós, pecadores, agora

e na hora da colheita

das flores do ir embora

se no colo de outra virgem

nascesse um novo messias

pregando em nome do Pai

perversões e rebeldias

e que do céu derramasse

um girassol, um sinal

e nos fizesse viver

sem ter juízo, afinal?

O que seria de todos
nós, livres de culpa e dolo,
sem confissões nem martírios,
seitas, ritos e consolos?

No coração dos humanos
eu, em verdade, vos digo

só um problema haveria,
qual um supremo castigo:

se o próprio Deus nos mandasse
alguém falar em seu nome

autorizando o pecado,
o amor morria de fome.

O amor em pouso de ave

Eis que eu te queria plena,
mas não com ares de entrega.

(Antes, o olho invasivo
da paixão aguda e cega.)

Eis que eu te queria inteira
mas não assim, repentina.

(Antes, o corpo que aos poucos
é entregue a quem se destina.)

Eu te queria fechada
sem janelas e postigos.

(Mas chave pronta em segredo
ao que não penso ou não digo.)

Eu te queria nos ventos:
só por ver-te, me consolo.

Tu, o meu pássaro doido.
Eu, tua sombra no solo.

Eis que eu queria calma
mas não constante ou tão quieta.

(Antes, o denso imprevisto
de uma tela incompleta.)

Eis que eu te queria louca
mas não assim, em conflito.

(Antes, linha que me solta
preso ao timbre do teu grito.)

Eu não queria um amor
de sangue em vidro partido.

(Mas alma em pouso de ave
ao colo dos meus sentidos.)

Eu aprendi que o teu nome
me liberta e me vigia.

Por isso te quero minha.
Para sempre. Ou por um dia.

Luís Augusto Cassas

Sermão do beco

1

*d*escei às raízes da terra
mergulhai no céu do mármore;
nada existe só

a tudo compreendi:
Deus e a matéria
são uma coisa só

tudo é paradoxal
a treva do bem
a luz do mal

e o todo se interliga
como a clara ao ovo
e o velho ao novo

as lições da cripta
têm sabor de água
plasmadas em brita

nos becos da vida
revela-te sábio:
cigarra e formiga

temes ao céu?
ajuda-o ajudando-te
a descobrir o teu eu

ao espírito não dê férias
nem privilegies a matéria:
— tolo serias

mas sê sempre total:
não faças opção
aos lados da questão

em tudo sê prudente:
toda dual ciência
resolve-se na experiência

entre a solidez materialista
e a fluidez espiritualista
faz a opção: mater-espiritualista

o espírito é a capa
de milenar cepa
que veste a copa

a matéria é água viva?
sê eternamente responsável
por aquilo que cativas

A Câmara de Ecos:

descei às raízes da terra
mergulhai no céu do mármore
nada existe só

a tudo compreendi:
Deus e a matéria
são uma coisa só *

2

o respeito à matéria
 é extensão do amor ao corpo?
 o despreço à matéria
 transfere o ódio a outro?

o amor ao próximo
 é a extensão do instante
 "como a si próprio
 amar o distante"?

o respeito à matéria
 e o ódio aos outros
 são as duas contrafaces
 do espírito no corpo?

o desamor à matéria
 e o cumprir do destino
 resolvem-se na equação
 do masculino e feminino?

que contradição da matéria
 mudou a concepção do outro?
 psicanalizai a terra
 exposta a tudo e contra todos

matéria: *mater* gloriosa
 estrela bela secreta via
 chaga do feminino rosa de pedra
 mulher do espírito virgem maria

3

eu sou o verdadeiro Vieira
e vós os meus pregadores

toda pedra que não produz obras
eu a dinamito
e toda pedra que produz obras
eu a torno em pedaços
para que nasçam mais obras

ouve a hera
no meio da pedra
há sempre um caminho

a última lição
gravei-a no coração:
amar não é carregar pedras

pedras angulares dareis testemunho
de que escrevo sem rascunho

já não te chamo Pedro
mas te nomeio Pedra

ide e no id de vosso ego
pregai também aos não-pétreos

Luciano Maia

Quermesse

Entre o partido azul e o encarnado
transitava uma brisa sonora.
As cores da quermesse
juntaram-se aos jogos de luzes em teus olhos.
E vivias diante da música tombada do céu
a alegria de um cântico
apenas sonhado. Livre
da liturgia que adultera os cânticos.

Derriba

Um cavalo ágil desenhado na tarde de pó.
Suas patas despedaçavam as fugas dos novinhos.
Olhos transparentes eram os olhos do sol
para o rito sagrado da derriba em julho.
Diante do silêncio multitudinário
cavalo e cavaleiro flechavam o vento domingueiro.
tombo alardeou vozes de morte
entre os sisudos companheiros.
A tarde se fez só.
sangue banhando o escaldado
era generoso como uma chuva de abril.
Na tarde de pó.

Luís Inácio Oliveira Costa

Noturno com Fernando Pessoa

Um tejo naufraga no quarto
do homem que teoriza abismos
— a mão acaricia a treva
de leve quase sem gesto
o travo acre do vinho
tristemente o tabaco

lá fora, a noite imensa
é apenas desabamento

Ars poetica, ars erotica

Um corpo resume-se a alguns rastros
gestos úmidos réstias azuis de segredos
vazando às avessas pelas frestas

escrevo até onde entre frinchas
o silêncio deixa restos no poema
é mudo o desastre dos meus dedos

Bodas

A amante se prepara
para a febre azul da orquídea

há lugares vazios na carne
e nas palavras

aqui onde os corpos copulam os seus desvãos
e deixam silêncios limosos
aroma de amoras apodrecendo

despentear-te
despenhadeiro lento
violento afogar-se em nirvanas

a solidão do sexo sussurra
um delicado desastre

sangra a vida noturna da água-marinha

Rosane Barcellos

Sopro

Por brisa oblíqua nas ramas
coisa tão banal e rara
sabe-se o ar de um poema,
tal asa em meio à chama.
E sabe-se o algodoal
que a palavra ventania
soergue dentre os fonemas,
primitiva algaravia.
E ainda entende-se a brava
aragem que esvai da boca
do poeta quando cala:
pedra, metal ou poça
o faz com fios de água oca.

Gosto novo

Eu que não morri
e me aproximo a cada dia
do tempo morto
(pois a vida já não é sagrada
e por isso nem sequer é vida)
posso já reconhecer um gosto novo
de mel e manhã
ou vergonha
ou dor
e a consciência viva das palavras:
há um sabor de visgo nessa secreta procura:
um *porém* que aborta
um *talvez* que apura.

ENSATIOS





Kazimir Malevich *Três figuras*

ÓLEO S/ TELA, 1913

Coleção V. A. Dudakov

Antonio Carlos Secchin

*Cruz e Sousa – o desterro do corpo**

Há certas regiões de desterro na poesia de Cruz e Sousa que só a custo se deixam perceber, afogadas pelo espaço homogêneo e hegemônico de suas paisagens mais ostensivas. Uma dessas regiões encobertas, a meu ver, é a problemática do corpo. Mas, antes de explorá-la, apontemos, de modo sintético, o que de mais constante se diz sobre o poeta.

Considera-se bastante irregular a qualidade da matéria poética não reunida por Cruz e Sousa em livro autônomo (entendendo-se por livros autônomos *Missal*, *Broquéis*, *Evocações*, *Faróis e Últimos sonetos*). Esse material, enfeixado na edição¹ a cargo da prof. Zahidé Muzart sob a rubrica *O livro derradeiro*, engloba poemas da juventude e outros tantos da chamada fase madura, que mereceriam, certamente, integrar as obras principais do autor. Quanto aos textos iniciais, a crítica os descreve antes como tateios e vacilações poéticas do que propriamente como peças promissoras ou prenunciadoras do grande talento que mais tarde emergiria. Num estilo escravo da poética de Castro Alves, o jovem João fez ecoar seu brado libertário e abolicionista, em versos de precário domínio técnico e elevado tom retórico, como se percebe na homenagem que prestou ao próprio mestre, intitulada "Ao decênio de Castro Alves".

Então na terra sentiu-se

Um grande acorde final!

O belo vate brasileiro

Pendeu a fronte imortal! (p. 299)

Registram-se ainda, no primeiro Cruz e Sousa, exercícios de labor parnasiano, ou da escola realista, como à época se dizia. São textos de melhor acabamento, impregnados de um imaginário exótico (o paganismo romano, o amor medieval) e de um lirismo programaticamente anti-romântico, baseado numa carnalização absoluta do amor, entendido, às vezes, como um ramo da zoologia, conforme se lê nos versos² de Carvalho Júnior:

* Conferência proferida na Assembléia Legislativa do Estado de Santa Catarina por ocasião da abertura das comemorações oficiais do centenário da morte do poeta Cruz e Sousa.

*Mulher! ao ver-te nua, as formas opulentas
Indecisas luzindo à noite, sobre o leito,
Como um bando voraz de lúbricas jumentas
Instintos canibais refervem-me o peito.*

De maior envergadura é o grupo de poemas campesinos, também talhados com a espátula do antiidealismo. Trata-se, em geral, de pinturas da vida simples, pontilhadas de um erotismo que aos poucos desvela sua índole maliciosa:

*E que os teus dois seios puros
Que o amor fecundando beija
Fiquem cheios e maduros
Com dois bicos de cereja. (p. 275)*

Esse veio campesino, muito pouco estudado não só em Cruz e Sousa como na poesia brasileira em geral, constituiu-se, sem dúvida, em etapa importante no processo de desconstrução do discurso romântico, sendo de lamentar que seus principais cultores (Bruno Seabra e Ezequiel Freire, entre outros) estejam hoje relegados a um quase total esquecimento.

A partir de *Broquéis* (1893) várias mudanças se operaram na poesia de Cruz e Sousa, sem que certos traços da produção inicial fossem de todo abandonados. Esses traços (penso, em particular, na questão do erotismo) conviverão, de modo dilemático, com forças contrárias, que tentarão abafá-los, mas que não conseguirão extingui-los. De *Broquéis* aos póstumos *Faróis* (1900) e *Últimos sonetos* (1905) assinala-se uma trajetória de progressiva abstratização da obra de Cruz e Sousa, marcada pelo ímpeto da transcendência e pelo coroamento da figura mítica do poeta como condutor ou grande guia dos caminhos da salvação, mesmo que o preço da empreitada seja pago na moeda da vivência extremada da dor, concebida como estágio crucial na dinâmica de purificação do ser humano.

Na fortuna crítica do poeta, com destaque para as publicações organizadas por Afrânio Coutinho,³ Iaponan Soares⁴ e Zahidé Muzart,⁵ quase todos os críticos reafirmam o posto de Cruz e Sousa no âmbito da literatura brasileira: o de maior escritor simbolista. Alguns querem mais: querem-no precursor da moderna poesia do país, pela influência exercida em Augusto dos Anjos e (como observaram Gilberto Mendonça Teles⁶ e Ivan Teixeira⁷) em decorrência de afinidades entre o poeta catarinense e certos aspectos da poética de Mário de Andrade. Eu talvez queira *menos*, isto é, que não se veja em Cruz e Sousa O simbolista ou O prenunciador do modernismo, e

sim um autor menos monolítico no trono do Simbolismo e aberto a tensões e contradições que, fazendo-o menos simbolista, nem por isso o fazem menor poeta. O grande artista sempre relativiza os dogmas do estilo em que se inscreve; cabe aos menores acreditar demais em tudo aquilo. A convicção extremada é o primeiro passo do fanatismo, tão funesto na arte quanto em outros domínios. Uma voz clandestina procura, mesmo à revelia da vontade do autor, relativizar o que seu discurso possa conter de dogmático. É isso que tentarei demonstrar, retomando o que no início se anunciou: é preciso ouvir as vozes veladas de Cruz e Sousa, que, longe de serem veludas, são ásperas e incômodas. Com isso, proponho uma leitura assumidamente *parcial* de sua obra, porque, do conjunto, vou apossar-me de uma parte — sem, todavia, querer fazer passá-la pelo todo. Voz clandestina, como sugeri, e que reivindica o direito de coexistir com versões mais assentes e de pretensões totalizantes. O que, em suma, se almeja enfatizar é que a poesia de Cruz e Sousa incorpora também uma nostalgia da matéria, uma celebração — de início, orgiástica; depois, elegíaca — da ostensividade do corpo; esse fio — literalmente — de alta-tensão atravessa toda a sua obra, das primícias aos *Últimos sonetos*. Contra essa hipótese há o fato de que a palavra “alma” (ou “almas”) aparece 7 vezes nos 54 poemas de *Broquéis*, e nada menos do que 128 vezes nos 96 textos dos *Últimos sonetos*. Tal latifúndio anímico (1,31 alma por soneto) desautorizaria, em princípio, quaisquer considerações acerca da nostalgia da matéria: sobra espírito e falta corpo em Cruz e Sousa. Convém lembrar, todavia, que com freqüência denegamos não o que nos oprime, mas aquilo que nos seduz; dizemos um não externo ao sim implícito. Em apoio a tal raciocínio, leiamos alguns trechos do mais famoso texto em prosa do poeta, “O emparedado”:⁸

[A Arte] Era uma força oculta, impulsiva, que ganhara já a agudeza picante, acre, de um apetite estonteante e a fascinação infernal, tóxica, de um fugitivo e deslumbrador pecado (...) a chama fecundadora, o eflúvio fascinador e penetrante que se exala de um verso admirável (...) aqueles que, na Arte, com extremo requinte de volúpia, sabem transcendentalizar a Dor.

Eis aí os termos da cisão fundamental: de um lado, a ânsia de transcendência; de outro, a volúpia da forma. A poesia é diáfana, o poema é carnal. Para chegar a ela, urge atravessá-lo, e a viagem trará todas as marcas dos prazeres e tormentos — ou, se preferirmos, dos tormentosos prazeres.

Emparedado entre o éter do espírito e o álcool do corpo, o verso de Cruz e Sousa transforma-se no território de batalha entre ambas as forças. No final, o espírito assume ares de

vitorioso (128 almas, não esqueçamos), mas o poeta necessita o tempo todo clamar que o corpo é ruim, para, quem sabe, à força da repetição, acabar se convencendo disso. O rebaiamento do desejo à esfera do animalesco é uma das estratégias adotadas, mas como conciliá-la com a confissão de que a arte nasce do impulso desejanste?

Retornemos aos textos de Cruz e Sousa anteriores a *Broquéis*. Lá se localizam poemas que nem de longe indiciam o futuro reino soturno e noturno do poeta. Referimo-nos à já citada série das “Campesinas”, com seu lirismo solar e seu apego ao espetáculo sensível do mundo. Em “Ao ar livre” lê-se:

*Podes olbar as esferas,
Com ar direto e seguro,
De frente para o futuro,
De lado para as quimeras.*

*Não tenbas cofres avaros
De santos — na luz te afoga,
E a alma arremessa e joga
Por esses páramos claros. (p.268)*

Em tal ambiente feito de luz não cabe a névoa do mistério:

*Canta ao sol, como as cigarras,
A tua nova alegria.
No Azul ressoam fanfarras
Da grande vida sadia. (“Renascimento”, p. 271)*

Nem tudo, decerto, segue o mesmo diapasão; mas o prazer sem culpa e o viver sem transcendência reaparecem em vários momentos. Assim no “Pássaro marinho”: “Trazes na carne um reflorir de vinhas,/Auroras, virgens músicas marinhas,/Acre aromas de algas e sargaços” (p.253); e em “Canção de abril”: “Solta essa fulva cabeleira de ouro/ E vem, subjuga com teu busto louro/O sol que os mundos vai radiando e abrindo”(p.249). À guisa de contraste, assinala-se que o enlevo amoroso do poeta já encontra uma barreira de natureza étnica em “Eterno sonho”, quando uma voz feminina declara: “— Ah! bem conheço o teu afeto triste.../ “E se em minha alma o mesmo não existe,/ É que tens essa cor e é que eu sou branca!” (p.235). A configuração predominante do corpo feminino na obra de Cruz e Sousa — fonte

de lascívia, de maligna sedução, de embriaguez demoníaca — comparece no soneto “Satanismo”: “Não me olhes! Oh! não, que o próprio inferno/ Problemático, fatal, cálido, eterno,/Nos teus olhos, mulher, se foi cravar!” (p.214). O inferno não é mau: é problemático, porque representa a sede e a sede do desejo. Seria cômodo atribuir o mal à serpente-mulher; o problemático é que o desejo habita não só no ofídio, mas também no olhar masculino que serpenteia em torno da mulher. Esse jogo recíproco de enleios eróticos expressa-se sem subterfúgios em “Aspiração”:

*Quisera ser a serpe astuciosa
Que te dá medo e faz-te pesadelos
Para esconder-me, ó flor luxuriosa,
Na floresta ideal dos teus cabelos. (p.251)*

Como tentativa de estancar o clamor do corpo, desenha-se a alternativa de imaterializar a matéria no soneto “Magnólia dos trópicos”: “O teu colo pagão de virgens curvas finas/ É o mais imaculado e flóreo dos altares”(p.254) e em “Hóstias”: “Nos arminhos das nuvens do infinito/Vamos noivar por entre os esplendores”(p.254). Em contraponto opositivo a essa rarefação do corpóreo situa-se a erotização do incorpóreo, no soneto “Harpas eternas”, com seus Anjos cujas “/.../harpas enchem todo o imenso espaço/De um cântico pagão, lascivo, lasso,/Original, pecaminoso e brando...”(p.262).

Ainda no âmbito dos poemas dispersos, vale citar “Espiritualismo”, onde — releve-se o paradoxo — o espírito “sobe” para baixo, isto é, a “elevação” humana não é encarada pelo prisma ascensional, mas pelo da profundidade:

*Ontem à tarde, alguns trabalhadores,
Habitantes de além, de sobre a serra,
Cavavam, revolviam toda a terra,
Do sol entre os metálicos fulgores.
(...)
E pareceu-me que do chão estuante
Vi porejar um bálsamo de seivas
Geradoras de um mundo mais pensante. (p.244-5)*

Destaque-se também “Arte”, considerado uma espécie de versão preliminar da famosa “Antífona”, e em cuja primeira parte Cruz e Sousa endossa uma luta concreta, material, com

as palavras, em consonância com o que faria, muito mais tarde, João Cabral de Melo Neto.
Em Cruz e Sousa:

*Busca também palavras velbas, busca,
Limpa-as, dá-lhes o brilho necessário
E então verás que cada qual corusca,
Com dobrado fulgor extraordinário.*

*Que as frases velbas são como as espadas
Cheias de nódoas de ferrugem, velbas (p.353)*

Em João Cabral,⁹ falando de poetas:

*Os homens que em geral
lidam nessa oficina
têm no almoxarifado
só palavras extintas:
(...)
palavras que perderam
no uso todo o metal*

Muitos dos procedimentos elencados na poesia dispersa serão retomados em *Broquéis*. O mais ostensivo, do ângulo que nos interessa, é o da satanização do desejo, metonimicamente identificado com o corpo da mulher. “Lésbia”, “Múmia” e “Dança do ventre” são demonstrações cabais do fenômeno. Do primeiro: “Lésbia nervosa, fascinante e doente,/Cruel e demoníaca serpente/Das flamejantes atrações do gozo”(p.33). Do segundo:

*Múmia de sangue e lama e terra e treva,
Podridão feita deusa de granito,
Que surges dos mistérios do Infinito
Amamentada na lascívia de Eva. (p.33)*

Do último:

*Ab! que agonia tenebrosa e ardente!
Que convulsões, que lúbricos anseios,*

*Quanta volúpia e quantos bamboleios,
Que brusco e horrível sensualismo quente. (p.49)*

Horrível? Não se sabe o que se destaca: se o horror, se o fascínio. A invectiva parece fazer parte do jogo erótico, parece condimentá-lo prazerosamente com o mel e o sal do mal... Em "Serpente de cabelos", o poeta registra:

*Luxúria deslumbrante e aveludada
Através desse mármore maciço
Da carne, o meu olhar nela espreguiço
Felinamente, nessa trança ondeada. (p.56)*

Alguns poemas, sem renunciar ao erotismo, procuram explicá-lo não pelo caldeirão do inferno, mas pela caldeira dos trópicos. É o caso de "Afra", com sua "Carne explosiva em pólvoras e fúria" (p.44) e de "Tulipa real": "Deslumbramento de luxúria e gozo,/Vem dessa carne o travo aciduloso/De um fruto aberto aos tropicais mormaços." (p.47)

Não nos vamos deter naquilo que anteriormente se demonstrou: a imaterialização do corpóreo (cf. "Em sonhos" e "Incenso"), a erotização do etéreo (cf. "Regina Coeli"), a confissão de que a serpente é também, ou primordialmente, masculina (cf. "Lubricidade"). Sublinhemos, porém, o processo de fragmentação do corpo desejado, ora (machadianamente) reduzido a "Braços":

*As fascinantes, mórbidas dormências
Dos teus abraços de letais flexuras,
Produzem sensações de agras torturas,
Dos desejos as mornas florescências. (p.36);*

ora sinestesticamente transformado em voz:

*Mais claro e fino do que as finas pratas
O som da tua voz deliciava...
Na dolência velada das sonatas
Como um perfume a tudo perfumava.*

("Cristais", p. 53)

Incapaz de esquivar-se ao império da matéria, o poeta revela o desejo de congelar o desejo, seja através das “Dormências de volúpicos venenos/Sutis e suaves, mórbidos, radiantes” (p.31), nos versos de “Antífoma”, seja, de forma inequívoca, em “Siderações”:

*Para as Estrelas de cristais gelados
As ânsias e os desejos vão subindo.
Galgando azuis e siderais noivados
De nuvens brancas a amplidão vestindo... (p.32)*

Ao corpo fragmentado em *Broquéis* sucede o corpo dilacerado em *Faróis*, sem que, aliás, a fragmentação deixe de comparecer no novo livro, num subgrupo de poemas que inclui “Boca”, “Seios” e “Pés”. O poeta, é verdade, não desceu ao inventário microscopista de outro escritor catarinense, Luís Delfino,¹⁰ que retalhou em 22 partes a anatomia feminina, chegando a cinzelar sonetos especificamente destinados ao cotovelo e aos supercílios...

Num raro momento de ironia, Cruz e Sousa arquiteta um duelo-diálogo entre Deus e o diabo, em “*Spleen* dos deuses”. Na derradeira réplica, Satã afirma: “Se és Deus e já de mim tens triunfado,/Para lavar o Mal do Inferno e a bava,/Dá-me o tédio senil do céu fechado...” (p.121). Entenda-se, é claro, um céu pacificado, sem as convulsões do desejo; por isso tédio, senil, fechado. Igualmente rara torna-se a configuração eufórica do erotismo, conforme se lê no soneto “Corpo”: “E as águias da paixão, brancas, radiantes,/Voam, revoam, de asas palpitantes,/No esplendor do teu corpo arrebatadas!” (p.125). Na maior parte dos casos, o erotismo é maléfico, e tangencia o território da morte:

*Quem teu aroma de mulber aspira
Fica entre ânsias de tûmulo fechado...
Sente vertigens de vulcão, delira
E morre, sutilmente envenenado.*

(“Flor perigosa”, p.131)

A radicalização dessa perspectiva, em *Faróis*, leva a uma série de textos acerca da doença, da agonia, da morte e da carga de repulsa ou atração que esses estágios podem provocar no ser humano. Em “Caveira”:

*Boca de dentes límpidos e finos,
De curva leve, original, ligeira,
Que é feito dos teus risos cristalinos?!
Caveira! Caveira!! Caveira!!! (p.86)*

E em "Inexorável":

*O teu nariz de asa redonda,
De linbas límpidas, sutis,
Ob! há de ser na lama hedionda
O teu nariz de asa redonda
Comido pelos vermes vis?! (p.101)*

não é difícil rastrear uma linhagem e uma linguagem que desaguarão em Augusto dos Anjos — a declaração de u'a morte sem futuro, aliada à volúpia da nadificação. O poeta parece comprazer-se com o espetáculo da decadência, com a destinação irrecorrível da lama humana. No soneto "Enclausurada", depois de consignar que "Teu corpo tinha a embriaguez dos vícios", arremata, com certa crueldade: "Por onde eternamente enclausuraste/Aquela ideal delicadez de haste,/De esbelta e fina ateniense antiga?" (p.96-7). O aniquilamento, porém, é insuficiente para obstar o fluxo do desejo: ele se infiltra mesmo em espaço que aparentemente lhe são interditos, como a dizer que seu império ultrapassa toda fronteira, inclusive a da vida. É o que se lê em "Piedosa", onde se antegoza a morte da amada:

*E sinto logo esse supremo e sábio
Travo da dor, se morta te antevejo,
Essa macabra contração de lábio
Que morde e tantaliza o meu desejo. (p.110)*

Um passo além e eis-nos na atmosfera fetichista e necrófila de "Pés": "Pés que bocas febris e apaixonadas/Purificaram, quentes, inflamadas,/Com o beijo dos adeuses soluçantes". (p.125)

E como todas essas questões se cruzam no derradeiro — e mais espiritualizado — livro de Cruz e Sousa, os *Últimos sonetos?* Seguindo a trilha das obras pregressas, Cruz e Sousa convoca o desejo para tentar exorcizá-lo — e acaba por admitir-lhe uma irresistível atração; basta citarmos "Vinho negro":

*O vinbo negro do imortal pecado
 Envenenou nossas humanas veias
 Como fascinação de atras sereias
 De um inferno sinistro e perfumado. (p.169)*

Ou "Demônios":

*É um grito infernal de atroz luxúria,
 Dor de danados, dor do Caos que almeja
 A toda alma serena que viceja,
 Só fúria, fúria, fúria, fúria, fúria! (p.180)*

A veemência acintosa da condenação se transmuda em suave discurso quando o poeta se alça das profundezas e se põe a galgar o Empíreo, consolando e acolhendo os espíritos eleitos. É de salientar, todavia, que ainda na celeste esfera os signos do corpo, tão estigmatizados, se farão presentes, conforme já ocorrera nos livros anteriores. No poema "Livre!" a alma, desencarnada, pode enfim gozar "Fecundas e arcangélicas preguiças" (p.158), acedendo àquilo que possivelmente se condenaria no corpo: a preguiça. Noutro texto, o "Coração confiante" se embebeda "no celeste vinho/da luz" (p.164), apartado que está do demoníaco vinho da adega... Em "Asas abertas", o poeta assegura: "Mas na minh'alma encontrarás o Vinho" (p.173). Pelos exemplos, percebemos que todo o espaço etéreo é permeado de signos evocadores de um prazer material, recalcado na manifestação terrena e recuperado no plano cósmico.

A própria noção de transcendência — eixo do livro, segundo a maioria dos críticos — sofre alguns abalos, discretamente disseminados em poemas que se contrapõem à euforia salvacionista do conjunto. É o caso de "Ironia de lágrimas", "Consolo amargo" e "A morte", onde ao fenômeno da extinção Cruz e Sousa não acrescentou a mínima esperança de resgate. É o caso de "Só", que estampa uma solidão humana irredutivelmente vedada à compreensão do Outro. Em "Triunfo supremo" lê-se uma apologia da capacidade humana, tecida em meio a uma série de provações e mortificações de caráter profano. Nenhum bálsamo compensatório, nenhum degrau do paraíso é prometido ao poeta, que "entre raios, pedradas e metralhas/Ficou gemendo mas ficou sonhando!" (p.194)

Na sua obra, vimos, portanto, que o asilo no espírito foi incapaz de promover o exílio do corpo. Corpos de mulheres imaginárias, ou de sua inesquecível esposa Gavita. Corpos textuais, seus versos — também tecidos de volúpias e minúcias.

Notas

- 1 SOUSA, Cruz e. *Poesia completa*, introd. e org. Zahidé Muzart. 12ª ed. Florianópolis: FFC:FBB, 1993. Salvo menção expressa, todas as citações de Cruz e Sousa serão extraídas desta edição, seguidas do número da página em que os textos se encontram.
- 2 CARVALHO, Júnior, Francisco Antônio de. Antropofagia. In: *Parisina*. Rio de Janeiro: Tipografia de Antônio Gonçalves Guimarães & Cia., 1879, p.89. Atualizamos a ortografia.
- 3 COUTINHO, Afrânio, org. *Cruz e Sousa*, coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- 4 SOARES, Iaponan & MUZART, Zahidé, org. *Cruz e Sousa: no centenário de Broquéis e Missal*. Florianópolis: FCC, 1994.
- 5 MUZART, Zahidé, org. *Cruz e Sousa, Revista Travessia* n.º 26. Florianópolis, Editora da UFSC, 1993.
- 6 TELES, Gilberto Mendonça. Ondula, ondeia, curioso e belo. In: MUZART, Zahidé, *op.cit.* (1993), p. 73-101.
- 7 TEIXEIRA, Ivan. Introdução. In: SOUZA, Cruz e. *Missal. Broquéis*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.IX-XXXIX.
- 8 SOUSA, Cruz e. O emparedado. In: *Evocações*. Rio de Janeiro: Tipografia Aldina, 1898, p. 356-91. Atualizamos a ortografia.
- 9 MELO NETO, João Cabral de. Uma faca só lâmina. In: *Poesias completas*, 3ª.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979, p.196.
- 10 DELFINO, Luís. *Poemas escolhidos*, sel. e introd. Nereu Corrêa. Florianópolis: FCC, 1982, p.72-93.

Regina Zilberman

Uma visão da poesia russa

Hoje também
 a rima do poema
 é carícia
 slogan
 açoite
 baioneta.

Vladimir Maiakovski¹

CURTA LIÇÃO DE HISTÓRIA

Nação de dimensões continentais, mas localizada na divisa entre o Ocidente e o Oriente, a Rússia, por muito tempo, viveu a situação geográfica enquanto ambigüidade cultural. Sua história moderna, contudo, revela a tendência crescente de se voltar para o lado do poente, identificando-se com a Europa: Pedro, o Grande, que reinou de 1689 a 1725, organizou o império, reformou a máquina administrativa, introduziu manufaturas, obrigou a oficialidade a se educar e, por fim, julgou que uma cidade virada para o oeste deveria ser sua capital: fundou então São Petersburgo, que manteve esse *status* quando Catarina, a Grande, no trono a partir de 1762, deu continuidade ao processo iniciado no começo do século XVIII.

O século XIX foi marcado pelo conflito entre as duas orientações: a ocidentalização, que significava também modernização, teve seqüência durante o reinado de Alexandre I; no entanto, Nicolau I, seu sucessor, procurou proteger a Rússia das novidades, interrompendo as reformas, retomadas apenas com a ascensão de Alexandre II, cuja primeira iniciativa foi a emancipação dos servos, em 1861. Tornou cidadãos livres e donos de seu destino cerca de 40 milhões de pessoas, até então aprisionadas às glebas em que trabalhavam para um grande proprietário rural.

Alexandre II foi, contudo, assassinado pelos revolucionários e sucedido pelo filho, Alexandre III, militante do partido contrário: eslavófilo, suprimiu as reformas e arrochou a repressão, impedindo os movimentos de oposição. Nicolau II, que chegou ao poder em

1894, já não conseguiu deter a força revolucionária, embora não mostrasse perfil conservador: em 1905 deparou motins no exército e na marinha, somadas às manifestações de insatisfação dos operários e camponeses, que culminaram numa greve geral. Conseguiu negociar com os insatisfeitos, promovendo uma eleição geral, de que saiu a Assembléia de representantes. Mas, em 1917, a Rússia, derrotada pelos alemães na guerra européia, passava por situação calamitosa: racionamentos, fome e miséria assolavam a população. O czar não logrou sucesso dessa vez: teve de renunciar em 15 de março, legando o poder à Assembléia Nacional (Duma). O novo governo, liderado por Kerenski, não durou, derrubado em outubro pelos comunistas, comandados por Trotski. O poder passou então aos soviets, que o sustentaram, apesar das lutas internas e da guerra civil, que se estenderam até a década de 1920.

O conflito Ocidente/Oriente do século XIX transformou-se, na virada para o século XX, numa luta entre aristocracia e povo, grandes proprietários rurais e camponeses, burguesia e proletariado; mas correspondeu também ao confronto entre vida rural e urbana, entre o mundo tradicional do campo e moderno da cidade. A vitória da revolução e dos comunistas permitiu o progresso, a modernização, o desenvolvimento tecnológico; mas também significou o represamento do passado, a rejeição da cultura original e o abandono da tradição, que, sufocadas, acabaram por emergir, na última década deste século, em manifestações de repúdio ao regime e de desejo de retorno a modelos convencionais de gerência social e política. A história moderna da Rússia não termina de modo feliz, porque a ambigüidade nunca se resolveu, e as oscilações verificáveis até nossos dias sinalizam que a questão permanece em aberto.

A LITERATURA E A SOCIEDADE

A história da literatura russa coincide, em grande parte, com a história do processo de ocidentalização antes resumido. Afinal, o próprio alfabeto cirílico utilizado nos textos foi criado à base do alfabeto grego, após a cultura russa ter passado pela influência da civilização cristã, sediada em Bizâncio. Da mesma maneira, as principais expressões literárias começaram a se destacar desde sua integração às correntes poéticas e estéticas do Ocidente. É o que ocorre a Mikhail Lomonosov (1711/1765), poeta e filólogo, conhecido como pai da literatura russa e fundador da primeira universidade em Moscou.

A adoção de padrões ocidentais de expressão artística facultou à literatura russa elevar-se ao patamar em que chegou no século XIX, inaugurado por Aleksandr Puchkin, poeta e fic-

cionista capaz de harmonizar a tradição folclórica de seu país aos matizes românticos típicos de seu tempo, e encerrado por Anton Tchekhov, renovador do conto e do teatro, que reverteu o vetor das influências, afetando sua obra a escrita de boa parte dos narradores e dramaturgos contemporâneos. Entre um e outro, apareceram escritores do porte de Lermontov, Gogol, Turguenev, Gontcharov, Nekrassov, Leskov, para culminar numa situação compartilhada por bem poucas literaturas no Ocidente: a possibilidade de escolher entre a novelística de Tolstoi e de Dostoievski.

Com efeito, a crítica literária, no século XX, tem presenciado um debate singular: sejam os estudiosos de esquerda ou de direita, sociólogos ou estruturalistas, de vanguarda ou reacionários, todos eles parecem ser levados a se posicionar diante dos dois grandes escritores, manifestando a preferência por um ou outro. Desse modo, se Tolstoi foi o modelo para a pesquisa sobre a prosa entre os formalistas, Dostoievski representou para Bakhtin, na mesma época, a polifonia em seu estágio mais acabado; depois, Luckács privilegiou, por outro ângulo, o romance de Tolstoi, em oposição às interpretações de fundamento psicanalítico ou existencialista que vingavam na França, fecundadas pelos livros de Dostoievski; recentemente, a semiótica de Tartu, liderada por Iuri Lotman e Boris Uspenski, voltou a valorizar Tolstoi, agora para mostrar que, tanto quanto em Dostoievski, se encontra polifonia em seus escritos.

Idade de Ouro é como se denomina essa fase, cuja qualidade pode ser medida pelo debate que ensejou, nunca resolvido e sempre em desenvolvimento. Luxo a que raras tradições literárias se podem dar, pois não se trata de escolher um ou outro artista, justificando teoricamente a predileção, e sim de reconhecer a riqueza do patrimônio artístico construído no país. Nação tão tardiamente integrada ao Ocidente, de onde pouco a pouco veio a extrair seus padrões estéticos de avaliação, e tão desequilibrada do ponto de vista social, conservando o regime de servidão até poucas décadas antes do século XX, a Rússia encerrou o período com a literatura alcançando um padrão quase incomparável.

Os problemas locais eram grandes, de certo modo equivalentes ao tamanho do país; do ponto de vista político, a repressão sufocava as melhores vozes; do ponto de vista social, a desigualdade era gritante. Somem-se a isso as dificuldades econômicas, devido ao predomínio do regime agrícola fundado na grande propriedade, explorada em moldes tradicionais, e os conflitos culturais, de que é sintomática a oscilação entre o Oriente e o Ocidente; e ter-se-á o quadro de uma nação de porte gigantesco, mas atrasada, se comparada às demais potências européias que, do final do século XIX ao início do XX, configuravam o apogeu do capitalismo e do imperialismo.

A literatura, contudo, correspondia à grandiosidade do país, como que ignorando as condições instáveis de que era fruto. Em razão disso, é ela mesma uma questão para a teoria da literatura, em especial para a sociologia literária, que não deve se assombrar tão somente com o progresso da infra-estrutura, quando este não suscita uma produção artística de porte respeitável. Potências menos desenvolvidas, com perfil terceiro-mundista, se classificadas segundo parâmetros de nosso tempo, podem gerar patrimônios literários invejáveis, como foi o caso da Rússia ao longo do século XIX e na virada para o século XX. Ao chegar a esse ponto, contudo, o país, de um lado, vivia a promessa de uma revolução política; de outro, concretizava uma prosa de ficção de altíssimo nível. A poesia, no novo século, realizará ambas as aspirações, revelando outros paradigmas a serem emulados pela arte do Ocidente.

POESIA E REVOLUÇÃO

A poesia russa entrou no século XX de mãos dadas com o Simbolismo, representado por Andrei Biéli (pseudônimo de Boris N. Bugaiev) e Aleksandr Blok, os dois nascidos em 1880. Deu margem ao Acmeísmo, movimento de tendência neoclássica, liderado por Ana Akhmatova, mas ainda vinculado ao Simbolismo, constituindo, conforme Krystyna Pomorska, sua "expressão final."² Por fim, desembarcou no Futurismo a manifestação mais singular e rica da poesia russa contemporânea, pois não apenas se transformou em padrão para a lírica européia de vanguarda como se revelou um raro momento de estreita proximidade entre uma estética renovadora e uma prática política revolucionária, ambas aliadas e marchando para a frente, na direção da mudança.

O poema "Burla", de Andrei Biéli, em tradução de Augusto de Campos, exemplifica o caminho adotado pela vertente simbolista. A primeira estrofe,

No

Vale

Era uma vez

Em sonbo,³

estabelece de imediato a ambiência onírica predileta do estilo, complementada pela alusão à fantasia, expressa pelo terceiro verso. Sendo o clima de ordem fantástica, tudo o que se segue fica por conta do sobrenatural, confirmado pelas figuras citadas nas estrofes posteriores: o sujeito "em farrapos" expulso do circo, o "palhaço / cantante", o "bufão".

Próprios ao estilo simbolista são dois outros traços do poema: a ênfase na primeira pessoa, o sujeito lírico que enuncia o texto; e a exposição da condição desse indivíduo, separado, diferente e frustrado pelas ilusões. Por essa razão, ele se apresenta na situação da vítima, diminuído perante o mundo e as pessoas que o cercam, mesmo quando mira a um alvo mais elevado, como o "caminho da iniciação" prometido pelo interlocutor.

Um poema de Anna Akhmatova, "Lendo *Hamlet*", é igualmente introduzido pelo ambiente fantástico, de contorno macabro:

*O cemitério. Infilete um rio anil
À direita, no vazio do terreno.⁴*

Só então se introduz o sujeito que, nessas condições, somente poderá expressar seu desapontamento existencial e frustrações pessoais.

Também Aleksandr Blok lida com figuras surreais, de cunho onírico, que liberam o texto poético do cotidiano e das situações rotineiras. Nesses textos, o sujeito lírico constitui a única realidade concreta, e a ele só pode contrapor-se um outro facilmente reconhecido com o *alter ego* dessa subjetividade narcísica. Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman traduzem, na coletânea por eles organizada, um dos poemas dos *Versos sobre a Bela Dama* que bem caracteriza essa propensão marcante da vertente simbolista:

*No templo de naves escuras,
Celebro um rito singelo.
Aguardo a Dama Formosura
À luz dos velários vermelhos.*

*À sombra das colunas altas,
Vacilo aos portais que se abrem.
E me contempla iluminada
Ela, seu sonbo, sua imagem.*

*Acostumei-me a esta casula
Da majestosa Esposa Eterna.
Pelas cornijas vão em fuga
Delírios, sorrisos e lendas.*

*São meigos os círios, Sagrada!
Doce o teu rosto resplendente!*

Não ouço nem som, nem palavra,

*Mas sei, Dileta — estás presente.*⁵

Quem lê esse poema pouca diferença nota entre o texto e as expressões simultâneas dos simbolistas brasileiros: também Alphonsus de Guimaraens esmerou-se no estabelecimento desse ambiente de coloração religiosa, em que se celebra um ritual, tendo por objeto de culto uma figura feminina. O tema, que poderia escorregar para o erótico, neutraliza a sexualidade por intermédio da descrição do espaço, fechado e sombrio, iluminado tão-somente por velas, mais de uma vez citadas. O amor pela mulher torna-se adoração de um ideal distante, presente, mas inalcançável, logo, puro e virginal.

Outros simbolistas nacionais seguiram esse caminho, bastando citar o gaúcho Eduardo Guimaraens, que, em *A divina quimera*, de 1916, igualmente reproduz o misto de religiosidade e paixão, sem erotismo ou sexo, presente no poema reproduzido ou nos versos do Guimaraens mineiro. Essas aproximações denunciam que, tanto quanto o movimento brasileiro, o Simbolismo russo está impregnado da tendência universalizante e avessa aos nacionalismos, que, se reconhecia a identidade do sujeito, suprimia todas as demais referências que faziam dele um indivíduo histórico.

Talvez por essa razão o Simbolismo tenha sido uma vertente bem-sucedida em países periféricos, como o Brasil e a Rússia do início do século: ao suprimir a referência ao mundo concreto, anulavam-se as circunstâncias empobrecedoras do meio onde os autores viviam. Negando, porém, a realidade imediata, o corpo e a matéria, deixava de assumir pendor revolucionário: não podia almejar a mudança porque não falava do objeto a transformar. Quando a insatisfação com a sociedade começou a se converter numa prática política, o Simbolismo precisou recuar. Duas alternativas se apresentaram: alterar a temática dos poemas ou escolher outra poética. Ambas as opções foram realizadas pelos autores russos.

Tanto Blok quanto Akhmatova, depois dos anos 20, mudaram a orientação de sua temática, fato que pode ter-se devido tanto à nova situação política da Rússia, governada pelo Partido Comunista, sob a liderança de Lenin, quanto à ascensão do Modernismo. Desde 1914, o Futurismo impunha-se como uma poética renovadora, as vanguardas antes e depois da Grande Guerra rejeitavam a orientação simbolista; dessa maneira, os escritores talvez tenham escolhido um caminho diverso do inicial, integrando-se às tendências gerais de seu tempo.

Akhmatova, por exemplo, no poema "Cinco anos se passaram", abandona a perspectiva lírica dos textos anteriores, colocando, no lugar do sujeito que se percebe isolado e contra o

mundo, o “país”, que, passado o período de tempo indicado no título, experimenta nova situação, de aperfeiçoamento e progresso:

*Cinco anos se passaram, meu país,
livre das feridas da guerra,
preenche os vales florescidos
com um fresco silêncio.*

*Já reluzem os faróis na noite marinba,
mostrando os caminhos à gente do mar,
e o marinheiro olha desde longe
as pupilas que brilham no escuro.*

*Onde zunia o tanque, está o trator pacífico,
onde estalou o incêndio, há um jardim florido
e pela estrada comida de metralha
correm autos velozes⁶*

De nítido teor ufanista, o poema parece ingênuo, com imagens retiradas da natureza que sinalizam a nova vida — “vales florescidos”; “jardim florido” — e a crença no futuro: “pupilas que brilham no escuro”. Mas trata-se também de uma celebração da paz e do trabalho, representados pelo “trator pacífico” que substituiu o tanque de guerra, paz que vem acompanhada do progresso, simbolizado pelo motivo mais que óbvio, o carro veloz que corta a estrada ainda marcada pelos buracos das balas.

“Seguramente muitas coisas” também manifesta a crença na nova situação política, pois o poema encerra com palavras de ordem:

*de pronto, abrem-se largas portas
ordenando-me que siga o rastro
da estrela da manhã.⁷*

A “estrela da manhã” tornou-se, com o tempo, clichê da poesia de esquerda, figurando em poemas de autores brasileiros, como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Mas Akhmatova experimenta o nascimento dessa imagem, que encerra um texto cujo objetivo é manifestar as novas orientações estéticas seguidas pela autora. São os versos que antecedem os antes citados:

*Seguramente muitas coisas
 buscaram ser cantadas por mim:
 o que retumba sem palavras,
 o que afia a pedra no escuro,
 o que através do fumo irrompe.
 Minhas contas ainda não tenho feitas
 com o fogo, o vento e a água.*

A autora parece acertar as contas com seus poemas anteriores: invoca a própria subjetividade, ainda em dívida com a temática que ocupou seus versos, de ordem mais abstrata e impalpável, como o que “através do fumo irrompe”; mas isto não a impede de escolher outro rumo, ainda simbolizado por uma imagem da natureza, a “estrela da manhã”, que, contudo, se converterá aos poucos em ícone do comunismo, ou da esquerda, como um todo.

É Blok, contudo, quem dá vazão ao poema mais expressivo dessa virada dos simbolistas. Escrito em janeiro de 1918, “Os doze” contém praticamente todas as marcas de um tipo de poesia que, doravante, caracterizará a lírica política de esquerda.

O texto divide-se em 12 partes e tem caráter narrativo, relatando o avanço de uma força revolucionária. A primeira parte reproduz as diferentes reações à exibição de uma faixa em que está escrito “Todo o poder à Assembléia Constituinte!”:⁸ uma velha protesta contra os bolcheviques, que “vão acabar com nossa vida!”, um burguês desdenha, um “aristocrático/literato” prevê: “É o fim da Rússia!”

A segunda parte introduz a “coluna dos doze”, que avança e, com fuzis, leva a Revolução adiante. O narrador invoca:

*Ergue o fuzil, tovarich, sem receio!
 Mira na Santa Rússia, bem no meio*

Da nauseabunda

Gravebunda.

Moribunda.

Sus, sus, sem cruz⁹

No segmento seguinte, de apenas 12 versos, o poeta elogia os revolucionários, jovens que “largam casa / pelo Exército Vermelho”; e ameaça: “Burguês, treme de terror!” As partes 4, 5, 6 e 7 narram façanhas dos revolucionários, que não se deixam levar pela piedade, liquidando com os inimigos, como o par Vanka e Kátia, punidos pelos doze, entre os quais se encontra Petrushka, até então apaixonado pela moça.

O sentimento, no entanto, é condenado, e o jovem combatente, após a advertência do companheiro de luta,

— Este não é o momento
 Para servirmos de ama-
 Seca do teu sofrimento.
 Uma ação maior nos chama!

volta a marchar na direção de sua meta revolucionária:

E Petrubka acerta o passo,
 Vai de novo no compasso...

Cabeça alta, pra frente,
 Ele sorri novamente...

Os segmentos posteriores mostram cenas em que os expedicionários atacam a burguesia; igualmente o poeta usa da força da palavra para atacar e vilipendiar a classe social de que se entende inimigo:

Eis o burguês, um cão sem osso,
 Taciturna interrogação,
 E o mundo velbo — frente ao moço —,
 Rabo entre as pernas, como um cão.

A narração da marcha vitoriosa, de que fogem os adversários, sem coragem de enfrentá-la, encerra o poema, que, nas últimas partes, alterna palavra de ordem:

Avante, avante,
 Povo operário!

com insultos dirigidos à burguesia, simbolizada doravante pela imagem do “cão lazarento” que todos escorraçam. Os versos finais, narrativos também, compõem uma cena coletiva, que, depois, o cinema soviético, como no filme *A mãe*, de Pudovkin, explorará:

Atrás — o cão esfomeado.
 À frente — pendão sangrento,
 Às avalanches insensível,
 Às balas duras invisível.

O entusiasmo revolucionário atravessa o poema, revelando a posição do sujeito que, se nos textos simbolistas ocupava o primeiro plano, agora se esconde por trás do grupo de militantes, sem deixar de expressar sua visão de mundo. Assim, embora narrativo e expresso em terceira pessoa, o poema não é menos lírico que os anteriormente citados pertencentes a Blok; e o narrador pode extravasar sua indignação ou contentamento, porque não abre mão da forma poética. Fosse um ensaio ou um conto, pedir-se-ia mais cautela e discrição ao indivíduo que relata o episódio; assim sendo, apesar do teor épico, via de regra menos ostensivo no que se refere à manifestação de idéias pessoais, o poeta não se constringe de tomar partido e orientar os sentimentos que vigoram no texto.

O poema fica impregnado de subjetividade igualmente por outro aspecto: o narrador não recorre às formas do relato tradicional, caracterizadas pelo uso do distanciamento temporal, com verbos no pretérito, e espacial, em decorrência do que os eventos são apresentados desde uma posição diferente, se comparada com a dos que vivenciam os fatos. Com efeito, o sujeito lírico recorre à oralidade, reproduzindo os acontecimentos desde os discursos dos indivíduos que fazem parte da ação. Essa técnica confere caráter dramático ao texto, como no episódio em que Kátia e Vanka são perseguidos pelo grupo militante, matéria do sexto segmento:

*...Lá vai em doída correria
O trenó — berra e bate o guia...*

*— Alto lá! Nem um passo mais!
Ajuda, André! — Petrushka, atrás!*

*Trac-tararac-tac-tac-tac-tac!
Contra o céu a neve estilbaça.*

*— Lá se vai! Vanka escapuliu!
Um tiro ainda! Arma o fuzil!*

*Trac-tararac! Vais aprender
.....
A não roubar minba mulber!
Foge, poltrão! Passou por perto!
Mas cedo ou tarde ainda te acerto...*

*E Kátia? — Morta, lá, gelada,
Com a cabeça trespassada.
— Contente, Kátia? Você ria...
Ri, cadáver, na neve fria!*

*Revolução, mantém o passo!
O inimigo mantém o seu laço.*

Sendo de índole narrativa, pois se relata um episódio, o segmento não é menos poético, embora não se mostre sentimental. O lirismo transporta-se para o âmbito da paixão política, deixando de pertencer ao do afeto motivado pelo amor ou pela desilusão existencial. Mas a originalidade do texto depende de outro fator, qual seja, a presença do discurso direto, tão evitado pela poesia, o que garante a oralidade e, sobretudo, o dialogismo até então raramente presente no gênero e injustamente negado por Mikhail Bakhtine em alguns de seus estudos teóricos.¹⁰

Como o narrador privilegia a cena, ele se aproxima do modo cinematográfico, utilizado em várias situações do poema. A opção por técnicas dramáticas peculiares aos filmes talvez indique outra faceta da modernidade de Blok ao escrever “Os doze”; mas não significa submissão àquela forma, porque prevalece o discurso oral, próprio à literatura. E predomina sobretudo a manifestação lírica do sujeito, que não se inibe em nenhum momento, seja elogiando seus heróis, seja insultando o indesejado burguês, resistente à revolução.

Nesse sentido, “Os doze” parece prenunciar textos como a “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade, publicada em *Paulicéia desvairada*, de 1921. Em ambos, a mesma ruptura com a lírica subjetivista do Simbolismo, a que os dois poetas aderiram nos seus primeiros anos de criação literária; em ambos, também, a opção pela oralidade e pela agressão ao protagonista típico do capitalismo, combatido pela palavra poética. O poema de Mário de Andrade, contudo, foi percebido como alinhado ao Futurismo, pelo menos na concepção de Oswald de Andrade, que o identificou, antes mesmo de a obra ser publicada, àquela corrente de vanguarda.

FUTURISMO

Em 1912, alguns escritores da nova geração, entre eles David Burliuk, Velemir Khlebnikov e Vladimir Maiakovski, publicaram um almanaque provocador intitulado *Bofetada no gosto público*, considerado desde então o manifesto do grupo futurista na Rússia. Maiakovski interpreta o aparecimento do Futurismo na *Autobiografia*:

Conversa. Do aborrecimento rachmaninoviano, passamos ao aborrecimento da Escola, do da Escola — a todo o aborrecimento clássico. David tem a cólera do mestre que ultrapassou os seus contemporâneos, eu, o *pathos* do socialista, certo de que a queda das velharias é fatal. Nasceu o Futurismo russo.¹¹

Para Maiakovski, o Futurismo surgiu como ruptura, rejeição de formas consagradas e pesquisa de novos modos de expressão. Esse posicionamento diferencia, desde logo, o núcleo nascido em Moscou e a corrente vinculada a Marinetti, na Itália, que exigia o culto à tecnologia e à velocidade.¹² Krystyna Pomorska explicita a singularidade do grupo moscovita:

O ponto principal da estética futurista foi a *teoria da palavra em seu aspecto sonoro, como o único material e tema da poesia*. A base desta teoria foi o conceito cubista de artes visuais.¹³

Mais adiante, a autora esclarece:

Os futuristas aspiravam por categorias lingüísticas que expressassem, na poesia, exatamente os mesmos elementos que tinham sido expressos na pintura cubista pelas categorias da forma geométrica, espaço e cor.¹⁴

O exemplo citado pela ensaísta, um poema de Burlíuk, sumariza o projeto estético do Futurismo:

*O espaço — das vogais,
O tempo — das vogais!
(Incolor total e de súbito)
O som consoante, incêndio varão
Sinciput da colorida gravidez!*
.....
*Som consoante, som seminal
Condutor dos sentidos, clarão diurno...*¹⁵

Nesse caso, verifica-se que a sonoridade deve ter a representatividade da cor na pintura, sendo ele mesmo o conteúdo expresso. Contradiz-se, assim, um princípio da lingüística, conforme o qual o signo comporta significante e significado, entes separados, de vínculo arbitrário;¹⁶ pelo contrário, o próprio significante é o significado, cabendo ao poeta investir unicamente nos sons com que lida, assim como o pintor deve lidar apenas com tintas e suas variedades de tom.

A proposta leva os futuristas a criarem seu próprio jargão conceitual; sua meta é chegar à língua “transracional” ou “transmental”, o *zaum* conforme Khlebnikov, isto é, “linguagem que está além dos limites da razão”, na explicação do autor.¹⁷ Ele continua:

O fato de que nas encantações a linguagem *zaum* domine e suplante a linguagem racional prova que ela possui um poder especial sobre a consciência, um direito especial de existir ao lado da outra. A linguagem mágica dos esconjuros e das encantações recusa-se a ter por juiz o banal bom senso cotidiano.

Krystyna Pomorska cita um exemplo retirado da obra de Khlebnikov, o mesmo que Boris Schnaiderman destaca no seu estudo “O mundo precisa de Khlebnikov”:

Ride, ridentes!
Dirrede, derridentes!
Risonbai aos risos, rimente risandai!
Derride sorrimente!
Risos sobrerrosos — risadas de sorridentes risores!
Hilare esrir, risos de sobrerriores riseiros!
Sorrisonbos, risonbos,
Sorridente, ridiculai, risando, risantes,
Hilariando, riando,
Ride, ridentes,
*Derride, derridentes!*¹⁸

A obra de Khlebnikov talvez represente o caso de experimentalismo mais radical com a linguagem por que passou o projeto futurista na Rússia. A técnica da língua “transmental” ou *zaum* permeou sua obra, a que ele foi fiel e que soube realizar melhor que ninguém. O poema a seguir ilustra sua presença, abrindo dois de seus primeiros versos com os vocábulos “bobeóbi” e “lheeómi”, conforme Schnaiderman, sem “nenhum significado”, mas que “semantizam-se quando colocados em face de *lábios* e *olhos*, respectivamente”. Em vista disso, “todo o poema é construído na base desta justaposição, adquirindo por fim um sentido metafísico”:¹⁹

Bobeóbi cantar de lábios
Lheeómi cantar de olhos,
Cieeo cantar de cílios,
Stioeei cantar do rosto
Gri-gsi-gseo o grilhão cantante.
Assim no bastidor dessas correspondências
*Transespaço vivia o Semblante.*²⁰

Na busca de uma outra linguagem, Khlebnikov denuncia a falência das formas lingüísticas de expressão até então empregadas; sua marcha na contracorrente aparece em outros momentos, como no curto poema reproduzido na antologia brasileira de poesia russa moderna:

*Hoje de novo sigo a senda,
Para a vida, o varejo, a venda,
E guio as bestes da poesia
Contra a maré da mercancia.²¹*

Nesse quarteto, o autor reconhece sua posição enquanto líder de um movimento literário, papel que, ao lado de Maiakovski e Burlíuk, desempenhou junto ao Futurismo. Sua liderança mostrou-se, contudo, maior: sua concepção de linguagem extravasou o campo poético e chegou às margens das reflexões sobre a natureza da língua e da literatura. O Formalismo, pensamento associado a estudantes de lingüística, poética e folclore recém-egressos, por volta de 1910, das universidades de São Petersburgo e Moscou, evidencia essa passagem.

As manifestações iniciais do Formalismo datam de 1914, e o primeiro texto provocador, de autoria de Viktor Chklovski, denominado "A ressurreição da palavra", revela a proximidade entre as idéias dos artistas e dos intelectuais. Primeiramente o autor proclama a necessidade de serem exploradas novas possibilidades de expressão lingüística; depois, coloca o Futurismo como o movimento restaurador da vitalidade da palavra na poesia:

*Palavras novas e vivas são criadas. Os antigos diamantes das palavras
recuperam seu brilho original.²²*

Contudo, o ensaio mais conhecido de Chklovski constitui "A arte como procedimento", de 1917, que apresenta noções mais claras relativamente à natureza e peculiaridade da poesia. Seu ponto de partida é o questionamento da formulação de que a poesia corresponde a "pensar por imagens",²³ conceito vigente na poética de seu tempo e emanado de importante teórico russo do início do século, Potebnia. Chklovski rejeita a visão de que se deve à presença de imagens a poeticidade de um texto, apresentando exemplos da linguagem coloquial para fundamentar seus argumentos. Sua proposta encaminha-se em outra direção, na tentativa de estabelecer um pressuposto de ordem lingüística para justificar a originalidade do texto literário.

Assim, recorre indiretamente a Khlebnikov: a poesia define-se enquanto tal desde uma linguagem diversa, completamente distinta daquela que usamos na comunicação cotidiana, desgastada e incapaz de chocar a percepção do leitor.

A noção de choque é bastante grata aos pensadores de vanguarda, e Chklovski é seu adepto, tanto quanto Walter Benjamin, nos estudos deste a propósito da lírica de Baudelaire, o que revela sua atenção para os traços programáticos da poesia modernista. Mas Chklovski valoriza, mais que tudo, o material que produz o choque: a linguagem estranha, que não se explica desde as regras da gramática usual. Ele não cita o *zaum* de Khlebnikov, mas devia tê-lo em mente, porque, em estudo retrospectivo sobre a história do “método formal”, o companheiro Boris Eikhenbaum estabelece as devidas aproximações:

As tentativas futuristas de poesia transracional tiveram uma importância essencial porque figuraram numa demonstração contra as teorias simbolistas, que ousaram ir além da noção de sonoridade que acompanha um sentido, e que desta forma desvalorizava o desenvolvimento dos sons na língua poética. Concordou-se nesta importância particular a respeito dos sons no verso: foi neste ponto que os formalistas, ligados aos futuristas, lutaram contra os teóricos do Simbolismo. (...) Assim, chegou-se aos primeiros resultados, consagrados inteiramente ao problema dos sons na poesia e da língua transracional.²⁴

Assim sendo, o Futurismo renovou a poesia, bem como o pensamento teórico, e o movimento formalista revelou sua modernidade dada sua capacidade de refletir desde o presente, ignorando os clássicos e os canônicos, como a poética vinha fazendo desde Aristóteles até o início do século XX. A partir deles, formalistas e futuristas, a teoria da literatura não pôde mais evitar a atualidade e o peso do presente, assim como a poesia não pôde deixar de pesquisar cada vez mais, numa crescente exigência de renovação.

Khlebnikov representou a invenção no plano da expressão lingüística; seu companheiro de almanaque e manifesto, Maiakovski, a inovação no âmbito temático. O ponto de partida de Maiakovski tem orientação pragmática. Conforme Krystyna Pomorska, ele “acentuou partes do programa futurista bem distintas das que foram acentuadas pelos *zaumniki* ou mesmo por Khlebnikov. Estava menos interessado na teoria da ‘palavra em liberdade’ (*slovo na svobódie, samovítóie slovo*) do que na questão da oficina poética, pronta para ‘executar qualquer tarefa’”.²⁵

Voltado para a prática e comprometido com a política, sua meta foi fazer coincidir a “arte revolucionária” com o “estado revolucionário”, idéia exposta na *Autobiografia*: “Isto era a revolução. Isto era em verso. Versos e revolução como que se associaram na minha cabeça.”²⁶

“Ordem n.º 2 ao exército da arte” sintetiza o princípio poético que dirige sua produção:

*Já não há imbecis
para, multidão boquiaberta,
esperar que caia dos lábios do ‘mestre’ uma palavra.
Camaradas,
inventai uma arte nova
que arranque
a República da lama.²⁷*

Essa meta percorreu sua atividade artística, que, contudo, não se limitou à escrita de versos. Fundou em 1923 a revista *Lef*, abreviatura de *Liévi Front*, isto é, “Frente de Esquerda” e, depois, em 1927, a *Novo Lef*, que, na década de 1920, após a tomada do poder pelos comunistas, reuniu a esquerda das artes, os escritores que, como ele, buscavam aliar forma revolucionária e conteúdo renovador. Na *Autobiografia*, Maiakovski expõe os objetivos da publicação que se tornou a porta-voz de seu grupo:

Organizamos a *Lef. Lef* — é o abarcar de um grande tema social com todos os meios do futurismo.

.....
 Uma das palavras de ordem, uma das grandes conquistas do *Lef* é a desestetização das artes aplicadas, o construtivismo. O seu suplemento poético é o poema da agitação, e a agitação econômica — o seu cartaz.²⁸

Uma prática revolucionária que não excedesse o campo poético: eis a contribuição de Maiakovski à literatura. Ele não é um poeta que faz política, nem um político que escreve versos; seus textos são programaticamente mobilizadores da mudança, como se a alteração na sociedade devesse igualmente passar pela literatura, não apenas porque a temática incita à luta, mas sobretudo porque as estruturas verbais próprias à arte se apresentam de maneira inteiramente inusitada.

Maiakovski alinha-se, pois, a noções esposadas pelo Formalismo, que compartilhou e até inspirou; mas seu horizonte é mais amplo: os formalistas separavam linguagem e sociedade, cuja atuação sobre os modos de expressão procuraram neutralizar. Maiakovski, pelo contrário, buscou aproximar esses pólos, pesquisando estratégias e formas que ajudassem o texto poético a se comunicar melhor com a audiência e recorrendo a técnicas que facilitassem a compreensão da expressividade das palavras.

Nem por isso ele se julgou menos artista: a *Autobiografia*, texto que publica antes dos trinta anos, tratando-se, pois, igualmente de uma provocação, ao desafiar uma forma canônica utilizada em princípio apenas por nomes consagrados, abre com a tomada de posição do sujeito quanto à sua condição pessoal:

Sou poeta. Esse é o fulcro dos meus interesses. É disso que escrevo. Posso amar, posso ser jogador, e também apreciar as belezas do Cáucaso — mas apenas quando isso deixa um sedimento de palavras.²⁹

Logo, é enquanto poeta que Maiakovski pode ser compreendido e admirado.

Seus primeiros poemas teriam sido produzidos em 1909, data comemorada pelo próprio autor, quando, no início de 1930, organiza uma exposição para celebrar seu jubileu. Porém, foi com os textos lançados em 1912 que sua atuação no campo literário se tornou visível. “Manhã”, colocado na publicação provocativa dos futuristas, *Bofetada no gosto público*, revela suas principais preocupações estéticas:

a) explora as impressões motivadas pela paisagem urbana — a chuva que cai, o contraste entre o final da noite e o começo do dia — manifestadas por meio de imagens originais, como a metáfora dos “czares em coroas de gás”,³⁰ relativa aos candeeiros;

b) valoriza o peso do olhar enquanto elemento e perspectiva a partir da qual se constrói o texto; em razão disso, as imagens não são fruto do sentimento ou do intelecto, e sim das coisas mesmas que se oferecem à percepção visual do sujeito. O olhar aparece em três momentos do poema: no início, quando a chuva se revela ao eu lírico,

*A chuva sombria
caía
de través nos meus olhos.*

No meio, quando se trata de introduzir o elemento humano, as prostitutas que brigam,

*Mas
quando os candeeiros,
czares
em coroas de gás,
começaram a expirar,
tornaram
mais dolorosas ao olhar
as pequenas guerras
das prostitutas de bulevar.*

E, ao final, quando surpreende a chegada do sol, neutralizador dos conflitos:

*Mas, ante
o estridor
e o horror
o olhar folga:
o escravo das cruces
sofredor-plácida-indiferentemente,
os caixões
dos lupanares
pelo Oriente
foram lançados num vaso em chamas.*

A escolha do olhar como ponto de fuga a partir do qual se organizam as imagens indicia o alinhamento de Maiakovski à estética futurista, que, como se disse antes, pretendia incorporar à poesia as conquistas da pintura cubista. Resulta dessa técnica a composição de figuras disformes e estranhas, expressas sobretudo por intermédio da metonímia, o que converte a metáfora numa opção ocasional. “Porto”, poema do mesmo ano, conclui com dois versos em que o uso da metonímia dirige o texto para o campo do surreal:

*À orelha surda dos navios agora
rebrilham brincos de âncora.³¹*

c) inova no campo lingüístico, procurando ampliar o sentido das palavras ou criando expressões verbais que, por via indireta, denunciem o esvaziamento da linguagem coloquial, incapaz de dar vazão às condições modernas do real. A tradução de Augusto de Campos explora elementos do caráter experimental do discurso poético em “Manhã”, como nos versos a seguir:

*Ag-
rada
olhar de
trás do alarde
e do medo*

Os três princípios enunciados reaparecem em vários dos poemas que Maiakovski escreve a partir de 1912:

a) a paisagem urbana inspira os versos de “No automóvel”, em que o poeta consegue aliar percepção fragmentária dos objetos, devida à movimentação do veículo em velocidade, e dissolução da unidade da palavra:

“Que noite maravilhosa!”

“Esta

(aponta para a moça)

que era ontem, é

essa?”

Disseram na calçada

“cor-

passou pelos pneus

*reio”.*³²

b) o olhar constitui o elemento construtor das imagens, como se se restabelecesse uma relação natural, já que apenas o dado visual pode estar presente na construção de uma figura. O poema “De rua” exemplifica o procedimento:

Barradas — entre imagens gastas,

Bandejas sangram framboesas.

.....

Alçando à mão o olho arisco,

A praça oblíqua põe-se a salvo.

O céu esgazeia ao gás alvo.

*O olhar sem-ver do basilisco.*³³

Esse pendor pictórico determina a criação de poemas descritivos de surpreendente síntese vocabular, como o “Quadro completo da primavera”, que, desde o título, simula a aproximação com as artes plásticas:

Folbinbas.

Linbas. Zibelinas só-

*zinbas.*³⁴

“Algum dia você poderia?” é outro poema em que o sujeito lírico se assume como pintor, que lida, de um lado, com tintas, de outro, com a força imagética da metonímia, utilizada em quase todos os versos:

*Manchei o mapa quotidiano
 jogando-lhe a tinta de um frasco
 e mostrei oblíquas num prato
 as maçãs do rosto do oceano.
 Nas escamas de um peixe de estanho
 li lábios novos chamando.
 E você? Poderia
 algum dia
 por seu turno tocar um noturno
 louco na flauta dos esgotos?*³⁵

c) a inovação no campo lingüístico leva-o a valorizar a sonoridade das palavras, chegando, com o poema "Balalaica", próximo do ideal *zaum* de colegas futuristas, como o já mencionado Khlebnikov:

*Balalaica
 (como um balido abala
 a balada do baile
 de gala)
 (com um balido abala)
 abala (com balido)
 (a gala do baile)
 louca a bala
 laica.*³⁶

Estes são, contudo, poemas bem-comportados, não alinhados à estética da "bofetada no gosto público" proposta pelos futuristas. A rebeldia de Maiakovski aparece em outros textos, da mesma época, sendo seu alvo predileto a burguesia moscovita, com quem se incompatibilizou desde o início e que se concretizou quando da leitura, num cabaré da cidade, de "A vocês", poema que acusa os ouvintes de indiferença quando parte da população luta e morre no *front*, durante a I Guerra Mundial:

*Vocês que vão de orgia em orgia, vocês
 Que têm mornos bidês e W. Cs.
 Não se envergonham ao ler os noticiários
 Sobre a cruz de São Jorge nos diários?*

*Sabem vocês, inúteis, diletantes
Que só pensam encher a pança e o cofre,
Que talvez uma bomba neste instante
Arranca as pernas ao tenente Pietrov?...*

*E se ele, conduzido ao matadouro,
Pudesse vislumbrar, banhado em sangue,
Como vocês, lábios untados de gordura,
Lúbricos trauteiam Sievierianin!*

*Vocês, gozadores de fêmeas e de pratos.
Dar a vida por suas bacanais?
Mil vezes antes no bar às putas
Ficar servindo suco de ananás.³⁷*

Antes desse poema, Maiakovski já tinha escrito "Aí têm!", igualmente lido num cabaré de Moscou, em que ele se apresenta como "o dissipador de palavras sem valor",³⁸ que agride o público burguês com atitudes de desprezo, chacota e ameaças:

*Dentro duma bora, daqui à pura viela,
correrá como um homem a tua inchada banba,
mas abri-te tantas caixas de versos,
eu — o dissipador de palavras sem valor.*

.....
*Mas se boje eu, huno cruel,
não quero fazer caretas à vossa frente — aí está
como vou rir e alegremente cuspir,
vou cuspir-vos no rosto,
eu — o dissipador de palavras sem valor.*

Depois ele redigirá seus dois poemas futuristas mais conhecidos, "A blusa amarela" e "A nuvem de calças", textos que vão identificar não apenas o fundamento programático de seus textos, mas também sua atitude na sociedade russa, durante o período da I Guerra Mundial.

A adoção de um comportamento provocativamente acintoso identificou o Maiakovski dos primeiros anos do Futurismo. Na *Autobiografia*, ele atenua o fato de se apresentar com roupa de cor berrante, desafiando os costumes burgueses:

A blusa amarela

Nunca tive fatos inteiros. Possuía duas blusas num estado deplorável. Um estratagema já experimentado é brilhar pela gravata. Dinheiro, nada. Tirei à minha irmã um bocado de fita amarela. Pu-lo em volta do pescoço. Um sucesso doido. Portanto, o que o homem tem de mais assinalável e mais bonito é a gravata. É evidente que aumentando a gravata, o sucesso deve aumentar também. E como as dimensões das gravatas são limitadas, decidi-me a fazer batota: fiz da gravata uma blusa e da blusa uma gravata.

A impressão produzida foi irresistível.³⁹

O poema, da sua parte, relata como a vestimenta simboliza a poética que pratica, pois, desde os versos iniciais, a roupa que usa é manufaturada com tecido extraído de sua garganta:

*Costurarei calças pretas
com o veludo da minha garganta
e uma blusa amarela com três metros de poente.*⁴⁰

A terceira estrofe sintetiza a visão que tem dos próprios versos:

A natureza pode reagir negativamente, exigindo-lhe: “não viole o verde das minhas primavera”; mas o poeta desdenha o poder dos adversários, adulterando o teor das palavras que compõem as ameaças recebidas:

*Mostrando os dentes, rirei ao sol com insolência:
“No asfalto liso hei de rolar as rimas veras!”*

A terceira estrofe sintetiza a visão que tem dos próprios versos:

*Não sei se é porque o céu é azul-celeste
a terra, amante, me estende as mãos ardentes
que eu faço versos alegres como marionetes
e afiados e precisos como palitar dentes!*

Elaborar versos “afiados e precisos” — eis a meta de Maiakovski, o propósito que alimenta sua produção poética. Talvez por isso tenha abandonado aos poucos o estilo *angry young man* verificável nos escritos de 1912-1914 e se dirigido a uma temática de compromisso, inicialmente de cunho pacifista (vejam-se “A mãe e o crepúsculo morto pelos

alemães”, “A guerra está declarada”, “A guerra e o mundo”, “Guerra e paz”), depois de vocação revolucionária.

O posicionamento antiburguês é, provavelmente, o traço-de-união entre todos esses poemas; a eles talvez se aplique a palavra de ordem exposta em “Come ananás”:

*Come ananás, mastiga perdiz,
Teu dia está prestes, burguês.*⁴¹

Que poderia extinguir-se, uma vez concretizada a revolução: a derrocada do mundo burguês, após 1917, poderia determinar a eliminação da atitude anticonvencional e agressiva por parte de Maiakovski. Contudo, não foi o que ocorreu: permanente revolucionário, ele canalizará sua energia, de um lado, para propagar os ideais que impulsionaram os militantes comunistas, produzindo agora uma obra de denúncia das desigualdades sociais e políticas de que são exemplo os versos de “Nossa marcha”; “À esquerda”; “Vladimir Ilitch Lenin”; “O desafio”; “Desatai o futuro”; “Black & White”; “Ao camarada Teodoro Nette”; “Os primeiros *communards*”; “Meu melhor verso”; de outro, para garantir a presença da poesia nas novas circunstâncias.

Essa foi outra importante contribuição de Maiakovski à literatura contemporânea: enfatizou a necessidade de se criar uma poesia para o novo tempo, que reunisse, de uma só vez, os seguintes elementos:

- a) fosse original, renovadora e revolucionária;
- b) esclarecesse e expusesse qual é a condição do escritor na sociedade comunista;
- c) contivesse idéias sobre a lírica mais adequada a uma nação em que tivessem sido abolidas as diferenças de classe, simultaneamente praticando os princípios propostos.

Esses elementos vão fazer parte de sua obra tão logo se concretiza a tomada do poder pelos soviets. Nesse sentido, Maiakovski redige, em 1918, “O poeta-operário”, texto em que responde àqueles que não compreendem o fazer literário enquanto trabalho, opondo o proletário que atua numa fábrica e o escritor, ser aparentemente talhado apenas para a ociosidade. Rejeitando esse posicionamento dicotômico e preconceituoso em relação às lides do artista, ele declara:

*Eu sou uma fábrica.*⁴²

Mais adiante explicita:

*Quem vale mais:
o poeta ou o técnico*

que produz comodidades?

Ambos

.....

Somos iguais.

Camaradas dentro da massa operária.

Somente unidos,

somente juntos remoçaremos o mundo,

fã-lo-emos marchar num ritmo célere.

Se, nesse poema, ele justifica a atividade do escritor, vendo-se como operário quando se ocupa, diligentemente, com palavras e versos, em "Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas," de 1926, ele avança sua posição, ao procurar refletir sobre "o lugar do/poeta/numa sociedade proletária".⁴³ Redigido em forma de monólogo-dirigido ao interlocutor identificado no título, seu propósito é contestar a classificação de seu serviço, colocado, pelo fiscal, ao lado "dos donos de terras e de vendas". Rejeitando essa posição, ele declara:

O meu trabalho

a todo

outro trabalho

é igual.

A seguir, passa a explicar o que significa labutar com rimas, conjugações e versos; depois, esclarece o procedimento de garimpo que representa operar com palavras:

Para extrair

uma palavra,

milhões de toneladas de palavra-prima.

Porém

que flama

de uma tal palavra emana

perto

das brasas

da palavra-bruta.

Por isso, pode se considerar um proletário,

Nós somos

proletários

e motores da pena.

de modo que se entende habilitado a, como todo trabalhador, reivindicar o pagamento mínimo do imposto de renda:

*Cidadão fiscal de rendas,
eu encerro.*

*Pago os 5
e risco
todos os zeros.*

*Tudo
o que quero
é um palmo de terra
ao lado
dos mais pobres
camponeses e obreiros.*

Maiakovski compreende o poeta ao lado do mundo do trabalho, enquanto proletário, idêntico aos demais operários que exigem uma sociedade igualitária e justa. Em outros termos, ele não se apresenta como porta-voz de uma classe, e sim membro dela, que cumpre seu papel quando escreve seus poemas, valendo-se dos instrumentos requeridos pelo fazer artístico. Essa concepção está muito próxima da que Walter Benjamin postulou para o criador, quando elaborou o ensaio "O autor como produtor", inspirado pelo teatro de Berthold Brecht.⁴⁴ Em todos eles, escritores preocupados com uma poética ajustada a uma nova sociedade, o que está em jogo é a adequação do artista ao novo mundo; Maiakovski, tendo participado da revolução soviética e acreditando na necessidade de sua expansão, foi capaz de traduzir em versos sua própria posição, conciliando o vanguardismo da literatura com as esperanças de modificação do meio em que se situava.

Que versos apresentar a esses novos sujeitos de uma sociedade transformada? A preocupação faz parte de sua obra, expressa em poemas como "V Internacional", em que expõe seus princípios de criação:

— a "concisão", isto é, "precisão de fórmulas/matemáticas", porque "às parlengas poéticas estou acostumado"; contudo, embora busque fora da literatura as imagens, insiste em que sua escrita é poética: "eu ainda falo versos e não fatos",⁴⁵

— o texto tem finalidade política, alertando os homens e lutando pela mudança da sociedade:

Porém

se eu falo

"A"

este "a"

é uma trombeta-alarma para a Humanidade.

Se eu falo

B"

é uma nova bomba na batalha do homem.

A vocação política da poética de Maiakovski, que se manifestou por intermédio do intenso engajamento do autor a partir de 1917, levando-o a compor textos pragmáticos de propaganda, cartazes e roteiros de filmes, é assunto de um de seus últimos poemas, "A plenos pulmões", em que revisa o teor de suas próprias composições. Considera as páginas que escreveu "tropas em parada", sendo os versos parte de "poemas-canhões"; destaca as "rimas em riste", que compõem um "exército aguerrido", legando "vinte anos de combates,/não batido". Mais adiante, o verso é comparado a um "soldado/anônimo", e seus livros, na última linha do texto, são qualificados de "militantes".⁴⁶

Ao revisar sua história de criador, Maiakovski vale-se de imagens militares para expressar a natureza de sua obra, como que exemplificando a metáfora anterior, em que considera a linguagem que emprega "uma nova bomba na batalha do homem". Nesse sentido, "A plenos pulmões" extravasa a intenção primeira do autor, que era a de dedicá-lo ao Plano Quinquenal, proposta do governo de desenvolvimento econômico.⁴⁷ Considerando o conteúdo combatente do poema, que anunciava o soldado de prontidão, e a circunstância de ele preceder em poucos meses a morte do autor, pode-se entendê-lo como o testamento do artista, transmissão do legado de sua obra às futuras gerações de criadores literários.

O verso como arma de guerra, sendo sua produção igualmente uma refrega pessoal do autor com as palavras, constitui o projeto de criação de Maiakovski. Mas ele se fez igualmente outra pergunta: que literatura colocar ao alcance do povo? Noutra formulação, o que significa poesia popular? Trata-se de propor textos facilitados, simplórios e ingênuos? Ou de popularizar a literatura, deixá-la acessível a todos, pois o público é capaz de entender e apreciar qualquer tipo de linguagem?

Maiakovski não tem dúvidas a respeito: para ele, o operariado não merece uma estética da facilitação e da simplificação. A noção de igualdade deve-se expandir a todos os campos, de modo que a arte não precisa apresentar diferenças, é o que proclama num poema

polêmico, denominado “Incompreensível para as massas”, cujo título ironiza o próprio assunto. Tanto que, na exposição comemorativa dos “Vinte anos de atividade de Maiakovski”, conforme Boris Schnaiderman, “havia um cartaz com os dizeres ‘MAIAKOVSKI É inCOMPREENSÍVEL PARA AS MASSAS’ (o ‘in’ ficava quase perdido entre as maiúsculas) e uma montagem de recortes dos numerosos jornais em que ele colaborara.”⁴⁸

O poema define com suficiente clareza a visão que Maiakovski tem da arte a ser destinada ao povo:

Chega
de chochotar
versos para os pobres.
A classe condutora,
também ela pode
compreender a arte.
Logo:
que se eleve
a cultura do povo!
Uma só,
para todos.
O livro bom
é claro
e necessário
a vós,
a mim,
ao camponês
e ao operário.⁴⁹

Qualidade, em vez de facilidade — eis a fórmula de Maiakovski, que ele testa nas inúmeras conferências e declamações públicas de que participou ao longo da década de 1920. O poema “Maravilhoso” relata uma dessas experiências; contando como, no antigo palácio do czar, agora transformado em “sanatório de mujiques”,⁵⁰ ele falou “aos camponeses/sobre a forma/dos versos/e sobre seu conteúdo”, conclui, de forma satisfeita, que o resultado foi positivo, pois os ouvintes estimaram e comentaram, gratificados, os textos apresentados. Por isso, proclama:

*Aquele que
 dos Sovietes
 duvida,
 que venha comigo
 e ficará êbrio de felicidade.
 Onde já se viu isso:
 num palácio... ler
 O quê?
 Versos!
 Para quem?
 Para mujiques!
 Um tal país
 desafia qualquer concorrência.
 Onde já se viu
 conceber tais coisas!*

Ao discutir que poesia cabe destinar às classes populares, operários na cidade ou camponeses nas fazendas, Maiakovski está outra vez manifestando sua rebeldia, a mesma que o fez abraçar o Futurismo e vestir uma “blusa amarela” e sair por aí. Suas teses corriam na contramão da ideologia oficial do partido, de modo que o poeta porta-voz da revolução continuava sendo malquisto pelo sistema. Destino de quem, em 1916, previa:

*Desatarei a fantasia em cauda de pavão num ciclo de matizes,
 entregarei a alma ao poder do enxame das rimas imprevistas.
 Ânsia de ouvir de novo como me calarão das colunas das revistas
 esses
 que sob a árvore nutriz es-
 cavam com seus focinhos as raízes,⁵¹*

sabendo talvez que, com ou sem mudança, os mesmos focinhos, responsáveis pelos escárnios do título, procurariam calá-lo e afastá-lo de seus meios de comunicação.

CONCLUSÃO

Maiakovski pode ser o ponto final dessa viagem, mas não coincide com a estação terminal. Alguns de seus contemporâneos, como Sergei Iessenin, Ossip Mandelstam e Boris Pasternak, igualmente produziram uma obra notável, que fez de sua geração o equivalente, na poesia, à Idade de Ouro da novelística, da segunda metade do século XIX.

Maiakovski, contudo, ensina uma lição de vanguarda, que pensadores e poetas subsequentes procuraram absorver e levar adiante. Sua estética da “bofetada no gosto público” pode ser reencontrada na “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade, embora este cite o autor para contestá-lo, não em *Paulicéia desvairada*, livro onde coloca aquele poema, mas logo a seguir, em *A escrava que não é Isaura*, de 1925. A concepção do “poeta-operário” retorna em Brecht e Benjamin que, adeptos do comunismo, perambularam por Moscou na década de 1920. A aspiração a criar uma arte de combate, capaz de transformar a sociedade, moveu escritores de diferentes gêneros no período entre os anos 30 e 60. O debate sobre a arte popular e a popularização da literatura permanece vivo e irresolvido. O poeta russo colocase numa ponta dessas discussões enquanto que, na outra, se encontram vozes diferentes, seguidamente desarmônicas, nem sempre tão bem-sucedidas quanto a do futurista partidário e divulgador da revolução dos soviets.

O exame da poesia russa, bem como de toda sua arte, traz em seu bojo igualmente outra questão, exposta no início, diante da qual a sociologia da literatura nem sempre soube se posicionar com suficiente clareza: como uma nação tão contrastante do ponto de vista social, em que se verificam visíveis desequilíbrios, não solucionados mesmo depois de consolidada a revolução, pôde dar vazão a uma produção estética de tão alto nível?

O romance russo do século XIX tornou-se o modelo principal das teorias sobre a narrativa propostas no século XX, pois poucos nomes daquele período — talvez os de Balzac e Flaubert, na França, Dickens e Henry James, na Inglaterra — poderiam somar-se ao elenco relacionado no início; o Futurismo das primeiras décadas do século XX compete com as mais atuantes tendências da vanguarda, com seguidores até no então distante Brasil. Mas o país estava dividido em classes rivais e irreconciliáveis, apresentava não negligenciáveis índices de pobreza e analfabetismo, sua estrutura política e econômica mostrava-se atrasada e incompetente.

Poder-se-ia, em vez de responder à pergunta, rejeitá-la como irrelevante e contorná-la: não se mede a qualidade da literatura pelo padrão da sociedade que a gerou. Mas ela se torna candente quando lembramos que a descrição acima se poderia adequar ao Brasil, país que igualmente comporta dimensões continentais, conflitos culturais e desequilíbrios sociais. O que dizer de sua arte poética? Talvez uma teoria da literatura que resolva a primeira questão possa responder à segunda. Por enquanto, guardemos apenas a aula da poesia russa, grande e exemplar, apesar de insatisfatórias as condições de produção do local onde circulou. A conclusão justifica sua difusão entre nós, nostálgicos de uma revolução que ainda não aconteceu.

Notas

- 1 Maiakovski, Vladimir. "Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas". Trad. de Augusto de Campos: In: *Poemas*. Org. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. p. 104.
- 2 Pomorska, Krystyna. *Formalismo e Futurismo. A teoria formalista russa e seu ambiente poético*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- 3 Biéli, Andrei. "Burla". In: Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Schnaiderman, Boris (Org.). *Poesia russa moderna*. Nova antologia. 3ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.5.
- 4 Akhmatova, Anna. "Lendo *Hamlet*". In: Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Schnaiderman, Boris (Org.). *Op.cit.* p.124.
- 5 Blok, Aleksandr. "Do ciclo *Versos sobre a Bela Dama*". In: Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Schnaiderman, Boris (Org.). *Op.cit.*, p. 34.
- 6 Akhmatova, Anna. "Cinco años han pasado"./Trad. de Rafael Alberti e Maria Teresa León. In: Gregorich, Luis (Org.). *Poesia rusa del siglo XX*. Buenos Ayres: Centro Editor de America Latina, 1970. p. 28.
- 7 —. "Seguramente muchas cosas". Trad. de Rafael Alberti e Maria Teresa León. In: Gregorich, Luis (Org.). *Op.cit.* p. 27.
- 8 Blok, Aleksandr. "Os doze". Trad. de Augusto de Campos. In: Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Schnaiderman, Boris (Org.) *Op.cit.* p. 37.
- 9 Outra tradução, embora menos impactante, confirma o estímulo à prática da violência, verificável no texto: "Sustenta, camarada, teu fuzil sem medo./À Santa Rússia uma bala lancemos,/a do passado/a da náusea, a essa que chamamos/de traseiro pesado./Ai, ai, sem cruz ao peito vão!" Blok, Aleksandr. "Los doce". Trad. de Fiódor Kelin e César M. Arconada. In: Gregorich, Luis (Org.). *Op.cit.*, p. 10.
- 10 A propósito da rejeição de Bakhtine, que não reconhece na poesia o dialogismo e a polifonia, v. Bakhtine, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- 11 Maiakovski, Vladimir. *Autobiografia e poemas*. Trad. de Carlos Grifo. Lisboa: Presença, 1974. p. 28.
- 12 Diferencia igualmente os dois grupos o fato de o núcleo russo posicionar-se contra a guerra, enquanto Marinetti "considerava (a guerra) como a 'higiene' da moderna civilização". Seabra, Manuel de. "Prefácio". In: Maiakovski. *Obras*. Lisboa: Vento de Leste, 1979, v. 1, p. VII.
- 13 Pomorska, Krystyna. *Op.cit.*, p. 102.
- 14 *Id.* p. 103.
- 15 Burliuk, David. "O arqueiro". *Apud* Pomorska, Krystyna. *Op.cit.*, p. 103.
- 16 Cf. Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 7ª. ed. Trad. de Amado Alonso. Buenos Ayres: Losada, 1969.
- 17 Khlebnikov, V. *Le pieu du futur*. *Apud* Bernardini, Aurora. "Notas aos capítulos de Ka". In: Khlebnikov, Velemir. *Ka*. Trad. de Aurora F. Bernardini. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 64.
- 18 —. "Encantação pelo riso". *Apud* Pomorska, Krystyna. *Op.cit.*, p. 129. V. também Schnaiderman, Boris. "O mundo precisa de Khlebnikov". In: Khlebnikov, Velemir. *Op.cit.*, p. 80; e Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Schnaiderman, Boris (Org.). *Op.cit.*, p. 81.
- 19 Schnaiderman, Boris. *Op.cit.*, p. 80.
- 20 Khlebnikov, Velemir. "Bobeóbi cantar de lábios". Trad. de Haroldo de Campos. In: Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Schnaiderman, Boris (Org.). *Op.cit.*, p. 84.
- 21 —. "Hoje de novo sigo a senda". Trad. de Augusto de Campos. In: Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Schnaiderman, Boris (Org.). *Op.cit.*, p. 90.

- 22 Chklovski, Viktor. "The Resurrection of the Words". In: Bann, Stephen and Bowlt, John E. *Russian Formalism*. Edinburgh: Scottish Academic Press, 1973, p.46.
- 23 —. "A arte como procedimento". In: Eikhenbaum, Boris *et alii*. *Teoria da literatura — formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 39.
- 24 Eikhenbaum, Boris. "A teoria do 'método formal'". In: Eikhenbaum, Boris *et alii*. *Op. cit.*, p. 10.
- 25 Pomorska, Krystyna. *Op. cit.*, p. 148.
- 26 Maiakovski, Vladimir. *Op. cit.*, p. 17.
- 27 *Id.* p. 64. A tradução de Haroldo de Campos é mais sintética. "Não há mais todos boquiabertos,/esperando a palavra do 'mestre'. Dai-nos, camaradas, uma arte nova/— nova—/que arranque a República da escória". In: Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Schnaiderman, Boris (Org.). *Op. cit.*, p. 188.
- 28 Maiakovski, Vladimir. *Op. cit.*, p. 39.
- 29 —. *Op. cit.*, p. 9.
- 30 —. "Manhã". In: —. *Obras*. Lisboa: Vento de Leste, 1979, v. 1, p. 32. O mesmo texto, em tradução de Augusto de Campos, encontra-se em: Maiakovski, Vladimir. *Poemas*. Org. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 48.
- 31 —. "Porto". Trad. de Haroldo de Campos. In: —. *Poemas*. Org. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 49.
- 32 —. "No automóvel". Trad. de Augusto de Campos. In: —. *Poemas*. Org. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 59.
- 33 —. "De rua". Trad. de Augusto de Campos e Boris Schnaiderman. In: Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Schnaiderman, Boris (Org.). *Op. cit.*, p. 172.
- 34 —. "Quadro completo da primavera". Trad. de Augusto de Campos e Boris Schnaiderman. In: Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Schnaiderman, Boris (Org.). *Op. cit.*, p. 169.
- 35 —. "Algum dia você poderia?" Trad. de Augusto de Campos. In: —. *Poemas*. Org. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 53.
- 36 —. "Balalaica". Trad. de Augusto de Campos, In: Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Schnaiderman, Boris (Org.). *Op. cit.*, p. 170.
- 37 —. "A vocês!" Trad. de Augusto de Campos, In: —. *Poemas*. Org. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 65.
- 38 —. "Aí têm!" In: —. *Obras*. Lisboa: Vento de Leste, 1979, v. 1, p. 47.
- 39 —. *Autobiografia e poemas*. Trad. de Carlos Grifo. Lisboa: Presença, 1974, p. 30-31.
- 40 —. "Blusa fátua". Trad. de Augusto de Campos, In: Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Schnaiderman, Boris (Org.). *Op. cit.*, p. 178.
- 41 —. "Come Ananás". Trad. de Augusto de Campos, In: —. *Poemas*. Org. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 75.
- 42 —. "O poeta-operário". In: —. *Antologia poética*. 2ª ed. Trad. e org. de E. Carrera Guerra. Rio de Janeiro: Leitura, s.d., p. 146-47.
- 43 —. "Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas". Trad. de Augusto de Campos. In: —. *Poemas*. Org. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1967, p. 95-105.
- 44 Cf. Benjamin, Walter. "O autor como produtor". In: Kothe, Flávio R. (Org.) *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.
- 45 —. "De 'V Internacional'". Trad. de Augusto de Campos. In: —. *Poemas*. Org. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 79.

- 46 Maiakovski, Vladimir. "A plenos pulmões". Trad. de Augusto de Campos. In: —. *Poemas*. Org. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 119-27.
- 47 Cf. Schnaiderman, Boris. "Maiakovski: evolução e unidade". In: Maiakovski, Vladimir. *Poemas*. Org. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 30.
- 48 *Id.* p. 26.
- 49 Maiakovski, Vladimir. "Incompreensível para as massas". Trad. de Haroldo de Campos. In: —. *Poemas*. Org. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 111.
- 50 —. "Maravilhoso". In: —. *Antologia poética*. 2ª ed. Trad. e org. de E. Carrera Guerra. Rio de Janeiro: Leitura, s.d., p. 198-200.
- 51 —. "Escárnios". Trad. de Augusto de Campos e Boris Schnaiderman. In: —. *Poemas*. Org. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 73.

V A R I A





Ivan Puni *Natureza morta com violino*

ÓLEO S/ TELA, 1919

Museu Russo, São Petesburgo

D E P O I M E N T O

Ivan Junqueira

Como escrevi A rainha arcaica

A *rainha arcaica* é, acima de tudo, o que eu chamaria de um “poema de possessão”, de uma espécie de transe lúcido e demiúrgico que se estendeu por cerca de seis ou sete meses, não me recordo ao certo, do ano de 1979. Durante esse tempo senti-me como que “possuído” não apenas pela tragédia de Pedro e Inês, mas também pelo séquito de diversas outras personagens que povoaram o tecido mítico e histórico que os envolve naquele já distante século XIV, como Constança, Afonso IV, dona Brites e os conselheiros que, por razões de Estado, induziram o rei de Portugal a decidir pelo assassinato daquela “mísera e mezquinha” que só “depois de ser morta foy Rainha”, como lemos nos versos de Camões. Não sei exatamente a que atribuir, do ponto de vista psicológico ou estritamente poético, a gênese desse que considero o mais estranho e perturbador de todos os meus poemas, na verdade um ciclo (não planejado como tal) de 14 poemas de 14 versos, ou seja, de outros tantos sonetos que eu diria às vezes atípicos quer na estrofação, quer na estrutura rímica, tanto assim que alguns deles são rigorosos sonetos ingleses, com três quadras e um dístico final rimado.

No primeiro soneto, por exemplo — e diga-se aqui que, quando o compus, não sabia estar escrevendo um soneto —, eu ignorava ainda com que espécie de matéria estivesse lidando. Sabia-o, isto sim, que se tratava de algo intenso e misterioso, razão pela qual só depois de concluído o segundo soneto lhe dei o título de “A rainha indivisa”. Em meio ao segundo soneto, entretanto, “Inês: indícios”, desvelou-se a matriz daquilo que, cada vez mais e com maior força, me possuía: a imagem ancestral de Inês de Castro, que, como se verá ao fim do ciclo, passei a identificar com a própria essência atemporal da poesia. Muito agudo no prefácio que escreveu para o livro a que o poema em pauta dá título, Gilberto Mendonça Teles observa a propósito: “Aí estão as imagens primordiais da nossa história poética e, também, da história poética de cada um, com seus traços, seus enxertos, seu hori-

zonte cultural. Aí estão o *códice* num novo código, a *raiz da fala* e seu matiz de fálus a ler-se também nessa bela imagem vegetal de um *bulbo do lirismo*, um caule subterrâneo engendrando a *gênese da raça*, na *arché* do amor e do suplício, nessa morte que se transforma em poesia.”

Mas era ainda como se eu tateasse as bordas informes de um corpo desconhecido, como se adentrasse as vísceras do mistério segundo reza aquela legenda alquímica: *Obscurius per obscurum, ignotius per ignotum*. É bem de ver, todavia, que Inês de alguma forma já se desenhara no contexto poemático, conquanto seus traços pessoais não estivessem ainda delineados com absoluta nitidez. Ela era apenas um esboço do qual começamos a perceber as franjas, as tranças, as ancas. Sua sensualidade, contudo, já se encontra manifesta, bem como o *entourage* que haveria de cercá-la e a moldura heráldica que lhe serve de contorno, com suas górgonas, harpias e hipogrifos, além das bonecas e amas que lhe povoam a infância. Mas ao final desse segundo soneto já lhe antecipo a tragédia, a daquela que tinha “porte e postura” e que, no entanto, “de si própria se fez pântano”. Mas já a partir do terceiro soneto, “Que se alasse a monarca!”, tudo afinal se esclarece. E é nesse ponto que afloram minhas preocupações históricas: o poema, para continuar, teria de conformar-se dentro de uma mínima moldura contextual. E já não bastavam as imagens que me fluíam no subconsciente, advindas das leituras algo esquecidas do Canto III de *Os lusíadas*, do Canto IX da *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, ou da tragédia *A Castro*, de Antônio Ferreira. Urgia que me apossasse de algo mais tangível, e nesse instante é que me socorreram, entre outros, três textos cruciais: os da *Crônica de dom Pedro I*, de Fernão Lopes, do *Cancioneiro geral* (em particular as “Trovas à morte de dona Inês de Castro” de Garcia de Resende, e da memorável conferência “Inês de Castro na poesia e na lenda”, que Afonso Lopes Vieira proferiu no claustro do mosteiro de Alcobaça em 17 de agosto de 1913. É por isso que, nos versos finais desse terceiro soneto, lê-se: “O palco desta farsa é o cadafalso, / e em Coimbra a intriga trama o espetáculo. / O epílogo era póstumo. Alcobaça.”

Cheguei a pensar por instantes que, de posse desses dados históricos e fundamente circunstanciados no que toca à tragédia de Inês de Castro, o poema pudesse ter quebrados o seu encanto, o seu mistério ou a força de sua magia. E eis que ocorreu exatamente o oposto: não só se define então o plano geral da obra, como também ganham novo ímpeto os poemas que se sucedem uns aos outros e que aproveitam livremente a episódiação histórica. Saiba o leitor, todavia, que os episódios aqui utilizados não guardam entre si nenhum nexos necessariamente lógico ou linear. Aproveitei apenas o que mais convinha à tessitura poéti-

co-dramática da história e da lenda, como o difícil convívio entre Inês e Constança, o momento em que Pedro encontra dona Inês às margens do Mondego, os dilemas de Afonso IV entre as razões de Estado e do coração, o solilóquio do infante no Estremoz, o assassinato de Inês em Coimbra, a ira do infante e a guerra civil que move contra o pai, a vingança de Pedro após a morte deste, o cortejo fúnebre que levou os restos de Inês de Coimbra para o mosteiro de Alcobaça, a condição de rainha póstuma e, finalmente, o soneto metalingüístico que remata o ciclo e no qual, como já disse, identifico Inês de Castro com a essência atemporal da própria poesia, situando-a para além da história e da lenda: “E quem disser que Inês é apenas mito / — mente. E faz dela inútil pergaminho. / E da poesia um animal sem vísceras.”

Em razão das fontes históricas e literárias mobilizadas a partir do terceiro soneto, é muito intensa a floração intertextual, como intenso e intencional é também o uso dos arcaísmos de linguagem. Era a forma de que eu dispunha para levar o leitor à época em que tudo acontecera. Busquei neste poema, como muito bem assinala Gilberto Mendonça Teles, conciliar duas vozes: “uma, superficial, que extrai da tradição poética somente o *timbre* que distingue a altura e a intensidade de suas preferências estilísticas; outra, que vem de dentro do poeta e tira do pergaminho o sentido original capaz de fecundar e de nutrir a linguagem poética que se vai construindo”. Não resta dúvida de que tive em Mendonça Teles o mais fino e lúcido intérprete desse poema que até hoje me perturba, como talvez tenha também perturbando o público português que o leu e ouviu através de recitais e de duas edições que dele se fizeram na Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, em Lisboa. Embora sem que eu próprio o soubesse, há em “A rainha arcaica” não apenas um caráter celebratório dos vínculos históricos, literários e culturais que desde sempre nos uniram a Portugal, mas também o reconhecimento tácito de que, apesar de todas as diferenças, nos irmana algo de mais poderoso e duradouro: a língua portuguesa que falamos e na qual escrevemos. E essa é, também, uma das muitas razões, conscientes e inconscientes, que me levaram a escrever “A rainha arcaica”.

P

OESIA TRADUZIDA

Jorge Wanderley

I Died for Beauty, *de Emily Dickinson*

A poesia de Emily Dickinson (nascida em Amherst, Massachusetts, EUA, a 10 de dezembro de 1830 e falecida na mesma cidade a 15 de maio de 1886, aos 56 anos, portanto) não parou, com o tempo, de crescer. Seus mais de 2 mil poemas, peculiares, breves, entrecortados de travessões quase exclusivos da linguagem da poetisa, continuam sendo motivo de espanto e amorosa admiração por parte de leitores e críticos. Reclusa por toda a vida, pouco (e em modesta expansão geográfica) saindo de casa e de sua cidade, a “monja de Amherst”, como foi chamada, representa um desses momentos da poesia em que o poeta, notavelmente autônomo, ciente de seus poderes e independente daquilo que o mundo possa pensar dele, se afirma em faixa própria e dá tranqüilo seguimento à sua pulsão de artista sem se deixar molhar pela água da opinião alheia ou do andamento das produções de seu tempo em sua arte. De Emily Dickinson sabe-se que lia as cartas de avaliação crítica que uma amiga — escritora e crítica “de nome”, à época — e depois, possivelmente antes de ir para a cozinha preparar o bolo dos sobrinhos, esquecia serenamente tudo e/ou jogava as cartas fora. Ela passa ao leitor de sua biografia e de seus poemas a impressão do gênio que se conhece a si mesmo e sem esnobismo, mas antes com toda a naturalidade atravessa em linha reta o que poderia parecer serem objeções às suas escolhas. Sabia que estava certa. Jogou nessa certeza praticamente toda a vida, e jamais usou de lances dramáticos para afirmá-lo. O tempo confirmaria sua certeza, e a “monja” permanece como um desses marcos de produção poética que têm lugar especial na história da poesia. Penso em quem a acompanha nessa escala de casos especiais, os nomes de Lorca, de Rilke, de Rimbaud (estes dois últimos consagrados em vida, mas revolucionários cabais), e, em escala menor, embora, de Nicanor Parra, sem esquecer o poeta de nosso tempo, Borges, que em meio a experimentalismos descabelados manteve sua expressão renovadora *no aparentemente tradicional* — é creio

que nisso se define uma das tônicas mais importantes de sua instintiva e precursora estética dos pós-moderno.

Aqui se reunirão o original e algumas traduções de um dos mais caros e famosos poemas de Emily Dickinson, o *I Died for Beauty*. Todas estão reproduzidas aqui, somando-se agora a de José Lino Grünewald, aparecida em livro em 1988. Aqui, portanto, o texto original, uma tradução francesa, uma portuguesa (Jorge de Sena) e as traduções brasileiras. Quero comentar de passagem, sem me deter nas qualidades e problemas de cada uma, alguns dados simples. Entre eles, por exemplo, o da definição do sexo dos dois “parentes reunidos”. Note-se que em alguns casos o sexo feminino do “falante-eu” é explicitado, em outros é dado como masculino, e em outros, ainda, se mantém uma neutralidade que nada especifica a respeito. Questão que comentei mais longamente no passado foi a presença deste “carneiro” em Manuel Bandeira, que considere e considero um desses momentos em que o nosso talvez maior tradutor opta por soluções entre caprichosas e de mau gosto. Esse “carneiro” é de carne, carnificina, carnaval, cadáver, coisas violentas demais para Emily Dickinson, que usava uma rosa branca como cartão pessoal quando recebia visitas. Bandeira aliás, traduzindo o *Macbeth* (num texto por tudo o mais notabilíssimo), encaixa a fala “No ventre dos milhafres”, quando queria dizer “Na barriga dos abutres”. Para o teatro, deve ter sido um problema para quem quer que assistisse à peça na sua tradução.

Voltando a Emily Dickinson, cabe ainda mencionar o uso — ou não — dos travessões, de tradutor a tradutor, sendo predominante o número dos que “modernizaram” o texto de uma vez. Também a própria fisicalidade do diálogo e as explicitações de quem disse o quê recebem tratamentos variados nos diversos tradutores. No meu caso particular observo dois problemas que não sei se hoje resolveria diferentemente do que fiz quando traduzi: a rima toante *tomb/room*, que não se compensa por *verdade/lado*, como talvez tenha pensado à época; e o não citar a conversa de câmara a câmara, ou de quarto a quarto, ou de cômodo a cômodo, preferindo o *noite adentro* que, bem me recorde, achei mais coloquial, mais próprio de parentes reunidos, amigos, desde já, conversando antes de dormir. Seja como for, é provável que refizesse ainda muitos desses versos mágicos de Emily Dickinson ao traduzir hoje. Não importa. O que importa é que o leitor tem, na multiplicidade de exemplos, bom lugar para cotejos, experiência própria, avaliações. Na esperança de lhe ter oferecido isto, instigo o leitor a esse passeio por opções, decisões e escolhas que são a tradução — e a própria linguagem.

Emily Dickinson

I Died for Beauty

*I died for Beauty — but was scarce
Adjusted in the Tomb
When One who died for Truth, was lain
In an adjoining Room —*

*He questioned softly "Why I failed"?
"For Beauty", I replied —
"And I — for Truth — Themself are One -
We Brethren, are", He said —*

*And so, as Kinsmen, met a Night —
We talked between the Rooms —
Until the Moss had reached our lips —
And covered up — our names —*

Tradução Aíla de Oliveira

Morri pela Beleza, mas na tumba
Mal me tinha acomodado
Quando outro, que morreu pela Verdade,
Puseram na tumba ao lado.

Baixinho perguntou por que eu morrera.
Repliquei, "Pela Beleza" —
"E eu pela Verdade — ambas a mesma
E nós irmãos com certeza."

Como parentes que pernoitam juntos,
De um quarto a outro conversamos —
Até que o musgo alcançou nossos lábios
E cobriu nossos nomes.

Tradução de Cecília Meireles

Morri pela beleza, e ainda não estava
Meu corpo à tumba acostumado
Quando alguém que morreu pela verdade
Foi posto do outro lado.

Brandamente indagou: "Por que morreste?"
"Pela beleza", disse: "Pois
Eu, foi pela verdade. Ambas são o mesmo.
Somos irmãos os dois."

E assim, parentes de noite encontrados,
Conversamos entre as paredes,
Até que o musgo nos chegasse aos lábios
Nossos nomes cerrando em suas redes.

Tradução de Guy Jean Forgue

J' étais mort pour le Beau, mais à peine
Installé dans ma tombe,
Un autre, mort pour le Vrai, fut mis
Dans une pièce adjacente.

Il murmura "pourquoi es-tu tombé?"
"Pour la Beauté", répondis-je,
"Et, moi pour la Verité — c'est tout un,
Nous sommes frères", dit-il.

Ainsi que parents réunis la nuit,
Nous conversions, chacun chez soi;
Et puis la mousse atteignit nos lèvres
Et recouvrit notre nom.

Tradução Idelma Ribeiro de Faria

Morri pela beleza e mal estava
Ao túmulo ajustado
Alguém veio habitar a sepultura ao lado.
(Defendera a verdade.)

Baixinho perguntou: "Por que morreste?"
"Pela beleza", respondi.
"E eu pela verdade. São ambas uma só.
Somos irmãos", me disse.

E assim como parentes que à noite se encontram
Entre os jazigos conversamos,
Até que o musgo alcançou nossos lábios
E cobriu nossos nomes.

Tradução de Jorge de Sena

Morri pela Beleza; mas mal eu
Na tumba me acomodara,
Um que pela Verdade, então, morrera,
A meu lado se deitava.

De manso perguntou por quem tombara...
Pela Beleza — disse eu.
A mim, foi a Verdade. É a mesma Coisa.
Somos irmãos — respondeu.

E quais na noite os que se encontram falam —
De Quarto a Quarto a gente conversou
Até que o Musgo veio aos nossos lábios
E os nossos nomes — tapou.

Tradução de Jorge Wanderley

Morri pela beleza e mal chegara
A me ajustar ao meu túmulo
Quando alguém, que morreu pela verdade,
Foi estendido ao meu lado.

Suave perguntou por que eu morrera.
“Pela beleza”, eu lhe disse.
“E eu pela verdade — o que é o mesmo.
Somos irmãos”, respondeu.

E assim, como parentes reunidos,
Conversamos noite adentro
Até que o musgo alcançou os nossos lábios
E recobriu nossos nomes.

Tradução de José Lino Grünewald

Eu morri por beleza, mais fui mal
Colocada em minha tumba,
Quando um que estava morto por verdade
Foi posto numa câmara contígua.

Ele indagou cortês por que morri
"Por beleza", respondi.
"E eu por verdade, — as duas só são uma;
Somos irmãos", ele falou.

E assim como parentes vêm-se à noite,
Conversamos entre as câmaras,
Até que o musgo lá chegasse aos lábios
E cobrisse nossos nomes.

Tradução de Manuel Bandeira

Morri pela beleza, mas apenas estava
Acomodada em meu túmulo,
Alguém que morrera pela verdade
Era depositado no carneiro próximo.

Perguntou-me baixinho o que me matara.
— A beleza, respondi.
— A mim, a verdade, — é a mesma coisa,
Somos irmãos.

E assim, como parentes que uma noite se encontram,
Conversamos de jazigo a jazigo
Até que o musgo alcançou os nossos lábios
E cobriu os nossos nomes.

Tradução de Olívia Krabenbübl

Morri pela Beleza; mas apenas
Na tumba me ajeitara,
Outro, na cova junto, foi deposto,
E que pela Verdade se finara.
De manso perguntou — Por que morreste?
— Pela Beleza, respondi-lhe então.
— E eu, pela Verdade. Ambas se valem.
Somos ambos irmãos.

Assim, paredes-meias, dialogamos
Quais parentes que a noite congregasse,
Até que o musgo nos cobrisse os lábios
E nossos nomes apagasse.

E

NTREVISTA

VINTE E DUAS POETAS HOJE

Lúcia Helena

Corpo de escrita: poesia tem gênero?

Conversa com a Lourdes, (...). Ela, em resposta à minha pergunta, diz que seria interessante enviar *A restante vida* e *O livro das comunidades* à Sociedade de Língua Portuguesa que organiza, durante o mês de junho, uma exposição de livros de escritoras portuguesas contemporâneas. Porque, segundo ela, há uma escrita feminina.

Eu não acho.

À medida que o texto adquire uma certa potência, deixa de ser característico de homem, ou de mulher. Dou *O monte dos vendavais*, de Emily Bronte, como exemplo. Eu própria vou sentindo uma parte neutra no meu ser — a terra prometida da força, e a terra de ninguém do sexo.

Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho*¹

A revista *Poesia Sempre* solicitou a 22 duas escritoras que lhe respondessem duas perguntas e enviassem um poema inédito. Com isto, não só ofereceu aos leitores um oportuno painel da produção de autoria feminina atual como também abriu espaço para que se discutisse um tema “quente” para algumas e “ultrapassado”² para outras, como se pode constatar pelas respostas enviadas ao primeiro quesito: — *Qual a diferença entre a poesia de autoria masculina e feminina?* Com a segunda pergunta — *Como situa sua poesia frente à produção contemporânea?* — não só propiciou às escritoras a oportunidade de comentarem sua produção e perspectivas acerca da arte, mas também deu-lhes chance de inserirem seus trabalhos no emaranhado universo deste fim de século.

Os poemas, matéria-prima desse relevante acervo, são por si mesmos o fruto do engendramento “do gênero com o gênero”, já que em português, diferentemente do inglês, em que se pode diferenciar o *genre* (gênero literário) do *gender* (a oposição dos dois sexos

biológicos), usa-se a mesma palavra para distinguir entre os sexos e a trama da arte. Os poemas, leitor, são o sal da terra de ninguém da arte, em que tudo acontece.

Pertencendo a diferentes gerações, as escritoras selecionadas figuram no primeiro escalão da literatura brasileira de autoria feminina. Muitas delas já foram nacional e internacionalmente reconhecidas, e todas elas compõem uma galeria de mulheres articuladas, criativas, combatentes da arte e da vida, na militância firme pelo ofício da escrita: Adélia Prado, Alice Ruiz, Astrid Cabral, Claudia Roquette-Pinto, Denise Emmer, Elisabeth Veiga, Hilda Hilst, Ilka Brunhilde Laurito, Lara de Lemos, Leila Miccolis, Lélia Coelho Frota, Lu Menezes, Maria Carpi, Miriam Fraga, Neide Archanjo, Olga Savary, Orides Fontela, Renata Pallotini, Rita Moutinho, Roseana Murray, Stella Leonardos e Suzana Vargas.

A questão da existência ou não de uma escrita feminina tem uma larga tradição teórica e prática, que, se emergiu muito antes, data, neste final do século XX, do impulso surgido nos anos de 1960, com movimentos europeus e norte-americanos de base contracultural. É preciso distinguir dois pontos fundamentais, de saída, para desembaraçar o nó górdio em que se costuma enredar essa questão. O primeiro diz respeito ao movimento de luta pela igualdade de direitos da mulher e das chamadas "minorias" de excluídos não só de gênero, mas de etnia e raça e também de classe: mulheres, pretos, pobres, judeus, palestinos, enfim, todos aqueles que, por preconceitos e ideologias, são postos à margem do direito, da cidadania, da sobrevivência com dignidade. Trata-se, neste ângulo, de uma questão social de prática e militância política. Envolve a sociedade como um todo, é interdisciplinar e internacional. Neste campo caberia, em boa companhia, o que se costuma batizar de "feminismo", ou seja, a atividade em que se engaja o homem ou a mulher que queiram lutar pelos direitos das mulheres, excluídas do pacto social por preconceitos de um ancilar sistema patriarcal. Num primeiro momento, as feministas compuseram, nos EUA e na Europa, uma maioria branca que, em momentos posteriores da luta política, foi considerada pelas negras, mestiças e pobres como um porta-voz inapropriado para a defesa dos interesses dos subgrupos que se formavam. Ou seja, como todo movimento político, o feminismo se desdobra incessantemente, carecendo cada vez mais de produtivas autocríticas, numa perspectiva de permanente ampliação de seu alcance.

Mas há um segundo aspecto da questão. É quando se transporta para a arte e a escrita literária a discussão trazida pelos Estudos Culturais, também surgidos nos anos de 1960. E aí pelo menos duas correntes se formam: a de tradição anglo-americana, mais pragmática e voltada a uma literatura de extração mais realista e documental; e a de tradição francesa,

voltada aos textos que Roland Barthes chamaria de “plurais” e “escrevíveis”, que operam fora do eixo da representação e do referente imediatamente captável. É nesse campo de reflexão teórico-filosófica que emergem, por exemplo, as teorias das intelectuais Hélène Cixous, Lucy Irigaray e Julia Kristeva, entre outras. E aí se dá a inserção sutil de uma oposição de denominações: ao grupo anglo-americano estende-se o nome de “feministas”, que migra da primeira categoria examinada para a segunda; e a denominação de “escrita feminina”, cunhada pelas européias, predominantemente as francesas, passa a abranger textos não só de autoria feminina. Marcel Proust e Lautréamont, por exemplo, seriam relacionáveis, por seu processo de textualização, na categoria dos autores que praticam a “écriture féminine”. Como se vê, o problema é muito amplo, complexo por demais, e ultrapassa os limites dessa apresentação. Resta aqui, ao leitor interessado, apenas um esboço do cipal em que, se se sentir seduzido, ele poderá enveredar.

A epígrafe que escolhi é propositalmente polêmica. E desloca a questão para o campo que nos diz respeito mais de perto; plagas lusas, plagas brasileiras, discussão em língua nacional de um problema que, ao que parece, nos fala de perto. Se assim não fosse, por que a mais representativa das revistas nacionais de poesia teria tido o trabalho de lançar na praça uma entrevista, e recolher respostas — e publicá-las — de 22 escritoras representativas do melhor da poesia brasileira de hoje?

A brilhante escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, ficcionista premiada e leitora aficcionada de filosofia e amante dos textos dos místicos como San Juan de la Cruz, não faz por menos: ela não acha que existe uma escrita feminina. Escrita não tem sexo. O sexo é uma terra de ninguém. O texto é um campo de forças, e este campo não é sexualizável. O que não significa dizer que ele não é erotizável.

E o que pensamos nós, brasileiras, mulheres, escritoras, empenhadas em participar ativamente do mundo contemporâneo e em refletir sobre esse fim de milênio que, segundo se anuncia, tem até um El Niño impertinente a nos perturbar? Importante notar que, em algumas de suas respostas, nossas entrevistadas cerram fileiras com as antecessoras — ativistas ou não — européias e anglo-americanas, ao tratarem, ainda que sob “inquérito”, da questão, para muitos palpitante, do gênero da escrita ou da escrita dos gêneros.

Em sua maioria, relutam em acreditar que a poesia tenha sexo. Concordam, portanto, com Llansol. Mesmo Leila Miccolis, talvez a mais militante do grupo, tem plena clareza de que a questão do feminismo é, eminentemente, de alcance político. Mas ela divisa também uma política do texto em que, no corpo de escrita que é a poesia, se inscreve também o corpo da

mulher que escreve. Ainda que esteja quase sozinha na defesa dessa posição, na mostra que se publica Leila está longe de estar sozinha, no panorama mundial, em seu posicionamento.

Hilda Hilst talvez seja a mais radicalmente contra a questão — nesse sentido, Hilda e Leila representam os extremos de uma linha que se estende, numa articulação tensa, entre as nossas 22 vozes. Segundo Hilda Hilst: “O que conta é a força, o vigor, a originalidade e o talento. Tudo isso [a autoria feminina x masculina] é uma besteirada. Uma das maiores desse século.”

Próxima da posição radicalmente contrária, adotada por Hilst, está Olga Savary, que nos diz: “Detesto essa coisa de ‘poesia feminina’.” E acrescenta que admite haver uma temática ligada à mulher, com a qual até ela mesma trabalha, mas descrê da existência de um gênero, masculino ou feminino, da escrita poética: “Poesia é boa ou não — esse deve ser o único critério. Tanto faz que seja feita por homem ou mulher. É evidente que existem diferenças de visão de mundo. Porém, há homens que fazem uma poesia quase ‘feminina’ assim como há mulheres cuja poesia é poderosa, fortíssima, violenta até (...)”

Se o “mito é o nada que é tudo”, como queria Fernando Pessoa em *Mensagem*, entre as balizas de Leila Mícolis — inteiramente a favor — e de Hilda Hilst — inteiramente contra —, e de Olga Savary, quase inteiramente contra, restam-nos 19 outras vozes “femininas” que modulam observações não menos relevantes.

Menos radicalmente contrária é Miriam Fraga, embora diga “Não me agrada o rótulo de poesia feminina”, ainda que o seu corpo de mulher e a “essência feminina” de seu caráter a façam “sentir e expressar sensações e vivências alheias a poetas de outro sexo”. Contudo, ressalva: “É preciso não esquecer, porém, que toda arte incorpora um repertório, uma forma de dizer certas coisas que são patrimônio comum aos seres humanos. Também, quer sejam homens ou mulheres, há a questão da invenção, do fingimento, da *persona*.”

Para surpresa dos leitores, Denise Emmer se despede da poesia em direção à música. Mas antes de o fazer, responde afirmativamente à primeira pergunta. Ela divisa pelo menos uma diferença substancial entre a escrita de autoria feminina e masculina: “A mulher vive o mundo de forma particular e o vê sob outra ótica.” Todavia, Denise não aprofunda sua resposta, deixando-nos a brecha de uma cogitação: cada ser humano vive e vê o mundo de forma particular e sob sua ótica, não sendo, portanto, esta diferença, necessariamente, de gênero. Também opinando a favor da existência de diferenças, Claudia Roquette-Pinto afirma que “há certas visões e vivências, para o bem e para o mal, que são exclusivas das mulheres”, que diriam respeito a táticas, temas, uso de certas palavras.

Em sua pormenorizada e consistente resposta, Astrid Cabral, ainda que admita a diferença, considera-a secundária, restringindo-se a um feminino óbvio, em que, “há algumas décadas, mulheres escritoras vêm trazendo para seus textos o depoimento de um mundo diverso daquele construído a partir da ótica masculina”. A partir dessa consideração, Astrid sugere que se avalie o texto independentemente de seu ator (a). Para ela, “Os poemas, além de serem ambíguos e polissêmicos, parecem elidir a consideração masculino/feminino, ao se desenvolver em torno de assuntos universais, relevantes a qualquer ser humano”.

Também Lélia Coelho Frota, numa sensível exposição, admite diferença relativa, do ponto de vista psicobiológico, entre o homem e a mulher que escrevem, e esta deve substanciar-se no que ele ou ela produzem. Todavia, ela pondera: “A poesia filosófica e abstrata de uma Emily Dickinson poderia ser produto de um imaginário masculino, bem como as de Casimiro de Abreu ou Vinicius de Moraes, poetas que — como Ingmar Bergman — chegam tão perto da psique feminina, que refletem muitas vezes formas de expressão que derivam da sua maior partilha e fascínio pelo universo da mulher. De qualquer modo, como na antiga sabedoria chinesa, acho que tanto homens como mulheres têm em si os dois princípios, o *yíng* e o *yang* — e que não há feminino exclusivo, nem masculino exclusivo.”

Com esta consideração, Lélia Coelho Frota abre uma vertente que parece ser fecunda neste grupo: a de que a androginia percorre o processo da escrita, questão também abordada por Adélia Prado — “Poemas são objetos concretos, passíveis de verificação em seu estilo, casuística, recorrências, cacoetes, vícios e virtudes. Carregam a ‘ótica’ de quem escreve. (...) E considero que a diferença acaba aqui, já que a poesia mesma, esta fura o cerco, melhor, a cerca, e nos oferece a sua cara andrógina.” Nesse mesmo veio de apontar diferenças temáticas e técnicas, de “ótica”, como diria Adélia Prado, encontra-se a proposta de Maria Carpi, ainda que esta não mencione o caráter andrógino da arte poética. Neide Archanjo forma fileira com o pequeno grupo das que discutem o caráter andrógino da arte, ao conjugar em si o masculino e o feminino. Diz ela: “Seja o poeta homem ou mulher — melhor que seja andrógino —, há de passar por tudo isso e muito mais para escrever um simples verso. O resultado do poema não revelará o sexo do poeta. Revelará ou não a poesia.” Ainda neste grupo da androginia inscreve-se o depoimento de Alice Ruiz: “Os criadores são dotados de sensibilidade andrógina.” No mesmo rastro, Lu Menezes aponta que, “no bom poema, casam-se masculino e feminino”.

Dentre as que consideram não haver diferença entre a escrita de autoria masculina e feminina, encontram-se Stella Leonardos, Lara de Lemos, Ilka Brunhilde Laurito e Orides Fontella,

para as quais, decididamente, “a arte não tem sexo”. Renata Pallotini considera diferenças de constituição física, de constantes psicológicas, de preferências, verificando uma tendência de que essas se reflitam na poesia da mulher. Pallotini observa ainda que o homem lhe parece mais guerreiro, mais finito, mais imediato; e a mulher, mais infinita. Elisabeth Veiga pensa que, dependendo do autor/autora, essa diferença se reflete; noutros, seria imperceptível. Segundo ela, os poemas reflexivos, sobre temas filosóficos e a experiência da morte, tenderiam a ser universais, ofuscando a generização de masculino e feminino de sua autoria.

Numa sintética e muito lúcida consideração, Rita Moutinho constata não haver diferenças na possibilidade de expressão, mas sim nos temas: “Às vésperas do terceiro milênio, a questão da diferença entre poesia feminina e poesia masculina parece já superada. Durante séculos a poesia foi monopólio dos homens, poucas mulheres apareciam e à grande maioria era suposto não escrever. A razão para isso está numa questão maior, histórica, de inferioridade e submissão.”

Suzana Vargas, ainda que diga “um bom poema não deixa álibis”, assume posição mais conciliadora, na qual considera que “a arte da poesia pode ou não vir marcada pelo sexo de quem a escreveu”, a exemplo do que ocorreria com “os textos mais factuais e cotidianos, principalmente nos poetas contemporâneos”.

Roseana Murray acha que não existe uma poesia masculina ou feminina. “Cada poeta diz o mundo à sua maneira.” Entrariam, sim, elementos temáticos diferenciadores, indicando a preferência pessoal por ângulos da vida a serem observados. Conta-nos a experiência feita pelo suplemento literário, “Babelia”, do jornal *El País*, que publicou seis poemas de autores homens e mulheres, pedindo aos leitores que identificassem a autoria masculina e feminina dos textos, “e o resultado foi que muito pouca gente acertou”.

Terra do sonho e da utopia, dos monstros e das luzes, dependente do acervo de problemas e das mitologias com que se enclava e de que se entretece, a poesia navega turvas águas, na aparente trivialidade da autoria. Atos não apenas intencionais, os poemas deixam rastros, em si mesmos, dos corpos que os escrevem, mas a arte do poema, que desfaz a autoria em prol da construção de outros corpos — os corpos da escrita, ou, como quer a mesma Llansol de que nos valem para abrir estas páginas, o “corp’a’screver” que toda arte é, para além das identidades fixas e confessionais, — consiste, certamente, em fazer desaparecer, dentre suas tantas máscaras, a figura dos rostos que o configuram.

1 LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Diário 1. Lisboa: Rolim, 1985, p. 150.

2 Conferir o depoimento de Rita Moutinho, no qual ela considera que essa questão parece já superada.

ENTREVISTAS

1 - Vê diferença entre a poesia de autoria masculina e a de autoria feminina?

ADÉLIA PRADO — Enquanto poema, sim; enquanto poesia, não. Poemas são objetos concretos, passíveis de verificação em seu estilo, casuística, recorrências, cacoetes, vícios e virtudes. Carregam a “ótica” de quem os escreve. E escrevemos a partir de limites — e por causa deles —, sendo o primeiro o fato de sermos homem ou mulher. Condicionada que sou, biológica e psiquicamente a uma experiência que desconheceu o que é ser homem, vou fazer um texto “feminino”, assim, entre aspas. E considero que a diferença acaba aqui, já que a poesia mesma, esta fura o cerco, melhor, a cerca, e nos oferece à alegria a sua cara andrógina.

ALICE RUIZ — Sim, não. Acredito que os criadores são dotados de uma sensibilidade “andrógina”, já que, para ter o impulso criativo, são necessários os atributos da mente analógica, mágica, sensível, qualidades normalmente relacionadas ao universo feminino, mas também é necessário a capacidade de decisão (entre esta ou aquela palavra /imagem/ som), a objetividade, o dom de realizar, a coragem da exposição, qualidades normalmente associadas ao universo masculino. No entanto, nossa escrita reflete, antes de mais nada, nossa forma de ver o mundo e de nos relacionarmos com ele; nisso, homens e mulheres são biológica e culturalmente diferentes. Então, essa diferença é translúcida, embora muitos textos escritos por mulheres nos pareçam feitos por homens e vice-versa. Mas são apenas exceções que confirmam a regra.

ASTRID CABRAL — As diferenças que me tocam são de outro gênero. Trata-se de poesia lírica, épica, dramática, didática? De uma mistura desses gêneros? Avalio o texto pelo seu universo verbal, independente do autor. Os poemas, além de serem ambíguos e polissêmicos, parecem elidir a consideração masculino/feminino, ao se desenvolver em torno de assuntos universais, relevantes a qualquer ser humano. Sem descartar a possibilidade de dicções diferenciadas, creio imensa a dificuldade de identificá-las corretamente, sobretudo em casos fronteiriços. Como definir, na pós-modernidade unissex, os conceitos de masculino e feminino fora de estereótipos e generalizações? Como proceder a uma análise extensa e profunda dos textos, a fim de detectar as distinções sutis emanadas do inconsciente e expressas em nível

simbólico? O gênero lírico, ao propiciar a expressão do confessional, viabiliza a emergência de aspectos íntimos vinculados ao gênero biopsíquico. Contudo, o espaço poético tanto pode ser o da sinceridade biográfica como o do disfarce ficcional, o da memória pessoal como o da invenção de *personae*. Há algumas décadas, mulheres autoras vêm trazendo para seus textos o depoimento de um mundo diverso daquele construído a partir da ótica masculina, mas esse é o feminino óbvio. A diferença que me importa é aquela, intrinsecamente artística, entre a poesia de boa e a de má qualidade. Daí preferir o termo “poeta”, que reúne os produtores pelo significante denominador comum, em vez de separá-los pela diferença secundária.

CLAUDIA ROQUETTE-PINTO — Em termos de qualidade, nenhuma. A grande diferença está na recepção do trabalho. Como a literatura, em geral, e a poesia, em particular, constituem uma área ainda numericamente dominada pelo sexo masculino, certos preconceitos parecem ter se cristalizado, sendo às vezes até mesmo introjetados pelas mulheres. Uma vez, ao sair de uma leitura em que havia apresentado um poema chamado “Na maternidade”, fui abordada por uma moça que, depois de identificar-se como poeta e mãe, foi logo dizendo que jamais se permitiria escrever um poema tão diretamente referencial quanto aquele. Quase como se se tratasse de uma questão moral. Acontece que existem certas vivências e visões que são, para o bem ou para o mal, exclusivas das mulheres. Mas a minha experiência pessoal é que existe um acordo tácito entre os poetas, certas palavras que não devem ser usadas “porque não são táticas”, certos temas que são considerados de mau gosto. Menstruação, gravidez, parto, maternidade, a própria sexualidade feminina — tudo isso deve ser tratado de uma forma, digamos, elegante (esfriada ou cerebral), sob o risco de ser dispensado como “coisa de mulher”. Independente da qualidade do poema. Ou seja, está tudo bem, contanto que você escreva “de fora”, como homem.

DENISE EMMER — Diferenças existem, e muitas. A mulher “vive” o mundo de forma particular e o vê sob outra ótica. A poesia não poderia fugir a essas influências e recebe sutilmente as ditas diferenças. O que não quer dizer que uma poesia masculina tenha mais representatividade do que a outra, como insiste em afirmar parte da crítica especializada.

ELISABETH VEIGA — Penso que há autores cujas obras refletem mais essa diferença do que outros; e autores, inclusive, em que é imperceptível. Acho que depende de fatores indivi-

duais, tais como temperamento e visão de mundo; em suma, do conjunto da personalidade e até da temática da obra. Sem entrar na discussão complexa do que seja uma sensibilidade masculina ou feminina, até porque não cabe aqui, eu apontaria como exemplos de diferença João Cabral, em *Uma faca só lâmina*, e Cecília Meireles, em *Oratório de Santa Maria Egípcíaca*. Poemas sobre a maternidade, a gravidez, ou de temática erótica ou amorosa, ou doméstica, tendem a acentuar diferenças de expressão masculina ou feminina. Já a poesia reflexiva, os temas filosóficos, e a experiência da morte tendem a minimizá-las, quando existem. Grande parte da obra de Drummond, inclusive poemas como "Elegia" e "A máquina do mundo", foi escrita com uma dimensão de humanidade que transcende a diferença de autoria masculina ou feminina: é universal. Diante desse fenômeno, a questão maior parece ser: de que maneira diferenças individuais e semelhanças interagem no fenômeno da comunicação poética? E, por quê, e de que maneira, essa resultante é, às vezes, universal?

HILDA HILST — Não vejo nenhuma diferença. Poesia é poesia. O que conta é a força, o vigor, a originalidade e o talento, tanto faz. Tudo isso é uma besteirada. Uma das maiores desse século, a americana Edna Saint-Vincent Milley, por exemplo, está acima de qualquer gênero.

ILKA BRUNHILDE LAURITO — Diante de um poema, jamais me pergunto qual é o sexo do texto. O que me importa é a sua completude e eficácia. Mas já fiz a experiência de ler, para um auditório heterogêneo, dois poemas pouco conhecidos, um de autoria masculina, outro de autoria feminina. E como um deles falava em flor, foi atribuído (erroneamente) à mulher; como o outro enfocava um guindaste, a homem. O que me fez ver que o que se considera "feminino" ou "masculino", em termos de temática ou de linguagem, pode estar preso a estereótipos. Teses universitárias, apoiadas em metodologia rigorosa, andam discutindo a questão. Mas respostas definitivas ainda não foram encontradas, ou esta pergunta não estaria, mais uma vez, sendo feita. Parece-me obviedade dizer que, se escrevemos com o próprio corpo, esse corpo deve gestar feição ao que sai de suas entranhas. Isso não exclui outros elementos, como circunstâncias histórico-culturais: quando é que a mulher brasileira teve direito a voz e passou a cantar livremente, visceralmente, sem imitar modelos até então masculinos? Antes de buscar a identidade feminina na poesia de hoje, é preciso que nos filiemos à tradição literária que vem das arcades até nós, recuperando e lendo as obras de nossas heróicas antecessoras. Mas quem as estuda ou conhece?

LARA DE LEMOS — Não há diferença de sexo em inteligência e sensibilidade. Há poetas, como Paulo Bonfim, que escrevem poesia que parece feminina, e há também poetisas, como Renata Palottini, Hilda Hilst e Neide Archanjo, que fazem um tipo de poesia forte, masculina.

LEILA MÍCCOLIS — Vejo, sim. Não é à toa que, em nosso idioma, o feminino de poeta é discretamente evitado, por ter conotações pejorativas. Já escrevi em um dos meus versos que “em poetisa/todo mundo pisa...” Até os anos 30, as mulheres não tinham nem direito de voto, sendo criadas, em geral, exclusivamente para tarefas do lar e não para exercer profissões lucrativas. Portanto, as que sabiam escrever em geral reproduziam esse seu universo caseiro limitado, de forma muitas vezes alienada, não por incapacidade mas por alheamento; era a literatura de um ser nada “frágil”, mas fragilizado pelo isolamento, externando sua visão simplista de mundo. Em 1978, *Mulheres da vida*, antologia por mim organizada, mostrava a poesia bem mais mundana, no sentido de participante, de dez mulheres descontentes com padrões convencionais impostos por este *status quo*. No entanto, a própria poesia de contracultura, através do debate de questões paralelas, propiciou um descondicionamento dos rígidos protótipos e estereótipos conceituais de masculinidade e de feminilidade, o que torna a discussão sobre o tema ainda mais ampla. O que posso afirmar, sem sombra de dúvidas, é que a poesia da nossa geração de 70 ajudou a mulher não a alargar as fronteiras do permitido ou a ser aceita na sociedade, mas a formar uma nova mentalidade que defenda uma igualdade de direitos a que não corresponda apenas uma igualdade de opressões, e um universo onde as próprias diferenças ideológicas entre o “feminino” e o “masculino” sejam cada vez menores.

LÉLIA COELHO FROTA — É relativo diferenciar do ponto de vista da pessoa física homem ou mulher. Há naturalmente um comportamento psicobiológico da mulher ou do homem que deve com certeza se consubstanciar no que ela ou ele escrevem. Nesse sentido, a poesia de Augusto dos Anjos, por exemplo, ou a de João Cabral, a do estilo das facas, seriam poesia com uma tônica fortemente masculina. Por outro lado, a poesia filosófica e abstrata de uma Emily Dickinson poderia ser produto de um imaginário masculino, bem como as de Casimiro de Abreu ou Vinicius de Moraes, poetas que — como Ingmar Bergman — chegam tão perto da psique feminina que refletem muitas vezes formas de expressão que derivam da sua maior partilha e fascínio pelo universo da mulher. De qualquer modo, como na antiga sabedoria chinesa, acho que tanto homens como mulheres têm em si os dois princípios

— o *yíng* e o *yang* — e que não há feminino exclusivo nem masculino exclusivo. Senão, com que elo poderia dar-se o encontro amoroso — embora tendo a sua grande tônica na alteridade — ou mesmo a amizade profunda entre pessoas de sexos diferentes? Como Octavio Paz, acho que a poesia, como o amor, é um estado de reunião e participação aberto a todos, e que o que importa é que a onda seja alta, e alcance “um equilíbrio sem apoio, sustentado em si mesmo”.

LU MENEZES — Sim. Diferença cumulativamente observável, que envolveria, talvez, no pólo “feminino”, o risco extremo de colar-se ao mundo repetindo-o sob a égide do *deta-lhe* e, no “masculino”, o de explicá-lo desidratando-o pelo excesso de *abstração*. É tão fecundo inquirir a escrita de *autoria* feminina ou masculina quanto estéril pensar em escrita *de homem* ou *de mulher*, naturalizando uma diferença informada sobretudo pela cultura, em que pese a biologia. No bom poema, casam-se, aglutinam-se — “masculino” e “feminino”—, não enquanto atributos sexuais mas tendências de conduta textual. A propósito, confesso meu fascínio pela produção feminina contemporânea brasileira: suas vozes soam mais nitidamente diversas, como se as mulheres fossem seres mais distintos entre si.

MARIA CARPI — Sim, há diferença na *produção de poesia*, na maneira e técnicas de abordá-la, não só porque há diferença na sensibilidade masculina e feminina de transpor o sensível, mas tendo-se em consideração que o produto poético depende de um contexto humano e de uma história. De uma imersão ou emersão em suas camadas e núcleos. A inserção ou exclusão de um escritor numa cultura pesa muito. Dentro da sociedade e, mais especificamente, dentro da literatura, que é a esfera do estatuto do imaginário, salvo exceções ou pulos qualitativos, a mulher é novíssima. Mas isso a beneficia, pois lhe aguçá a criatividade. Transcendendo, porém, o ofício do escrever, entendo a poesia essencialmente como uma *atmosfera*. A diferença cunha-se, então, em sua respiração ou transpiração, de pessoa a pessoa, independente da bagagem genética. Assim como há nuance entre o caminhar feminino e masculino, na mulher e no homem corre a água ou sopra a brisa com diverso timbre. Não gosto do rótulo de “feminista” à feitura da poesia, já que não ocorre o despropósito de identificar um texto como “homonista”. Gosto do ritmo que uma mulher ou um homem podem dar à atmosfera poética, que engloba ambas as pulsões.

MYRIAM FRAGA — Quanto à qualidade, não, absolutamente. A escritura é um privilégio que independe do sexo. A palavra é um bem comum. Saber usá-la com propriedade é o compromisso maior do poeta. Dessa destreza, dessa obrigação para com a *expressão poética*, deriva o entendimento, a comunicação, que me parece o fim específico da linguagem. Como um poema não se faz apenas de palavras mas de todo um arcabouço invisível que o sustenta e do qual derivam as várias possibilidades de leitura; como não existe apenas a aparência mas também a essência, cada poeta tem possivelmente sua própria, específica forma de expressar-se. Essa particularidade, que o diferencia, pode tornar-se preponderante e passar uma certa *qualidade* a seu estilo. De repente o meu corpo de mulher, a essência feminina do meu caráter me fazem sentir e expressar sensações e vivências alheias a poetas do outro sexo. É preciso não esquecer, porém, que toda arte incorpora um repertório, uma forma de dizer certas coisas que são patrimônio comum aos seres humanos. Também, quer sejam homens ou mulheres, há a questão da invenção, do fingimento, da *persona*. Sinceramente acho que os homens parecem mais preocupados com esse problema do que nós. Para a mulher é mais fácil *inventar-se* no papel masculino porque pode lançar mão de toda uma tradição que lhe é anterior. Afinal, através dos séculos, era sempre uma voz masculina que lhe servia de referência. Elas, as mulheres, eram apenas o assunto na maioria das vezes. A partir deste século, quando a mulher passa a enxergar-se como sujeito, parece haver um deslocamento no eixo da produção poética. Uma quantidade cada vez maior de mulheres está tentando expressar-se através da poesia, e, como todas parecem ansiosas para exprimir-se através da fala — que por tantos séculos lhes fora sonogada —, faz-se uma certa confusão. Os homens de repente se reconhecem, perplexos, assunto e motivo da voz feminina. O que não deixa de ser inquietante. Isto, mais explicitamente, na poesia lírica e erótica. Há outras modalidades em que as diferenças não se realizam tão claramente. Não me agrada o rótulo de poesia feminina. Prefiro acreditar numa voz feminina que se manifesta através do poema.

NEIDE ARCHANJO — O poeta Rilke dizia que, para escrever um simples verso, é preciso conhecer muitas cidades, homens, animais. É preciso ter a alma aberta para o vôo dos pássaros e ser capaz de perceber os gestos das flores. Para escrever um simples verso, é preciso viajar por regiões desconhecidas, estar preparado para encontros e desencontros inesperados. É preciso saber voltar a momentos de nossa infância que até hoje não conseguimos compreender. Para escrever um simples verso, é preciso passar muitas manhãs diante do mar, muitas tardes diante do pôr-do-sol, muitas noites diante de quem amamos. Seja o poeta

homem ou mulher — melhor que seja andrógino—, há de passar por tudo isso e muito mais para escrever um simples verso. O resultado do poema não revelará o sexo do poeta. Revelará ou não a poesia.

OLGA SAVARY — Fundamental na poesia é que ela sempre se reporte às aspirações mais altas do ser humano, à aspiração de melhorá-lo e melhorar o mundo, de aprimorar a integridade, liberdade e dignidade do homem. Poesia é a criação que está no patamar mais elevado, sendo a ordenadora do caos. Detesto essa coisa de “poesia feminina”. Poesia é boa ou não — esse deve ser o único critério. Tanto faz que seja feita por homem ou mulher. É evidente que existem diferenças de visão de mundo. Porém, há homens que fazem uma poesia quase “feminina”, assim como há mulheres cuja poesia é poderosa, fortíssima, violenta até, nada tendo daqueles absurdos adjetivos com que se engalana a poesia feita por mulher: suave, diáfana e coisas por aí. Diafaneidade, não; sutileza, sim. Carlos Drummond de Andrade (amigo de toda a vida, e primo também) diz da minha poesia, e ele a conhecia toda, pois era uma das poucas pessoas a quem eu mostrava, que ela era sutil mas vigorosa, feminina, sim, mas muito forte. Jorge Amado, em lançamento de livro meu, disse aos jornais que eu escrevia “como homem”. Era um elogio, e dos maiores, mas afirmo escrever como mulher, só posso escrever assim, pois passo aos outros a minha visão feminina de mundo. Não desejo escrever e comunicar-me de outra forma, com outra pele que não a minha de origem. Há críticos, entre os quais se inclui o poeta, professor e crítico Cassiano Nunes, da UnB, que afirma estar a poesia hoje, tirando-se uns poucos poetas, na mão das mulheres, aqui no Brasil.

ORIDES FONTELA — Não vejo diferença entre poesia masculina ou feminina: a arte não tem sexo. Agora, cada pessoa escreve como quer, e as mulheres podem abordar temas femininos ou não.

RENATA PALLOTINI — Sim. As mesmas que vejo entre homens e mulheres; os homens são diferentes das mulheres na constituição física, na aparência, em certas constantes psicológicas, em certas preferências inatas — o homem me parece mais guerreiro, mais adepto das soluções violentas, mais imediato — quase eu diria mais *finito*. A mulher é menor, mais frágil, porém mais resistente à dor, mais capacitada para resolver seus problemas através da palavra e, finalmente, apta a procriar: mais *infinita*. Seu trabalho reflete, de um modo geral, essas características: a mulher fia, tece, vigia a semente, faz fogo, cozinha, alimenta; só a

mulher pode alimentar com seu próprio corpo, sem necessidade de nenhuma substância que venha de fora, a não ser aquelas que garantem a sua própria subsistência. Além disso, sabe-se que hoje, em todo o mundo, a mulher, por força das dificuldades crescentes da vida cotidiana, tem-se transformado em *mãe-pai*. É a que dá à luz, alimenta, guarda e cria, enquanto o homem, pelas razões conhecidas, emigra da mulher que fecundou e do filho que gerou. A poesia da mulher, portanto, reflete essas diferenças; não poderia ser de outro modo. Mesmo as mulheres que, por opção, não seguiram os caminhos da continuidade familiar podem *continuar-se* de outras formas, uma das quais é através da palavra. Aí também elas alimentam, também vigiam a semente. E são diferentes, mas não menores. O fogo que acenderam é *um*, peculiar. Mas também aquece.

— RITA MOUTINHO — Às vésperas do terceiro milênio, a questão da diferença entre poesia feminina e poesia masculina parece já superada. Durante séculos a poesia foi monopólio dos homens, poucas mulheres apareciam e à grande maioria era suposto não escrever. A razão para isso está numa questão maior, histórica, de inferioridade e submissão. Uma série de fatores fizeram a mulher sobressair em vários setores, inclusive na literatura. Hoje, elas publicam maciçamente e já foram foco de inúmeros estudos. Parece patente que não há diferenças na possibilidade de expressão, mas vieram à tona algumas novidades como o cantar do corpo masculino e a poetização de sentimentos, atividades etc. próprias do sexo feminino. Não há nada de novo a dizer, mas, como gostamos de colocar lenha na fogueira, encerro pedindo emprestado um verso do poeta Fernando Bueno Guimarães: “Mulheres são as que pegam água com os dedos.”

— ROSEANA MURRAY — Um amigo meu, jornalista espanhol, me conta que fizeram uma experiência no suplemento cultural do jornal *El País*, “Babeliar”: sem assinatura publicaram três textos de autores masculinos e três textos de autores femininos. Fizeram um concurso entre os leitores para ver se adivinhavam quais eram os textos escritos por homens e quais os escritos por mulheres. Chegaram milhares de cartas à redação e o resultado foi que muito pouca gente acertou. Não acho que exista uma poesia feminina ou masculina. Cada poeta diz o mundo e a vida à sua maneira, e o que pode acontecer é que entrem elementos do universo masculino na poesia de uma mulher e vice-versa, pois a poesia traz tudo para dentro dela. O importante é que o poeta ou a poeta tenham a sua voz, o seu timbre e façam acordar sinos longínquos.

STELLA LEONARDOS — Não creio que inteligência tenha sexo. Mas nas grandes mulheres poetas a força e sensibilidade, longe dos pieguismos, assumindo a vida — principalmente o amor—, atingem características especiais e inconfundíveis. Requite. Beleza. Musicalidade.

SUZANA VARGAS — O que existe é a arte da poesia que pode ou não vir marcada pelo sexo de quem a escreveu. A meu ver, não existem diferenças substanciais entre a poesia escrita por um homem e a que uma mulher escreve. O que importa é a universalidade do assunto, o tratamento que é dispensado à linguagem, a força e a paixão contidos nela. Já disseram que um bom poema não deixa álibis, mas em alguns textos, principalmente os mais factuais e cotidianos, principalmente nos poetas contemporâneos, vamos encontrar sinais de uma visão de mundo feminina ou masculina porque, na realidade, eles possuem papéis sociais diferentes. Às vezes, a poesia pode refletir isso.

2 - *Como se situa sua poesia frente à produção contemporânea?*

ADÉLIA PRADO — Não sei responder. Meu conhecimento da produção contemporânea não me autoriza a uma opinião. Me sinto perfilada.

ALICE RUIZ — Sou a pessoa menos indicada para responder a essa questão. Nunca me preocupei com o lugar que minha poesia tem no contexto poético nacional. Apenas me ocupo em produzi-la. Mas posso citar minhas fontes de aprendizado e, com isso, facilitar sua contextualização. Em primeiro lugar, fui tocada, muito cedo, pela poesia oriental, em especial o haikai, que me fascina pela síntese e toda filosofia que o envolve. Também muito cedo me encantei com o universo das letras de música que, por sua estética, são quase o oposto do haikai. Aprendi, com os poetas concretos, a valorizar, pesquisar e tentar desvendar a palavra, nosso instrumento fundamental. Como curitibana, não me desvencillei do simbolismo, movimento que teve muita força por aqui em sua época e deixou suas marcas. Mas o humor brasilianíssimo do modernismo também me pegou. Enfim, esta é a soma. O resultado, meu trabalho é que vai dizer.

ASTRID CABRAL — Considero minha poesia eqüidistante do formalismo e do antidiscursivismo. Pertença cronologicamente à geração 60, uma geração marcada pela diversidade estéti-

ca, e compartilho das vertentes mítico-regionalista, lírica de configuração epigramática, erótica ou de protesto social. Paralelamente concordo com a ensaísta Vilma Arêas, que sobre minha poesia disse: “sempre correu um pouco à contramão dos movimentos e dos grupos literários, desde a estréia em 63 com *Alameda*”, livro de contos em que eu ficcionalizava o mundo vegetal, antecipando-me à pesquisa científica que aferiu a sensibilidade botânica. O único grupo literário a que me liguei foi, na remota adolescência, o Clube da Madrugada, movimento literário renovador do Amazonas. Mas antes disso, em 1952, na isolada e provinciana Manaus de gosto ortodoxamente parnasiano, eu já defendia os modernistas nos debates comemorativos da Semana de 22. Sinto-me devedora das matrizes estéticas do modernismo brasileiro, pois reconheço em meu trabalho aspectos lingüísticos, estruturais e temáticos daí decorrentes. A partir de 1979, quando estreei em livro de poemas, minha voz juntou-se à de muitas outras poetisas que assumiam o erotismo e a denúncia da condição social da mulher. Concluindo, coloco-me ao lado dos poetas que priorizam a realidade objetiva sem amordaçar as emoções, aqueles para quem a poesia não está acima da vida como algo sagrado, mas se imbrica no terra-a-terra, fiel às contingências do dia-a-dia.

CLAUDIA ROQUETTE-PINTO — Não sei responder a esta pergunta. Em primeiro lugar porque ela pressupõe um conhecimento aprofundado da produção dos meus contemporâneos que eu simplesmente não tenho. Em segundo acho cedo para se conseguir caracterizar a poesia que está sendo feita neste momento. Principalmente porque, para ficar apenas nos poetas da minha faixa etária, acho que todos nós estamos ainda em busca de uma voz própria. Existe o reconhecimento de uma individualidade criativa, para além de grupos ou programas. Isto é ponto pacífico. Mas, como já se disse, “quem gosta de continuidade é o crítico”. O poeta vive sob o signo do equívoco. Quanto ao meu próprio trabalho, dúvidas são quase tudo o que tenho.

DENISE EMMER — Não a situo em qualquer tempo ou espaço. Nunca pensei sobre isso. Entretanto, sinto-me deslocada num universo onde quem dá as cartas são a mídia e o modismo. Comecei a rabiscar versos na pré-adolescência e sinto que é chegado o momento de parar. Se o que escrevi valeu alguma coisa, não me cabe julgar. Iniciei cedo e igualmente tão cedo finalizo uma trajetória que, confesso, ter confiscado anos de minha vida, quando poderia prosseguir e aprofundar os meus estudos na música. Agora retorno à música, regida pela arte do canto, da composição e do violoncelo.

ELISABETH VEIGA — Tenho a impressão de que quem melhor pode situar a obra de um artista na sua época são os críticos e os outros artistas, porque me parece necessário um certo distanciamento para avaliá-la. E tudo o que um autor pode falar de si mesmo é sobre o que pretendeu fazer, e de suas afinidades literárias. Isso posto, digo que me considero fruto dos anos 60, uma época em que o movimento concreto e a poesia práxis pressionavam a produção poética. Não aderi, mas não saí incólume. Vejo em meu primeiro livro, *Gosto de fábula*, publicado só em 1972, influências de *A luta corporal*, de Ferreira Gullar, e de *O homem e sua hora*, de Mário Faustino. Mas aquele era um livro de poesia para poetas, o que não me agradou. Durante muitos anos, depois, treinei “soltar a mão”, como se diz em artes plásticas. E, nesse ponto, a influência da obra de Drummond foi decisiva. Publiquei *A paixão em claro*, em 1992, tentando comunicar-me com leitores não necessariamente poetas e ser, também, respeitada por meus pares. No momento, trabalho no livro *Sonata para pandemônio*. Gostaria que a minha poesia fosse não só ludismo e invenção, mas também “documento humano” — para usar uma expressão de Otto Maria Carpeaux. E desse voz ao meu pequeno mundo: doméstico, erótico e introspectivo. Mas também crítico, irônico ou sarcástico, atento ao que se passa fora dele.

HILDA HILST — Minha poesia é absolutamente admirável, só bestas é que não vêem isso. E se poucos a conhecem é porque ninguém lê nada no Brasil. Estou sendo traduzida nos EUA e também na França por Michel Riaudel. Ele está traduzindo *Sobre a tua grande face*. O livro vai sair em edição bilíngüe. Mas nesse país é assim: quanto mais imbecil, mais lido. É uma grande bobagem essa do João Cabral dizer que não existe inspiração. A grande inspiração vem do alto. Ela é divina. A inspiração vem dos deuses e é uma dádiva do Divino.

ILKA BRUNHILDE LAURITO — Considero-me poeta do meu tempo. Não faço experimentações formais, mas, se não sou de vanguarda, tampouco sou de retaguarda. Inspiro todas as ansiedades, angústias, perplexidades de fim de milênio, numa época de violentas transformações e esquecimento de raízes, em que todos os chãos se movem. E expiro essa temática à minha maneira, filtrando-a por um repertório de palavras que também é do meu tempo, assim como o tom do humor irônico para resgatar sem nostalgia a memória de outros tempos. Desconfio que a isso posso chamar de minha respiração poética contemporânea. Não me cabe, porém, dizer o papel que represento no panorama atual. Não pode haver distanciamento crítico de mim para comigo. Estou apenas viva e lúcida. E me pergunto: tenho

algum peso na poesia de hoje? Terei alguma relevância na poesia de amanhã? Leio os poemas daquelas mulherzinhas enterradas em antologias do passado, e a dúvida salutar me impede a embevecida contemplação diante do próprio espelho e a viagem obsessiva ao redor do próprio umbigo. Acontece ainda que não me restrinjo ao poema. Faço regularmente crônica em jornal. E, com isso, ao mesmo tempo que minha poesia anda invadida pela prosa, minha prosa está contaminada de poesia. O que também, afinal, é marca de meu tempo: a libertação da rigidez de gêneros e linguagens.

LARA DE LEMOS — Depois de várias tentativas de poesia experimental, tais como o poema concreto, o poema processo, cujo criador foi Vladimir Dias Pino, surge a poesia contemporânea. O modernismo, a partir de 1922, marcou uma ruptura com a poesia clássica. Desta geração emerge uma poesia profundamente lírica, como a de Cecília Meireles, uma poesia com traços de humor, como a de Carlos Drummond de Andrade, e uma poesia carregada de apelo dramático como a de Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu*. Hoje há uma tendência à poesia despojada, simples. A minha tentativa é de buscar a simplicidade sem cair na vulgaridade. E é isso que se vê em "De um lumicídeo", que, dessa perspectiva, se enquadra, na minha opinião, na poesia moderna.

LEILA MÍCCOLIS — Minha produção poética sempre foi considerada ousada "demais" por desmascarar as hipocrisias sociais e por questionar "verdades imutáveis", padrões preestabelecidos que massacram o indivíduo e os papéis sociais que o manipulam autoritariamente. E como sempre foi objetiva, aliada a um humor cáustico, era/é muitas vezes mal-interpretada, principalmente quando continua brincando com os papéis sexuais de uma sociedade falsamente moralista e altamente preconceituosa. Na década de 1970 éramos poucas a nos rebelar contra uma "lírica convencional feminina", preferindo abordar questões sociais através da sexualidade — muito antes que a "política do corpo" ganhasse repercussão com as propostas ideológicas da nova esquerda, nos anos 80 (lembro, inclusive, que em meio à ditadura não se falava expressamente de política). Eu era uma dessas poucas, e causava estranheza. Até hoje incomodo por ter uma poesia direta e sintética a focar prioritariamente dois ciclos: o infantil e o familiar (doméstico), através dos quais, desde criança, nos incutem frases feitas e "modelos de comportamento" que no castram, muitas vezes, pela vida toda. Continuo com o mesmo estilo (minha marca registrada) e lidando com as mesmas abordagens (infelizmente um repositório temático infundável), através de uma poesia lúcida e lúdi-

ca, polêmica e explosiva (até por questionar um romantismo muito mais manipulação social do que sentimento humano), porque, como disse Manuel Bandeira, “estou farta de lirismo que não seja libertação!”

LÉLIA COELHO FROTA — Prefiro remeter esta resposta ao ensaio que Benedito Nunes escreveu no ano passado sobre a minha geração, ao prefaciá-lo meu livro *Brio*. Surgimos a partir de 1956, quando foi fundamental para o entendimento das transformações que apareciam com o concretismo a página “poesia-experiência”, editada por Mário Faustino no *Jornal do Brasil*. Benedito Nunes lembra ainda 1956 como o ano do aparecimento de dois marcos definitivos na literatura brasileira: *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Duas águas*, de João Cabral de Melo Neto. José Guilherme Merquior, citando Auerbach, identificou em *Musa morena moça* também um “ânimo de celebração” em muitos poetas da minha geração, por oposição a um “ânimo de denúncia”. Em outro texto, aponta a nota pessoal do humor em minha poesia como um diferencial que ela teria com relação a meus contemporâneos. Luciana Stegagno Picchio já assinalara isso, relacionando-me a poéticas de língua inglesa, como a de Edith Sitwell. Pedro Lyra identificou em nós uma preocupação com o social que também existe. Assis Brasil deixou clara a renovação que demos à tradição da imagem. Pessoalmente, devo dizer que a poesia de Carlos Drummond de Andrade é que formou o meu sentimento da palavra e do mundo, e que a freqüentação assídua dos cancionários, de Cecília Meireles, de Murilo Mendes, da poesia de fonte popular, foi essencial para a minha maneira de fazer poesia. Fundamentalmente, eu e muitos de meus companheiros de geração demos continuidade à tradição do verso, enriquecida, como escreve Benedito Nunes, lembrando Mário Faustino, por “novos campos de ação perceptivos e expressivos” possibilitados por procedimentos postos em curso pela experiência concretista. Com relação ao meu último livro, *Brio* (1997), Benedito Nunes discerne com nitidez uma passagem “da alegria de criar na deleitação da língua adentrada para uma simplificação progressiva (já apontada por Alexandre Eulálio em *Veneza de vista e ouvido*), por um voto ético de pobreza no sentido de maior autenticidade — esse outro nome para a verdade da poesia”.

LU MENEZES — A interlocução *direta* é muito rara, mas simplesmente *conversar* sobre poesia revitaliza tanto nosso relacionamento com ela! Propicia um enriquecimento perceptivo específico, que o contato via leitura e escrita — necessariamente solitário — não substitui. Do ângulo da fatura pessoal, contudo, não me atrai a implausível perspectiva de uma poéti-

ca “gêmea”, mesmo admitindo e valorizando o parentesco com x ou y. Como escrevo movida por vontade não de autodescoberta mas de descoberta, tal instinto exploratório, um horizonte não-subjetivista e a ilusão de originalidade (mesmo que relativa, relativíssima!) parecem-me indissociáveis.

MARIA CARPI — Posso situar-me como pessoa, como itinerário de busca, mas quanto à minha obra, que ainda está *in fieri*, fica difícil. Será trabalho posterior, para um crítico e a reescrita dos leitores, se a barca ou o azeite ficar à superfície. Adianto que sempre respirei como poeta, percebendo a inconclusão das coisas e o desejo de colmá-las. Porém, assumi-me como escritora de poesia apenas na maturidade (1977), após desfazer-me dos escritos da juventude e impor-me uma disciplina ao ofício de escrever. Mesmo assim só vim a publicar o primeiro livro dos quinze textos trabalhados, em 1990, com *Nos gerais da dor*. Arrisco-me a dizer que “raciocino” poeticamente em torno de um núcleo. Como a poesia realiza-se por imagens, esse raciocínio é um manifestar-se e um ver o manifesto; um ocultar-se e um ser visto na dobra. Pretendo, sobrando-me empenho e tempo, lançar uma visão de mundo através da poesia. O olhar poético é mais abrangente, por ser mais agudo, que o olhar filosófico.

MYRIAM FRAGA — Minha poesia está ligada a uma corrente que incorpora a tradição mas que se empenha em ultrapassá-la. Não tenho nada contra os experimentalismos, as vanguardas, os novos meios de expressão. Ao poeta cabe apropriar-se de todo arsenal tecnológico que possa servir de suporte à sua criação. Pessoalmente, no entanto, não posso prescindir da palavra, do vocábulo, da frase, das estruturas mais tradicionais que, acredito, podem ser utilizadas infinitamente. Por outro lado, se me sentir tentada a expressar-me de maneiras não convencionais, se achar que utilizando outros meios expressivos posso realizar melhor o meu trabalho, não terei um momento de hesitação. Mais vale tentar novas formas do que estiolar-se na repetição. Não admito, porém, fazer poemas à última moda. Para estar de bem com as vanguardas que às vezes são mais velhas do que se pensa. Não aceito normas que sejam redutoras. No mais, procuro aprimorar cada vez mais meu relacionamento com a língua. Conhecer ao máximo meu instrumento de trabalho. Gostaria de chegar a um virtuosismo que não prescindisse da paixão. “Rigor e lucidez, na intensidade”, como queria Murilo Mendes.

NEIDE ARCHANJO — Acompanho com interesse a produção contemporânea de poesia. Recebo material abundante e nele há coisas boas e más, naturalmente. O poema-terapia, o poema-planfleto, o poema-confessionário desqualificam a poesia, confundem o leitor. Creio que é função do poeta testemunhar seu tempo. Ver contando aquilo que vê; ir fazendo poesia e, em fazendo, fazer-se poeta. Poesia é persistência, disciplina, trabalho, lucidez e alumbra-mento. Depois de trinta e cinco anos de exercício (estreei em 1964), sinto que encontrei um certo ritmo de escrever, uma certa maneira de estar no mundo. Minha poesia sempre foi fascinada pelos grandes temas universais, mantendo-se, entretanto, em permanente contato com a vida e seus detalhes. Não é por acaso que leio e releio Homero, Dante, Jorge de Lima, Borges, Pessoa, Pound, Eliot, Ginsberg, Gullar, Tolentino, Hilda Hilst e Natália Correia, poetas de épocas e famílias poéticas diferentes, mas que têm em comum a paixão pelo transcendente, o obstinado rigor. Sobretudo, o rigor, este não muito presente na produção contemporânea. Minha postura poética mistura-se à minha postura pessoal: luto para alcançar o equilíbrio entre a ação e o sonho e tento fazer da vida um poema vivo onde tudo busca sua integração como partes de um todo. Cada um dos meus livros traduz essa proposta.

OLGA SAVARY — Desde meu primeiro livro, pela José Olympio, na época a maior casa editorial brasileira, reunindo os maiores autores nacionais, tais como Drummond, Graciliano, José Lins, Guimarães Rosa e tantos mais, que não tive problema em editar. Recebi sempre convites das editoras para publicação de meus livros de poesia e conto, e de ensaio também (no prelo), tendo hoje 12 publicados. Tudo um pouco lento, pois sou lenta no fazer, não tenho pressa. Acho que, como uma árvore, o fruto estará pronto, maduro na hora certa. Assim é o trabalho de criação. Fundamental é ser fiel a si mesmo, é permanecer fiel a uma verdade particular. O poeta pode ser um fingidor, mas mentiroso jamais. Desse modo, não importam muito os vanguardismos; importa é a sua dicção própria. Drummond me disse, eu ainda adolescente, quando viu os primeiros poemas, que eu tinha muito chão a percorrer, mas que uma coisa eu já tinha de importante: ter minha própria personalidade literária, uma voz própria. Trabalho fielmente, desde meus nove para dez anos de idade, com a temática ligada à mulher, à temática indígena (com palavras em tupi, dos primeiros brasileiros de fato), numa temática bem brasileira. Brasil é minha paixão desde cedo, desde que abri os olhos para a literatura, vinda de uma família de escritores e jornalistas, eu mesma sendo as duas coisas. Isso deve ter algum valor por estar sempre convidada a antologias no Japão, Holanda, Itália, França, Portugal, Argentina, Alemanha, fora-as do Brasil, mais os 22 prêmios

nacionais de literatura. São as recompensas pelo afinco no trabalho. Nada se faz na vida sem paixão. E consciência.

ORIDES FONTELA— Bem, acho que isto é assunto para os críticos, não para os autores, mas acho que minha colocação seria de razoável a boa, por aí.

RENATA PALLOTINI— Não consigo me dar bem com as catalogações feitas de forma contemporânea à própria obra. Salvo raras exceções (a Semana de Arte Moderna é uma), não creio em gente que vem, se apresenta e diz: “acabo de fundar o movimento tal, e estou inserido nele”. Creio na poética feita sobre a criação, na poética que surge do conjunto das obras de um tempo, analisadas *a posteriori*. Eu me sinto muito dividida. Minha poesia sempre foi uma tentativa de dar o salto por cima do espaço da solidão. Sentia que, *do lado de lá*, havia gente com quem podia falar. Às vezes consegui, outras, não. Mas, quando consegui, fiz poesia de muito boa qualidade, estou segura disso. Tenho um alicerce de racionalismo e organização que *precisa ser e deve ser* constantemente abalado e sacudido para que a poesia nasça como eu quero. Isso é feito com consciência. Também me surpreendo atraída pelas formas já idas, pela música antiga; ela me dá segurança e me tranqüiliza. No entanto, eu sei que não há arte sem caminhada, sem experimento, sem uma certa violência contra a porta do bem-sucedido. Então, tapo os ouvidos e vou em frente, deixando para trás a tranqüilidade e a segurança. Contudo, todos nós, os que vivemos neste país, temos que optar entre fazer arte e fazer publicidade da arte. Admiro os que fazem as duas coisas ao mesmo tempo e conseguem ser poetas e ser notícia, concomitantemente. Eu não consigo. Naturalmente, a publicidade da arte não é essencial à feitura da arte. Mas um certo reconhecimento ajuda e dá coragem. Que ele venha de forma natural, mas que não venha apenas depois da morte, é o que se deseja.

RITA MOUTINHO — Quando publiquei meu primeiro livro, *A hora quieta*, em 1975, fiz uma viagem absolutamente solitária. Na época lia mais poesia portuguesa do que brasileira — principalmente Fernando Pessoa e Sophia de Mello Breyner Andresen — e minha preocupação maior era com o conteúdo, com a expressão de uma serena filosofia. Não conhecia poetas da minha idade, não tinha a menor consciência do que eles estavam produzindo. O segundo livro, *A trança*, de 1982, divide-se em três madeixas, sendo a primeira dedicada à reflexão sobre o fazer poético. Há uma tentativa de digerir o trauma que foi estudar letras e ter que analisar poemas dissecando textos segundo essa ou aquela linha teórica. Estávamos

sob a ditadura do estruturalismo, de Greimas e cia. O trauma foi tão grande que abro a "primeira madeixa" com um poema de título "Lendo a olho", que diz: "Não leiam os meus poemas/segundo preceitos teóricos./No tempo em que escrevo fico a ciscar palavras,/frango alheio que cisca o alimento,/sem se saber sujeito às receitas/do tipo:/ — depene, desosse, desalme."/Há também outro poema que marca a minha total dissonância com a poesia marginal. Nela há muito que admiro, mas nunca me engajei como poeta alternativa e chego a falar sobre isso em "Eu lírica", poema de 1979, que reproduzo: "Hoje poeta quem piada,/poema quem panfleta,/fixa quem torna impressa/ a frase que vem do grito./Hoje vale quem, valente,/picha papel, outro muro,/de recados para a elite./Poeta quem escreve falando,/poema quem lê jornal,/quem cria coleta/de avisos e faz poema/cartaz./É preciso falar duro,/cotidianamente sujo, bater à porta do mundo./Ser poeta hoje é mais fácil./É o parto de cócoras/que reacontece,/a palavra vazando fisiologicamente,/a última gota como verso./E eu então me confesso:/desgosto de algo, algo invejo,/e me vejo prostrada, à margem,/eu lírica aquietada,/assistindo à geração natural/daquilo que contraio e expulso/emocionadíssima./Eu que sou dor nas palavras,/eu que quero assepsia,/papel branco que absorva/o sangue que vem da cria." Quando publiquei *A trança* já havia feito oficinas de poesia na OLAC com Waly Salomão e Antônio Cícero, Geraldinho Carneiro e Antonio Carlos Secchin e comecei a me interessar profundamente pelo apuro técnico. No livro todo adoto o versilibrismo e trabalhei bastante a camada sonora e a técnica de corte. A poesia é essencialmente confessional — aspecto então muito condenado, mas que defendo (o *eu* pode falar mais que um coro). Em 1987 publiquei uma plaqueta das Edições Ladrões do Fogo, junto com um grupo que, como registramos, "reunia-se regularmente para ler, estudar, trocar conhecimentos sobre a experiência sua e a corrente; publicar poesia. Um grupo de poetas sem pai nem mãe, manifesto, crenças absolutas (...). Cada um é responsável por sua parte no crime. Todos cúmplices em sua edição, nosso gesto comum de entrega própria aos caminhos da palavra". O último livro, *Vocabulário: um homem*, de 1995, fala exclusivamente de amor/desamor. Ao lado de versos livres, há versos metrificadas, muita preocupação com a exploração de recursos sonoros, especialmente rimas, e do poder imagístico. É um livro que nasce depois de muita leitura, estudo das técnicas poéticas e após treze anos de militância como orientadora de Oficinas de Poesia. Sinto-me em sintonia com a poesia do meu tempo, incorporando elementos do aquém, do presente e do além. No mais, sou uma ilha cercada de ilhas por todos os lados. Os críticos que batizam o arquipélago.

ROSEANA MURRAY — O que é poesia contemporânea? Quando leio este poema da poeta Safo: “A lua já se pôs, as Plêiadas também;/é meia-noite;/a hora passa, e estou deitada, sozinha,” me emociono muito. Esta poeta matriz, antiqüíssima, é minha contemporânea. Na poesia contemporânea tudo cabe, desde a poesia formal até o poema *underground*, a voz da minoria. Não existem regras, esquemas, escolas nem interdições. O que a minha poesia busca então? Uma voz pessoal, atemporal, um jeito de falar o mundo.

STELLA LEONARDOS — Há quem me coloque no *neotrovadorismo*. Concordo. Além disso, e sobretudo, sou *romanceira*. Do Brasil. Venho-me dedicando à inovação do romanceiro, do cancionero, da rapsódia. Com uso, inclusive, de intertexto em obras de substrato histórico, ou do nosso populário. Meu *Projeto Brasil* (dezenas de volumes publicados) é mural, conjunto esculturado, sinfonia. Cada livro parte de certa região, ou sobre alguma causa, ou vulto brasileiro. As editoras universitárias, fundações culturais, secretarias de Educação e Cultura o prestigiam sempre, o que muito me emociona e gratifica. Outro projeto meu — o de líricas românicas — é toda uma recriação cancioneira das raízes arcaicas. Espero terminá-lo, breve. Dele já saíram *Cancioneirilho moçárabe*, *Amanbecência* (galaico-português na 1ª parte), *Cancionário catalão* e *Cancioneiro romeno*.

SUZANA VARGAS — Não saberia situar meu trabalho em relação à produção contemporânea. Até onde tenho consciência, faço parte da geração que começou a publicar nos anos 80. Tenho uma linguagem mais coloquial, não tão à vontade do discurso quanto a geração “marginal” dos anos 70, mas não tão formalista quanto boa parte da geração que se revelou nos anos 90. Procuo um equilíbrio entre esses dois modos de expressão. De um modo geral tendo à confissão existencial, mas tomo cuidado para que esta “confissão” tenha uma certa universalidade. A maioria dos meus poemas, por sua concretude, revelam um universo feminino que não consigo deixar de refletir. Meus temas são a casa, a família, o trabalho, o amor, elementos muito palpáveis que procuro transmutar em linguagem poética. Toda realidade pode servir de matéria para a poesia e, desse ponto de vista, acho que passeio mais pela linhagem do Manuel Bandeira, Mário Quintana, um pouco da Adélia Prado e de outros poetas que trabalharam nessa direção.

Alice Ruiz

MEDO

*d*e amar e ser
desarmado ME
DO armar e ser
desarmado ME
DO estar e ser
desarmado ME
DO mar e ter
falta de ar ME
DO que dorme
e que ME Dome
o MEDO
DO
ME

Astrid Cabral

Sorveteria

Dia de verão qualquer
no labirinto dos *shoppings*
os homens tomam sorvete.

Alguns engolem vorazes
receosos de que o mormaço
lhes arrebate a porção.

Outros, lentos, não acertam
com o creme fugaz, o ritmo
da fome. Morrem na fonte.

Poucos os que se deleitam
fruindo o açúcar e a neve
sem dúvidas sobre a dádiva.

Existe quem torça a cara
às iguarias servidas
imaginando outras raras.

E quem enfeite o bocado
de caldas extras, perfume
de licores, nozes finas.

Todos um dia qualquer
terão suas taças vazias
lábios imóveis, mãos frias.

Claudia Roquette-Pinto

Hopper: sobre a luz

Ora a luz se deita
em tigre cansado
— não esta figura;
atmosfera
que a si mesma regula
(como entre pálpebras
a fresta relembrada de mormaço).
Ora a luz assola
surda, em cutelo.
Nos limites que simulam
as formas,
aflorando do mergulho,
plantam suas patas na zona de sombra.
Mas a luz respira
presente no agora da tela
e ainda vinda de fora,
rasgando.

Denise Emmer

Cantiga triste

Meu coração me parece
Deixei-o no chão de um rio,
No chão como um peixe estranho,
Estranhamente sozinho.
Sozinho sem outro peixe.
Nos fundos da noite calma
Minh'alma cega navega
Nesta impossível fauna.
Como encontrar-te, meu sonho,
Nos íntimos destas cidades?
Dize-me, sigo as paragens
Destas aquáticas asas.
Em que chão de nuvem ou água
Em que desafio cavalgas?
Pois vou tão triste que levo
A tristeza que me leva.

Elisabeth Veiga

A poíesia das ovelhas

As ovelhas musicais
 — esquisitas —
 de desenho animado
 em forma de poema
 têm as orelhas pintadas de som,
 sal do estalo:
 meio cabritas
 entortam o novo.

Às vezes, novelos,
 quase ronronam
 de grama tilintante
 (antidesesperança),
 roedoras de cercas.
 (Não há como dizer
 a cor da ovelha
 furta-cor
 furta arco-íris:
 são ovelhas pára-brisas
 de lágrimas)

São desenhos de ovelha
 com uma pinta de loba
 em lua na testa.
 Ardem
 a sua curvatura:
 a lâ genuína
 da ternura, marca:
 ovelhas bovinas,
 mansas leiteiras.

Ilka Brunhilde Laurito

Retrossexo

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,
muitos 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.

Lara de Lemos

De um lumicídeo

Não sei quando comecei
a ser o que sou.

Entretanto
só sou eu mesma
quando me oculto
em solidão de lesma.

O caramujo esconde
a limace indefesa.
Quanto mais não sou
mais sou eu mesma.

Vivo a esmo
no recôndito descaso
do limo em que
me embrenho.

Só existo
quando percebem
o fio luminoso
que desenho.

Leila Mícolis

Identities

Papai era,
mal comparando,
uma dama da noite:
volúvel e boêmio
perdia-se pelos bares,
sumia às vezes
meses
(enquanto lhe pagassem tragos
batia asas).

E mamãe ficou sendo
o homem da casa.

Lélia Coelho Frota

Minas, geralmente

Minas rachadura

Minas sambaqui

Muralha da China

Sêmen subdeixado

Minas é um filho

Que vai e outro fica

Minas é sem filho

Que se multiplica

Em vários menino

Minas foi um pai

Alto, na varanda

Minas é dois pais

Que foram ficados

Atlantes, dos lados

A suster a imagem

Do altar vulnerável

Minas é o númen

Que te cobre o abdômen

Minas é um homem

Bom de engravidar

(Fúlgido mercúrio)

Minas é o mar

De água de perder

Minas que se infusa

Na gema translúcida

Minas de fugir

Te cerca na esquina

Te beija na boca

Minas-viajar
Quarto circular
Minas é a casa
De se abandonar
Minas que te encilha
Com fio de ferro
Minas que te endecha
A bárbara flecha
Minas que te sexa
Minas alto-cúmulo
Nuvem de vagar
Mnemônica amniótica
Por aí por aí
Polvilho novilho
Vão no rio verde
Minas vivifica
O risco do espírito
Minas ministério
Da pedra que cresce
Cresce devagar

Lu Menezes

Atrito

Entre faíscas
de falso ouro ao sol,
uma galinha
cisca sob cartaz onde espigas
gigantes jamais
ao chão e seus habitantes legarão
mais
que farelos de papel amarelo

Não obstante
isso, quase transpõe
o abismo

entre milho e milho,
incerto, esquivo,

cego elo amarelo ou atrito
de tais ciscos em humanos
olhos que cismam

Maria Carpi

Entrância

É urgente que eu entre.

O demais são amenidades.

Cerrar-me em casa, em livro,
em amor, em recipientes,

desbotar o vestido não é entrar.

Puir-se em corpo não é entrar.

Jazer em saudades, póstumo,
não empurra para dentro.

Coeso em pele não é entrar.

Partilhar a solidão, amantes
sob um teto sonoro de larvas;
subir juntos à nascente

das águas; cobrir-se mútuos
de vários silêncios, um tapume
de frutas do esquecimento,
alheios à colheita e aos ciclos,

deixa-nos no átrio. O nascer
não abre para o centro. A morte
não é a porta do pastorear-se
ao miúdo. Progredir em sombras,

até fenestrar a luz, não fende
o casulo. O amor não exaure
os degraus. A barca do sonhador
não alcança a outra margem.

Desprender-se de si mesmo
não atravessa o umbral.

Entranhar-se ainda é fora.

Ensimesmar-se é apenas umbigo

da entrância em não conter-se.

Vem antes do início e transborda
o acabamento de um pergaminho
enrolado ou uma gema sepulta.

O seu miolo não é intrínseco;
não acode esvaziar-lhe os porões,
vazar a estufa, retirar-lhe alfinetes
e algemas, descer-lhe a bainha.

Vinhedo e vinhador, o dentro
me engole e engasga. Palavras
não prensam as uvas; é o dentro
intransponível e urge que eu entre.

Do livro inédito *As sombras da vinha*

Myriam Fraga

Estatuária

para Camille Claudel

Desenho tua ausência
Na memória do barro.

O que preciso se faz
Guardar, ou esquecer,
Na desmesura da falta.

O contorno da espádua
Em curvatura breve
E os braços cinzelados,
Onde as veias ressaltam.

Pouco a pouco,
Refaço
O longo espaço,
Declive que vai
Da nuca ao encaixe
Do quadril

Entre a primeira
E a sétima vértebras
A dor desenha(va)
Um som de aves,
Como garras que pousassem.

As omoplatas, salientes,
Como asas.

Do vértice do sexo
Ao chão
As pernas alonga(va)m-se
No equilíbrio de estátua.

Doce frescor de argila
Entre os dedos, restauro
A cabeça ovalada
E a face,
Onde os olhos afloram
No engaste das pálpebras

Ressalte-se:
O aprumo do pescoço,
O desenho fenício
Do perfil,

A ossatura leve,
E os zigomas,
Sob a pele de ágata.

As narinas arfantes
Como pássaros.

Neide Archanjo

Os neanderthais enterravam seus mortos
ao lado de flores
e asas de mariposas.
Foram os primeiros líricos do mundo,
depois do Senhor.

A poesia começava a nascer
no crisol do coração.

E aquelas mortes
sem descanso ou grandeza
lucidez ou perdão
— teria sido mesmo assim? —
foram a argamassa
distráidas cicatrizes
nas paredes da história.

Olga Savary

A sedução da poesia

A sedução dos botos,
o canto das baleias.
Baleias, se o mundo
as perder, nada virá
ocupar o seu lugar.
Eis do rio as cabeceiras,
as nascentes, delta e foz.
O poeta, canibal,
feroz sertão encontrado
na palma da nossa mão,
querem-no santo e devasso
em desbotado crepom.
Poesia, te tatuo
no corpo e na alma,
e jogo a chave no mar,
na inquietude das ondas
no fogo-fogo da lava,
e te digo bem sucinto
do que penso derramado:
ata-te ao mastro enquanto
há escolha e és livre
deste canto de sereia,
bem antes que seja tarde.

Orides Fontela

Animal

Animal: objeto?

Nenhum símbolo

entre

o olho

e o fato

ou entre

o nariz

e o chão:

total matéria chão

absoluto.

Animal: concreto.

Vida! vida, apenas,

sem sujeito nem

objeto.

Renata Pallotini

Morro branco

Porque entre as pedras haveria água
descíamos a encosta algumas vezes
com latas de alumínio e bocas secas.

Na chácara, de peras enxertadas,
palpitava o adultério entre bambus.
Cavalos e cachorros conviviam.

Não sabíamos nós, meninos novos,
senão que o beija-flor morria fácil
e que a malícia estava nas esteiras

e nos olhos dos outros. Prazerosos
tocávamos o amor com dedos frágeis.
A pele se inflamava de inocência.

Um dia o raio atravessou antenas
e penetrou o coração da mãe;
ninguém pode ser frágil entre rosas.

Também os viajantes que chegaram
numa noite de chuva tinham sexo;
a mulher deu à luz de madrugada

e seu menino se chamou *Viamor*,
que queria dizer *não somos nada*.
Aprendemos então

que a infância

finda

que a paixão surpreende deslumbrante

e que a eternidade

é curta

e linda.

Rita Moutinho

Quatro motivos para ser noturna

A paz não faz barulho!

À noite nascem as horas de viagem:
carrego o dia em bagagem até o cimo
da falésia e lanço os desatinos em mergulho.

Só então as lípidas águas do escuro
alvam o futuro das dissonâncias do dia.
O choro estia e durmo: a paz não faz barulho.

Noites não têm sombras!

Certas noites fujo e vou dormir no mato
e, em contato com a real escuridade,
longe da cidade, meu leito é uma alfombra.

Com as luminárias naturais a pino
(o abajur platino e *spots* cintilantes)
não sou o após nem o antes: noites não têm sombras.

A noite abrasa

Durante a noite Zéfiro me conduz
ao sem luz castelo de Eros, e eu, mortal,
no chão espacial, piso a vida com asas.

O fogo não declina nem na invernia
e em liturgia os corpos consagrados
suam mais do que suados: a noite abrasa.

A noite me recita

De madrugada há um silêncio que aviventa
os acordes da poesia e lenta, duende,
minha mão entende o que a palavra dita.

Criado o enxerto dos sons com os sentidos,
os dedos aguerridos dão termo à luta.

Ponho-me na escuta: a noite me recita.

Roseana Murray

Retrato

*M*inha poesia
é toda contida
não se derrama
como pólen no ar
espremida feito chama
entre o muro e a hera
oblíqua
flor caída
acorde estranho e tenso
à espera

minha poesia
corre junto
com meu sangue
é o rio onde bebo
e adormeço
é fim e começo
labirinto de pássaros e sons

minha poesia
não é sede no vento
é antes um pano grosso
encharcado de tempo
uivos e passos

minha poesia
é a praça onde existo
ao relento

onde faço e refaço
o mesmo caminho
como louca que andasse
com as mãos erguidas

minha poesia
é meu grito estrangulado
meu cárcere e meu prado
minha caixa de segredos
meu retrato

Stella Leonardos

*A Nélida Piñon, primeira mulher
presidindo a Academia*

Cristal, trêmulo de neve,
laivo de luz entre névoa,
alma de lua além nébula,
água clara, clave pérola,
gaze de asa de libélula:
vem, música levileve!
E leva à Nélida amiga
o mais vivo Viva Nélida!

Suzana Vargas

Dois silêncios

I

Descansar

antes do enterro.

Breves palavras traçam

o perfil daquele que se vai?

Em vão minha presença tentará

acompanhar quem já dispensa

companhia.

Compro uma rosa

vou entregá-la aos que ficam

nessa estrada de puro pó.

II

Mas ficamos

e em breve

o girassol de tudo nos empurra

para as frias

mesquinhas do trabalho,

da família, dos enganos

dessa dor capitalista

(tenho dúvida se é pelos outros

que choramos).

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 10

(fevereiro 1999)

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

Ano 6, nº 9 - Inglaterra

Ano 7, nº 10 - Rússia

Próximo Número:

Ano 7, nº 11 - Japão

IMPRESSÃO E ACABAMENTO



Zoomgraf-k Ltda.

Av. Jansen de Mello, 403 - Centro - Niterói - RJ

Tel.: PABX (021) 620-2277 / 620-2872

FAX: 620-5619

e-mail: zoomgraf-k@cruiser.com.br

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

Ano 6, nº 9 - Grã-Bretanha

Ano 7, nº 10 - Rússia

Próximo Número:

Ano 7, nº 11 - Japão

Na capa:

Ivan Puni *Natureza morta com caracteres russos,*

ÓLEO SOBRE TELA, 1919

Museu Russo, São Petersburgo

Na quarta-capa:

Wassily Kandinsky *Painel nº 3*

ÓLEO SOBRE TELA, 1914

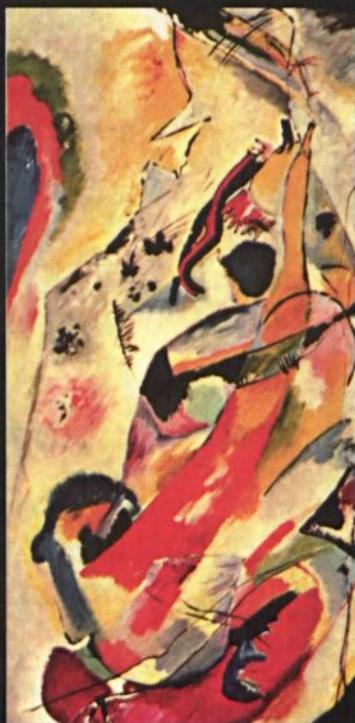
Fundação Guggenheim, Nova York

POESIA RUSSA

MIKHAIL LOMONOSOV, ALEKSANDR PUCHKIN,
FIODOR TIUTCHEV, MIKHAIL LERMONTOV, ALEKSANDR
BLOK, VELEMIK KHEBNIKOV, ANNA AKHMATOVA,
BORIS PASTERNAK, OSSIP MANDELSTAM, MARINA
TZVETAEVA, VLADIMIR MAIAKOVSKI, SERGEI IESSENIN,
VLADIMIR NABOKOV, ARSENI TARKOVSKI,
EVGUENI IEVTUCHENKO, IOSSIF BRODSKI

ARTE RUSSA

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA
ENSAIOS: ANTONIO CARLOS SECCHIN,
REGINA ZILBERMAN
DEPOIMENTO: IVAN JUNQUEIRA
POESIA TRADUZIDA: EMILY DICKINSON
ENTREVISTA: VINTE E DUAS POETAS HOJE



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL
MINISTÉRIO DA CULTURA

ISSN 0104-0626