

1.502-1.13

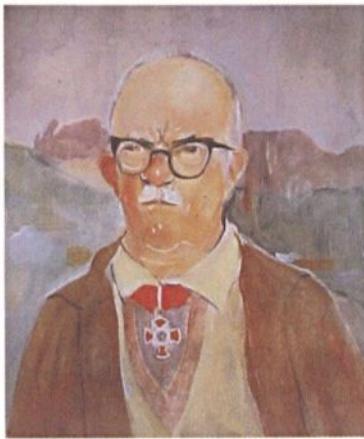
B: 50139-5

POESIA

EMPRE

ANO 9 • NÚMERO 14 • AGOSTO 2001





Alberto da Veiga Guignard
Nova Friburgo, R.J., 1896 - Belo Horizonte, M.G., 1962

A revista *Poesia Sempre*, neste número 14, vem em novo formato. O elegante projeto criado por Victor Burton passa a ser desenvolvido pela própria Fundação Biblioteca Nacional. O volume tem agora novo tamanho e a revista segue adelgada. Desejamos, com estas modificações, torná-la mais ágil e mais íntima do leitor.

As imagens que organizam o presente número foram escolhidas a partir do tema principal: Murilo Mendes. São obras de artistas que foram seus amigos, companheiros de criação artística, trabalhos que mereceram sua crítica e sua admiração.

Através de texto do poeta, *Poesia Sempre* homenageia, com saudade, a “vigilante” e “lúcida” Fayga Ostrower.

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

22/11



Ano 9 - Número 14
Setembro de 2001
Editora: JAMBOURY
www.jamboury.com.br
e-mail: jamboury@jamboury.com.br
Copyright 2001 © Jamboury Editora Ltda.

BN-INVENTARIO

0274347-7

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

PRESIDENTE

Fernando Henrique Cardoso

MINISTRO DA CULTURA

Franciscô Weffort

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

PRESIDENTE

Eduardo Portella

DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO

DIRETOR

Elmer Corrêa Barbosa



Ano 9 Número 14

RIO DE JANEIRO

agosto 2001



POESIA SEMPRE

Revista semestral de poesia

Editor geral

Marco Lucchesi

Editora executiva

Beatriz Resende

Editores adjuntos

Armando Freitas Filho
Carlos Nejar
Constança Hertz
Ivan Junqueira
Ivo Barroso
Márcio Tavares do Amaral
Moacyr Félix
Suzana Vargas

Coordenação editorial

Marcus Venicio Ribeiro

Projeto gráfico original

Victor Burton

Design e diagramação

Inacio Freitas
Mauricio Reguffe

Revisão

José Bernardino Cotta
Denise Teixeira Viana

Digitação

Danielle de Miranda
Glória Maria Andion dos Santos

Reproduções fotográficas

Raul Lima

Conselho Editorial

Adriano Espínola
Ana Thereza Vieira
Antônio Hohlfeldt
Bella Jozef
Carlos Alberto Sepúlveda
Carlos Lima

Cláudio Murilo Leal

Davi Arrigucci Jr.

Deonísio da Silva

Didier Lamaison

Donaldo Schüler

Eduardo Portella

Eduardo Prado Coelho

Elmer C. Barbosa

Ettore Finazzi-Agrò

Fábio Lucas

Fernando Py

Ferreira Gullar

Floriano Martins

Geraldo Carneiro

Geraldo Holanda Cavalcanti

Iaponan Soares

Ildásio Tavares

José Paulo Moreira da Fonseca

Júlio Castaño Guimarães

Leyla Perrone-Moisés

Leonardo Fróes

Letícia Malard

Luciana Stegagno Picchio

Luís Augusto Fischer

Mário Chamie

Marlene de Castro Correia

Neide Archanjo

Octávio Mora

Regina Zilberman

Ricardo Oiticica

Salim Miguel

Sérgio Paulo Rouanet

Wilson Martins

Waly Salomão

Agradecimentos:

Arquivo Mário Peixoto

Centro de Estudos Murilo Mendes

João Cândido Portinari

Lúcia Riff

Maria da Saudade Cortesão Mendes

Mônica Carneiro Alves

Projeto Portinari

Saulo Pereira de Mello

SUMÁRIO

Recomeçando 7
Editorial 9

FACES DE MURILO MENDES

- A Itália de Murilo* 13
Luciana Stegagno Picchio
Um poeta cósmico. Um poeta total 19
Antônio Carlos Villaça
Murilo Mendes: janelas para o caos 23
Ildeu de Castro Moreira e Letícia de Matos
Murilo Mendes em periódicos 33
Júlio Castañon Guimarães
Poesia e música 39
Luiz Paulo Horta
Alberto da Costa e Silva
A transcendência em Murilo Mendes 47
Lauro Palú, C. M.
Murilo e a arte 59
Fayga Ostrower
Poemas de Murilo a Cândido Portinari 63

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

- Ana Elisa Mercadante 67
Carlos Sepúlveda 70
Celso Furtado de Mendonça 72
Christina Almeida 75
Denize Cruz 77
Douglas Diegues 79
Eric Ponty 80
Fabrício Carpinejar 82
Francisco de Sales 84
Hilda Machado 86
Inês Cavalcanti 89
Lucinda Nogueira Persona 91
Marcelo Giglio Barbosa 93
Marcus Vinícius Nogueira Soares 95
Marília Amaral 98
Micheliny Verunschik 100
Rosália Milsztajn 103
Rosane Carneiro 105
Sandra Castello Branco 107

- Sidnei Belmur Schneider 113
Thereza Christina Rocque da Motta 116

IMAGENS DO ORIENTE

- Sutiliza e memória:
um olhar sobre a literatura persa clássica* 121
Beatriz de Moraes Vieira
Poesia mística: umbral entre dois mundos 145
Vitória Peres de Oliveira

POESIA PERSA

- Firdûsi 156
Sanâi 158
Khayyân 159
Nézâmî 163
Attâr 164
Rûmî 166
Saadi 169
Hâfiz 171
Nasîkh 173
Zâfar 174
Iqbâl 175

A POÉTICA DE NOVALIS

- Alegoria, hieróglifo e arabesco:
Novalis e a poesia como poiesis* 179
Márcio Seligmann-Silva
Novalis: vias de acesso 189
Ivo Barroso

CINEMA E POESIA

- Mário Peixoto:
imagens de permeio com o mar* 199
Constança Hertz
*Negro amor de rendas brancas:
um poema filmado* 211
Ivana Bentes
*Exercícios de imaginação:
Peter Greenaway e Jorge Luis Borges* 214
Maria Esther Maciel

RECOMEÇANDO

Arevista *Poesia Sempre* recomeça. Ela ouviu o murmúrio do mar trazido pelos versos de Paul Valéry — “sempre recomeçando”. Parece levar à risca as indicações do poeta. E percebeu logo que começar supõe e pressupõe uma conjugação verbal sustentada pela estrutura unitária do tempo. Quando recomeçamos, mobilizamos simultaneamente o futuro, o presente e o passado. E mobilizamos igualmente a memória, o acontecer, e o esquecimento. Por isso todo recomeço que se preza corresponde rigorosamente a exigências críticas. Ao recomeçar, deixamos algumas coisas para trás, palavras e versos que foram perdendo as razões de ser, talvez porque nunca falaram a linguagem própria/imprópria da vida do mundo. Nesse movimento procura-se ainda o que passou despercebido, o que se extraviou porque chegou bem antes ou muito depois. Porque simplesmente estavam fora de pauta.

Agora, poetas viscerais e docentes criteriosos, em geral duas ações conjugadas, e especialmente instigados pelos meus colegas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, da Fundação Biblioteca Nacional (NUPPIN) e do *Colégio do Brasil*, professores Beatriz Resende e Marco Lucchesi, se dispõem a alargar as fronteiras — transpor os limites — dessa fascinante aventura.

Vamos conviver — viver com — poeticamente, vitalmente, historicamente, com o Oriente. Hoje é o Irã, amanhã será o Japão, e assim por diante. É uma proposta que acredita na necessidade e na força criadora do diálogo.

Tudo nos leva a crer que a história do Ocidente tem sido uma história elaborada, escrita e contemplada do interior de um palácio de espelhos. Em vez de ver, ela preferiu se ver: avidamente. Com isso, foi perdendo espaços de interlocução, foi deixando que o seu sistema de oxigenação societária, cultural, histórica, registrasse graves disfunções e sérias perturbações simbólicas. Cheguei mesmo a afirmar, diante desse cenário que já vem de longe, não sei se movido pela tática esperançosa ou pela ira desesperada, que “o Brasil, processo dialetizado, é o *Desocidente*” (*Dimensões*, III, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965). Queria falar da conveniência de dissolver paradigmas rígidos ou estressados, e da necessidade de ressaltar a nossa condição plural. O Ocidente não sabe, ou não gosta, de se expressar no plural. O seu autoritarismo congênito fez, de há muito, a opção do singular. Nós, da nossa parte, queremos pluralizar a singularidade, e singularizar a pluralidade, sobre a tensa e interminável linha do horizonte.

Eduardo Portella

E D I T O R I A L

Arevista *Poesia Sempre* abre suas páginas com Murilo Mendes e suas múltiplas janelas, a lógica onírica e sublimada, e a lâmina de clara transcendência, que atravessam toda a sua poesia. Como as inesperadas imagens de um fractal, as leituras murilianas tentam rastrear as faces multiformes de sua trajetória, como a ciência e a música, a religião e as artes. A poesia de Murilo, em sua riqueza e variedade, parece recusar o que é estático, como que atraída por universos inarrestáveis, que apontam para novos horizontes. Assim, a entrevista de Luciana Stegagno Picchio e o depoimento de Antônio Carlos Villaça tratam do *iter* humano e intelectual de Murilo. Já Ildeu de Castro e Letícia de Matos demoram-se na abordagem do caos em sua obra, enquanto Júlio Castañon Guimarães segue a presença de Murilo na imprensa. Se Luiz Paulo Horta e Alberto da Costa e Silva tecem reflexões concernentes à paidéia musical do poeta, Lauro Palú mapeia a cartografia religiosa da *Obra completa*. Finalmente, Fayga Ostrower registra, num ensaio crítico e memorialístico, a relação do poeta com as artes plásticas, terminando justamente com um texto de Murilo sobre o seu trabalho. É ainda a partir de Murilo que escolhemos as imagens que permeiam este número, trazendo artistas plásticos que não apenas o retrataram, mas que com ele conviveram e motivaram sua atividade criadora e crítica.

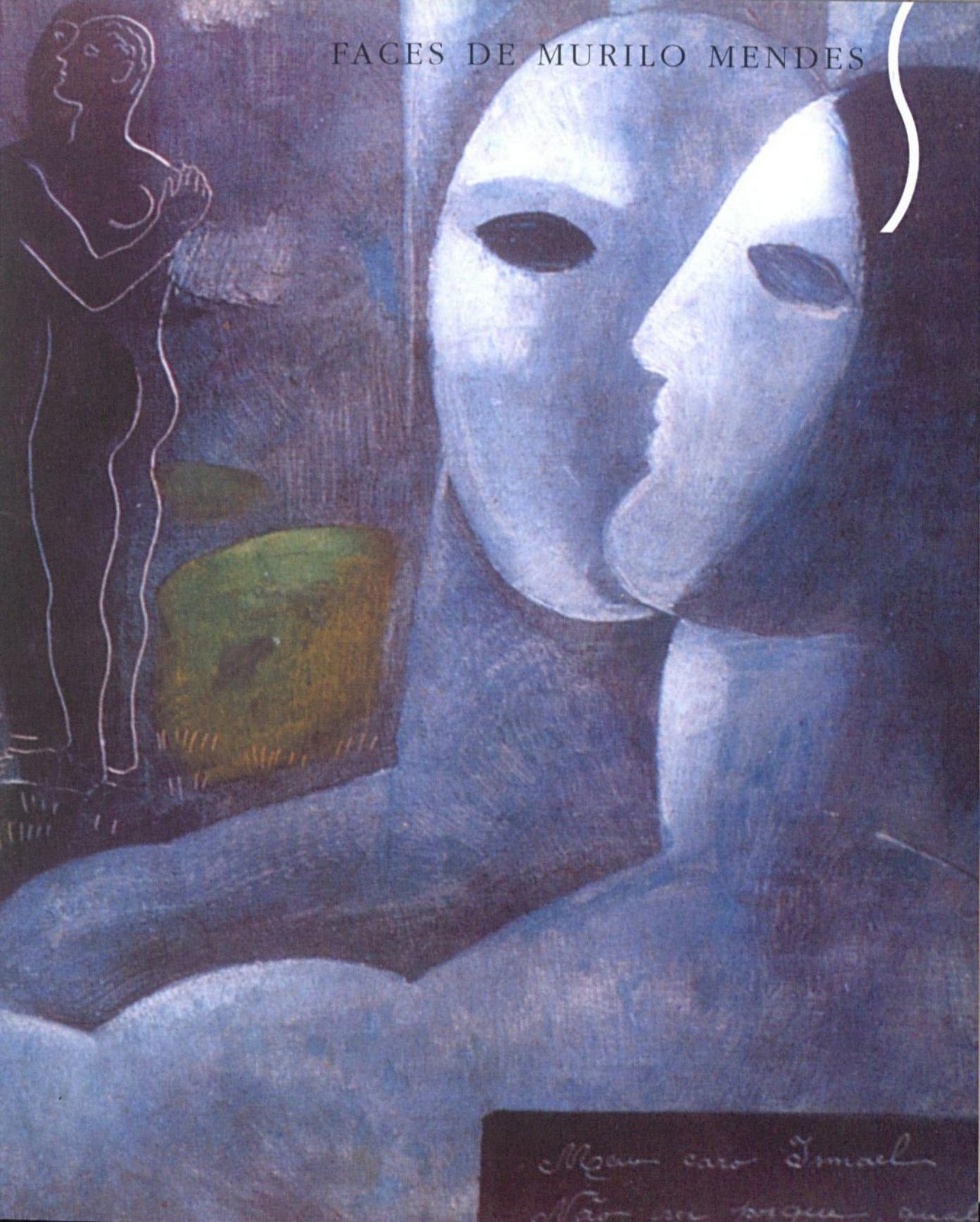
Logo a seguir, uma seleção de poemas recebidos pela revista *Poesia Sempre*, com trabalhos de algumas regiões do Brasil, o que já se tornou marca da seção e que há de alcançar maior ênfase: um olhar sobre a poesia brasileira, fora dos eixos mais conhecidos, sem abrir mão da qualidade e tampouco da diferença.

Dois ensaios sobre a poesia e o sufismo, assinados respectivamente por Beatriz Vieira e Vitória Peres de Oliveira, introduzem uma compacta antologia dos poetas do Irã, onde comparecem Firdûsi, Sanâi, Khayyân, Nezâmî, Attâr, Rûmî, Saadi, Hâfiz, Nasîkh, Zâfar e Iqbâl. Dessas imagens da Pérsia, pode-se bem compreender a força poética do cinema iraniano, que tem comovido platéias no mundo inteiro, como nos filmes de Makhmalbâf ou Kiarostamî — frutos de uma altíssima tradição lírica. A maior parte da seleção foi especialmente preparada para este número, com raras exceções, como é o caso de um antigo trabalho de Aurélio Buarque de Holanda, e as mais recentes, como a de Alfredo Braga e Grace Alves.

A obra de Novalis, em seu bicentenário, não ficou esquecida, e nem poderia, tal a força inovadora de sua poesia e pensamento. O ensaio de Márcio Seligmann-Silva evidencia que a presença do poeta alemão é ainda mais forte do que se costuma pensar, como tem mostrado a crítica novalisiana em todo o mundo. Nessa mesma ordem, Ivo Barroso comenta e recolhe as mais importantes vias de acesso em língua portuguesa para Novalis, fixando-se mais nos *Fragmentos* e no célebre “*Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren*”.

Finalmente, o debate entre cinema e poesia volta-se para a obra de Mário Peixoto, com um ensaio de Constança Hertz; depois, Joaquim Pedro de Andrade lendo Drummond, no trabalho de Ivana Bentes; e uma curiosa relação entre Borges e Peter Greenaway é revelada por Maria Esther Maciel.

FACES DE MURILO MENDES



Meu caro Israel
Nossa terra

NERY, Ismael
“O encontro”, 1928
Óleo sobre cartão.
Coleção Chaim José Harner

FACES DE MURILO MENDES

A Itália de Murilo

Luciana Stegagno Picchio

Luciana Stegagno Picchio é uma das maiores intérpretes da poesia muriliana. Sua militância na crítica produziu, entre artigos de peso e antologias, a *Obra completa* de Murilo, publicada pela Nova Aguilar. Nesta entrevista, Luciana voltou-se mais para o poeta de *Mundo enigma* na Itália e para as maravilhosas confluências operadas por Murilo com Ungaretti, Magnelli, Dalla Piccola, Fellini – personagens que, de forma física ou subjetiva, freqüentaram seu apartamento na via del Consolato, 6...

Poesia Sempre – Há um Murilo Mendes italiano menos conhecido no Brasil, um Murilo marcado por Dante e Leopardi e, ao mesmo tempo, por Ungaretti e Quasímodo, de que se percebem discretas ressonâncias no livro *Ipotesi...*

Luciana – Como a maioria dos brasileiros cultos da sua geração, Murilo Mendes tinha um notável conhecimento do mundo francófono. Quando, pela primeira vez, nos anos 40 transpôs o Atlântico e chegou a Paris, o seu encontro com a cultura de língua francesa foi um reencontro. Os poetas e os intelectuais em geral que ele encontrava (desde Breton, René Chair, ou Maurice Blanchard) já os conhecia de leitura e de carta. Ou mesmo (como Bernanos, Le Corbusier, Camus, Henri Michaux, ou Michel de Ghelderode) de uma freqüentação brasileira anterior à sua viagem.

Não se pode dizer o mesmo para a cultura italiana. Naturalmente, Murilo quando chegou aqui conhecia Dante e São Francisco de Assis, Leopardi e Campana, Ungaretti, Montale e Quasímodo. Mas não falava italiano e só depois de muito tempo, com a invenção diária de textos para os catálogos de pintores e artistas plásticos amigos, ele adquirirá aquela posse da nossa língua que o autorizará, em 1968, a tentar os poemas italianos de *Ipotesi*, mantidos secretos, como se sabe, até a morte e publicados póstumos só em 1977. É verdade que aqui, por exemplo, no poema “Informazione”, que se abre com um “Già sul limite del nulla / Che abbaia soffia e ringhia”, temos uma lembrança das feras e do Cérbero dantesco. Mas o que interessa em *Ipotesi* é, sobretudo, a escolha temática e, portanto, vocabular. Se os primeiros poemas de um Murilo jovem, perseguido pelo pecado, eram cheios de ancas, pernas e seios que na igreja não lhe deixavam ver a Cruz, este último livro italiano, amargo e desiludido, é marcado por palavras como ‘guerra, bomba, catástrofe, sistema’. É um livro absolutamente original, mesmo dentro do universo italiano. Não há nele ressonâncias patentes da poesia de Ungaretti, Quasímodo ou

Leopardi. Mas há uma inconfundível aura italiana na presença mesma de personagens como o amigo da primeira hora Ungaretti com os seus “occhi alessandrini sotto il colbacco nero”, ou de poetas preciosos como Dino Campana e Camillo Sbarbaro. Há alusões dantescas de reminiscência liceal como as almejadas “Due settimane di vacanze a Malebolge”. Há citações de obras de pintores italianos, como as do De Chirico de *Ebdomero*, e de Magnelli, que “cambia figure labili in forme astratte che durano”. Mas há, sobretudo, uma ironia bem brasileira em afirmações como “Fra Meo Abbracciavacca e Bahia c'è uno/Scarto enorme”.

Poesia Sempre – Via del Consolato, 6. O apartamento de Murilo mais se parece com o *Aleph* de Borges, pois havia lá todo um mundo, do qual Murilo era força de atração. Como eram essas reuniões?

Luciana – Muitas vezes já descrevi as tertúlias que se realizavam no *palazzo* de via del Consolato, 6. E tantas vezes disse que, entre as grandes figuras de todos os países, entre os italianos, Moravia e Pasolini, Elsa Morante e Ripellino, entre o espanhol, Rafael Alberti, e os brasileiros Vinícius de Moraes, Haroldo de Campos ou Glauber Rocha, o núcleo mais vivo de amigos de Murilo era o dos artistas: pintores, escultores, gráficos, que iam enriquecendo a sua casa de quadros e de esculturas, como sinal de apreço e muitas vezes como agradecimento por uma prosa poética ou um poema para um catálogo de exposição.

Poesia Sempre – Um Murilo que tem o olhar de El Greco. Mas que cultivou Morandi, De Chirico. E tantos outros ainda. Que tipo de mudança ocorreu nas malhas da imagem muriliana?

Luciana – Murilo teve sempre um olhar pictórico extremamente moderno e modernista. Foi ele que falou, entre os primeiros, de Magnelli e de pintura abstrata na Itália. Não houve mudança na sua imagética: houve uma constante adequação à estética mais avançada de todos os países do mundo.

Poesia Sempre – Seria possível traçar um paralelo entre a Itália de Murilo e a Espanha de Cabral como utopia de uma obra, que adquire uma universalidade tipicamente latina e mais especificamente brasileira?

Luciana – A Itália de Murilo foi bem diferente da Espanha de Cabral. João Cabral de Melo Neto procurou e encontrou na Espanha seca do canto jondo e dos pátios de Sevilha a sua identificação com um mundo que ele alvejava. Murilo foi conquistando, pouco a pouco, uma Roma que no início lhe pareceu hostil, na língua e no barroco dos seus monumentos tão diferentes das igrejas românicas da Espanha de João Cabral. O Brasil e a Itália sempre ficaram distintos na alma de Murilo, como pólos de um mesmo amor e de uma mesma trajetória humana e poética. Nada de universalidades epicamente latinas e especificamente brasileiras. O único universalismo em que Murilo se reconhecia era a do Cristo pobre e de uma Igreja pobre também e ecumênica.

Poesia Sempre – A paixão musical de Murilo é uma das constantes de sua vida-obra, de que se origina um conhecimento apaixonado de Mozart e um bel-canto em seu dizer com sonatas e sonatinas, mordentes e estacatos...

Luciana – A paixão musical de Murilo teve sempre no seu centro uma figura emblemática e mágica como a de Mozart. Mas o bel-canto que ele amava era talvez só o do *Don Giovanni* ou da *Flauta mágica*. Ou, ao máximo, o bel-canto irônico do *Barbeiro de Sevilha*. Pelo resto, Murilo não foi explicitamente um melômano, mas sim um apaixonado de música sempre extremamente aberto a todas as inovações musicais, muito além até da dodecafonia. Na Itália tornou-se amigo de Dalla Piccola que chegou a musicar alguns dos seus poemas. Ia a todos os concertos e participava de todas as vanguardas. Era, com efeito, um homem do futuro, embora ele declarasse que o seu cérebro era revolucionário, mas a sua fisiologia conservadora.



Murilo Mendes com Luciana Stegagno Picchio. Verona

Poesia Sempre – A Roma Barroca e dos Papas, a Roma do Caos e da *Dolce vita*, que é um pouco de uma Roma vivida e entressonhada. Como se deu essa presença no escritor que tratou de Caos e Cinema, de Tempo e Eternidade, de Conversão e Desilusão?

Luciana – Entre a Roma Barroca e dos Papas e a Roma da *Dolce vita*, a que mais impressionou Murilo foi talvez a Roma de Piranesi, a Roma das gravuras sombrias de prisões e de ruínas falantes, onde “i turisti col cannochiale rotto/si godono le scolopendre nei ruderii piranesiani”. Pelo resto, Murilo participava da estética dos intelectuais seus contemporâneos que queriam dinamitar o monumento da Piazza Venezia. Amava a Roma das belas mulheres e das praças estupendas. E amava o ocre das casas de Roma. O que diria hoje que o ocre vai desaparecendo, substituído por um tênué azul, cor do ar, como o *palazzo* da embaixada do Brasil da Piazza Navona, visto que se descobriu ser o ocre uma cor recente, introduzida pelos Sabóia, quando antigamente todas as casas eram brancas ou azuis?

Poesia Sempre – Murilo e a obra de Fellini. Podemos construir uma lógica da perplexidade, considerando-se a estética de “O menino impossível”?

Luciana – Murilo foi um admirador entusiasta do cinema de Fellini: mais do Fellini surrealista de *8 e 1/2* que do Fellini neo-realista dos *Vitelloni*. Mas não acredito que a estética do “Menino impossível” fosse muito condicionada por modelos italianos. Durante toda a vida o poeta Murilo se manteve fiel aos seus modelos brasileiros e internacionais absorvidos na sua mocidade juiz-forana.

Poesia Sempre – As *galáxias* de Murilo. O *zênite* de Mario Luzi. A *velocidade* de Andrea Zanzotto. Qual o impacto de Murilo na poesia italiana?

Luciana – As *galáxias* de Murilo, o *zênite* de Mario Luzi, a *velocidade* de Andrea Zanzotto, sem dúvida, são todas manifestações do nosso século, *pardon*, do século passado. Mas, não obstante haja muitos admiradores da poesia italiana de Murilo Mendes, poucos italianos conhecem, deveras, a sua obra, a não ser pelas traduções de um Ungaretti ou de um Ruggero Jacobbi. Agora que o Brasil está recuperando o seu poeta, é preciso, com traduções e com uma obra de divulgação inteligente e discreta, reintroduzir Murilo na cultura italiana. Os italianos conhecem pouco de poesia moderna e aquele pouco só de poesia italiana: a não ser fenômenos universais como o de Fernando Pessoa.

Poesia Sempre – Qual será o legado maior de Murilo no diálogo entre duas civilizações latinas tão próximas e distantes?

Luciana – O maior legado de Murilo no diálogo entre a civilização italiana e a brasileira é o de ter demonstrado aos italianos que existem brasileiros universais, não necessariamente folclóricos e tropicalistas. E ter demonstrado aos brasileiros que mesmo os italianos de hoje (os do passado não se discutem) sabem fazer muita coisa, além de cantar canções napolitanas e comer pizza.



PONTINARI, Cândido
Retrato de Murilo Mendes, 1931
Desenho a grafite e sépia/papel
Coleção particular

Um poeta cósmico. Um poeta total

Antônio Carlos Villaça

Murilo é um poeta da safra de 1930, como Drummond. Toda a sua obra é madura desde o começo. A poesia de Murilo Mendes é apocalíptica, escatológica, mística, desesperada. É uma poesia universal, de uma força impressionante. É ecumênica, cósmica. Dos poetas de sua geração, Murilo foi o que desceu mais fundo no humano. O mais transcendente, o mais complexo, o mais profundo. Mas é uma obra que circulou pouco. Murilo não teve um editor.

As grandes influências sobre Murilo foram Ismael Nery, Tristão de Athayde, Jorge de Lima. Com este, houve uma influência mútua, profunda, humana, poética, filosófica. Ele e Jorge de Lima publicaram juntos, em 1935, *Tempo e eternidade*, um livro realmente importante. A meditação católica de Murilo... E Maria da Saudade teve grande influência sobre o seu destino. Leu muito Cesário Verde. Amava o poeta português. E a visão surrealista. Murilo foi marcado pelo surrealismo, André Breton. Leu ainda Baudelaire e Apollinaire. Mas ele não era muito influenciado por ninguém. Murilo era ele próprio, era um poeta que tinha uma espécie de gerador próprio, não era discípulo de ninguém. Manuel Bandeira dizia, com muita verdade: "Murilo é um bicho-da-seda, ele tira tudo de dentro de si mesmo."

Murilo passava a imagem de um homem profundamente angustiado, profundamente tenso. Ele se converteu ao catolicismo, quando da morte de Ismael Nery. Foi o grande amigo de sua vida. Ismael era múltiplo, tinha o senso da modernidade e do eterno. Como o próprio Murilo. Foi um lírico dialético – era o que Murilo dizia de Ismael: mas isso parece aplicar-se a ele próprio.

Murilo era um homem surpreendente, imprevisto. Era também marcado pelo humor, um irônico, um brincalhão. Uma visão angustiada e uma visão lúdica conviviam nele. Uma figura misteriosa. Dionisíaco e apolíneo. Grave, hierático e lúdico. As duas faces. Ele era um homem de extrema seriedade e de vasta alegria. Um instintivista e um hipercrítico.

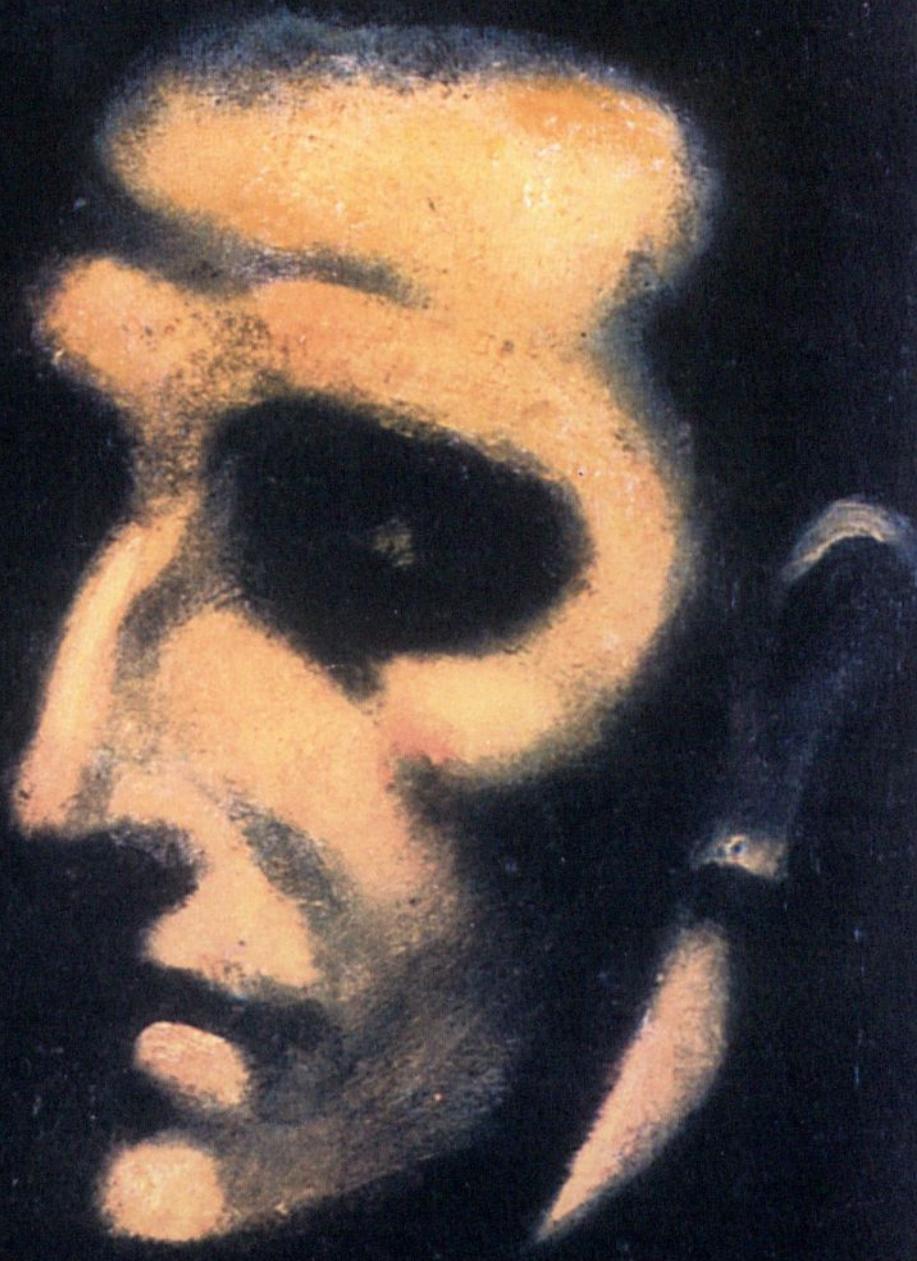
De seus livros, sobressai *Poesia liberdade*. É o mais muriliano de todos, o livro em que melhor se exprime, em que melhor se expande. Mas há também um livro de prosa, *O discípulo de Emaús*, de grande intensidade. Possui algo de impreciso e vago. Outro belo livro é o *Poliedro*. Os *Retratos-relâmpago* são todos muito inteligentes. E ainda *A idade do serrote*, infância, juventude. Um livro de memórias sedutor, com um capítulo magistral sobre a figura impressionante, escatológica do padre Júlio Maria, redentorista, pregador que ele conheceu em Juiz de Fora.

O mais acabado de seus livros: *Contemplação de Ouro Preto*. É o diálogo dele com o Barroco. Passeando por Ouro Preto. Contemplando Ouro Preto. Sonhando com Ouro Preto. Um livro de uma grande beleza formal, literária, estética. É um Murilo mais maduro do que o Murilo de *Metamorfoses*, do que o Murilo da década de 30, o Murilo de *O visionário*, aqueles livros mais inquietos, mais desesperados.

Parece que, em seus anos derradeiros, ele foi marcado pela angústia, até pelo desespero. Conversaram com ele, em Roma, Afonso Arinos e Homero Sena. Ele estava amargurado, desesperado no fim da vida. Não via qualquer sentido para o humano. Morava na via del Consolato, onde passou os últimos anos de sua vida... Estive lá, mas não ousei entrar. Respeitei. Recordo o edifício. Morava no apartamento de um andar alto, perto do Vaticano... Amava muito a cidade de Roma. A Roma antiga, a Roma histórica, a Roma renascentista. Era muito ligado a isso tudo.

Murilo era um homem profundamente ético. Ético e estético. Era um isolado. Era um homem supremamente livre – *Poesia liberdade*. O catolicismo de Murilo é um catolicismo de inspiração patrística. Um catolicismo marcado pelo espírito beneditino. Era um beneditino pela alma. Um catolicismo profundamente litúrgico, angustiado, insatisfeito, inconformado, aberto ao futuro, apocalíptico. Um catolicismo independente, ligado a todos os tempos.

A mulher e Deus. Murilo gira em torno destes dois temas, os dois mistérios de sua obra. Era um seduzido pela beleza feminina, pela mulher, o *eterno feminino*. A mulher como desafio. A fé no centro da obra dele. Era um poeta cósmico. Um poeta total.



NERY, Ismael
Retrato de Murilo Mendes
Óleo sobre cartão
Coleção Collectio
In BENTO, Antônio. *Ismael Nery*
São Paulo: Brunner, 1973. p. 88

Murilo Mendes: janelas para o caos

Ildeu de Castro Moreira e Letícia de Matos

A poesia, sempre em busca de novas formas para o desconhecido, e a ciência, que freqüentemente se escora na linguagem matemática, possuem a mesma urgência em tentar decifrar o que não tem significado fixo e ainda não se pode alcançar. Hieróglifos, quase indecifráveis, podem transformar-se em versos ou ser representados por formas matemáticas puras – e, na origem desses dois movimentos, as incertezas de uma realidade complexa que demanda várias faces. Ciência e poesia pertencem à mesma busca imaginativa, embora ligadas a domínios diferentes de conhecimento e valor. A visão poética cresce da intuição criativa, da experiência humana singular e do conhecimento do poeta. A ciência gira em torno do fazer concreto, da construção de imagens comuns, da experiência compartilhada e da edificação do conhecimento coletivo sobre o entorno material. As aproximações entre ciência e poesia revelam-se maravilhosas, dentro de um mesmo sentimento do mundo (*Claro enigma*, para Drummond, *Mundo enigma*, para Murilo¹). A criatividade e a imaginação são o húmus comum de que se nutrem.

Nos tempos atuais, em que a ciência e a tecnologia impregnam profundamente nossa cultura e permeiam todo nosso cotidiano, com seus benefícios extraordinários, mas também com suas mazelas, a poesia poderia parecer a alguns cientistas ortodoxos como que um anacronismo. Mas, talvez as muitas pequenas verdades científicas constituem apenas uma abordagem incompleta e limitada do mundo. Necessária, mas insuficiente para o embate com o caos da vida moderna. Relembremos o alerta de Einstein: "Não superestimem a ciência e seus métodos quando se trata de problemas humanos!" A poesia e a arte parecem constituir necessidades urgentes de afirmação da experiência individual, uma visão complementar e indispensável da experiência humana. Murilo grafava para Maiakovski:

*Um cosmonauta cantando dá volta ao cosmos
Enquanto eu desfaço a barba.*

*Constrói-se a décima musa
Economia dirigida Unatotal
Que deverá mover o homem novo*

*Planifica-se nos laboratórios
A futura direção dos ventos
Extrai-se a energia das algas
Opera-se o sol*

Eletrifica-se a eternidade

Reversível

Entretanto

O PLANETA NÃO ESTÁ MADURO

PARA A ALEGRIA²

Em quase todos os ramos da árvore da ciência, um dos conceitos centrais no entendimento dos fenômenos naturais é o da evolução no tempo. Este é considerado, dentro da visão clássica, como um parâmetro essencial de referência, unidimensional, ordenado e contínuo, que flui independentemente de seu entorno. Essa concepção tornou-se, a partir do século XVII, profundamente entranhada na física e se espalhou para outros domínios da ciência. Com o advento da teoria da relatividade, no início do século XX, no mesmo período em que os artistas estilhaçavam também as concepções espaciais e temporais precedentes, gerou-se uma ruptura nos conceitos de espaço e tempo absolutos e independentes do observador. Permaneceram a continuidade do tempo e seu papel evolucionário básico. Em modelos cosmológicos mais recentes, ele pode adquirir, no entanto, propriedades novas e inesperadas. O retorno no tempo, embora uma possibilidade matemática que insufla a imaginação, lança repto aos teóricos da ciência, mas a natureza parece não querer ouvi-los e tem preservado gallardamente esta restrição.

A poesia, por sua vez, também lida com realidades abstratas e não lineares, mas pode atravessar limites imaginários e instaurar territórios instáveis e caóticos. Fronteiras podem ser reinventadas e mesmo o tempo pode assumir uma dimensão maior, pois passado, presente e futuro, em poesia, não precisam estar distantes nem ordenados. E essa realidade múltiplice, com infinitos significados que jamais se fixam, pode surgir nos versos de Murilo – seja na brincadeira com o pião ou no desmonte do besouro –, como na estrofe 6 de “Janela do caos”:

A infância vem da eternidade.

Depois só a morte magnífica

– Destruição da mordaça:

E talvez já a tivesses entrevisto

Quando brincavas com o pião

Ou quando desmontastes o besouro.

*Entre duas eternidades
 Balançam-se espantosas
 Fome de amor e a música:
 Rude doçura,
 Última passagem livre.*

Só vemos o céu pelo avesso.³

Os versos do poema de *Poesia liberdade* apontam para uma dimensão maior, com uma percepção do tempo que abarca à eternidade – um tempo sonhado que o poeta reconhece. As palavras recusam-se a aceitar limites ou formas fixas. A morte, que está próxima a infâncias e nascimentos, oferece a possibilidade de romper a *mordaça* do tempo e resta apenas a inevitável perplexidade frente a uma realidade viva, que se multiplica e rejeita amarras. *O céu pelo avesso*, o tempo que não é mensurável – os versos não deixam dúvida, sentidos e significados irão, inevitavelmente, escapar e resta apenas a possibilidade de aceitar essa realidade pelo avesso e sempre instável.

Em “Indicação”, o poeta volta a se confrontar com o tempo:

*Sim: o abismo oval atrai meus pés.
 Leopardo familiar, a manhã se aproxima.
 Preciso conhecer em que universo estou
 E a que translações de estrelas me destinam.
 Em três épocas me observo sustentado:
 Na pré-história, no presente e no futuro.
 Trago sempre comigo uma morte de bolso.
 Assalta-me continuamente o novo enigma
 E uma audácia imprevista me pressinto.
 Arrasto minha cruz aos solavancos,
 Tal profunda mulher amada e odiada,
 Sabendo que ela condiciona minha forma:
 E o tempo do demônio me respira.
 Gentilíssima dama eternidade
 Escondida nas raízes do meu ser,
 Campo de concentração onde se dança,
 Beatitude cortada de fuzilamentos...
 Retiram-se o véu que sei de mim.
 Ontem sou, hoje serei, amanhã fui.⁴*

Com o sucesso da mecânica clássica, entre os séculos XVII e XIX, onde a evolução temporal dos sistemas se expressa nas leis de Newton, estabeleceu-se um paradigma descritivo para outras áreas do conhecimento. Ele possibilitou também o surgimento de uma concepção de determinismo estrito, exposta claramente por Laplace, em 1814, que pretendia a previsibilidade absoluta para o comportamento de um sistema, se sua situação ou estado inicial fosse conhecido com exatidão. No seu *Ensaio filosófico sobre as probabilidades*, escreveu:

Devemos, portanto, ver o estado presente do universo como o efeito de seu estado anterior, e como a causa daquele que virá. Uma inteligência que, em qualquer instante dado, soubesse todas as forças pelas quais o mundo natural se move e a posição (e a velocidade) de cada uma de suas partes componentes, e que tivesse também a capacidade de submeter todos esses dados à análise matemática, poderia encompassar na mesma fórmula os movimentos dos maiores objetos do universo e aqueles dos menores átomos; nada seria incerto para ele, e o futuro, assim como o passado, estaria presente diante de seus olhos...

O extraordinário sucesso da física clássica na previsão do movimento dos corpos celestes, sua aplicabilidade no estudo do comportamento dos corpos sólidos terrestres e no desenvolvimento das máquinas, aparatos construídos para serem estritamente previsíveis e periódicos, contribuíram para o fortalecimento das concepções mecanicistas. Essa visão determinista começou, contudo, a ser abalada pela introdução dos métodos estatísticos dois séculos atrás; a origem dos estudos probabilísticos ocorreu anteriormente no âmbito das tentativas de aplicação da matemática às ciências sociais. A emergência da física quântica, nas primeiras décadas do século passado, viria a atingir com muito maior intensidade as concepções vigentes sobre o determinismo ao atribuir um caráter essencialmente probabilístico à descrição dos fenômenos microscópicos.

Na segunda metade do século XIX, o surgimento do conceito de entropia, introduzido como padrão de medida para a desordem crescente de um sistema natural, cristalizou a perspectiva de um caos terminal: a morte térmica do mundo. A ciência parecia dar as mãos às concepções religiosas de uma conflagração final, sem perceber que tais especulações estavam baseadas em determinado modelo de sistema fechado, a que o universo poderia não querer se adaptar. Esta noção de caos final, entremeada com a do caos primordial, habitava já a cultura, a filosofia e o discurso poético. A desordem caótica inicial, da qual emergira o cosmos, poderia retornar no final dos tempos, mesmo que em forma dissimilar. O uso poético da imagem científica e o uso científico do discurso e da imaginação poética, recordemos Lucrécio, são expressões dialéticas da mesma criação humana.

Em “Estudo para um caos”, de *As metamorfoses*, a realidade associada ao caos, com sua força desmedida e sua música imprevisível, revela-se ao olhar de Murilo Mendes, nas imagens arquetípicas que aparecem em seus versos.

O último anjo derramou seu cálice no ar.

*Os sonhos caem na cabeça do homem,
As crianças são expelidas do ventre materno,
As estrelas se despregam do firmamento,
Ama tocha enorme pega fogo no fogo,
A água dos rios e dos mares jorra cadáveres.
Os vulcões vomitam cometas em furor
E as mil pernas da Grande dançarina
Fazem cair sobre a terra uma chuva de lodo.
Rachou-se o teto do céu em quatro partes:
Instintivamente eu me agarro ao abismo.
Procurei meu rosto, não o achei.
Depois a treva foi ajuntada à própria treva.⁵*

O caos do poeta traz a impossibilidade de ser compreendido. Há a exigência de um novo aprendizado sensorial, para que se enxergue o invisível, para que se percebam as realidades que nos escapam. Os versos apontam para realidades instáveis e assustadoras, marcadas por trevas, repletas de imagens desconexas, estilhaçadas e múltiplas – o poema não se pode fazer de outra matéria, pois os abismos orgânicos e assustadores com que o poeta depara apontam para este caos original/terminal, com toda a sua dimensão mítica.

Em anos recentes, novas idéias na física e na matemática e o avanço das técnicas, em particular o surgimento dos computadores, levaram a um grande desenvolvimento no conhecimento dos *sistemas não lineares* (sistemas cujas respostas não são proporcionais aos estímulos), que podem apresentar comportamentos caóticos e complexos. Isso veio a abalar pressupostos deterministas longamente acalentados na física clássica e nas áreas de influência de seu modelo paradigmático. A palavra *caos* recebeu, nas ciências físicas, um significado novo, mais específico: refere-se à propriedade de sistemas que apresentam grande sensibilidade a pequenas variações nas suas condições iniciais



Murilo e Lúcio Cardoso

(*caos determinístico*). Isto significa que as incertezas experimentais, sempre presentes em qualquer mensuração física, crescerão muito rapidamente com o passar do tempo e levarão a uma impossibilidade de previsão exata (ou quase), mesmo no terreno da física clássica. Isso conduz ao surgimento de um comportamento aleatório que pode ocorrer mesmo em sistemas que, se pensava inicialmente, eram completamente determinísticos. Inúmeras aplicações do estudo dos sistemas caóticos têm sido encontradas em domínios que vão da cosmologia à meteorologia, passando pelas reações químicas e pelo funcionamento dos computadores.

O estudo dos *sistemas não lineares* trouxe também novos elementos de reflexão sobre uma questão fundamental na filosofia e na história das ciências: o papel do acaso e da necessidade no quadro conceitual construído pelo homem em sua tentativa de analisar e de prever o comportamento da natureza. O caos revela-se, ao mesmo tempo, velho e novo. A ordem emanando da desordem e vice-versa. E ambas como categorias instáveis e contextuais. Com o *caos determinístico*, ressurge o debate sobre o determinismo, o livre-arbítrio, o significado das leis da natureza e nossa capacidade de prever os eventos futuros. Em “A liberdade”, Murilo proclama a liberdade e admira a ordem da eterna anarquia:

Um buquê de nuvens:

*O braço duma constelação
Surge entre as rendas do céu.*

*O espaço transforma-se a meu gosto,
É um navio, uma ópera, uma usina,
Ou então a remota Persépolis.*

*Admiro a ordem da anarquia eterna,
A nobreza dos elementos
E a grande castidate da Poesia.*

Dormir no mar! Dormir nas galeras antigas!

*Sem o grito dos náufragos,
Sem os mortos pelos submarinos.⁶*

Ao se estender o estudo de sistemas simples para sistemas constituídos de muitos elementos na física, verificou-se que podem apresentar novas propriedades, as *propriedades emergentes*, não contidas na escala inferior. Isso significa que o *todo é mais do que as partes*, seu funcionamento não está contido inteiramente na análise de suas partes isoladas. Isso aponta novas limitações da visão reducionista clássica. O termo *sistemas complexos* passou a ser utilizado para designar sistemas

constituídos de muitos elementos que interagem de forma não linear; podem apresentar propriedades adaptativas e existe neles a possibilidade do aparecimento de situações de auto-organização, com a emergência de comportamentos coletivos novos.

Vemos surgir também, na poesia de Murilo Mendes, um caos que instaura novas realidades. O caos dos poemas, arquetípico, possui a capacidade de aproximar tempos ancestrais e futuros e revela-se seminal, parece ser a origem da própria poesia. "A inicial", poema de *As metamorfoses*, com sua delicada marca do feminino, parece anunciar a renovação trazida pelos movimentos instáveis do caos renovado. Letra, mulher, vida e poesia – de uma realidade paralela, invisível, surge uma outra realidade, que não aceita ser controlada e toma a forma do poema em que as palavras se movimentam, com uma força sutil.

Os sons transportam o sino.

*Abro a gaiola do céu,
Dei vida àquela nuvem.*

*As criações orgânicas
Que eu levantei do caos
Sobem comigo
Sem o suporte da máquina,
Deixam este exílio composto
De água, terra, fogo e ar.*

*A inicial da minha amada
Surge na blusa do vento.
Refiz pensamentos, galeras...
Enquanto a tarde pousava
O candelabro aos meus pés.⁷*

Desse caos erguem-se *criações orgânicas*. Não poderia ser outro o universo que o poema cria, pois se busca uma realidade em que seja possível reconhecer a face humana e, portanto, sempre imprevisível. Nos versos surge uma realidade que oscila, com imagens delicadas que se misturam a muitas outras, e as palavras sempre a acompanhar o movimento instável desse caos que é a matéria da poesia. O poeta cria universos e instaura novas realidades, identifica esse caos que é a sua possibilidade de criar. O olhar do poeta tenta reconhecer as forças instáveis e vivas que precisam constituir seus versos e jamais busca coerência ou linearidade, por ser necessário o aprendizado de uma outra lógica.

Desde a origem até o fim: tempos díspares se aproximam, impossível deter o movimento. Caminha-se em direção ao desconhecido, os versos não podem escapar a esta direção. Abismos e incertezas, orgânicos e inorgânicos formam este caos que não possui tempo, assume sua dimensão mítica e, por ser inegavelmente seminal, instaura novas realidades e amplia o poema ao infinito. “Janela do caos”, a abertura que o poeta identifica, sugere abismos e vertigens, pois se pode apenas aceitar esse caos que o poema revela – e parece ser esta a Poesia que encontramos na obra de Murilo Mendes, que precisa se voltar para o caos, já que o poema se faz a partir do humano, do imperfeito, sobre falhas e fissuras. O poema trará sempre a marca de aberturas abissais, vertiginosas, e ainda incluirá angústia e esperança, sempre a ultrapassar limites, com a recusa insistente de toda e qualquer amarra. E assim, afinal, o poeta reconhece seus abismos e aceita a instabilidade da qual não pode escapar. Abre a sua janela e depara corajosamente com o caos:

*Pêndulo que marcas o compasso
Do desengano e solidão,
Cede o lugar aos tubos do órgão soberano
Que ultrapassa o tempo:
Pulsão da humanidade
Que desde a origem até o fim
Procura entre tédios e lágrimas.
Pela carne miserável,
Entre colares de sangue,
Entre incertezas e abismos,
Entre fadiga e prazer.
A bem-aventurança.
Além dos mares, além dos ares,
Desde as origens até o fim,
Além das lutas, embaladores,
Coros serenos de vozes mistas,
De funda esperança e branca harmonia
Subindo vão.⁸*

Notas

1. MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
2. “Grafito para Vladimir Maiakovski”. *Convergência*. *Ibid.*, p. 659.
3. “Janela do caos”. *Poesia liberdade*. *Ibid.*, p. 437.
4. “Indicação”. *Parábola*. *Ibid.*, pp. 545-546.
5. “Estudo para um caos”. *As metamorfoses*. *Ibid.*, p. 334.
6. “A liberdade”. *As metamorfoses*. *Ibid.*, p. 341.
7. “A inicial”. *As metamorfoses*. *Ibid.*, p. 338.
8. “Janela do caos”. *Poesia liberdade*. *Ibid.*, p. 439.



SZENES, Arpad
Retrato de Murilo Mendes
Óleo sobre tela, s.d.
Capa do catálogo da Exposição "O olhar do poeta"
Organizada em Lisboa, 1987, por Maria da Saudade e João Nuno Alçada

Murilo Mendes em periódicos¹

Júlio Castaño Guimarães

O primeiro texto publicado por Murilo Mendes surge em um jornal, *A Tarde*, de sua cidade natal, Juiz de Fora. O texto sai na coluna “Chronica mundana”, que abrigava também textos de autoria de outras pessoas, em 15 de abril de 1920, quando o poeta tinha 18 anos, e vem assinado apenas com as iniciais M. M. M. Seguiram-se, durante cerca de dois anos, outros textos de Murilo Mendes, vários deles assinados com o pseudônimo “De Medinaceli”. No ano seguinte, quando já se encontrava morando no Rio de Janeiro, publicou ainda textos sob o título “Bilhetes do Rio”. Esses textos de estréia não permitem entrever o trabalho futuro do poeta; estavam presos a um modelo de crônica social *fin-de-siècle* com resquícios de esteticismo simbolista. Talvez a presença esparsa do interesse por elementos culturais – música, cinema e literatura – ou a forma do aforismo adotada em uma das crônicas, sob o título “Variações”, possam sugerir um remoto antecedente para elementos de força na produção posterior do poeta.

Pouco depois, porém, já são publicados textos de Murilo Mendes que fazem parte efetivamente de sua obra. São suas colaborações em duas revistas modernistas, a *Revista de Antropofagia*, de São Paulo, e a *Verde*, de Cataguases. Essas colaborações, uma série de poemas, já se dão no final da década, em 1928 e 1929. Desses poemas alguns integrarão sua obra publicada em livro, outros permanecerão apenas nas páginas das revistas. A publicação nessas revistas sinaliza sua integração ao projeto modernista, de que serão produtos explícitos seus livros iniciais.

A seguir, Murilo Mendes colaborará com freqüência na imprensa. Essa freqüência diminui sensivelmente, até se tornar esporádica, em fins da década de 50, quando o poeta deixa de morar no Brasil. E essa colaboração permite algumas considerações. Como ele, outros poetas modernistas também tiveram atuação intensa na imprensa. É o caso, por exemplo, de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, dois exemplos que permitem delinejar pelo menos uma diferença: pode-se dizer que Murilo Mendes só publicou poemas e textos de crítica – de artes plásticas, de música, de literatura. Ao contrário dos outros dois, praticamente não exerceu o gênero crônica, que terá sido o texto que ampliou a presença pública de Bandeira e Drummond. A exceção talvez esteja apenas em alguns poucos textos que publicou na revista *Vamos ler* na década de 30, numa seção intitulada “Tipos da vida cotidiana”, que também abrigou textos assinados por Jorge de Lima. E aí Murilo Mendes é um cronista um tanto canhestro, muito distante do hábil texto de Bandeira ou Drummond.

Os dois primeiros episódios de publicação, o jornal *A Tarde* e as revistas modernistas mencionadas, sinalizam também a questão do espectro de periódicos em que surgiram textos de Murilo Mendes. Em primeiro lugar, como nos casos mencionados, há colaborações tanto na grande imprensa, em periódicos de variedades e em periódicos especializados em literatura, cultura, artes. Isto permite verificar o espaço significativo concedido pela imprensa não especializada, ainda que delimitado ao

quadro dos cadernos literários, culturais ou de lazer. Por outro lado, permite atentar para o grande número de periódicos literários editados no período em pauta.

Quase ao acaso – sem, portanto, intenção alguma de exaustão, o que não seria o caso nesta nota –, podem-se mencionar, além dos já referidos, os seguintes outros periódicos em que Murilo Mendes colaborou: *Lanterna verde*, *Síntese*, *A Ordem*, *Letras e artes*, *Boletim de Ariel*, *Dom Casmurro*, *Bazar*, *Revista Acadêmica*, *Para todos*, *Letras*, *Revista do Brasil*, *Letras brasileiras*, *O Jornal*, *Jornal do Brasil*, *Vanguarda*, *Habitat*, *Província de São Pedro*.

Estão aí algumas publicações de características às vezes bastante distintas em diversos níveis. Afora a distinção mais óbvia, entre órgãos da grande imprensa e periódicos literários especializados, é interessante observar a colaboração em revistas de variedades, como *Vamos ler* e *Bazar*. Na primeira, ressalta o caráter informativo geral, com intuito de divulgação e lazer; na segunda, ressalta a especial qualidade gráfica e a moderna concepção do projeto gráfico, aliados a um propósito de bom gosto que alcança também a própria matéria estampada, incluídos aí textos e imagens. Assim, os textos de Murilo Mendes publicados em *Vamos ler* são adequados ao veículo, mas discrepantes em relação a sua própria obra. Já em *Bazar*, a publicação de um poema em francês – parte de um pequeno conjunto de textos em francês que escreveu ao longo da vida – e de um poema sobre a Rua do Ouvidor, casa-se com a intenção de sofisticação da revista.

O conjunto de periódicos referidos permite ainda uma outra distinção em nível provavelmente mais complexo. Entre os vários periódicos, há não apenas distintas linhas editoriais, em sentido mais amplo, mas também diferentes orientações estéticas, no caso em especial dos periódicos literários. Exemplos patentes seriam as diferenças entre a radicalmente modernista *Revista de Antropofagia* e a comportada *Lanterna verde*, com uma certa inclinação conservadora. A circulação de alguns autores entre periódicos com essas distinções estará em grande parte ligada ao desenvolvimento dos projetos de cada um. No caso de Murilo Mendes, o abandono da sátira presente em um livro como *História do Brasil* e a publicação de um livro como *Tempo e eternidade*, com sua visão religiosa do mundo, sem dúvida estão estreitamente vinculados a seu trânsito por periódicos tão distintos.

Em alguns casos a distinção alcança dimensões ideológicas, e até mesmo partidárias. Assim, pode-se observar que Murilo Mendes colaborou na revista *A Ordem*, órgão do Centro Dom Vital e expressão do pensamento católico. E colaborou também no jornal de esquerda *Para todos*, dirigido por Jorge Amado e Moacir Werneck de Castro. Murilo Mendes não terá sido o único autor a também transitar desse modo entre esses periódicos, mas no seu caso a exposição pública de sua conversão muitas vezes permitiu que se adotasse uma via simplista para abordar questões desse tipo. Do conjunto de seus textos e depoimentos, o que se depreende é que ele sempre procurou expor uma posição não sectária de defesa de valores humanistas. Note-se que esses elementos aqui apenas brevemente referidos são integrantes de questões centrais da vida intelectual brasileira do período.

Cabe observar que nem todos os aspectos da questão dos periódicos passam pelas dimensões do nível das orientações estéticas e ideológicas. Há, naturalmente, aspectos apenas de caráter prático. Por exemplo, em cartas a Mário de Andrade nos anos 30, Manuel Bandeira queixa-se da desorganização

e da falta de pagamento no caso do jornal *Literatura*, empreendimento de Augusto Frederico Schmidt. Há, também, independentemente das orientações, o aspecto de critério de valor, que surge diante de veículos em que é patente a má qualidade do projeto ou das colaborações, aspecto muitas vezes sobrepujado pelo interesse sociológico ou histórico.



Capa da revista *Bazar*
Rio de Janeiro
Ano 1, nº.3, 21 out 1931
FBN

O acompanhamento da produção de Murilo Mendes nos periódicos, para além de naturalmente possibilitar um conhecimento dos próprios periódicos e das questões com eles relacionadas, permite uma visão especial dos textos do autor. Em primeiro lugar, permite o conhecimento de textos ainda não integrados à obra publicada em livro. No tocante aos textos já publicados em livro, o exame de sua versão em periódicos leva à verificação de possíveis variantes, ou seja, a possibilidade de examinar o trabalho de escrita do autor. Esses dois aspectos são fundamentais para um trabalho de edição da obra do autor. Mas, independentemente de serem inéditos ou não, os textos em sua versão em periódicos fornecem ainda outros elementos para o estudo do autor. No caso de Murilo Mendes é conhecida sua insistência em remodelar seus textos. Essa remodelação não implicava apenas a reescrita localizada dos textos, mas implicava a própria organização desses textos – dentro de livros efetivamente publicados,

dentro de projetos falhados de livros e dentro apenas da condição de esparsos rejeitados nas páginas de jornais e revistas e ausentes da obra editada. As datas de divulgação desses textos também ajudam a compreender a história da obra, na medida em que esta não foi publicada na seqüência de sua produção.

Além do interesse maior ou menor de cada um dos textos, além de sua maior ou menor importância no conjunto da obra, o que foi publicado por Murilo Mendes nos periódicos implica, como não poderia deixar de ser, o papel mais amplo desses veículos na produção e na divulgação das obras literárias. Um exemplo pode ser o de a simples existência de um periódico permitir o desenvolvimento de certos textos. Assim, foi o projeto e a continuidade de um suplemento como o *Letras e artes* que possibilitou a série de textos de Murilo Mendes sobre música, intitulada “Formação de discoteca”.

Os poucos exemplos que foram mencionados ao longo desta notícia partem da noção óbvia de que o conhecimento dos textos e dos periódicos, bem como da rede de relações em diferentes níveis que aí se estabelecem, é fundamental para a história de uma obra. No caso da obra de Murilo Mendes, esse trabalho não está concluído e ao longo do tempo vem sendo desenvolvido pela contribuição de diversos estudiosos.² Os fac-símiles aqui apresentados como uma pequena mostra do material comentado constituem uma homenagem ao centenário do grande poeta.

Notas

1. Alguns dados e observações apresentados neste breve texto são resultantes de uma pesquisa mais ampla sobre a presença de poetas modernistas na imprensa, trabalho este em desenvolvimento na Fundação Casa de Rui Barbosa com apoio do CNPq.
2. O volume *Murilo Mendes 1901-2001*, publicado recentemente pelo Centro de Estudos Murilo Mendes (UFJF), inclui, além de um conjunto de cartas inéditas, 15 textos de Murilo Mendes que não fazem parte de sua obra publicada em livro.

Gauguin



GUIGNARD, Alberto da Veiga
"Retrato de Murilo Mendes ", 1930
Óleo sobre tela
Coleção Centro de Estudos Murilo Mendes

Poesia e música

Luiz Paulo Horta

Poesia é música. Quando um poeta francês do simbolismo escreveu “Les sanglots longs des violons de l’automne/blessent mon cœur d’une langueur monotone...”, estava fazendo música desde o primeiro fonema. Mas, em alguns casos, essa ligação é mais explícita, mais consciente. No de Murilo Mendes, por exemplo, que nasceu numa Juiz de Fora do começo do século que ele definiu como “um trecho de terra cercado de pianos por todos os lados”. Para alguns, seria apenas contingência, circunstância. Para Murilo, foi amável infiltração, embriaguez. De uma de suas infindáveis paixões adolescentes, que retrospectivamente ele enxerga como “coquete, ardilosa, songamonga” (portanto, quase uma Capitu), ele diria:

Marguí seria, pois, uma futura Despina, Suzana ou Fiordiligi; mas naquela época, ai de mim, eu desconhecia Mozart e Beaumarchais. Entretanto, já era familiar de Chopin. Um certo dia — lembro-me bem — Marguí portava um vestido justo ao corpo, de nanzuque amarelo — poderoso amarelo! —, laçarote vermelho nos cabelos, fazendo retinir fortemente os tacos dos sapatos no passeio. Comparei-a imediatamente a uma mazurca. Ela respondeu, mordendo os beiços, meio irritada: “Seu bobo, não sou mazurca nenhuma. Sou uma mulher.”

Como ele deve ter ficado tonto, vendo uma de suas paixões repudiar a outra! O impulso erótico-afetivo há de ter encontrado algum remanso na poderosa Maria da Saudade que ele cantou em prosa e verso. Já a música foi praticada sem descanso, em todas as circunstâncias. De passagem pelo Brasil, Maria da Saudade me confirma que todos os dias, religiosamente, ele ouvia duas horas de música — pondo Mozart no altar principal. Por Mozart, ele quase foi ao ridículo, como contou no “Poliedro”: “Apenas recebida a notícia da ocupação de Salzburgo pelas tropas nazistas, expedi a Hitler o seguinte despacho: ‘EM NOME MOZART PROTESTO CONTRA INVASÃO MILITAR SALZBURGO. MURILLO MENDES.’ (Que terá o Führer pensado deste surrealista telegrama?). Em plena guerra (1943), o mundo é visto como ópera (em “Aproximação do terror”):

*Dos braços do poeta
pende a ópera do mundo.
O abismo bate palmas
a noite aponta o revólver
as rosas perderam a fala
entrega-se a morte a domicílio...*

A música parece sufocada pelo pesadelo da guerra:

*O tank comanda o homem
a alma oprimida soluça
num ângulo do terror.
Alma antiquíssima e nova
tua melodia onde está?
O pássaro, a fonte, a flauta
a estrela, o gado manso te esperam
para os batizares de novo.*

E depois:

*Os pinheiros assobiam, a
tempestade chega:
os cavalos bebem na mão da tempestade.*

O terror, um dia, se afastaria. Murilo, madurão, vai viver em Roma, onde ficou muito tempo. E uma de suas descobertas foi o grande músico Dalla Piccola, que escreveu no seu diário, depois de conhecer Murilo: "Descoberta de um irmão." Mas essa impregnação da música vem de longe, de uma Minas Gerais que fez música furiosamente, contritamente, nas suas irmandades, nas cerimônias da Paixão, nos cantos litúrgicos, nas serestas ao luar, na voz dos sinos. E havia, claro, os pianos, tocando por todo lado, em cidades que não podiam dar-se ao luxo de ter orquestras sinfônicas (o que não impedia que houvesse bandas, e orquestrinhas). Pianos que, claro, era preciso levar de um lugar para outro:

*Tu não carregaste pianos
nem carregaste pedras
mas na tua alma subsiste
— ninguém se recorda
e as praias antecedentes ouviram —
o canto dos carregadores de pianos
o canto dos carregadores de pedras.*

Deliciosas recordações infantis (na *Idade do serrote*) rastreiam a impregnação pela música. Como as histórias do Isidoro:

Nasci coisando, nasci com a música. Recordo-me perfeitamente de ouvir nosso Orfeu número 1, Isidoro (...) Isidoro da flauta é, por acaso, preto. Fino; música é com ele; Isidoro flauteia a vida inteira; seu canto menor aplaca por instantes ódio, inveja, libidinagem, alguns trovões (...) Cheira a domingo, é a flauta de Isidoro da flauta que se aproxima, uma pequena festa levantada no eco, jasmins-do-cabo orvalhando, o vácuo expulso, a evaporação da mágoa, um subcéu incorporado à curva do meu ouvido; segundo Rimbaud, um vento de diamantes...

E eis o Isidoro imortalizado na poesia de Murilo:

*Eu quero montar o vento em pêlo
força do céu, cavalo poderoso, que viaja quando entende, noite e dia.
Quero ouvir a flauta sem fim do Isidoro da flauta
quero que o preto velho Isidoro
dê um concerto com minhas primas ao piano, lá no salão azul da
baronesa.*

Nem todas as recordações são tão puras — o sexo concorrendo com a música nas memórias de Murilo; e, ao menos uma vez, ele consegue fundir os dois (em *Idade do serrote*):

Adelaide tornou-se harpista por amor e profissão; sem dúvida o único intérprete desse instrumento em Juiz de Fora, o que lhe conferia um posto excepcional. Não seria propriamente bela. Irradiava, entretanto, um magnetismo poderoso, vindo dos olhos amarelados metálicos *méchants*, da cabeleira castanha agressiva e defensiva que ela às vezes desmanchava arbitrariamente sobre os ombros; dos peitos ferozes, muito salientes; dos braços que se movimentavam acostumados a atrair as cordas desiguais da harpa. (...) Eu era singularmente atraído pela figura de Adelaide tocando: nova centaureza civilizada, fazia então um corpo só com a harpa; hipnotizava o instrumento, depois unia-se-lhe, matéria e espírito incorporando-se no espaço. (...) A forma (imperfeita) triangular da harpa, insólita, com seus adornos de grifos e sereias, me invocava (...) era a mulher-harpa traduzida de épocas remotas, uma torre de cordas, braços e cabelos, o melhor pedaço da Bíblia...

Tanta paixão não podia deixar de incorporar-se à própria oficina poética. As formas musicais estão ali, às vezes como um levíssimo minueto:

*Ó tu, musical
terra não és
curva Ouro Preto;
plástica, sim!
Díssonos pianos
deslocam o eco
das tuas manhãs;
mas os teus sinos
sobem do Carmo,
de São Francisco,
sonoros sagram,
bentos batizam
tua atmosfera
com igual fervor,
dobram com força
por todos nós...*

Outras vezes, toda uma vida vivida, como uma orquestra de violoncelos que acompanhasse o poeta na sua última viagem:

*É hora de vos deixar, marcos da terra,
formas vãs do mudável pensamento,
formas organizadas pelo sonho:
cantando, vossa finalidade apontei.
É hora de vos deixar, poderes do mundo,
magnólias da manhã, solene túnica das árvores,
montanhas de lonjura e peso eterno,
pássaros dissonantes, castigado sexo,
terreno vago das estrelas...*

É a “Despedida de Orfeu”, que, na vida e na obra de Murilo, resume tudo.



Murilo Mendes, Rio de Janeiro, 1941



Volta ao Brasil, em 17 de agosto de 1972

Alberto da Costa e Silva

Em 1946 e 1947, Murilo Mendes publicou em *Letras e artes*, suplemento dominical do matutino carioca *A Manhã*, uma série de artigos (creio que 30) intitulada “Formação da discoteca”. Rapazola de 15 anos, com ela ampliei a relação dos compositores com quem deveria conviver e aprendi a discriminá-los, em suas obras, as de audição obrigatória, e a compreender que havia diferença entre os seus intérpretes. E com ela ganhei – o que então era, para a minha disfarçada timidez, muito mais importante – assunto para as conversas, nos intervalos das aulas, com as quatro ou cinco meninas que tinham na música o grande assunto e não perdiam concerto no Teatro Municipal.

Quando, três lustros mais tarde, comecei a formar a minha discoteca, as lições de Murilo Mendes me foram utilíssimas na seleção das obras que o seu excepcional bom gosto nos ditava como imprescindíveis. Mas de pouco me serviram, no que dizia respeito às grandes interpretações. Sua série de artigos fora escrita quando os discos eram de 78 rotações, e estes tinham sido expulsos do mercado pelo *long-playing* de 33 rotações e alta fidelidade – nos quais, geralmente, os intérpretes eram outros ou, se os mesmos, já tocavam de forma diferente. Mudaram, porém, de novo, com o CD, as técnicas de reprodução discográfica e, por isso, agora, a releitura dos conselhos do poeta, que tão bem sabia ver e ouvir, pode devolver-nos emoções que foram suas, uma vez que se fizeram comuns as regravações, corrigidas e realçadas, das matrizes dos velhos discos da primeira metade do Novecentos. Vai-se tornando possível, assim, ao menos em parte, reaver a discoteca que nos propôs Murilo Mendes e que foi a discoteca com que sonhou a minha adolescência.



PONTINARI, Cândido.
Retrato de Murilo Mendes, 1931
Óleo sobre tela
Coleção Maria da Saudade Cortesão Mendes

A transcendência em Murilo Mendes

Lauro Palú, C. M.

Murilo Mendes¹ sempre foi ligado a Deus e ao espiritual. Basta ler *Poemas* (1925-1929) e *O visionário* (1930-1933), de antes de *Tempo e eternidade*, que assinala a sua 'conversão' e é de 1934. Ver "Cantiga de Malazarte" ("Sou o espírito que assiste à Criação / e que bole em todas as almas que encontra. / Múltiplo, desarticulado, longe como o diabo / Nada me fixa nos caminhos do mundo", p. 97), "Vida dos demônios" ("Mundo, campo de experiência dos demônios. / Os demônios sitiam o plano inefável / onde Deus pensa a harmonia do mundo", p. 104), "O poeta na igreja" (p. 106), "Vidas opostas de Cristo e dum homem" ("Cada vez que cais ao peso de tua cruz / eu caio com uma mulher de última classe", p. 107), "Alma numerosa" (p. 107), "O homem, a luta e a eternidade" (p. 108), "Canto do desânimo" ("apaga-te, mão de Deus me formando na manhã remota", p. 113), "Olhar sem tempo" ("Sou um réprobo esperando o juízo final", p. 205), "Choro do poeta atual" ("Ó Deus, se existis, juntai / Minhas almas desencontradas", p. 207), "Novíssimo Prometeu" ("Eu quis acender o espírito da vida, / Quis refundir meu próprio molde, / Quis conhecer a verdade dos seres, dos elementos; / Me rebelei contra Deus, / Contra o papa, os banqueiros, a escola antiga, / Contra minha família, contra meu amor, / Depois contra o trabalho, / Depois contra a preguiça, / Depois contra mim mesmo, / (...) / Mas não posso pedir perdão", pp. 237-238).

Já em *Poemas* apareceu a vontade da simultaneidade, de estar em todo lugar, de ser tudo ao mesmo tempo: "Mas que pena você não ser também minha filha. / Que pena você não ser minha filha, minha irmã e minha mãe, tudo ao mesmo tempo" (*Relatividade da mulher amada*, p. 119). Em *A poesia em pânico* (1936-1937), disse: "Ó Adão, só tu foste ao mesmo tempo pai, mãe, irmão, esposo e amante" (*O primeiro poeta*, p. 291).

Murilo se descreveu: "Me colaram no tempo, me puseram / uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou / limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo, / a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação" (Mapa, p. 116). Esta 'geografia' assim mapeada define Murilo, desde o início.

Os *sentidos* foram o tirano do poeta mais sensual, mais atenazado, mais cultor do contato, mais fortemente marcado pela sofreguidão, por querer gozar a vida até o bagaço. Mas "pelos cinco sentidos também se vai a Deus" (*O discípulo de Emaús* (1945), p. 826, aforismo 110). "Deus deve ser percebido pelos cinco sentidos" (*ibid.*, p. 874, aforismo 540). A religião não castrou ou domou Murilo Mendes. A vida inteira falou do pecado, das forças do mal, sobretudo das que sentia trabalhando negativamente o mundo, corrompendo-o, ameaçando-o com a bomba e a destruição. Sentia a atração da mulher, mais forte que a da Igreja. E confessou: "Teus olhos pousaram demais / Nos seios e nos quadris, / Eles pousaram de menos / Nos outros olhos que existem / Aqui neste mundo de Deus. / Eles pousaram bem pouco / Nas mãos dos pobres daqui / E nos corpos dos doentes" ("Juízo final dos olhos", de *O visionário*, p. 205).

O medo sempre o torturou, especialmente no fim, quando ao medo se somaram o cansaço, o desânimo, a revolta contra a violência e a bomba, e, pior, a descrença de que os homens quisessem trilhar caminhos que não os da divisão e exclusão, da violência e da aniquilação mútua. “O medo medra o medo medra / o medo poroso o medo contagioso o medo rotativo o medo definitivo / sobrevivente ao fim do mundo / carne e osso do medo, anterior ao átomo” (“O medo”, de *Convergência* (1963-1966), p. 719).

O Apóstolo São Paulo sintetiza tudo o que ouviu da Igreja, dos padres, em especial nas perguntas dos padres nas confissões do menino e adolescente masturbador (ver o doloroso “Confissões”, de *A idade do serrote* (1965-1966), pp. 938-939); e, por reação, por instinto de sobrevivência, por sua opção pela vida, sua e dos outros, pela defesa do homem contra os deuses e contra os homens, “No fim das contas o torcionário usando naquela operação o saca-rolhas, o serrote, a torquês, a verruma, o martelo das palavras, tornou-se-me sem o saber muito útil, passei a odiar por tangência toda e qualquer espécie de tortura: digo mais, o uso-abuso da tortura me faz desconfiar que o homem foi criado à dessemelhança de Deus” (*ibid.*, p. 939). Depois da morte de Ismael Nery (1934), sua conversão não foi a passagem de uma religião a outra, passar de uma Igreja a outra, mas uma redescoberta da própria Igreja, em que fora batizado. Murilo vivenciou duas realidades que lhe deram novos centros na vida: seu encontro com a pessoa de Cristo e o conhecimento da própria Igreja, em sua estrutura humano-divina.

Enfim, a *educação* resume o que até então recebera e o condicionava (bom como a música, a leitura, a literatura, o engajamento político, o deboche, a gozação, a contestação, a curiosidade, a observação, o folclore, a fuga de Niterói para ver Nijinski dançar, ou ruim como os horizontes curtos da cidade natal, do bairro, da escola, de suas escolas, das escolas literárias e outras, filosóficas e outras, teológicas e outras, as crenças e credices da família, os horários da burocracia nos empregos, eu diria até durante toda a vida). Mas Murilo refletiu sobre isso e tirou uma soma extremamente positiva:

Ainda menino eu já colava pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos. Eram fotografias de quadros e estátuas, cidades, lugares, monumentos, homens e mulheres ilustres, meu primeiro contato com um futuro universo de surpresas. (...) *Cedo começou minha fascinação pelos dois mundos, o visível e o invisível.* (...) Deus passou a ser para mim, não o corregedor da moral, o severo guardião da lei, mas o Ser infinitamente variado na sua unidade, capaz de todas as metamorfoses, criador da imaginação, inspirador da fábula, pai e destruidor de milhões de corpos e almas, único ator que não repete diariamente seus papéis. *Assim o universo em breve alargou-se-me.* A mitização da vida cotidiana, dos objetos familiares, enriqueceu meu tempo e meu espaço, tirando-me o apetite para os trabalhos triviais; daí a minha falta de vocação para um determinado ofício, carreira, profissão. (...) O prazer, a sabedoria de ver chegavam a justificar minha existência. *Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre.* Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida (“O olho precoce”, de *Idade do serrote*, pp. 973-974).

Grifei o que vou analisar do aspecto religioso de sua vida e obra.

“Microdefinição do autor”: “Dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador. / De substrato pagão; covarde; oscilante; incapaz de habitar o faminto, o leproso, o pária; aterrorizado ante a cruz trilingüe – máximo objeto realista – oclusa aos olhos dos doutores, travestida pela montagem teatral de Roma barroca-poliédrica; obsedado pelo Alfa e o Ômega; bêbado de literatura, religião, artes, música, mitos; imbebido de política, economia, tecnologia; expulso dos teoremas; tachado de analfabeto pelo físico nuclear e pela história, dama agitadíssima; consciente da força agressiva do mundo moderno, da espantosa ambigüidade da natureza humana, indecisa entre adorar a matéria ou destruí-la; dinâmico na inércia, inerte no dinamismo sou” (in *Poesia completa e prosa*, pp. 45-46).

Manuel Bandeira escreveu: “Em toda a poesia de Murilo Mendes assistimos a essa constante incorporação do eterno ao contingente. E por outro lado a abstração do espaço acaba por abolir as perspectivas dos planos, confundidos todos numa super-realidade, com a tangência do invisível pelo visível. Não se trata, porém, do super-realismo no sentido da escola francesa: sente-se sempre na poesia de Murilo Mendes a força da inteligência e do coração dominando o tumulto das fontes do subconsciente. Poesia bem de católico, terrivelmente côncio do pecado original e ao mesmo tempo como que feliz de todas as suas fraquezas pelo que elas implicam de amor – um fulgurante amor não só pelos seus semelhantes como por todas as criaturas e coisas da Criação” (“Murilo Mendes”. In *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957). Na “Saudação a Murilo Mendes”, em estilo muito mais coloquial, Manuel Bandeira disse: “Conciliador de contrários / incorporador do eterno ao contingente / (...) antitotalitário antipassadista antiburocratista / antitudo que é pau ou que é pífio. / Saudemos Murilo / Perenemente em pânico / E em flor.”²

Murilo respondeu ao “questionário de Proust”: – Que dom da natureza mais gostaria de possuir? – *Um superolhar*. – Como desejaria morrer? – *Aceitando a morte como portadora da comunhão absoluta*. – Estado presente do seu espírito? – *Um movimento pendular entre agitação e serenidade*” (in *Poesia completa e prosa*, pp. 51-52).

Distingo o religioso e o católico. Primeiro aspecto, o *religioso* é a ligação com Deus e todos os seres, que ocorre no espírito atento, aberto, sensível, que reage ao belo ou violento, sente a grandeza e a miséria, luta contra o que envilece ou destrói, sonha com a liberdade e quer concretizá-la, como irmão doído pelos irmãos e ‘doido’ pelo Pai.

Isso Murilo expressou de muitas formas, dizendo que Deus era “não mais nosso álibi, aguilhão sim” (“Murilograma ao Criador”. In *Convergência*, p. 662), “Deus não é somente fim – é também centro” (“Aforismo 119”. In *O discípulo de Emaús*, p. 827). “O desejo que temos de Deus não é vago: provém da necessidade, que experimentamos na nossa carne e no nosso espírito, de assumir todas as coisas do mundo numa Pessoa infinitamente perfeita, que nos ame, nos compreenda, nos absolve, nos edifique sobre a nossa miséria, nunca nos traia, e nos eleve à contemplação da Origem das origens, o Princípio e o Fim de todos e de tudo” (“Aforismo 318”. In *ibid.*, p. 846). “O Evangelho antes de ser escrito foi encarnado, vivido, sentido, comunicado, crucificado e ressuscitado” (“Aforismo 547”. In *ibid.*, p. 870).

“O Evangelho é o único livro que age, ensina, transforma e ama – exatamente como uma pessoa” (“Aforismo 561”. In *ibid.*, p. 871).³

A ligação com as coisas aparece quando se descreve a si mesmo como “testa aberta aos quatro sopros do mundo” (“Parente próximo”, de *Mundo enigma* (1942), p. 393). Sabe que “todo ato particular repercute no conjunto universal, e vice-versa” (“Aforismo 382”. In *O discípulo de Emaús*, p. 853). Essa ligação aparece até na feitura da poesia: descreve a mulher numa sucessão de metáforas, coisas do mundo que é dele, senhor das coisas: “Ela se levantou para abrir uma vidraça, / E muito branca, toda vestida de preto, / Seus movimentos ao mesmo tempo lentos e velozes / Fizeram nascer um começo de dançarina ou de gaivota, / Hélices mexendo, mãos a correr no teclado. / Quando sentou-se era outra vez a mulher” (“Uma mulher”, de *As metamorfoses* (1938-1941), p. 346). Descreve a pérola com cinco metáforas, coisas que são do poeta e ele usa: “A pérola é uma minúscula sifide japonesa; pérola, o casulo do silêncio, uma vírgula luminosa, a perfeição do zero, o eco da pérola” (“A pérola”, de *Poliedro* (1965-1966), p. 997).

Segundo aspecto de sua conversão é o *católico*, a volta à fé e à prática das coisas ensinadas pela Igreja Católica. Murilo sempre teve consciência, crítico e mordaz como era, de que a realidade humano-divina da Igreja ultrapassa as pessoas que a compõem, papa, bispos, padres, monges, beatas, primeiras comunhões, confissões, casamentos etc. O que definiu sua fé não foram as doutrinas, que bem conheceu e de que deu precisas sínteses; foi antes o encontro com a pessoa de Jesus Cristo, que soube ampliar, depois, no encontro com o Cristo total, como aparece nestes textos de *O discípulo de Emaús*:

Onde encontrar o Cristo? Eis a pergunta fundamental que tantos ainda fazem hoje. Encontra-se muitas vezes o Cristo – assim me aconteceu – prefigurado nos traços espirituais de um amigo. Mas não nos basta. Precisamos encontrar o Cristo total. (...) Encontrei-o na Igreja Católica. Encontrei-o no Evangelho, na revelação da doutrina integral, mantida ininterruptamente, através dos séculos, pela sucessão apostólica; na comunhão sacramental e litúrgica; nos atos e nos escritos inspirados dos mártires, santos e doutores, membros gloriosos do Corpo Místico; na solidariedade sobrenatural que circula entre os fiéis, participantes de um só Deus, uma só fé, um só batismo; na universalidade do espírito fecundo da Igreja que extrai o homem da rotina e o estabelece como centro de relações, imprimindo-lhe, sem cessar, o movimento e a vida; em alguns sacerdotes exemplares (todos são delegados do Verbo, mas Ele se manifesta mais visivelmente nuns que noutras); na fisionomia de certos pobres; em qualquer lugar onde existe alguém que sofre, que necessita um copo de água ou uma palavra de ânimo; enfim, em todos aqueles que, segundo a expressão sublime de São Paulo, completam na sua carne o que falta à própria paixão do Cristo (“Aforismos 749 e 750”, p. 890).

Foi isso que tornou Murilo o poeta maior, verdadeiramente único, o gênio que é. Ele disse e eu grifo: *"Incorporar-se à Igreja é beber na própria fonte da vida; é fazer a aprendizagem da imortalidade; é despir-se de todos os particularismos, tornar-se irmão de todos os seres, e do próprio Deus encarnado, revestir-se da cultura excelente e viver em fortíssima tensão, à espera de que o Kyrios assuma na glória o universo inteiro – o que pode acontecer a qualquer minuto"* ("Aforismo 753". In *O discípulo de Emaús*, p. 891).

Pôde descrever o Cristo com alta teologia:

Segue os passos do Rei e serás transformada (Jerusalém) / Pelo Cristo que recebeu a investidura do mundo, / E a quem se deu a estrela e o poderio. / É pelo Cristo que se forma a terra e se liberta o átomo; / É por ele e para ele que as gerações se sucedem. / Ele, porque Deus nos falou, / A quem constituiu herdeiro da criação, / Que é o resplendor da sua glória e a figura da sua substância, / E tudo sustenta e move com a palavra do seu poder. / É este o Cristo Jesus / Que expulsa os demônios e levanta os mortos, / É este o Senhor da vida / Que depois de te inspirar, Jerusalém, / Será crucificado e ressuscitará, / Atraindo todas as coisas a si mesmo ("O Cristo aclamado", de *Quatro textos evangélicos* (1956), p. 803).



Autografando *Poesia Libertà*

Em síntese, o aspecto católico de Murilo é exatamente o que a palavra *católico* significa: *universal, sem particularismos, sem divisões, sem que nada da Criação lhe seja estranho*, nada do humano, do mineral, do vegetal, do estelar, do histórico, do biológico, do passado, do futuro, sobretudo do presente: “Quanto a mim, gosto de tudo, qualquer coisa me interessa. Não nasci para promotor público e sim para advogado de defesa. O mundo tem coisas absurdas, constantes dilacerações, sofrimentos e angústias que me tocam profundamente. Mas tem o seu lado maravilhoso, acontecendo a cada hora, numa também constante descoberta e redescoberta de suas potencialidades. Eu me assombro diante do mundo, diante da vida, diante do ser humano.”⁴

Eu já não tenho idade. Tenho a sabedoria retrospectiva dos profetas. Fui gerado pela Poesia. As estrelas girogiravam. Meu arquivo é o mundo. No princípio era o Verbo. Também eu recebi da sua plenitude. Participo da vitalidade divina. Meu ofício consiste em sacralizar todas as coisas. Sou de raça real e sacerdotal. E me destruí porque pronunciei o *fiat*. Mas quem quiser perder sua vida a ganhará. Poetas, sirvamos os mistérios. Ajuntai-vos comigo para a grande ceia de Deus. Convidemos os pobres, os famintos, os estropiados, os sem-trabalho, os miseráveis. E seremos todos um (“Genealogia”, de *O sinal de Deus* (1935-1936), pp. 761-762).

Por isso, convida:

“Decifremos o código da Criação” (“Corrente contínua”. In *As metamorfoses*, p. 319). Descreve sua formação de humanista e poeta: “Cedo desarrei-me. / Senti crescer-me / Comunicante” (“Grafito no Pão de Açúcar”. In *Convergência*, p. 634). Aponta a onipresença da mulher: “Eu te respiro por todos os poros: / Mulher, estás em todos os lugares. / Prefiro me danar a um dia te perder de vista. / Teu vestido desdobrado esconde a Cruz. / Se este sortilégio acabasse eu me mataria” (“Poema condenado”. In *A poesia em pânico*, pp. 308-309). Outras escolhas teve que fazer, e resolveu, por sorte-azar, escolher as duas: “Cara ou coroa? / Deus ou o demônio / O amor ou o abandono / Atividade ou solidão // Abre-se a mão, coroa / Deus e o demônio / O amor e o abandono / Atividade e solidão” (“Jogo”, de *Os quatro elementos* (1935), p. 280).

Católico, no sentido de universal, de sem fronteiras, de absolutamente aberto a tudo, Murilo se revelou, em sua plenitude, supremamente, nos livros da maturidade, que são os menos conhecidos no Brasil, os que os críticos antigos não haviam conhecido e os novos não tiveram altura para compreender (eu escrevi altura ou cultura?).

Murilo passa a apropriar-se de tudo o que há no mundo, com um espírito verdadeiramente universal, cósmico, exatamente como se fosse dono das coisas ou seu criador, pelo menos seu possuidor ou seu fruidor *total*. Em suas obras, a partir de 1954, Murilo trabalha quatro conjuntos extraordinários: a) retratos de pessoas, em *Tempo espanhol* (1955-1958), *Convergência*, *Retratos-relâmpago*, *A invenção do finito*, *Janelas verdes* (setor 2), *Conversa portátil* (1931-1974), *Ipotesi* (1968, parte IV – “Omaggi”) e *Papiers* (1931-1974); b) ‘fotos’ de lugares (cidades, monumentos, ruínas, sombras), em *Siciliana* (1954-1955), *Tempo espanhol*, *Convergência*, *Carta geográfica* (1965-1967), *Espaço espanhol* (1966-1969), *Janelas verdes* (setor 1), *Ipotesi* (parte V – “Città”, e Apêndice III); c) retratos de animais, em *Poliedro* (setor “Microzoo”); d) retratos de coisas, em *Poliedro* (setor “Microlhões de coisas”). Mas esta dinâmica criadora, esta apropriação das coisas em descrições originalíssimas, tremendamente sintéticas e brilhantes, já havia começado em *O discípulo de Emaús* (com os retratos de Camões e Gil Vicente), *Sonetos brancos* (1946-1948) e *Contemplação de Ouro Preto* (1949-1950).

Convergência foi exemplar, pela densidade e riqueza de conteúdo, com os grafitos e os murilogramas para pessoas e lugares. Talvez a renovação da linguagem, sua atomização, e o esfacelamento das estruturas gramaticais e lógicas dos poemas impediram a maioria dos críticos de intuir o que esse livro significava, a partir de então, como direção definitiva da obra de Murilo Mendes. O nome do livro sugeria o encontro, a convergência de espíritos no mundo altíssimo da cultura. Murilo Mendes se dirigia em igualdade de condições, ombro a ombro, irmão nem mais velho nem mais novo, aos grandes artistas e criadores da cultura universal, cantando-os, lamentando-os, ajudando-os, aprendendo deles: *Grafitos* para Mário de Andrade, Augusto dos Anjos, Li-Po, Hokusai, Shrî Râmakrishna, Paolo Uccelo, Piranesi, Borromini, Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, Anton Pevsner, Sergei Eisenstein, Malevitch, Maiakovski; e *Murilogramas* ao Criador, a N. S. J. C. (Nosso Senhor Jesus Cristo), a João Sebastião Bach, a Bashô, a Guido Cavalcanti, a Hölderlin, a Leopardi, a Baudelaire, a Gérard de Nerval, a Rimbaud, a Mallarmé, para Maria da Saudade, a Camões, a Antero de Quental, a Antônio Nobre, a Cesário Verde, a Fernando Pessoa, para Manuel Bandeira, a Oswald de Andrade, a Graciliano Ramos, a Aníbal Machado, a Cecília Meireles, a C. D. A. (Carlos Drummond de Andrade), a João Cabral de Melo Neto, a Gabriela Mistral, a Teilhard de Chardin, a Claudio Monteverdi, a Debussy, a Dalla Piccola, a Webern, a Ezra Pound, a T. S. Eliot, a Ungaretti, a Nanni Balestrini, a Pascal, a Heráclito de Éfeso.

Na enorme produção dos últimos 20 anos de Murilo Mendes, nota-se sua capacidade extraordinária de resumir uma vida, uma obra, uma corrente ou tendência, em poucas palavras definitivas. O espírito católico de Murilo Mendes, mais que seguir uma ortodoxia, é essa percepção superior, pelo mais íntimo, pela essência das pessoas ou dos seres, daquilo que são e significam, de sua importância e sua contribuição para a humanização do mundo e a salvação do Homem. Murilo disse isto de muitas formas, partindo de muitos estímulos:

"O poeta abre seu arquivo – o mundo – / E vai retirando dele alegria e sofrimento / para que todas as coisas passando pelo seu coração / sejam reajustadas na unidade" ("Ofício humano", de *Poesia liberdade* (1943-1945), p. 408). Admira seu pai: "Trabalhador da vida. Homem de aço / & sede, sinto ainda pulsar / Teu coração / Ecumênico" ("Grafito na pedra de meu pai". In *Convergência*, p. 629). Admira Picasso: "Espanha te deu o estilo de contrastes, / O gosto de regressar ao centro do problema, / De investigar a matéria da vida / E atingir o osso: / Construindo e destruindo ao mesmo tempo" ("Picasso", de *Tempo espanhol*, p. 616). "Não existe intimidade sem aproximação e conhecimento do centro" ("Aforismo 730". In *O discípulo de Emaús*, p. 888).



Murilo e Maria da Saudade

O poeta lutou, nos 20 anos finais da vida, para chegar ao centro das coisas, à essência definidora, à intuição definitiva, à comunhão com o ser, numa síntese consciente, buscada e conseguida pelo gênio congenial, por o poeta ser irmão das coisas, das pessoas. Nisto, queria e conseguia participar da natureza, da glória, do poder do Criador, aspiração última de todo artista. E o fez em 581 textos (retratos de pessoas, lugares, coisas e animais), a partir de *Contemplação de Ouro Preto*. Os poemas de outras técnicas, a partir dessa data, são menos de 250. Vê-se que havia feito uma opção.

Dez exemplos.

Cinco de *Retratos-relâmpago*: 1) Homero: "Antiquíssimo, já nem se recorda de suas primeiras letras. É clássico, barroco, romântico, surrealista, atômico" (p. 1.197). 2) Dante: "Dante viu, retroviu, previu, introviu, postviu, cosmoviu" (p. 1.201). 3) Victor Hugo: "Era um narciso-polvo. Aplico-lhe uma palavra de Macedonio Fernández: o leitor já partira, ele continuava falando. Faltou-lhe o tom menor; que lhe roubassem a arca dos adjetivos; faltou-lhe a precisão, a medida; possuía a dimensão dos patriarcas; cósmico (ou cosmocômico) demais, humano de menos; só falava, escrevia e respirava com maiúsculas. Mas!" (p. 1.209). 4) Villa-Lobos: "Tudo o que nós nascemos, crescemos, cantamos, amamos, dançamos, respiramos, comemos, passa pelas ruas de Villa-Lobos. Pelas ruas de Villa-Lobos passa o passo de nosso desafinado, atormentado Brasil. Todo mundo passa. Quem dera que 'bem ambientado', e sem Bomba!" (p. 1.259). 5) Nijinski: "Figuras do mesmo conflito, eclipsam-se luz e sombra. Em que território sem galáxias ou escadas volantes penetrou Nijinski? Desfeito o apetite da terra, suspenso o disfarce do céu, dissolvidas a palavra 'outrora' que nos alimenta, e as torres de Kiev, Nijinski sonhará que é dançado pela dança?" (p. 1.276).

Dois exemplos do "Setor microzoo", de *Poliedro*: 6) O tigre: "O tigre (...) calcula seus atos com rigor extremo; não se passa a limpo, não se desdiz, nem se corrige. O tigre é autocronometrado. Mesmo quando opera durante a noite opera diurno. William Blake maravilha-se com razão, perguntando que olho imortal ousou a terrível simetria do tigre; e se o tigre poderia agradar ao próprio Deus que criou o Cordeiro" (p. 981). 7) A aranha: "Eu me interrogava: será a aranha mais do lado de Maria ou do lado de Marta? Seu signo: a terra ou o ar? É sonâmbula? Espontânea ou calculista? Crê na história ou pretende deter-lhe a marcha? Tece sua teia para decorar a própria casa, a casa alheia, ou porque lhe apetece chatear? Trabalha para esconder-se ou para mostrar-se? Tem algo de mundana e algo de eremita" (p. 989).

Três exemplos, por fim, do "Setor microlições de coisas", do mesmo *Poliedro*: 8) O ovo: "O ovo, objeto concreto de alto coturno, caríssimo, quase inacessível: diamante do pobre" (p. 995). 9) O serrote: "Serrote, caixinha de música dos nazistas" (p. 996). 10) A gravata: "Gravata ou gravatá? Por gosto meu poderão perfeitamente coexistir. Coexistência, grande palavra. Tantas coisas podem e devem coexistir; entre outras a gravata e o pescoço, a gravata e o gravatá, o natural e o sobrenatural" (p. 999).

E não que estas intuições lhe viessem espontâneas. Descreve sua luta para tentar entender a essência de uma cidade: "Como não te entregas súbito, / Quem te aproxima terá sempre fome" ("Córdova", de *Tempo espanhol*, p. 610). Ou a cidade do Porto: "Eis uma cidade que custa a nos entregar a chave do seu enigma; não se rende aos primeiros assaltos da insofria máquina fotográfica. Até que um dia –

atingindo-se, por exemplo, o alto da colina onde se levanta a Igreja de Pilar – depois de aparentemente desleixado, o Porto faz explodir o texto obscuro do seu drama a que nos associamos: em granito, irregular, áspero e de ângulos agudos” (“O Porto”, de *Janelas verdes*, p. 1.368).

E termino esta investigação de sentido religioso da obra de Murilo Mendes com esta síntese, também do “Microlhões de coisas”, falando das “Frutas da infância e post”: “Morder a realidade, a matéria mordível e mordente, a universal tangerina, a fruta-esfera da terra. Saborear o sumo de todas as coisas somadas. O sumo do universo, o saber do sabor, o sabor do saber” (p. 1.001). Neste texto, nem precisei grifar nada.

Notas

1. MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização e preparação do texto por Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Biblioteca Luso-Brasileira. Série Brasileira.
2. *Idem. Ibid.*, pp. 53-54.
3. Diga-se de passagem que esse Deus pessoal não tem nada que ver com o deus do ‘catholicão’: o catholicão vai ficar admirado, quando chegar ao céu, ao saber que Deus existe... Cf. “O perfil do catholicão”, in *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, ano I, nº 13, 5 ago., p. 2.
4. Entrevista em ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000. Coleção Signos, 29, p. 356.



Murilo e a arte

Fayga Ostrower

O S P R I M E I R O S A N O S

Fiz minha primeira exposição de gravuras abstratas em 1954. De fato, tratava-se da primeira mostra abstrata no Brasil inteiro. E ainda de gravura! Na época não tinha espaço para um evento como esse, mas consegui expor no Ministério da Educação, num cantinho do segundo andar. Foram armados três painéis. Apareceram alguns gravadores, meia dúzia de gatos-pingados... E todos me arrasaram de cima a baixo. Lembro-me de Goeldi perguntar: "Mas para onde você vai?" Os outros críticos de arte, e a maioria dos artistas, eram comunistas. Todos achavam que o meu trabalho se havia tornado meramente decorativo. Um deles chegou a escrever no jornal que eu tinha me tornado "uma traidora da causa humana".

Até que, dois anos depois, fiz uma exposição em São Paulo e a única pessoa com quem pude conversar foi o Murilo Mendes. Ele não só fez a apresentação de minha mostra no Museu de Arte Moderna como se transformou numa força moral muito grande para mim. Um apoio importante num momento em que eu precisava demais, quando não havia ninguém com quem eu pudesse conversar aqui no país. Lembro-me de tê-lo conhecido no Rio, através de amigos em comum. Eu trabalhava para vários jornais, na maioria das vezes fazendo ilustrações para os suplementos dominicais, os chamados cadernos culturais.

Eram ensaios, poesias, contos... Ilustrei quase todos os grandes poetas brasileiros, com exceção do Carlos Drummond de Andrade — que na época eu não conhecia — e do próprio Murilo Mendes, do qual não consigo me recordar exatamente o por quê. Realizei trabalhos para Cecília Meireles, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto... Enfim, eu descobri os poetas e os poetas me descobriram. Na época, tive a sensação de ter-me encontrado, de sentir "este é o meu mundo". E foi assim, através de jornais, que eu conheci Murilo. Através de sua ligação com escritores e poetas, que também eram meus amigos.

M I N E I R O C O S M O P O L I T A

Não me lembro quem nos apresentou, nem dos detalhes de nossas conversas. Porém, me recordo bem de sua presença. Lembro-me perfeitamente de sua personalidade. Da Saudade... Ele era uma pessoa muito complexa, rica. Tinha alguma coisa que eu diria de mineiro. Eu conheci Minas Gerais muito depois, mas ao lembrar-me dele posso dizer que ele tinha muito do mineiro. Uma contenção... Mas, ao mesmo tempo, posso dizer que se havia tornado carioca nessa capacidade de se dar, no calor que ele tinha. Era um homem muito religioso, no sentido de um dogma estabelecido. Contudo, religioso num aspecto que eu acho muito verdadeiro: o transcendental. Era também cosmopolita.

Murilo Mendes conseguia ser, ao mesmo tempo, muito brasileiro e muito cosmopolita. Conseguia compreender a multiplicidade de possibilidades culturais. Era uma pessoa extremamente culta. Outra coisa que nos unia de certo modo era o amor pela música. As artes plásticas, a poesia, a música... O que nos unia era a arte em si, a arte como expressão de uma dimensão humana, que ele na época comprehendia melhor do que eu. Eu era muito mais jovem do que ele, mas hoje sei que foi a consciência desta dimensão artística, do que é a arte, que nos uniu. Algo que eu teria o orgulho de dizer que se trata de uma contribuição às dimensões universais, às dimensões do universo. O ser humano contribui com a arte, com o sentido da beleza. A natureza é bela, sem dúvida, mas a beleza é o homem que cria.

Murilo Mendes tinha essa visão das coisas. Não que tivéssemos de falar sobre esses assuntos. Nosso diálogo até se aprofundou, mas não havia necessidade. Podíamos conversar sobre coisas do cotidiano, triviais, e, no entanto, sempre transparecia alguma coisa. É como aqueles casos raros, em que encontramos com alguém, trocamos duas ou três frases e descobrimos que estamos na mesma faixa de onda. Não se disse nada de excepcional, você não sabe quase nada da pessoa, mas logo descobre, sente que é isso aí.

O OLHAR DO POETA

O fato de Murilo Mendes ser um poeta, um artista, fez toda a diferença em suas críticas. Ele não conhecia a arte só dos livros, de estudos, só de conceitos. Ele a conhecia de dentro para fora. Não fazia uma literatice sobre arte. Claro que lidava com uma outra matéria, com palavras. Mas o fato é que tinha uma grande sensibilidade para a forma visual.

Sua coleção de obras de arte era digna de um museu. Tinha um olho impecável! Tive oportunidade de conhecê-la em Roma, onde, por sinal, ele tinha uma condição muito boa de professor universitário. Murilo morava em um apartamento de andar inteiro num desses palácios romanos. Uma maravilha de espaço. A casa era uma verdadeira galeria, com obras em toda parte. Hoje, as peças estão no museu em Juiz de Fora. Uma coleção excelente, tanto de artistas brasileiros quanto de artistas italianos.

Sua leitura das obras era, sem dúvida, diferente. Era um olhar de quem sabe que o fazer é uma outra dimensão do imaginar. Tem outras possibilidades e outras limitações. A gente tem que poder imaginar, senão é impossível dar o primeiro passo. Não sai a primeira linha, nem a primeira palavra. Mas no fazer surgem situações que não existem na imaginação. A imaginação é totalmente livre. No fazer surgem desafios com que você vai trabalhar. Nele, você vai tentar descobrir até onde vão essas limitações, sem perder o caráter da matéria. Isso é muito importante para o artista. Aí, pode-se ver quando uma pessoa só conhece arte de leitura e conceituação, de dados históricos. Tudo isso é importante, mas o caráter artístico, a própria experiência artística não está aí.

O bom crítico deveria ser poeta também. Só acredito numa crítica literária onde a pessoa seja capaz de sentir o que existe no processo de criação. Se é só um sujeito que se formou durante quatro anos numa academia, nunca vai entender nada. Claro que é muito difícil racionalizar isso, explicar... Por que

esse vermelho me faz tão infeliz? O que eu estou sonhando? Eu mesma não sei o que estou sonhando. Eu mesma só vou saber quando eu encontrar o vermelho certo, que deve ser feito. Esse certo, essa 'justeza', essa necessidade das coisas você só sabe quando você a encontrar. Antes, você fica como um louco procurando por isso. Mas isso é o verdadeiro problema da arte. Isso é um problema de Michelangelo, de Matisse... E é o problema do poeta.

A CHAVE DO CONHECIMENTO

Murilo Mendes tinha toda razão ao afirmar que "a poesia é uma chave do conhecimento, como a ciência, a arte ou a religião". Para mim, o nível poético, em qualquer uma das 'línguas' artísticas, seja a pintura, escultura, arquitetura, música, dança, fotografia... O nível poético é o patamar mais elevado. A poesia, não só a verbal, é a essência da realidade humana. Na língua portuguesa existe a expressão: 'fulano é poeta', com a conotação de que ele está a dois metros do chão, fora da realidade. Não me lembro disso ocorrer em nenhum outro idioma. Eu, ao contrário, penso que a poesia e os poetas têm a capacidade de expressar o que é mais real, o que é mais essencial na realidade humana.

Se você lê uma poesia em qualquer idioma e consegue compreender o conteúdo poético, você está compreendendo toda uma realidade humana. E é esta a realidade! Não é a realidade de quanto você ganha ou de quem você tem raiva. Há uma realidade essencial que o artista, o poeta com palavras, o pintor com formas, o dançarino com gestos, consegue condensar.

A palavra poesia no alemão, 'Dichtung', é a substantivação do verbo 'dichtung'. 'Dichtung', que quer dizer 'fazer poesia', tem um significado real de adensar, condensar. Se você quer consertar um encanamento, você chama um bombeiro para juntar, adensar os dois tubos, usa então a mesma palavra. Fazer poesia em alemão tem um sentido espacial, você condensa. E é verdade! O poeta condensa sentimentos, estados de consciência, tudo isso ele pode condensar no som, na seqüência, nas pausas, no peso das palavras. Não é à toa que o poeta fica noites sem dormir à procura de uma palavra. Por que uma palavra? Porque se trata de uma palavra dentro de um contexto que vai dar o sentido, assim como o pintor. Eu sei de mim! Por causa de uma pinçada posso não dormir uma noite inteira. Não porque me falta a habilidade para dar a pinçada, mas porque é 'aquela' pinçada que eu não estou conseguindo. E é isso que dá esse contexto, essa condensação, essa verdade interior que tem a poesia.

Depoimento a Ariadne Guimarães

FAYGA OSTROWER E A GRAVURA

Texto de Murilo Mendes para o catálogo da exposição de Fayga Ostrower — São Paulo, 1956

O ofício do gravador é austero. Não permitindo as digressões e surpresas do acaso tantas vezes reservadas ao pintor. Pressupõe uma presença e uma vigilância muito lúcidas do artista. Uma forte ação espiritual a equilibrar a vagareza com que a mão vai vencendo as resistências da matéria rude. Reclama um conhecimento objetivo do espaço a ser criado, devendo o artista evitar os pontos de desgaste, usando os próprios intervalos como elementos significativos da construção. Todas essas qualidades positivas, além de outras, se encontram reunidas na personalidade de Fayga Ostrower, que realiza há anos um acurado trabalho de filtragem de elementos impuros.

Com efeito, tendo partido do Expressionismo, Fayga chegou através de sucessivas experiências técnicas à descoberta da forma abstrata como solução de total ajustamento das suas necessidades de representação do mundo. Não aderiu repentinamente a uma teoria estética ou formal em voga. Partiu de ensaios vacilantes para atingir o estado entre o rigor e suas exigências internas e sua exata adequação ao material que lhe serve de base e apoio. Tendo também se dedicado ao desenho para tecidos, encontra Fayga o problema de separar devidamente as áreas de sua criação. Além disso, devendo usar a cor em muitas gravuras, quer esquivar a influência da pintura, atenta ao princípio que uma gravura em cor obedece a leis próprias. Armada de um tal rigor, ela nos transmite a gravura em sua pureza específica, em sua categoria autônoma, alcançando assim a madureza. Mais de uma vez, examinando de perto as suas gravuras, pude sentir no papel a madeira de onde ele provém. A solidez da técnica de Fayga determina o levantamento de estruturas em que não se observam nunca espaços vazios. Nessa trama severa, até os ritmos mais livres se enquadraram numa segura ordenação plástica sem nenhuma intervenção de ordem literária. Eis um universo não literário que exclui o assunto, o episódio. Eis o abandono dos truques e dos recursos fáceis a uma opção de um sistema de rigor baseado no estudo e no desenvolvimento da forma. Eis a conquista da pureza fundamental. A rejeição do objeto implica também na contínua pesquisa e elucidação da cor, que, repito, nos distancia da pintura. As cores perdem sua facilidade, sua tendência a deslizar, a brilhar, a ornar enfim. O resultado dessas operações verdadeiramente plásticas é que todo o perigo decorativo é afastado. Pela força vertical desses vermelhos, desses verdes, desses azuis, desses alaranjados, desses brancos é, em última análise, a luz que se revela e informa o mundo. Eis, portanto, justificada a matéria. Poderá o mundo ser mais bem revelado do que pela luz? Fayga Ostrower situa-se na dimensão exata da arte atual da gravura, que deixou de se comprazer nos exercícios de estilo, para tornar-se algo orgânico, uma lúcida técnica de conhecimento.

Poemas de Murilo Mendes a Cândido Portinari

Luthi - Cores 12

Luta de classes

Cbel queima alguns carneiros
 Com o fim de valorizar,
 Depois oferece ao Senhor
 Quantos que lhe sobraram;
 Ele gosta, paga bem.
 Cain oferece trigo,
 A mercadoria não agrada;
 O Senhor compra carneiros
 Pro banquetes celestiais.
 Cain, louco, sem dinheiro,
 Paga com raiva o fuzil,
 Espera Cbel numa curva,
 Sapeca um tiro certeiro,
 Torna os carneiros do morto,
 Fica senhor do mercado.

MURIL
MENDES

Portinari com Murilo Mendes
 Rio de Janeiro - ca. 1937



O feticheiro de Brodovski

ao Portinari

O homensinho desembarca em Brodovski
 Sem valise sem chapéu
 Sobe num coreto assobia
 Chama o povoáu e declara:

"Esta cidade é um colosso
 Estamos em Roma em Paris
 O que temos de tudo, entende?
 Venham pímitivos italianos
 Venham flamengos de circo
 Venham meninas ~~aprendendo~~ espalhafatas
 De um pulo aqui camanada grega
 Kising Chagall Modigliani Rosein
~~o~~ Cardoso Compareçam com banda de musica
 Estejam todos à vontade
 Não vão fazer ciimonia".

Chegou tanta gente
 Que não tinha mais lugar nem nas nuvens.
 O homensinho assobia
 Começou tudo a dançar
 Caiam no parati

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA



NERY, Ismael
Auto-retrato, 1927
Óleo sobre tela
Coleção particular

P OESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Ana Elisa Mercadante

Perfeições

No ubíquo mar da minha inveja
nadam e surfam jovens seminus
Na pele espelho, o sol imprime ouros.
Montando águas, potros luzidios
empinam ondas.
Sobem na tensão
turbando arcos verdes de cristal.
Se lançam:
setas ávidas de vida
rasgando espumas.
caros do mar
se escondem.
Pumas
se embrenhando em ventres
vão grafitando nomes de água e sal.
Ressurgem
lassos de êxtases
de espasmos
mas já buscando a volta, o renovar.

No horizonte vagas perfeições
formam volumes, planos e apelos.

No leito seda,
as curvas destruídas,
em letargia,
afagam pés que fogem.

São deuses.
Deuses alheios ao meu mau olhar.

Ginásticas

Tirana de seus eixos e seus fulcros,
asseia em óleos íntimas roldanas.
Não óleos bentos, certamente lubrícios,
óleo de peças amoldando atritos.
Em tácito controle de seus músculos
apura sempre as modernas juntas,
aptas à luta pelas endorfinas,
a exalar suor e feromonas
nessa rotina de correr por ruas
e de repente disparar de susto.
Aptas à guerra nada santa ou pulcra
dessa rotina de correr por camas
e competir por nota em Kama-sutra.

Carlos Sepúlveda

Tarde cubista

Asombra sobre a cidade
sugere o instante secreto
nesse impensável equívoco

quando em hora fortuita
por distração ou por tédio
o criador, distraído,

das coisas graves do céu,
resolveu cometer
esse gesto gratuito

e demorar sobre a terra
o homem – coisa finita –
espesso animal que erra

sem saber onde esconde
a sombra sobre a cidade
quando a noite cai
e a tarde espera.

Poema do nada

Onde resvala a fala
sob o mistério do não,
assim como a larva
sugere a lama,
assim como a faca
sugere a trama,
inteiramente esfera
me espera
a concretude do chão.

Celso Furtado de Mendonça

*Os que não vieram
(fragmento)*

E teria, às vezes,
uma vontade de gritar
 De gritar
 De gritar
Na ânsia de comunicar
O sentimento estranho
Desta percepção terrível e extraordinária
 Terrível e extraordinária!

Oh! Vislumbres misteriosos
De infinito
 De indecifrabilidade
 De incomensurável

Contemplamos
(como ele contemplaria)
Este abismo assombroso
Onde jazem os inconceptos
Os que não tiveram a ventura
De poder chorar
Ou de protestar
Ou de gritar
 Ou de louvar!

Os que não amaram...
Nem sentiram a dor da existência.

Os que iriam
Mas não foram à Grécia
Os que viriam mas não viram
Roma
Os que iriam mas não foram a
Minas

Os que não foram sábios
Nem poetas
Nem santos

Os que não foram amarelos
Nem pretos
Nem brancos

Os de Hoje
Os de Ontem
Os de Amanhã

Os que viriam
Do meu
Do teu
Do nosso corpo

Da minha
Da tua
Da nossa alma

Do meu
Do teu
Do nosso mistério

Dos que não amaram
Dos que não foram à fonte
Dos que não viram as estrelas
Na festa da iluminação do Mundo.

Dos que se omitiram
Dos que vieram cedo
Dos que chegaram tarde
Dos que foram antes
Dos que permaneceram na espera

Oh! Imensa geração do “Não”
Os possíveis que não vieram para a
festa da Vida!

Imagens de negação
Festas que não aconteceram
Era só pra mim que
Quem queria se divertir
Os que não tiveram a chance
De poder chorar
Ou de protestar
Ou de gritar
Ou de louvar

O que não amaram
Nem sentiram a dor da existência.

Christina Almeida

Resgate

Tendo as mãos amordaçadas
mas a boca aberta em leque
sigo mesma ou desalinho
fito sol no guarda-chuva.
Falo mais do que não devo
velho mal que não escrevo
nunca; falta-me a coragem
que lesada, em calma, estranha
quando o tato fere a luva
tão depois de tanto tempo
exigindo o bom do espelho.

Forasteiro

Exorta minha coragem como se limpava a rua
acenda meu desejo como se eu fosse a lua
mastiga minha carne como se fosse a sua
exprime o meu começo como se fosse o fim
me lança no seu forro
E bebe do meu sangue
Rasteja no meu ventre como se fosse pluma
procura uma resposta em cada movimento
me escolhe como alvo do seu cheiro
Me massageia a pele como se fosse espuma
rodeia meu escuro como se fosse águia
me tira do seu sério
atinge o coração com golpe certeiro
me ama.
Forasteiro.

Denize Cruz

Dádiva

Quisera que minha mão sobre teu peito
fosse raiz

mas me fizeste folha

ao vento, ainda assim
o amor enraíza

Sopro

Tuas terras desabitadas
respiram longe
sem hora de amanhecer.
Os ventos não te cansam as pegadas
e foges

fronteira imaginária

Douglas Diegues

Deixo que o orvalho escreva os dias, às vezes confundo pessoas com flores,
e deixo que o orvalho me escreva influenciado por San Juan de La Cruz

quando todas as certezas se partem em mil pedaços,
resta o orvalho

que coisa maravilhosa, a menina flor, a qualidade do orvalho,
o orvalho em chamas!

preciso entender sem entender,
a manhã, o orvalho, o impossível, o maravilhoso

o orvalho é a poesia perdida deste dia, a certeza perdida,
a qualidade perdida, o idioma perdido e desprezado

o orvalho é simples, mas tudo às vezes confunde
porque somos tão estranhos quanto as flores e as moscas

quando a palavra em mbyá-guarani começa a dar orvalho,
ele pode subir cantando...

não há nada para fazer
o orvalho orvalha esplendidamente

Eric Ponty

Antipensando o pássaro
(fragmentos)

*Senhora, há demasiados pássaros
Em vosso piano
Que atrai o outono sobre a selva
Espessa de nervos palpitantes e libélulas.*

Vicente Huidobro

Entre a perspectiva e a vista
o pássaro passa
feito uma seta sem destino
que vai planar e cair
sem gesto e alvo
que o configure.

Entre a perspectiva e a vista
o pássaro plana
sobre o cotidiano que arde
inserido no cotidiano
decomposto à tarde
no panorama de uma vida
de sol a sol.

Como um murmúrio,
aqueles asas
são anjos sem religião.

Um anjo sem religião
é a própria decadência
a total rebeldia do infinito;
é um diálogo
entre Deus e seu ego.

A paisagem fenece
tudo aquilo que por ela passa
daqueles pássaros sem vôos.

Um anjo sem religião
é o ato de compreender.
É quando se reza
sem pensar no eu
sendo a essência suprema
de Deus.

É quando um pássaro
antipensa o vôo
sem passado.

Fabrício Carpinejar

Só na velhice conheci o brio

de viver com vagar.

O rosto não tem mais residência, move-se a cada
sorvo das sombras.

Há mais terra debaixo da pele que a terra onde piso.
Atravessei o século e ainda não me percorri.

Qual a senha que transporto?
Serei contrabando de Deus, que vai quieto dentro,
receoso de se pronunciar?

Condiciono os amores a uma expectativa.
Mas é justamente ela que me impede de ser real.

Tornei-me o diário de uma viagem cancelada.

Escapa o ponto da veia. Não dispondo de mapa
que me centralize, guia que indique meu paradeiro.
Minha atualidade é ter fome,
não evoluímos perante o alimento.

Nivelamos a cura ao veneno,
o tempo discrimina sua natureza.
O que chega atrasado ou adiantado, envenena.
O que é pontual, cura.

Nossas fachadas carecem de uma segunda mão.
Os moradores ancestrais e os novos
estão sobrepostos, misturados, na cor das paredes.

Descender valerá o sacrifício se nos inventarmos.

Francisco de Sales

A noite

A noite é uma superfície infinita,
densa e inquietante.
No leito as dobras do corpo
filtram agonias
para que a memória reinvente
a realidade. A memória densa
e inquietante.
O espírito revolto alastrá-se
sobre o sono.

À esquerda

A À esquerda do meu corpo
brotam sentimentos camouflados
em torpores e levezas.
Sobre os arredios poços do ser
onde não brilham as cores supremas:
só os matizes ilusórios do dia túnel.
Sentados à direita (agora suponho)
mitos tateiam multidões
vorazes vozes e sonhos.

Hilda Machado

Um homem no chão da minha sala

Um homem no chão da minha sala
 alonga sua raiz
 galo que estufa o pescoço
 cana-de-açúcar e bronze
 poças, chuva, telha-vâ
 rio que escorre na velha taça empoeirada

O homem no chão da minha sala
 cidades de ouro
 castelos de mel
 velhas metáforas
 sinos línguas gelatina
 O céu no chão da minha sala

Esse homem no chão da minha sala
 provoca o veneno da cobra
 pulgas atrás das orelhas
 mexeu nos meus bibelôs
 consertou aquela estante
 revirou a roupa suja
 desenterrou flores secas
 fraldas
 chifres
 quatro cascas de ferida
 um disco todo arranhado
 e um punhado de pêlos

Aquele homem no chão daquela sala
me fez cruzar o ribeirão dos mudos
estufa de tinhorões gigantes
no piso do meu mármore
ele acordou a doida
as quatro damas do baralho
uma ninfeta de barro
e a cadela do vizinho

Daquele homem no chão da minha sala
há meses não tenho notícia
desde que virei a cara
saltei a janela
fugi sem freio ladeira abaixo
perdi o bonde
estraguei tudo

O homem do mar

O homem do mar era uma construção serena
peixe fresco
corda
alcatrão
e a lembrança de velhos poderes imperiais no Canal

O nosso foi um fogo que queimou sem nos queimar
morreu na praia
estátuas silenciosas de sal
virávamos páginas em branco
a velha pergunta transbordando sempre
de cada livro no alto da biblioteca de alto preço
de cada escultura construída no além-mar

O mau fado me deixou a ver navios
ressaca impronunciável e alheia
falsas falésias
falácias
enseada escura
e canoa furada

Inês Cavalcanti

Fragments

Esquecida vou, do que me fere:

Ondas do mar que nunca mais verei,
nesse azul cintilante me banhei.

Floresta espessa, verde, cor de mato
cerrado, escrínio de negros regatos,
só de saudade, em pranto me desato.

E essas flores vermelhas, mais que o sangue,
reflexos na água calma desse tanque
junto às outras, rosadas e amarelas,
tudo me falta quando penso nelas,

e esquecida vou, do que me fere.

No jardim de Deus

I

Quando Deus me descobriu
de todo amor desprovida,
ia eu sem fruto ou flor
pelos caminhos da vida.

E quando Deus me sorriu
qual vento no bambual,
eu era um campo de flores
e uma aragem matinal.

Então meu Deus apagou
equivocadas andanças,
vastidão sem esperança
de chegada, e me levou.

II

No dia em que me encontrar
o inventor das madressilvas,
correndo, sem ver a flor,
me esconderei nas pocilgas.
E ele me há de sorrir
ao frêmito dos bambus
mas só sentirei a dor
na planta dos meus pés nus.

Lucinda Nogueira Persona

Quarto de hotel entre os Alpes

Somos dois viajantes cansados.
 Tudo é muito branco
 neste pequenino quarto de hotel
 entre os Alpes.
 As duas camas
 lado a lado
 cobertas por altos
 alvíssimos edredons.
 Parecem dois lagos
 coalhados de cisnes
 parecem dois queijos gigantes.
 Até o pequeno lírio
 de boca para o chão
 cresceu para abajur.
 Uma tenaz cortina de neve
 está caindo do céu
 tão baixo agora
 como se fosse o teto de um quarto.

Mais ao longe
 um espelho multiplica as brancuras
 de modo que podemos estender
 a idéia de estar – até cansar de largura.

Ora, ora
 por que revolver as entradas
 desse cubo glacial, se
 o que queremos se resume
 em tomar um copo de leite
 e encontrar
 a floresta negra do sono?

Os restos mortais do cerrado

Rajadas de um vento quente
depois das queimadas
trazem os restos mortais do cerrado
para dentro de casa. Todos os anos.

Por isso
já não me intimido mais
quando aranhas estorricadas
descem por meus cabelos
ou orquídeas em pó assomam à minha face;
quando de meus dedos pendem
abrasadoras samambaias.

Nem me assombram os bicos de seriemas
levitando pelas salas
sem os olhos sem as penas sem as vozes.

Choro tudo: a resina o carvão
os ossos à tona das cinzas.
Choro também os homens. Todas as vezes.

Marcelo Giglio Barbosa

A raiz das saudades

S onho e corpo na estação colapso,
já não se pensa além
das vidas guardam-se escassos milagres,
a orfandade espera o vestuário gratuito das tardes;

o vento entretém desesperos,
ervas daninhas crescendo
tremelíneas obscuram a flora

da loucura prisioneira
gritava os sofismas da beleza,
dias modulados tensamente,
a raiz das saudades

A exposição dos amantes

Largada ao redor dos parques
a elegância das nuvens sussurra
fuligens de sol

nervos abertos sob a música
eclipses ao limite
das vertigens operam
claves de sol e lua

pequena morte à venda?

Marcus Vinicius Nogueira Soares

Rio

I

O s rios não transitam
se resignam a traços
a margens com flores
à superfície de água
de cor emprestada

II

Os rios opacos
não se prestam
à cor alheia
a sua materialidade
exprime a cor mesma
de rio plúmbeo
sem nuvens.

III

Há rios
que se rendem
à predição do cristal.

IV

À expressão glacial de rio
subjazem
os sinos de domingo

V

O mesmo rio de mim:
seu fluxo não desfaz
minha imagem.

Poema assimétrico

Uma folha que cai
não diz da sua queda.
Um murmúrio que seja
de um riacho
não é o seu sorriso.
Os pássaros,
se existem,
não cantam o seu canto.
Nem o seu nome lhe concede
pétilas (o branco do lírio
não é o que você irradia).
Nada lhe corresponde.
Fora de si,
o sol move-se
mede os seus dias,
e a sua vida é
não obstante a sua medida.

Marília Amaral

Tempo de pedra

As borboletas
ousam aveludar o mundo
mas a lama não levita
sob a sentença
da terra em transe

Na travessia cotidiana
pousam pássaros
nos ombros estáticos

E o homem nem
se dá conta
de que foi tocado

Opressão

Sem opção
o toque de alerta
estremece o corpo
e o retira da cama
antes do tempo.

A alma se esconde
entre as cobertas
e o silêncio
lacrado
pelas portas fechadas.

Lá fora
o som abafado da família.
Por dentro
a família abafando o grito.

Micheliny Verunschck

Conto

Existem minas
Ao norte de uma grande cidade,
Onde os mineiros
Não vêem a luz
Há pelo menos 25 anos
Dizem que têm
Olhos fosforescentes
Como peixes de regiões abissais.
Dizem que nascem da terra
E se proliferam por bipartição.
Dizem que têm pulmões modificados
E que nunca choram
Porque dói muito.
Mas são homens,
Ainda homens,
Os mineiros do Norte.

Variação e rito sobre uma tourada espanhola

Sobre o branco puríssimo

A rosa negra intumesce:

Seu caule espesso,

Sua pétala áspera,

Sua fúria intensa e violeta.

Porque a cidade é escura,

Porque as esquinas rasgam o passeio

E porque a chuva insiste fria, muito fria.

(Muitos animais

saem de entre as minhas pernas,

eu teria pensado aquela noite.

Hoje não.

Sei que moram também na minha garganta

e deslizam por ela

como o metrô desliza sobre o dia,

repleto de vozes e suores,

sua música polifônica.)

Sim, a cidade é escura,

Mas a arena é clara.

O touro,

Vermelho e arfante,

Pinta a óleo e sangue

O pôr-do-sol

E a tarde emerge entre seio e lábio.

A cidade é escura,
Mas a arena é clara
E a arena banha de festa e luta
Toda a praça
Que, luminosa e nua,
Acende,
Uma a uma,
As suas facas.

Rosália Milsztajn

Ser

Ser para outro
Ser
Sem ser Auschwitz
Dachau
Buchenwald
Sou
Não sou?

Holocausto
Cicatriz
Herdeira
Ou flor
Sou?
Mulher
Criança
Homem

Todos eram.

Furto

A pressa

Se apressa

Em ser

Sua fúria

Do futuro

Suga o sangue

Rosane Carneiro

Non line

Dá-me da miséria do mundo
e da solidão da vida em gomos
Existência *on-line*
em tomos

Mas meus *frames*
somente eu decido
Mais torto que direito
ou bonito

A vastidão do viver
ainda vejo
em cada
pedaço

Sobrevôo sem deriva
e desfaço:
não necessito
de mosaicos

Olhos da poesia

*P*onderei
em olhos castanhos
azul que não há no mar
um poema avelã
de um verso pomar
a juvenília escorrendo
pombos no ar

a poesia me mira tal
que já não enxergo
enredo
desmancho
penetro
neste olhar
no olhar

nu olhar castanho

Sandra Castello Branco

Galáxia

A galáxia parecia
Um anel azul
Com uma pedra dourada
No centro.

Estava num cartão
Jogado sobre o leito.

Com as suas quase
Cem bilhões de estrelas,
E gases e poeira.

Eu podia tê-la
Solta
Sobre a colcha
Mergulhada no seu
Espaço negro,
Envolta no tecido
De algodão.

Me emocionavê-la.
Me impressionatê-la.

O céu preto
E a faísca
Da grandiosa estrutura
Astronômica,
Na redução da distância, aqui.

Com suas infinitas
Partículas incandescentes,
Bilhões de pontos
Enquadradados, aqui.

A galáxia, no entanto
Está no cosmos.
Numa dança vertiginosa
Abissal.
Numa evolução
Avassaladora.
E, contudo, escamoteada
Como um grão de areia diminuto.

Ela se torna forte,
Possante,
No cartão,
Procurando crescer.

Rompe um rasgo
De universo
Na colcha enrugada
Com sua luminosidade
Inquieta.

A galáxia, no entanto,
Está no céu.
Me vendo agora,
Parece, de um telescópio
Com seu olho amarelo,
Transparente.

Encerro-a, devagar,
No cartão,
Numa gaveta,
Para terminar devê-la
E fazê-la esquecer-se,
Na sua memória gigante,
De mim.

Sobram, entretanto,
Errantes
Alguns pontos,
Como olhares longínquos
De ouro,
Perpassando o quarto vagamente
No espaço entre o leito
E a gaveta.

É dia e, portanto,
Todas as galáxias
Estão invisíveis.

Piano

Retirado,
 Como um elefante trôpego
 Que fosse carregado,
 O piano
 Levava no bojo
 Toda uma história de família.

Chacoalhava sons
 Reverberantes
 Como que olhando em volta
 E temendo cair.

Ia o piano.
 A caixa de emoções flutuantes
 Repleto de tradições no estômago.
 E fremia, e tremia.
 Pesava para um lado
 E para o outro.

Era amarrado
 E se imobilizava nas cordas,
 Rígido,
 Como o herói de uma epopéia.
 Fincava-se no chão
 Para não ser alçado.
 Resistia aos laços.

Emudecia
 Recordando Bach, Strauss
 E Beethoven.
 Observava
 O que ia ser feito com ele,
 O grande monstro
 Capturado tolamente por pigmeus.

Tremulavam dependuradas
 Quatro infâncias
 E dois pais educadores,
 Rapsódias de aniversários,
 Anos-Novos, Natais,
 Vários professores,
 Uma kombi e um cachorro
 E melodias e harmonias de apagados rostos.

Alçava-se a caixa de memórias,
 Com interrogações
 De claves de sol.
 Ia lenta, pelo ar sem moscas,
 Carregando valsas
 E silêncios noturnos.
 Desceu pela janela

Como um espantado urso voador.

Em outro tempo, outro compasso,
 Ao fim da corda,
 Numa calma semínima,
 Tocou o chão, extático,
 Firme e delicado
 Como um bailarino após o salto.

Inquirindo, curioso e disposto,
Numa rápida e inverossímil escala,
Pelo próximo concerto,

A próxima enigmática audição,

O próximo tapete,

O próximo solo,
As próximas mãos.

Sidnei Belmur Schneider

De como lidar com rio

Represar um rio é impossível.
O rio insulta a barragem.

Se sustém uma folha calma de lago,
amplia suas pernas de Heráclito.

Veloz, recortará efígies das escarpas
e nas curvas fará ondas de mar.

Mas se segue da nascente à foz,
na outra margem é que está a flor.

Não é pisando em peixes
que conseguiremos atravessá-lo.

Largo, pinguela nele não cabe,
ponte não nos dará conhecê-lo.

Não seria sábio auscultar
o diário vaivém dos pássaros?

Com os braços dar forma
ao nosso sonho de asas?

De dentro domá-lo para sempre
com um simples remo?

O tempo passa,
Encobre a tudo.
Saibamos, quase
Maliciosos,
Despachar o pó,
Seguir em frente.

Sim, vale a pena,
Qualquer gesto,
Para que finde
A dominação
Que nossos filhos
Devora ainda.

Colhendo flores
E mil intrigas,
Nosso concurso
Vence o feroz
Deus econômico,
Altera o mundo.

Nosso destino
É um coral,
Não uma voz
Desiludida,
Pois se é boa
Invalida-se.

O nosso povo
É o nosso sol.
Sua esperança
É nosso guia;
A humanidade,
Nossa alegria.

Tranqüilos vamos
A te mudar,
Mundo inóspito,
Com a certeza
Que o bem maior
É ter nascido.

Thereza Christina Rocque da Motta

Nameação

Tudo tem seu nome,
o inominado,
o terrível semblante de Deus,
a letra esbelta,
a fome, a falta de vogais
a devorar o nome ancestral.
Sou, és.
Assim está bem.
Recomecemos.

Mármara

*E*ntre dois estreitos
um passado e outro futuro
mar que oculta outro mar adentro
buscando a outra margem
do mesmo oceano intransponível.
Cidades distantes abandonadas
Tiro, Éfeso, Corinto
passam sob o mesmo arco
Improvável.
Cordas retêm o navio que oscila
escotilhas abertas
velas enfundadas
o mastro a cortar o céu:
tua partida ainda é um mistério.

IMAGENS DO ORIENTE



OSTROWER, Fayga

Composição com luz

Impresso para o Museu Nacional de Belas-Artes em 1958

Acervo Iconografia / FBN

I MAGENS DO ORIENTE

Beatriz de Moraes Vieira

Sutileza e memória: Um olhar sobre a literatura persa clássica

O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente
(Octavio Paz)

Por que a literatura persa clássica no contexto contemporâneo? É esta certamente a primeira pergunta que se coloca no bojo de discussões sobre os problemas da globalização no último ano do século XX. Temos visto filmes iranianos – o Irã é o principal país da atualidade que remete à herança persa, embora esta abranja também uma vasta área a seu redor – vencerem festivais de cinema na Europa¹ e conquistarem um público simpatizante em países tão distantes, geográfica ou culturalmente, quanto o Brasil. No entanto, a história e a cultura em geral da civilização que referencia este movimento ainda nos são grandemente desconhecidas, não obstante o interesse e os contatos do Ocidente com o Oriente jamais hajam fenecido.

Apenas para pontuar, vale lembrar os diversos momentos, além da Antigüidade, em que os intercâmbios entre os assim chamados mundo ocidental e oriental foram especialmente intensos, como no período medieval a constituição de uma civilização árabe-hispânica na Península Ibérica, quando da expansão do Império muçulmano; o renascimento comercial e urbano europeu no século XI, quando as cidades espanholas e, sobretudo, italianas retomam o comércio de produtos da rota da seda; as Cruzadas na Terra Santa das três grandes religiões nascidas no Oriente Médio. No período moderno, as Grandes Navegações abrem as portas da Ásia ao colonialismo europeu, e, em contrapartida, as portas da Europa ao universo asiático e ao resultante fascínio exercido sobre o Ocidente, acontecimentos que, por sua vez, se desdobram, no século XIX, no colonialismo imperialista e todas as derivações econômicas, políticas e culturais que bem se conhecem, e que ao longo do século XX acompanham os movimentos e contramovimentos da expansão capitalista global que ora impera.

Por tais vias, a Pérsia marcou sua presença no mundo ocidental, que recebeu produtos e produções culturais de diversos cunhos, de mercadorias a histórias de tradição oral, de obras literárias e filosóficas a concepções mítico-religiosas, as quais se imbricaram tanto na cultura material quanto no imaginário

ocidental (a recíproca é evidentemente verdadeira). A título de ilustração, notemos o forte parentesco da tradição místico-amorosa, marcante na literatura árabe e persa, com o ideal de amor cortês (em sua concepção de amor ideal e platônico) dos trovadores provençais do medievo europeu.² Observe-se, também, o quanto as grandes religiões monoteístas – judaísmo, cristianismo e islamismo – trazem em si antigas concepções zoroastrianas e masdeístas, como as imagens messiânicas, maniqueístas e apocalípticas, a crença na ressurreição dos mortos e na existência do Demônio como força autônoma, o conjunto da angelologia que só surge na Bíblia tardiamente, após o episódio do retorno dos judeus da Babilônia.³

No âmbito da literatura, intrinsecamente vinculada à história sociocultural, a ocorrência de determinadas características universais, ou ao menos muito extensas no espaço e tempo da história literária, como a vasta generalidade de certos mitos e motivos tradicionais, aponta para “uma história mais ou menos universal da literatura”, nas palavras de Saraiva e Lopes que, abordando a história da literatura portuguesa, afirmam a existência de “um mundo literário indo-europeu e semítico (...) cuja vasta área criou, interagindo, um patrimônio do qual se destacaram a *Bíblia* e os poemas homéricos, os contos das *Mil e uma noites*, as fábulas de Esopo ou La Fontaine”.⁴ Em sua maioria, as literaturas vernáculas do Ocidente formaram-se neste contexto histórico-cultural, assimilando contribuições milenares, sejam helênicas, semíticas, iranianas ou indianas. A respeito das referidas *Mil e uma noites*, que sempre e tanto encantaram os leitores ocidentais, é mister considerar a heterogeneidade da obra, composta de diversos gêneros de contos, oriundos tanto da tradição oral quanto da erudita-escrita, constituindo um material originário de também diferentes momentos históricos e substratos culturais, de modo que se pode identificar um *corpus* antológico dividido em três grandes blocos:⁵ um conjunto indo-persa, de remota origem sânscrita e traduzido para o persa *pahlavi* (médio-persa) em torno do século VIII - de tal forma que não há como distingui-los com exatidão -, e que se tornou objeto de transmissão oral-popular nos mercados pela voz de trovadores e contistas profissionais; o conjunto de contos iraquianos de Bagdá, datando de um período entre os séculos IX e XI (os autores divergem), entre os quais se destacam o ‘ciclo de Harun al-Rashid’, relatos em torno da figura idealizada deste califa abássida; e o conjunto de origem egípcia, em sua maior parte composto entre os séculos XI e XV e introduzido quando a coleção persa foi traduzida para o árabe no Egito do século XVIII, quando a obra foi fixada com a feição que hoje conhecemos.

No Brasil, os ares da cultura persa clássica se fizeram sentir de modo mais marcante nos anos 40 e 50, quando diversos autores de renome no quadro da literatura nacional, como Aurélio Buarque de Holanda e Manuel Bandeira, traduziram poetas persas de grande envergadura, como Saadi, Omar Khayyân, Hâfiz.⁶ Encontram-se também citações diretas a tais autores em obras modernistas, qual a homenagem do próprio Bandeira em “Gazal em louvor de Hâfiz” e a de Cecília Meireles a Khayyân, no poema “3º motivo da rosa”. Muito provavelmente as obras persas chegaram ao Brasil mediante as traduções inglesas e, sobretudo, francesas, a partir das quais foram traduzidas para o português. Há que se considerar também o fato de a obra do argentino Jorge Luis Borges, contemporâneo dos modernistas brasileiros, apresentar numerosas referências à literatura persa clássica.⁷ Mais recentemente, nas décadas

de 80 e 90 – no seio de uma ampla tendência de contestação da postura etnocêntrica e imperialista (mesmo que não intencional) que caracterizou, de maneira geral, os estudos orientalistas por parte dos ocidentais, que em muitos aspectos descharacterizaram a fisionomia das obras orientais que traduziram⁸ –, iniciou-se, ao que tudo indica, um novo influxo de traduções de obras persas, ainda a partir das línguas européias, mas procurando lançar obras inéditas no país, ou intentando maior acuidade editorial e preocupação de cotejar diversas traduções, de diversas origens.⁹ Apresentando notas explicativas, comentários e estudos introdutórios, na medida do possível em busca de menos imprecisões e maior fidelidade (ou menor infidelidade) a intenções originais mais presumíveis, segundo o contexto filosófico-estético-histórico de elaboração dos textos, tais edições possibilitam ao leitor brasileiro um panorama incipiente de uma das mais belas e profícias produções poéticas da história literária mundial, até então parcamente conhecidas entre nós.

Em meio aos processos de globalização em que hoje estamos imersos, tem lugar uma dinâmica de ganhos e perdas culturais, constituindo uma espécie de arena de disputa, em que valores e formas culturais de distintas naturezas travam batalhas talvez de vida ou morte. Movimentos nacionalistas contrapostos a tendências de internacionalização; buscas de identidades individuais e socioculturais a contrapelo da massificação avassaladora; incentivos a soluções político-econômicas locais em detrimento dos ditames da modernização global; a ampliação das possibilidades de comunicação internacional e de formação de uma consciência de cidadania supranacional, facilitadas pelo desenvolvimento da tecnologia de informação, enfrentando (e por vezes suplantando) os sistemas de concorrência e competição excludentes, que negam à maior parte da população mundial a inserção nos circuitos de decisão política e incremento econômico e cultural – tudo isto confere à globalização uma faceta bastante ambígua no que concerne às instâncias culturais. Na arena, tanto se vêem trocas interculturais frutíferas, formando redes de informação, contato e conhecimento entre pessoas e instituições de toda parte, quanto se processam ‘apagamentos’ propositais ou esquecimentos acidentais que fazem fenecer, ou relegam à obscuridade, produções materiais e intelectuais inestimáveis, objetos, sentidos e valores elaborados em algum local e época por sujeitos históricos que não venceram as batalhas tecno-ideológicas, ou não lograram projetar suas realizações através do transcurso do tempo.

É com esta perspectiva que cabe aqui falar em memória, compreendida como uma operação de seleção e ordenação de fragmentos de experiências passadas em um fio coerente ou um mosaico com algum nexo. Consistindo, assim, em um processo de atribuição de sentidos, de releitura e reescrita de vivências simultaneamente individuais e coletivas que são re-significadas, a memória revela-se uma dinâmica de construção social, relação historicamente tecida num espaço simbólico de interseção de múltiplos vetores, onde se entrecruzam agentes sociais, temporalidades e espacialidades, dimensões orais e escritas, instâncias privadas e públicas, casualidades e intencionalidades, registros e ocultações. Envolvendo elementos conscientes e inconscientes, valores e pulsões, alterações e obliterações de fatos, signos e silêncios, a memória é uma rede cujos fios se constituem de lembranças e perspectivas indissociáveis de lacunas vazadas de esquecimento e ausência de significação.¹⁰

Deste modo, nas fissuras e brechas do cerco da globalização, uma retomada da literatura persa clássica desdobra-se como um movimento de memória social, em virtude do 'resgate' e da re-significação de valores filosóficos, existenciais e estéticos de um outro espaço-tempo histórico, quer no que tange ao referenciado, isto é, às visões de mundo e experiências humanas de ordem individual ou coletiva que se textualizam nas obras literárias, quer no que toca ao referente, às possibilidades de enunciação, uso e reinvenção da linguagem por meio da habilidade de construção textual, que poderíamos chamar, se nos permitem a imprecisão conceitual, de forma de relação do homem com a linguagem, do homem com sua própria palavra. Em outros termos, fruto de uma muito humana vontade de não deixar esquecer, a releitura da literatura persa hoje se faz como um gesto mnêmico, um registro de vozes e formas poéticas que se quer resgatar ao silêncio (seja o silêncio existencial ou os silenciamentos da História) e fazer significar no atual contexto, tanto em prol dos conteúdos semânticos quanto dos recursos e métodos de significação que se patenteiam nesta arte poética específica, conferindo-lhe seu caráter literário peculiar.

Um pequeno histórico da literatura persa, para sua melhor contextualização, exige-nos considerar a história¹¹ de uma Pérsia de fronteiras móveis, caracterizada pela confluência de muitos povos (iranianos, indianos, gregos, árabes, turcos, mongóis, entre outros) e muitas tradições, que se sucederam e entrelaçaram em diferentes momentos históricos, cobrindo uma vasta região da Ásia Central, da Índia ao Mediterrâneo (Oriente Médio), da região caucasiana ao golfo Pérsico no mar Arábico.

Do período pré-islâmico, pouca coisa nos restou em língua iraniana, além dos textos sagrados do zoroastrismo, escritos em avéstico, e algumas inscrições cuneiformes no dialeto da província de Fârs, usados pelos soberanos aquemênidas (formas do persa antigo), ou ainda dos textos do maniqueísmo, compostos em *pahlavi* sassânida ou médio-persa, vigente entre IV a. C. e X d. C. Entretanto, desde a conquista da Pérsia pelos árabes no século VII, a partir de quando o Islã se impôe nos centros urbanos e arrebanha fiéis em toda a região, uma modificação profunda se processa nas concepções de vida e mundo e nas manifestações religiosas, artísticas e filosóficas dos iranianos. Alguns fragmentos de relatos tradicionais mantiveram-se guardados nas epopéias, mas as obras literárias em geral se 'islamizaram' desde então. Este período é marcado pela rivalidade étnica entre persas e árabes, pela crescente autonomia política das dinastias iranianas locais com relação ao poder árabe centrado em Bagdá, e pelo incentivo ao ressurgimento da língua persa como língua de expressão cultural. As mútuas traduções aperfeiçoam e enriquecem ambas as línguas e seu respectivo universo simbólico-cultural, ampliando as possibilidades expressivas de uma linguagem que, para aproveitarmos a bela formulação de Salah Stétié,¹² nascera como modo de resistência ao deserto, nas múltiplas acepções do termo... Na evolução lingüística do(s) persa(s), volta a dominar o dialeto de Fârs, que se torna a forma básica do persa moderno e atual, também chamado de *farsi* ou *dari*. É nesta língua – que passa a ser escrita com caracteres arábicos, incorporando um enorme léxico religioso, filosófico e científico árabe, sem, contudo, perder uma certa identidade – que irá plasmar-se a literatura persa clássica. No século X, Bokhara, capital da dinastia samânida no Irã oriental, surge como grande centro literário, onde os poetas, respaldados pelos emires, servem-se da língua vernácula e dos temas da tradição iraniana,

acomodando-os às formas métricas da poesia árabe, num movimento que vem impulsionar a vida cultural e literária do país.

Assim, prepara-se o terreno para, no período seguinte, florescerem os autores e obras que conformam a primeira época propriamente dita da literatura persa clássica, já sob a hegemonia turca, entre os séculos XI e XIII. Inicialmente os gaznevidas, advindos de Gazna, estabelecem o Islã no Afeganistão e parte da Índia e atraem para sua faustosa corte intelectuais e artistas, gerando o primeiro auge da literatura persa, especialmente no reinado do sultão Mahmud (998-1030). Neste momento, Firdûsi, grande poeta épico do Irã, compõe o *Shâh-nameh* ou *Livro dos reis*, relatando feitos heróicos de reis míticos e históricos do antigo Irã, desde a origem até a conquista árabe. Posteriormente, os turcos seljúcidas, progressivamente iranizados, constituem um império na Ásia Central, chegando ao mar Mediterrâneo, um vasto domínio cuja unidade política e organização social permitiram à Pérsia muçulmana usufruir de um dos maiores períodos de esplendor de sua história. A cultura persa se estende por todo o império seljúcida, que conhece então uma profusão de autores e variados gêneros literários, do épico à poesia lírica e mística de Omar Khayyân e Hakim Sanâi; dos debates de cunho moral e político à epopéia romântica de Nezâmî; da narrativa histórica aos tratados filosófico-religiosos de Abdullah Ansari e Al-Ghazali.

Quando os mongóis – cuja invasão se inicia em 1219 sob a espada de Gengis Khan – implantam sua hegemonia na Pérsia, que perdura do século XIII ao XV (incluindo o domínio timúrida, com os reinados de Tamerlão e Bâber), a literatura persa conhece novos momentos de magnificência, em que a paz e a organização da justiça e do conjunto social permitem o incentivo às artes e ao pensamento. Obras históricas e filosóficas retomam contato com as antigas tradições helênicas e mesmo iranianas; os textos em prosa elaboram e complexificam a sintaxe; incrementa-se o gênero satírico, pouco cultivado até então; os maiores nomes da poesia, da mística e da filosofia persas entregam ao mundo suas criações: Saadi de Shiraz, Shabistari, Farid ad-Dîn Attar, Hâfiz, Djalal ad-Dîn Rûmî, Djami... todos grandes artífices da palavra, da imaginação e do pensamento, provocando nos leitores de hoje, e de sempre, grande admiração, quando não perplexidade, ante a força de suas imagens e a beleza de seu discurso.

Em um último bloco, desde as dinastias dos Shahs safávidas, entre os séculos XV e XVIII, que souberam deter o poderio dos turcos otomanos e uzbeques e mantiveram relações diplomáticas com o Ocidente, até meados do século XIX, quando as perturbações provocadas pelo imperialismo ocidental se avolumam,¹³ a literatura de caráter clássico prossegue com poetas menores, ao lado de uma produção teológica que completa e comenta os livros canônicos do xiismo, da narrativa histórica que progride, e de obras literárias e jornalísticas que dialogam mais diretamente com o pensamento europeu.

Um olhar sobre os aspectos gerais da poesia persa clássica apresenta-nos, logo de início, uma poética em que se amalgamam lirismo e mística, numa linguagem construída, por sua vez, pelo entrelaçamento das formas seriais e discursivas da prosa, com as formas analógicas e reiterativas da poesia, ora tecendo o que costumamos denominar de prosa poética, ora textos em que poemas se interpolam a trechos prosaicos, recurso este bastante utilizado por Saadi, entre outros autores.

Uma acurada contemplação da natureza imprime seu selo nesta literatura, que se inclina de maneira geral a descrições de situações e paisagens e a figuras de linguagem que têm no mundo natural a sua fonte. “Porém o persa não apenas vê coisas, mas as vê com olhos líricos”, diz Quingle,¹⁴ apontando para a transfiguração da realidade contemplada que a linguagem poética opera, ao atravessar as instâncias ditas reais com um olhar que as refaz/re-significa liricamente. Deste modo, a visão da natureza adquire a dimensão edênica de um jardim do paraíso, e os fenômenos naturais são abstraídos de sua realidade mais imediata para serem perscrutados em suas possibilidades metafóricas mais amplas. Tal prática, de certo modo levada ao paroxismo nos meios literários da Pérsia clássica, possibilitou a constituição de um imenso baú de imagens de valor simbólico ou metafórico, efeitos de um *modus operandi* baseado na abstração e na metarreferência, ou seja: quanto mais se elaborou a percepção abstrativa das coisas mais se requis o uso efetivo da metáfora como operação de linguagem que aproxima cadeias de signos e campos semânticos diferentes,¹⁵ associando de modo inédito dimensões distintas, deste modo desestabilizando as articulações da linguagem comum e possibilitando a constituição de sentidos outros.

O verso poético, por possibilitar esta operação metafórica e a constituição de imagens simbólicas mais do que a prosa, adequa-se melhor à expressão de idéias e estados místicos, que não encontram meios de significação nas formas corriqueiras da linguagem. Assim, a partir do século XI-XII a literatura do Irã, a poesia em especial, embebe-se de filosofia e mística sufi, a qual deixou uma marca indelével no conjunto da produção literária e cultural da região, tornando-se até mesmo critério de valor estético. O momento de mais contundente desenvolvimento literário persa se deu, então, sob os auspícios do sufismo que então se expandia, constituindo uma simbiose¹⁶ entre ideal místico e forma poética sem precedentes na história literária.

Os motivos e tropos resultantes dessa combinação vieram a consagrarse na literatura mundial, chegando mesmo a entrar na linguagem corrente. É assim, remetendo a uma outra instância de significação, que o motivo-mor da *rosa e do rouxinol* concerne à beleza senhora de si, e ao enamorado duplamente aflito, pelo desdém e pela morte da amada; a *mariposa noturna*, irresistivelmente atraída pela chama luminosa na qual termina por se consumir, fala da mais absoluta e pura entrega amorosa; o *cipreste* sagrado do zoroastrismo serve de referência ao talhe esbelto, como os *rubis* designam os lábios e os *narcisos*, os olhos. Na esfera das comparações, a *lua*, as *fadas*, os *jasmins*, a *gazela* vêm referir-se à beleza, à gentileza, à sutileza dos seres descritos. Dentre todos, porém, destaca-se o simbolismo do *vinho*, cuja ambigüidade já acarretou as mais variadas interpretações, conforme ocorreu com o *Rubayat*, de Omar Khayyân:

*Dizem: “Mantenha-te sóbrio! Que não te mate a bebida
e não mereças o fogo do inferno no Juízo Final de Deus.”
No entanto, meu resplendor de embriaguez
Brilha mais do que ambos os mundos:
teu Agora e teu Mais Além.¹⁷*

Fator inebriante por definição, o vinho e a cadeia de signos e imagens que se lhe associam, como a taverna, o escanção, os embriagados, propiciam tanto leituras e traduções que atribuem aos poemas um sentido báquico quanto as mais sublimes correlações com experiências de teor místico, quer remetendo ao êxtase humano perante a visão do divino, quer à perplexidade ante a existência, ou ao arrebatamento dos corações plenos de presença ou sentido. A propósito, no universo da linguagem místico-poética, a distância fundamental entre a palavra e a coisa é reduzida, em virtude do uso particular que se faz do símbolo, concebido não como mímese de uma dada realidade, nem mera analogia nem como imagem que representa uma experiência, e sim como expressão direta desta, forma sensível em que a realidade última se revela e presentifica, imagem que apresenta o real em ato.¹⁸

Todo esse arsenal de imagens, com as peculiaridades apontadas, é trabalhado em dois grandes grupos de gêneros poéticos, segundo divisão estabelecida por Quingles:¹⁹ primeiramente, as formas exclusivamente líricas, que cantam o amor e o desejo ou louvam alguém. Neste conjunto, a *casida* (ou *qasidah*, poema de caráter elogioso, satírico ou elegíaco, recitado em tom solene, originário da tradição árabe pré-islâmica) utilizada pelos panegíricos cede aos poucos lugar aos ornamentos mais refinados do *rubai* (tipo de quarteto) ou do *gazal* (espécie de ode), preferidos para os poemas amorosos e místicos, de onde o *Rubayat* ou conjunto de rubais de Khayyân, ou os gazais que celebrizaram Hâfiz. Em segundo lugar, tem-se o gênero lírico-épico, dominado pelos *masnavis* (poemas mais extensos, compostos de dísticos com rimas internas consecutivas), forma com a qual se compuseram quatro grandes tipos de discurso poético: a) a epopéia épico-heróica de Firdûsi; b) os textos de intenção didática, como o *Gulistan* ou o *Bustan*, de Saadi; c) a epopéia romântica ou poema novelesco, que atingiu sua máxima expressão no *Khamseh* ou quinteto de histórias²⁰ de Nezâmî, o qual introduziu na austera épica um caráter dramático antes desconhecido. Este tipo de prosa poética romântica, por sua vez, perde gradualmente os elementos realistas, para converter-se numa descrição metafórica das sendas e tribulações da alma, como se verá posteriormente em Djami; d) os textos especificamente místicos, como o *Masnavi*, de Rûmî, *A linguagem dos pássaros*, de Attâr, ou as *Invocações*, de Abdullah Ansari, entre outros de uma lista de tamanho considerável.

Em linhas muito gerais, arcando com o risco das generalizações imprecisas, pode-se perceber nesses gêneros – em especial na epopéia romântica – uma espécie de ‘poética do excesso e da espiralidade’, em que a profusão de metáforas, símbolos e símiles em constante repetição, somada à acurada preocupação com as rimas, aliterações e assonâncias rítmicas,²¹ confere à enunciação um caráter pleonástico e um tom voluptuoso:

Ao ser admirada era a lua da Arábia; para os corações sedentos, porém, a luz de sua beleza era o sol do deserto. Sob a sombra dos cabelos negros, o rosto incandescia, lume ardente envolto em asas entrelaçadas de corvos. (...) O leite branco enrubescia como o sol no ocaso de seus lábios, uma pequena e solitária lua negra despontava no céu de seu rosto. Este milagre da criação chamava-se Layla. *Layl* não significa ‘noite’ em árabe? (...) Layla, o sopro da flauta; Majnun, o tanger do alaúde.

Layla, o esplendor da manhã; Majnun, uma tocha que ardia diante do sol, consumindo-se de desejo.

Ela, o jardim, mais belo. Como descrevê-la? Uma fada? Ele, pura chama, desejo incandescente da cabeça aos pés.

Layla, um jasmim no frescor da primavera; Majnun, um campo no outono, onde nada florescia. Ela plantou a roseira, ele regou-a com lágrimas.

Layla enfeitiçara-o com um único olhar; Majnun, seu escravo, um dervixe dançando em torno dela.

Layla tinha na mão a taça de vinho perfumado com almíscar; Majnun sequer tocara o vinho, embriagado que estava por seu aroma.²²

Imagens em *ritornello*, versos que se engendram desenhandando volutas e espirais (como, aliás, o desenho das iluminuras persas), jogos de palavras, sons e idéias deixando os sentidos entre a clareza e a obscuridade, compõem uma linguagem que talvez encontre algum eco no âmbito da literatura ocidental, no universo dos estilos barrocos, e que ainda assim pode soar excessivamente redundante para os leitores do oeste. Cabe ressaltar o quanto é próxima também da tradição oral essa linguagem que se reitera, uma vez que a repetição de versos, palavras e sons constitui recurso fundamental para a memorização de textos a serem transmitidos oralmente.

Não é descabido ou incoerente que essa dicção fundada na abundância e na espiralidade²³ apresente a função de realçar valores sutis, de destacar percepções delicadas ou diáfanas, sublinhando-os perante um mundo fenomênico, material e social, excessivamente grosseiro, opaco e tantas vezes, por que não dizer, obtuso. Excessos poéticos, para combater excessos de obliteração prosaica, em embate pela atribuição de valores à vida...

Pode-se considerar então este aspecto como uma das quatro grandes vertentes dessa prosa poética mística que caracteriza a literatura persa clássica: a exploração de uma espécie de reino intermediário entre o mundo sensório e o intelectual, uma dimensão supra-sensível que não pertence nem à esfera empírica dos sentidos nem à esfera abstrata do intelecto,²⁴ o reino justamente das experiências estéticas, religiosas ou místicas. Neste espaço intermédio, realiza-se a percepção do inefável e do que não se vê, de raro valor para nós, pois como diz Stétié, “o Oriente continua possuindo uma sorte de magnetismo único para os que consideram o homem ferido, em algum lugar de si mesmo, pelo invisível”.²⁵

Numa segunda vertente, valoriza-se o uso equilibrado da gentileza, da astúcia e da força como virtudes heróicas a serem desenvolvidas pelos príncipes e reis,²⁶ e que propiciam nobreza de caráter a todos aqueles que se dispõem a desenvolver um comportamento ético respaldado num senso de honra e de dignidade de teor estóico, por assim dizer. Seja no sentido político ou moral, o ideal de nobreza apresenta-se como um elemento de auto-representação e identidade cultural, uma vez que reside na própria origem etimológica da palavra ‘Irã’, que significava originalmente ‘terra dos nobres’, nome oficial do país no período sassânida (*Iransbar*).

Munido de inefabilidade e nobre dignidade, o homem está preparado para empreender uma viagem iniciática, que o coloca em relação com o sagrado. Nesta terceira vertente, a temática da iniciação nos mistérios da existência, recorrente em numerosas tradições religiosas e literárias, extrai da fonte lendária e mítica as metáforas da viagem e do caminho e a figura dos andarilhos que os perfazem, para designar o esforço de desvelamento das ilusões mundanas, abrindo trilhas para o autoconhecimento e a descoberta do divino em si, o que consiste em uma das aspirações básicas da mística sufi. Nesta via, conhecida como o caminho do coração, o amor humano e carnal é elaborado como metáfora da relação homem-Deus, ou como instrumento para lapidação das qualidades humanas, visando a mais amplas e preciosas possibilidades de existir. Assim, Djami abre o relato romântico da história de *Yusufe Zulaika* com as seguintes palavras:

O coração que não conhece o mal de amores não é um coração, o corpo privado da pena de amor não é mais que barro e água. Esquece-te do mundo e não penses mais do que na paixão amorosa, pois a região do amor é um remanso de delícias. Que nenhum coração escape a suas doces torturas! A inquietude amorosa é o que provoca o movimento eterno do universo, a vertigem do amor é o que faz girar as esferas. (...) Podes perseguir muitos ideais, mas somente o amor te libertará de ti mesmo. Não fujas, pois, do amor, nem sequer daquele das aparências terrestres, pois não há outra via que conduza à verdade suprema.²⁷

Por fim, numa quarta vertente, o amor em sua mais plena capacidade e o senso do inefável e do sagrado são levados ao ponto máximo de tanger o silêncio. O silêncio que tudo envolve. As experiências de êxtase, perplexidade, quietude ou de pura amorosidade, de cunho existencial e/ou místico e teor por demais tênue e delicado, são passíveis de expressão por meio da linguagem poética apenas até um certo limite, além do qual não há palavra ou qualquer meio de significação possível. Não é sem porquê o fato de Rûmî terminar grande parte de seus poemas no Divã de Shams de Tabriz com uma exortação ao silenciamento:

(...)

Silêncio! Faz silêncio!

O silêncio é o sinal da morte.

Em nome da vida

Não fujas mais do que guarda silêncio!

A título de conclusão, vale retomar algumas observações de Ítalo Calvino a respeito do valor dos clássicos: clássica é uma obra que nunca terminou de dizer o que tinha a dizer, que chega até nós trazendo os traços deixados nas culturas que atravessou, que “persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível”, que serve para ser confrontada, de modo a entendermos quem somos e aonde chegamos²⁸ – o que nos remete potencialmente ao valor atual da literatura persa

clássica. Se, de fato, como defende Edward Said, o Ocidente ‘inventou’ um Oriente como forma de olhar-se no espelho e constituir sua própria identidade, uma vez que as identidades são sempre relacionais, abre-se um espaço para que reciprocamente o Oriente, ou melhor, os Orientes nos inventem, e se redefinem em contraponto ao mundo ocidental. A despeito de seus perversos mecanismos massificantes, a globalização apresenta uma ambigüidade que pode facilitar o terreno para tal intercâmbio.

Neste duplo movimento, quem sabe novas facetas possam surgir para ambos os mundos, múltiplos mundos refletidos em espelho, e instâncias de criatividade, significação e existência humanas, quase esmagadas sob o peso da decantada e desencantada contemporaneidade, possam então reflorescer? A que realizações ocidentais-orientais conferiremos a ‘dignidade virtual de tornar-se memorável’, conforme a pertinente expressão do historiador Pierre Nora?²⁹ Em tempos de esquecimento, cabe à consciência cidadã também a elaboração da memória, as muitas memórias possíveis em um mundo plural.

A literatura persa clássica nos oferece gentilmente algumas possibilidades: uma profunda percepção estética das coisas, que arrisca ver beleza na vida apesar de tudo; o inestimável valor da sutileza como ingrediente essencial da imaginação, do gesto e do pensamento; um olhar agudo sobre a realidade porque burilado pelo invisível; e, em suma, uma constituição de sentidos, se não mais humanos, ao menos mais poéticos para a existência.

Notas

1. Como o filme “Dayereh” (“O círculo”), do diretor Jafar Panahi, premiado com o Leão de Ouro no Festival de Veneza de 2000, e com o Caméra d’Or em Cannes, em 1995, pelo filme “O balão branco”, entre exemplos de outros diretores.
2. Trata-se da “convenção do amor udri”, advindo da tribo árabe de Banu Udhra ou “Filhos da Virgem”, tema literário do amor casto em que, por delicadeza sentimental, os amantes “morrem de amor” antes de possuir o objeto amado. Cf. Henri Corbin, “Histoire de la Philosophie Islamique” e “L’Imagination Créatrice dans le Sufism de Ibn Arabi” (citada por José Jorge de Carvalho na introdução aos *Poemas místicos*, de Rûmî); prólogo de Quingles ao *Layla e Majnun*, de Nezâmî; introdução de Samsó às *Mil e uma noites*.
3. Ver análise de Harold Bloom a partir de Norman Cohn, em *Presságios do milênio: anjos, sonhos e imortalidade*, introdução e capítulo 1.
4. Saraiva e Lopes. *História da Literatura Portuguesa*, p. 11.
5. Para tais observações, ver a introdução de Julio Samsó à *Antología de las mil y una noches* por ele selecionada e traduzida.
6. Ver as traduções de Aurélio Buarque de Holanda para a José Olympio Editora: *Os gazéis de Hâfiz*, 1944; *Vinho, vida e amor* (a partir do *Rubayat de Hâfiz* e *Novas rosas do jardim* de Saadi), baseado na versão de J. Carpenter para Hâfiz e de Franz Toussaint para Saadi, 1946; *O jardim das rosas, de Saadi*, a partir de Franz Toussaint, 1944 e 1952. Da mesma coleção, o *Rubayat*, de Omar Khayyân, foi traduzido por Otávio Tarquínio de Sousa, com posfácio de Tristão de Athayde, 7ª edição de 1948. Há também o *Rubayat*, de Omar Khayyân, introdução e tradução de Manuel Bandeira (de Franz Toussaint) com ilustrações de Eugene Karlin, pela Ediouro, s. d. (provavelmente década de 60).
7. Ver as inúmeras alusões à figura de ‘o persa’ em seus poemas, além da versão resumida de *A linguagem dos pássaros*, de Farid ad-Dín Attâr, de onde Borges extraiu a imagem, tão recorrente em seus textos, do pássaro mítico Simurg.

8. De onde a pertinente crítica, e a revisão resultante, que Edward Said fundamenta no livro *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, questionando quase inteiramente os trabalhos orientalistas ocidentais.
9. Cf. obras lançadas por Attar Editorial, São Paulo, Edições Dervish e Editora Fisus, Rio de Janeiro; Editora Garnier, Belo Horizonte, entre outras.
10. Para as considerações sobre memória e suas relações com a poesia ver capítulo I ("De memória e poesia"), da dissertação de mestrado de Beatriz Vieira, *Itinerários da memória na poesia de Manuel Bandeira*, UFF.
11. Cf. aspectos Henri Massé, *Anthologie Persane* (XI-XIX siècles); Jordi Quingles, introdução à tradução espanhola de *Layla e Majnun*, de Nezâmî; livros diversos de história do oriente antigo e medieval.
12. Cf. Stétié. As circularidades do árabe, in *Correio da Unesco*, out. 1985, p. 21.
13. Propiciando as condições que gestarão a reação manifesta pela Revolução Islâmica de 1979, de cunho fundamentalista xiita radical, quando então o mundo artístico-cultural sofre sérias limitações, em razão da censura político-religiosa, e muda de figura, o que merece um estudo à parte.
14. Jordi Quingles, prólogo a *Layla e Majnun*, de Nezâmî, p. 15.
15. Cf. Paul Ricoeur. *A metáfora viva, passim*.
16. Para esta simbiose e a seguinte explanação de motivos poéticos, cf. Quingles, op. cit., pp. 15-17, e Sirdar Ikbal Ali-Shah, *Princípios gerais do sufismo, passim*.
17. Livre tradução de versão espanhola do Editorial Sufi, Madri.
18. Cf. introdução à tradução brasileira de *A linguagem dos pássaros*, de Attâr, por Álvaro Machado e Sérgio Rizek. Tal concepção de imagem poética é tratada por Octavio Paz em *O arco e a lira*.
19. Cf. Quingles, op. cit., pp. 17-18. Para a explicação da *casida*, ver o prefácio de Massé, op. cit., p. 6.
20. Estas histórias comumente se encontram editadas em separado: *Layla e Majnun*, *As sete princesas*, *Khosroe e Shirin*, *O livro de Alexandre* e *O tesouro dos segredos*.
21. Constituindo uma sonoridade intraduzível que só os originais nos podem proporcionar, conforme observam José Jorge de Carvalho e Marco Lucchesi ao prefaciarem suas respectivas traduções de extratos do *Divâ de Shams de Tabriz*, de Rûmî.
22. Nezâmî. *Layla e Majnun*. Attar Editorial, no prelo.
23. Esta idéia/termo aproveita-se da alusão de Stétié à 'circularidade do árabe', expandido-a para a arte persa.
24. Cf. observação de Corbin, citado por Bloom, op. cit., pp. 13-14.
25. Stétié, op. cit., p. 22.
26. Ver, por exemplo, as histórias exemplares e observações sobre comportamento sociopolítico oferecidas por Saadi no *Jardim das rosas (Gulistan)*, a ser lançado por Attar Editorial em breve.
27. Da versão espanhola do Editorial Sufi, Madri.
28. Cf. Calvino. *Por que ler os clássicos*, pp. 11-16. Consta neste livro um capítulo acerca de Nezâmî.
29. Cf. Nora. Entre memória e história: a problemática dos lugares, in *Projeto História* nº 10, *passim*.

Referências bibliográficas

- ALI-SHAH, Sirdar Ikbal. *Princípios gerais do sufismo*. São Paulo: Attar Editorial, 1987.
- ATTÂR, Farid ad-Dîn. *A linguagem dos pássaros*. Trad. e introdução de Álvaro de Souza Machado e Sérgio Rizek. 2ª ed. São Paulo: Attar Editorial, 1991.
- BLOOM, Harold. *Presságios do milênio: anjos, sonhos e imortalidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CHELKOWSKI, Peter J. (org. e introd). *Tales from the Khamseh of Nizami*. The Album of Miniatures from the Royal Manuscripts of Herat, Shiraz and Tabriz School, in the commemoration of the 9th centenary of the great poet and philosopher Nizami Ganjavi's birthday. Teerã: New York University/Farhang-Sara (Yassavoli), 1995.
- CORBIN, Henry. *Histoire de la philosophie islamique*. Paris: Gallimard, 1986.
- KHAYYÂN, Omar. *Rubayat*. Trad. e introdução de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Ediouro (s. d.).
- KHAYYÂN, Omar. *Rubayat*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2000.
- MASSÉ, Henri. *Anthologie Persane (XI-XIX siècles)*. Paris: Payot, 1950.
- NEZÂMÎ. *Layla e Majnun*. Prólogo, tradução e notas de Jordi Quingles. Palma de Mallorca: Hesperus, 1991.
- NORA, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". In *Projeto História* (10), Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História. São Paulo: PUC, dez. 1993, pp.7-28.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Porto: Rés Editora (s. d.).
- RÛMÎ, Djalal ad-Dîn. *Poemas místicos*. Trad. e introdução de José Jorge de Carvalho. São Paulo: Attar, 1996.
- RÛMÎ, Djalal ad-Dîn. *A sombra do amado*. Trad. e introdução de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Fisus, 2000.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SAMSÓ, Julio (org. e trad.). *Antología de las mil y una noches*. 2ª ed. Madri: Editorial Alianza, 1982.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17ª ed. Porto: Porto Editora, 1996.
- STÉTIÉ, Salah. Circularidades do árabe. *O Correio da Unesco/A palavra e a escrita*, ano 13, nº 10, out. 1985, pp. 21-23.
- VIEIRA, Beatriz. *Itinerários da memória na poesia de Manuel Bandeira*. Dissertação de mestrado. Niterói: UFF, 1997 (mimeo).



Shâh-Nâmeh de Firdûsi: Zâl atira contra um pássaro aquático diante das serviçais da princesa Roudabeh (Fólio 65b)
Tabriz, c. 1370
Istambul, Palácio Topkapi



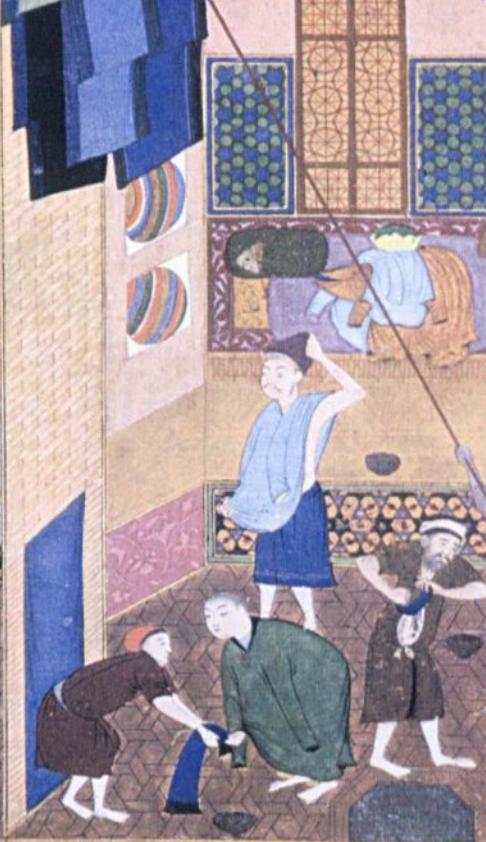
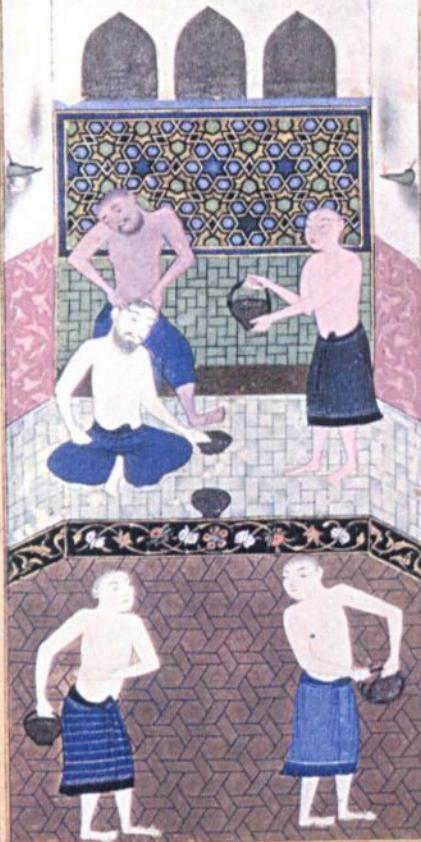
Gulistan de Saadi: Vizir vestido de dervixe, mendigando diante do palácio do rei (Fólio 9)

Cópia de Shams ad-Dín

Herat, 1427

Dublin: Chester Beatty Library, p. 119

رایت جاس بکر و دوکنید
 دو خلافت و بیان کردند
 نم شیبی پشت بهم خواه کرد
 روی باسا یش که باید
 سوی بیوش غمی پزد



و خر خود نما مژده بند کن
 دستی از داشتن مقتت
 بر دم قبض مین شک بزد

خلیفه تزوج پاکند کن
 گفت سیاپت بگرس هنپت
 دوز دکریک ترش نزهود

خاص کن امروز بدمادیم
 باز نمیزند از زم گشت
 در زم نمودی ز من بجت جوی

کاهشند آگاه ز استادم
 بمعظیف قدی کرم گشت
 پخود دیش کر جنسین د. کوی

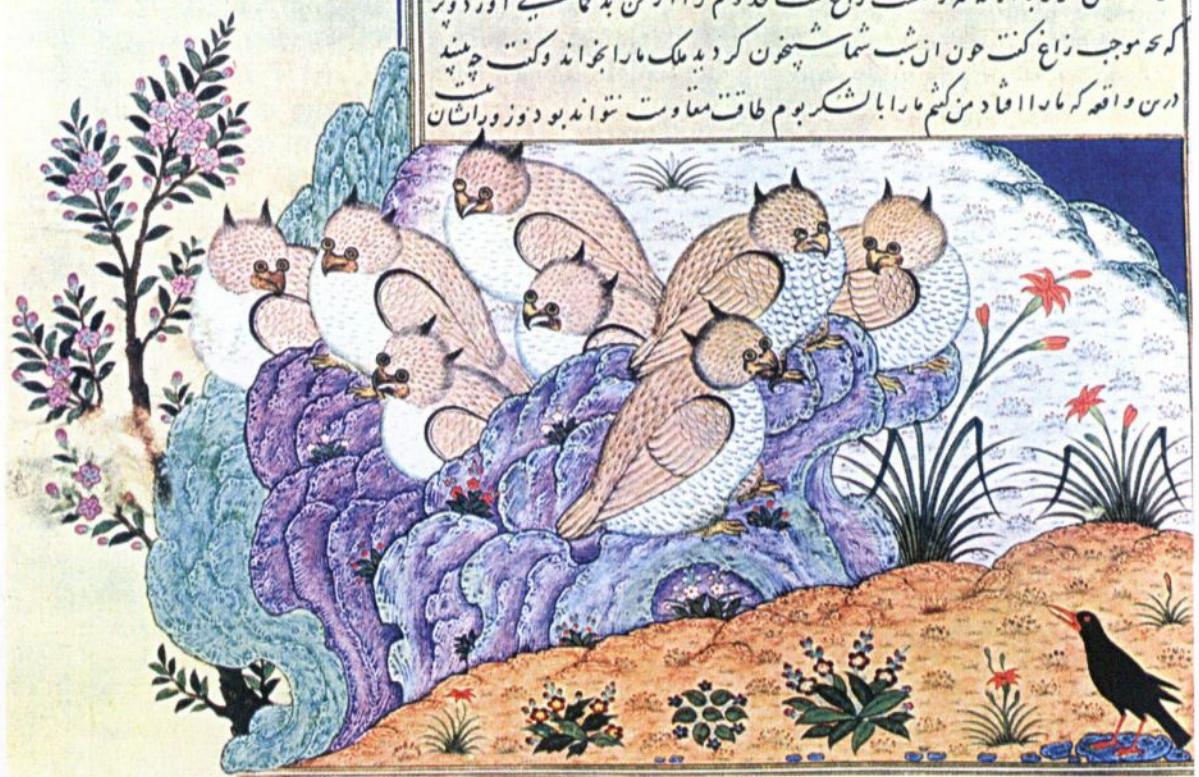
Behzad

Khamseh de Nezâmi: o califa Mamoun no banho turco (Fólio 27 verso)

Herat, 1494

Londres: British Museum, Or., 6810

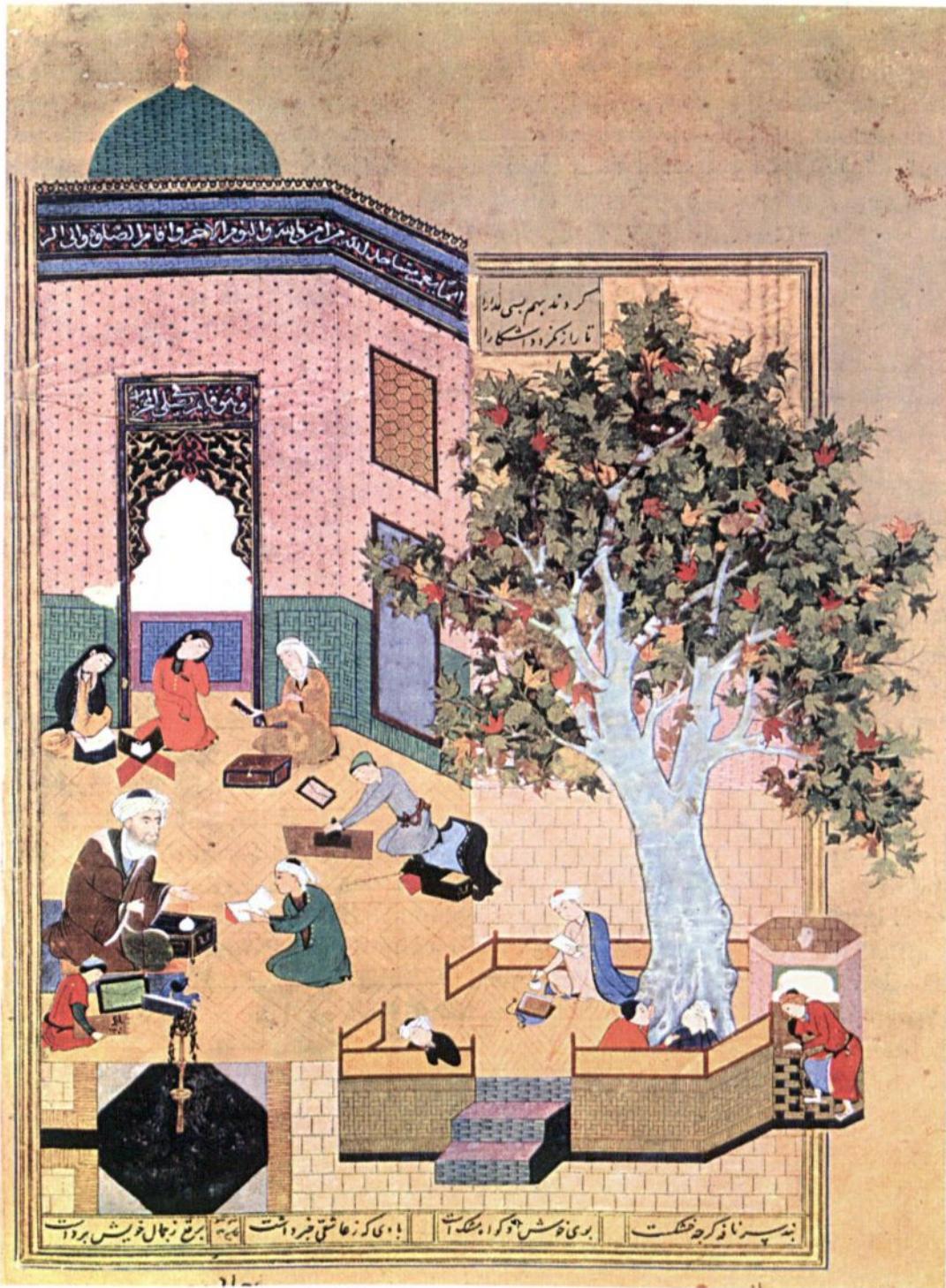
ایشان شوام بود ملک کنت او وزیر ملک را غایبت و صاحب سر و میر معلوم باد
 کرد تا من سور با او بخواه رفقت زانگ کت خدوم را از من بد کار یافته او در دور
 که محوج زانگ کت هون از ب شماش پیخون کرد بد ملک هارا بخواه و کنت چمپه
 در من واقعه که هارا افاد من کشم هارا باشکد بوم طاقت معاویت تو زند بود نوزور اثان



Kalila e Dimna de Baysonqur: Os mochos e o corvo (Fólio 66 recto)

Herat, 1430

Istambul: Palácio Topkapi, Revan, 1022



Behzad

Khamseh de Nezâmi: *Layla e Majnun na escola* (Fólio 126 verso)

Herat, 1494

Londres: British Museum, Or., 6810

کل نیز نخ مار خوش باند

لی باد بناز خوش باند



Sum Mirza

Divan de Hâfiz: *Namorados que se divertem com a música e a dança*

c. de 1533

Cambridge: Mass., coleção particular



Khamseh de Nezâmi : Khosrow vê pela primeira vez Shrine (miniatura nº 3)

Shiraz, 1584

Filadélfia: Museu da Universidade da Pensylvania, NE, p. 33



Jovem príncipe tocando bandolim (p. 23)

Escola Safávida c. 1585 - 1590

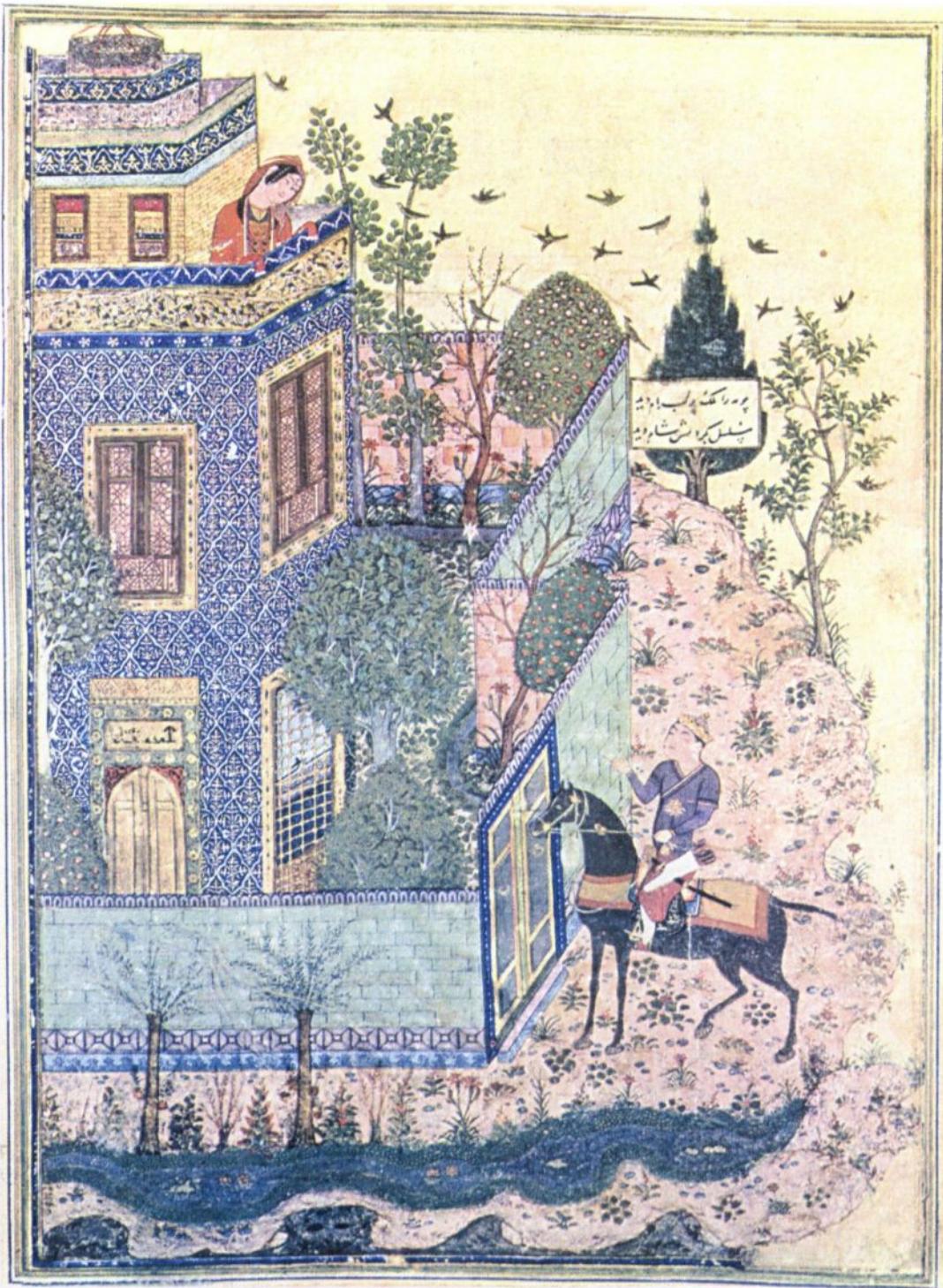
Londres: British Museum, Or., 1373



Kalila e Dimna de Baysonqr: *O leão devora o touro* (Fólio 46 verso)

Herat, 1430

Istambul: Palácio Topkapi, Revan, 1022



Djounayd

Divan de Khwajou Kirmanî: *Chegada do príncipe Houmay no castelo de Houmâyun* (Fólio 26 verso)
Bagdá, 1396

Londres: British Museum, Add., 18113

اَفْوَى صَنْفَتِيْلَكَ اَوْ مُخْرَجَيْلَكَ



Kitab al-Bulhan: O signo de aquário (Fólio 29 recto)
Bagdá, 1399
Oxford: Bodleian Library, Or., 133



Châh Nâmeh de Firdûsi: *Bebram Gour* matando o dragão (Fólio 203 verso)
Shiraz, 1370
Istambul, Palácio Topkapi, Hazine, 1511

Poesia mística: umbral entre dois mundos

Vitória Peres de Oliveira

Sob a linguagem do poeta jaz a chave do tesouro.

A poesia e o misticismo vêm-se entrelaçando por toda a história do pensamento humano. No Oriente, os poetas foram os principais divulgadores do pensamento sufi e ganharam, segundo Robert Graves,¹ a mesma reverência concedida aos *ollambs* ou poetas maiores da Irlanda medieval. Este tipo de reverência prestada aos grandes poetas já nos faz entrever a aura peculiar que os envolve. Aura esta que advém, principalmente, de beberem na mesma fonte de inspiração dos grandes místicos, a fonte do mistério divino desvendado ao homem e à mulher quando atravessam um limiar que separa dois mundos, duas dimensões. De um lado, um cotidiano fragmentado, sufocante e tantas vezes mesquinho. Do outro, um espaço e um tempo alargados, onde as grades da prisão desaparecem e o ser humano vaga livre e desvenda mistérios.

O poeta místico cruza esta fronteira. O poeta parece nos acordar de um sonho terreno e nos lança no espaço infinito, acende em nós a centelha de mistério que torna o mundo encantado e fascinante. Muitos dos grandes místicos e mestres sufis foram poetas. Sua experiência e os seus frutos nos foram sussurrados através da linguagem poética. A poesia deles é para nós um umbral entre dois mundos.

O MISTICISMO SUFI

*O caminho para o Amigo não está longe de ti:
tu mesmo és o caminho:
então, põe-te em marcha por ele.*

Sanâi

O sufismo é conhecido como o aspecto esotérico do islamismo. Foi dentro da cultura islâmica, especialmente entre os séculos VIII e XVI, que desabrocharam os mais famosos místicos sufis. Muitos desses místicos, entretanto, falaram em seus poemas de uma verdade sem forma, de uma verdade contida em todas e, ao mesmo tempo, nenhuma das religiões. Alguns deles tiveram discípulos e seguidores de outras religiões, além do islamismo. Mesmo assim, ficou convencionalmente estabelecido por acadêmicos e muitos praticantes que o sufismo exigiria uma conversão ao Islã, por ser sua prática esotérica, um sufismo islâmico portanto. Esta compreensão do sufismo, como sufismo islâmico, apesar de constituir a corrente dominante, não é a única.

Segundo outra corrente sufi, a palavra '*tasawwuf*', que designa o sufismo no Oriente, se refere a todos os verdadeiros caminhos espirituais e doutrinas metafísicas das religiões e não somente ao caso especificamente islâmico.² Para esta corrente, o sufismo é entendido como uma verdade sem forma, um corpo esotérico vivo, não apegado a nenhuma forma externa rígida, compatível com o modo de vida das pessoas que o estejam praticando. O sufismo, compreendido como um corpo de conhecimento atemporal, sempre presente na história humana, expressa a busca do ser humano para atingir um nível de consciência mais elevado.

Esta corrente entende que não há nenhum conflito com o Islã, assim como com qualquer outra religião. Não nega, apesar disso, que haja uma ligação intrínseca (mas não excludente) do sufismo com o islamismo; esta ligação em princípio, entretanto, não demandaria necessariamente uma conversão ao Islã nem um enquadramento único dentro desta religião. O sufismo apresenta-se assim como um caminho para a transcendência, para o autoconhecimento e para a união do ser humano com seu Criador.

A unidade do ser humano com Deus é um tema central no sufismo. Para um sufi, esta união é um retorno. Um retorno de um raio divino, de uma centelha luminosa à sua origem. A aniquilação de uma parte humana do buscador e a migração de sua parte espiritual para sua fonte, para o lugar de onde ela emanou. A alma humana é parte da essência Divina. Deus permeia tudo, é a unidade velada na multiplicidade que vemos no mundo. Esta unidade na multiplicidade é o *tawhid*, tema fundante do Islã. A unidade divina é o objetivo último de todo místico sufi.

*Nem deste mundo, nem do próximo,
nem do céu, nem do purgatório.*

*Meu lugar é o não lugar,
meu passo é o não passo.*

*Não sou corpo, não sou alma.
A alma do Amado possui o que é meu.
Deixei de lado a dualidade,
vejo os mundos num só.*

*Procuro o Um, conheço o Um,
vejo o Um, invoco o Um.*

*Ele é o Primeiro e o Último,
o exterior e o interior.*

– Nada existe senão Ele.³

Outro tema recorrente no sufismo é o Amor. O Amor como caminho para esta união mística. O Amor, metaforicamente expressado, como aquele existente entre o Amado (Deus) e o amante (o buscador). A iluminação do buscador chega, quando seu coração é transformado pelo Amor. O místico sufi clama pelo Amado e vive as agruras dos amantes. Sofre pela separação que vive do amante, sente-se exilado, cortado, morto e é na busca pelo Amado que vive. Para ele, há que chegar ao extremo, romper os limites, tornar-se um 'louco' de amor.

*Quando o amante não sente mais as esporas do Amor,
ele é como um pássaro que perdeu as asas.
Ai! Como posso manter os sentidos,
quando o Amado não mostra a luz de Seu semblante.⁴*

Para o sufi, o estado de vida comum é um estado de sono, de aprisionamento. O homem e a mulher comuns estão 'tecendo uma rede' de desejos em torno de si, estão dormindo. Este sono se dá pelo apego ao mundo e é um estado hipnótico. Este apego, este estado hipnótico, é a rede que o aprisiona, que o distrai de sua meta. É pelo acordar deste sono hipnótico, pelo desapego, pela não identificação com o mundo que o rodeia, que o buscador pode-se aproximar de Deus.

*Não durmas amigo e serás Vigia
talvez estarás à altura dos segredos
Por que dormir o melhor da tua vida
do sono da morte não despertarás.⁵*

Outro tema constantemente reforçado no sufismo é seu caráter experimental. A experiência é fundamental no caminho. A experiência deve ser direta, mas direta para um sufi não quer dizer imediata. É preciso estar preparado para poder realizar a experiência direta. Por causa desse caráter experimental, os poetas, mesmo entendendo o poder da poesia, reafirmam que a palavra escrita ou falada sem a experiência pode-se tornar vazia, como nos versos do poeta sufi:

*Desejas ser incluído entre os Senhores da Visão?
Da fala então passe para a experiência.
Dizer "Unidade" não o torna um monoteísta;
a boca não se torna doce com a palavra "Açúcar".⁶*

O caminho sufi, com seu guia e método peculiar, visa, finalmente, preparar as condições que permitirão ao buscador desenvolver sua capacidade de compreensão e conhecimento de si mesmo, que o brindarão com a possibilidade de atingir a iluminação.

RELAÇÃO DOS MÍSTICOS SUFIS COM A LINGUAGEM POÉTICA

Místicos de todas as tradições tentaram traduzir em palavras o que lhes havia sucedido e descrever as moradas espirituais pelas quais passaram. No vocabulário, uma palavra recorrente, ‘indizível’. Entretanto, mesmo sendo assim, todos ou quase todos, tentaram dizê-la, vertê-la em palavras que possibilassem a comunicação. É este o impasse do místico ao se ver sem linguagem adequada, desta procura por uma saída do silêncio, do indizível, desta angustiante mudez diante de uma realidade tão arrebatadora.

A linguagem poética tem sido, para os místicos, uma possibilidade de dizer o indizível. A linguagem poética, ricamente metafórica, cheia de analogias, melódica, rítmica, ousada, transgressor. Esta linguagem sem compromissos de referências empíricas ou sequer de sentidos absolutos, uma linguagem que atravessa o cotidiano do leitor e o ultrapassa, que permite que ele voe em um tapete mágico e vislumbre a beleza e o mistério.

Os poetas sufis eram místicos, mestres, a poesia era para eles uma possibilidade. Entretanto, não estavam enfeitiçados por ela, não escreviam poesia pela poesia. Muitas vezes se permitiam, por exemplo, misturar poesia e prosa. Tanto Saadi quanto Rûmî mesclam contos e poesia de uma forma inusitada.

O livro dos sufis não é a escuridão das letras.

É a alvura de um coração puro.⁷

Para Rûmî, considerado como um dos maiores poetas místicos, a poesia era um produto secundário. Diante da verdadeira realidade, não poderia haver tempo para a poesia. A poesia poderia servir como um reflexo da enorme realidade interior, a verdade, que se chama amor. Entretanto, o amor maior é silencioso, não pode ser expresso em palavras.

*Por mais que se descreva ou se explique o amor,
quando nos apaixonamos envergonhamo-nos de nossas palavras.*

*A explicação pela língua esclarece a maioria das coisas,
mas o amor não explicado é mais claro.*

*Quando a pena se apressou em escrever,
ao chegar ao tema do amor, partiu-se em duas.*

*Quando o discurso tocou na questão do amor,
a pena partiu-se e o papel rasgou-se.
Ao explicá-lo, a razão logo empaca, como um asno no atoleiro;
nada senão o próprio Amor pode explicar o amor e os amantes!*

*Ninguém senão o Sol pode revelar o sol,
se o vires revelado, não lhe dês as costas.
Sombras, de fato, podem indicar a presença do sol,
mas só o Sol revela a luz da vida.
Sombras trazem sonolência, como as conversas ao anoitecer,
mas quando o sol se levanta, "a lua está fendida".⁸*

Rûmî é o poeta que trata de maneira mais explícita do uso que faz da poesia. No começo da sua obra-prima, o *Masnavi ou Dísticos espirituais*, composta ao longo de 12 anos, ele descreve como foi convencido por seu mestre espiritual e grande inspirador, Shams de Tabriz, a escrevê-la. Nesta descrição viva, pode-se perceber por que ele considerava a poesia um produto secundário e se compreender o porquê da sua resposta à pergunta sobre qual seria seu interesse pela poesia, que teve como resposta: essa é a única nutrição que meus visitantes podem aceitar e como bom hospedeiro eu as forneço.⁹ Rûmî diz que Shams o interpelou:

*E disse: "Por amor a nossa antiga amizade,
fala um pouco daqueles doces estados de êxtase
para que a terra e o céu possam alegrar-se,
e também a Razão e o Espírito, cem vezes."*

*Eu disse: "Ó tu que estás distante do Amigo,
como um homem doente que se afastou de seu médico,
não me importunes, pois estou fora de mim;
meu entendimento se foi, não posso cantar louvores.
O que quer que diga aquele cuja razão assim se perdeu,
que não se vanglorie – seus esforços são inúteis.
O que quer que diga é inóportuno,
seguramente inadequado e distante da verdade.
Que posso dizer quando já nenhum de meus nervos tem sensibilidade?
Posso eu explicar o Amigo a alguém de quem Ele não é Amigo?
Na verdade, cantar Seu louvor deslouvor seria,
pois me provaria existente, e existência é erro.
Posso eu descrever minha separação e meu coração que sangra?
Não, adia esse assunto até outra estação do ano."*

*Ele disse: "Alimenta-me, pois estou faminto,
e depressa, pois 'o tempo é uma espada afiada'.
Ó companheiro, o sufi é 'o homem do momento'.
Não é regra de seu cânone dizer 'amanhã'.
Será possível que não sejas um verdadeiro sufi?
Dinheiro vivo se perde ao se dar crédito."*

*Eu disse: "O melbor é velar os segredos do Amigo.
Por isso sé atento ao significado destas histórias,
é melhor que ter os segredos do Amigo
divulgados na fala de estranhos."*

*Ele disse: "Sem véu nem coberta nem engano,
fala e não me atormentes, ó homem de muitas palavras!
Arranca o véu e fala,
pois não estou eu sob a mesma colcha que o Amado?"*

*Eu disse: "Se o Amado fosse exposto à visão exterior,
não suportarias nem o abraço nem a forma.
Insiste em teu pedido, mas com moderação;
uma folha de relva não pode perfurar uma montanha.
Se o sol que ilumina o mundo chegasse mais perto,
o mundo seria consumido.
Fecha tua boca e cerra os olhos a estas coisas,
para que a vida do mundo não se torne um coração a sangrar.
Não busques mais este perigo, este derramamento de sangue;
daqui em diante, impõe silêncio ao 'Sol de Tabriz'.*

*Ele disse: "Tuas palavras não têm fim.
Agora conta toda a tua história desde o princípio".¹⁰*

O poema nos relata as diversas objeções que Rûmî apresentou ao pedido e estas objeções irão conduzir minha análise. A primeira objeção que Rûmî interpõe é seu estado de êxtase e que, portanto, neste estado em que o entendimento e a razão se foram, fica impossível ‘cantar louvores’. O arrebatamento do místico o leva para um nível de consciência, onde ele se distancia dos estados de consciência regidos pela razão e o pensamento linear. Neste estado, como dizem os poetas, “onde as vestes são rasgadas pelo Amor”, é impossível vestir a roupa da razão ou do entendimento. A poesia, mesmo rompendo, por vezes, com a razão e o entendimento, utiliza palavras, e, neste estado, até mesmo

as palavras soam como prisões. Como diz Rûmî, o que quer que ele diga neste estado soa ‘inoportuno’, é ‘inadequado’, está ‘distante da verdade’.

O místico não só rompeu com os limites da razão e do entendimento, mas também com os sentidos. Rûmî insiste: “Que posso dizer quando já nenhum de meus nervos tem sensibilidade?”

A segunda objeção que ele intercala é: “Como posso falar para alguém que não conhece, que não realizou a experiência?” Ou, como diz: “Posso eu explicar o Amigo a alguém de quem Ele não é Amigo?” Este tema é bastante comum nos escritos dos místicos sufis, essa necessidade de uma capacitação prévia para possuir a capacidade de compreender. Um treinamento que produz um nível interno adequado para se compreender o que é dito.

Uma palavra não confere realidade. Mesmo em se tratando da palavra Deus. O fato de emitir-la, de nomear, não é o suficiente. Sem a experiência não é possível perceber a realidade do que foi nomeado.

*Vê como se eclipsa este ser:
até seu nome se desfaz
ao sentir tua ânsia de pronunciá-lo.*

*Ele te escapará à menor tentativa
de fixar sua forma numa imagem:
a pintura sumirá da tela,
os signos fugirão de teu coração.¹¹*

Rûmî também alude a isto, quando conta que o Califa não pode perceber a beleza de Layla, porque ele não era Majnun.

*O Califa disse a Layla: “Tu és realmente aquela
por quem Majnun perdeu a cabeça e a razão?
Tu não és mais bela do que muitas outras.”
Ela respondeu: “Cala-te, tu não és Majnun!”
Se tivesse os olhos de Majnun,
tua visão abarcaria os dois mundos.
Tu estás em teu juízo, mas Majnun tem o seu perdido.
Quando se está apaixonado, estar desperto é traição.¹²*

A terceira objeção, que Rûmî brilhantemente introduz, é a inadequação da fala por ser uma prova de existência. Ao falar, prova-se a existência e nega-se a Unidade ou o estado de Unidade em que se encontra. Os poetas místicos reforçam uma e outra vez este estado de não-existência para se possuir a capacidade de viver a unidade, como no poema de Sanâi:

*Posto que um é um, nem mais nem menos:
o engano começa com a dualidade;
a unidade não conhece o engano.¹³*

A quarta objeção de Rûmî adverte que seria melhor velar os segredos do Amigo que divulgá-los entre estranhos, entre aqueles que não são amigos. Esta objeção é intrigante, pois aqui o poeta não está dizendo o que é impossível falar, mas que é necessário velar.

Sua quinta e última objeção traduz o perigo da intensidade da presença Divina, intensidade esta que, sem preparo, o buscador não suportaria. É preciso distância do sol, pois sua proximidade consumiria o mundo.

Estas cinco objeções de Rûmî possibilitam a compreensão das dificuldades do místico frente à sua tarefa. O místico, entretanto, não se detém frente a esses obstáculos, os enfrenta, os ultrapassa e, como por encanto, a poesia mística sufi surge gloriosa qual testemunha da possibilidade humana de alcançar níveis diferentes de consciência. Confirma para os crentes que também é ‘ayat’ – sinal – de Deus e, para os não-crentes, que poesia é sempre beleza e mistério pressentido.

O místico precisa da poesia por ser esta um recurso de comunicação que lhe possibilita falar e tecer um rico imaginário que traduza sua experiência. Mesmo que esta fala seja limitada e muitas vezes inadequada. Esta linguagem poética lhe permite apontar. No entanto, apontar para místicos e poetas traz perigos e o perigo maior é que o ouvinte se descuide ou esqueça a realidade sugerida. Por isso a necessidade de advertência constante.

O maior encanto da poesia persa (e grande parte dos poetas citados, mesmo quando não eram persas, escreveram em persa) está na sua música, no seu efeito rítmico, nas possibilidades de rima, de métrica, que torna, como diz a tradutora de Hâfiz, Gertrude Bell, a tradução literal por vezes cansativa e muitas vezes ininteligível sem um comentário.

Diz-se que o efeito de ouvir esses poemas no original se amplia, por conter também um impacto sonoro quase hipnótico. No que conheço da poesia persa, entretanto, mesmo com esta melodia rítmica ausente nas traduções, a sua exuberância e riqueza de imaginário são de uma beleza que, mesmo com a limitação das traduções, vale a pena ler, desfrutar e aprender com ela como queriam os mestres.

Para finalizar, abordarei um último tema concernente à poesia mística sufi. É um tema um tanto paradoxal. Até agora falava da poesia como um recurso que permite revelar, mesmo que precariamente, os segredos do místico. Entretanto, alguns poetas sufis ao utilizarem a poesia o fazem utilizando uma linguagem de sensualidade e excesso, que tem como objetivo ocultar ao profano o significado secreto da experiência. Como diz Iqbâl Ali-Shah, para ocultar “aqueelas verdades profundas e tremendas que não convêm ser conhecidas pelo vulgo (pois sua percepção as distorceria) e que a todo custo o adepto deve preservar da profanação”.

As metáforas e figuras de linguagem utilizadas por alguns desses poetas como Hâfiz, Jami e Khayyân foram percebidas como provocadoras de imoralidade por falarem de amor físico e de vinho. Entretanto, esta é uma linguagem, por assim dizer cifrada, que se repete nos vários poemas desses autores e de

outros. Ao falar em amor físico e agonia dos amantes separados, o poeta sufi vela o secreto enigma da vida humana, simboliza a alma humana exilada de seu Amante Eterno. É a angústia experimentada pelo espírito apartado de seu Criador de que a separação física trata. A embriaguez pelo vinho expressa o êxtase ou enlevo da alma embriagada com o Amor de Deus, beijos são os transportes de devoção e piedade.¹⁴ Muitos termos também são utilizados com seu sentido invertido, como, por exemplo, idólatras, desregrados e libertinos são empregados para indicar aqueles que se encontram além da mais exata descrição.

*Destierra tus muchas penas con vino, dispersa
tus recuerdos de las setenta y dos sectas
y alaba la alquimia de este vino,
que con un rojo sorbo disipa mil rencores.¹⁵*

*Antes de que el destino tienda una emboscada a tu vida,
ordena al tabernero que te traiga de beber.
Tonto, tu seco cadáver no será un tesoro
que la orgullosa posteridad quiera desenterrar!¹⁶*

O recurso de ocultamento reafirma de outro modo a quarta objeção de Rûmî, o poeta vela os segredos por temor de revelá-los a estranhos que poderiam distorcê-los. Está também relacionado à segunda objeção, que é a necessidade de preparo por parte do ouvinte. Um buscador capacitado é capaz de perceber os sentidos ocultos e aproveitar os poemas. Não deixa, entretanto, de ser algo paradoxal para a poesia mística, já que ocultar se opõe de certa forma à impossibilidade de dizer. Resta, para que possa ter sentido o uso deste complexo recurso, a possibilidade de um mergulho dentro do marco de ensinamento esotérico sufi.

A poesia sufi vem sendo considerada por muitos estudiosos como uma das expressões poéticas mais elevadas e espirituais dentre as diversas tradições místicas conhecidas. A Beleza é, para um sufi, a manifestação do espírito Divino, e a poesia é expressão de Beleza.

Vimos como a poesia pode dar voz ao indizível e também quais são as dificuldades do poeta místico com sua escolha de linguagem. Passamos também pelo caráter paradoxal de uma poesia que busca ocultar em vez de desvelar. Durante toda esta caminhada, deixei os poetas falarem através de seus versos. Utilizei este recurso não apenas para ilustrar o que dizia, mas para que cada um de vocês, leitor, também pudesse experimentar um pouco e desfrutar da beleza, da magia e do mistério dos poemas.

Os versos são tantos e tão deslumbrantes, que eu seguiria recitando para vocês, entretanto é mister concluir e o farei com uns versos de Rûmî:

*O perfume da rosa não existe sem a rosa;
o perfume do almíscar não existe sem o almíscar.
Essas palavras não têm fim.
E mesmo se tivessem um fim,
não seriam como as outras.
A noite passou, mas nossa história não chegou a seu fim.
Que culpa tem a noite? É a nossa história que era longa.¹⁷*

Notas

1. SHAH (1977), pp. 1-10.
2. Cf. FANI, Mohsin. (1979) 18; SHAH, c. 1977; ALI-SHAH, O. (1990); OLIVEIRA, Vitória Peres de (1996).
3. RÛMÎ (1996), pp. 84-85.
4. RÛMÎ (1992) p. 19.
5. ATTÂR (1999), p. 167.
6. RÛMÎ.
7. RÛMÎ. In SHAH. (1977), p. 153. 7 RÛMÎ. In SHAH. (1977), p. 153.
8. RÛMÎ (1992), p. 21.
9. SHAH (1977), p. 161.
10. RÛMÎ (1992), pp. 22-23.
11. RÛMÎ (1996), p. 119.
12. RÛMÎ (1992), pp. 12-13. RÛMÎ (1992), pp. 12-13.
13. SANÂI (1985), p. 24. SANÂI (1985), p. 24.
14. Cf. ALI-SHAH, I. (1987), pp. 15-16-22-26.
15. KHAYYÂN (1993).
16. *Idem, ibid.*
17. RÛMÎ (1993), p. 246.

Referências bibliográficas

- ALI-SHAH, Iqbâl. *Princípios gerais do sufismo*. São Paulo: Attar Ed.1987.
- ALI-SHAH, O. *O caminho do buscador*. Rio de Janeiro: Ed. Dervish, 1990.
- ANSA, L. *O homem, memória do universo*. Rio de Janeiro: Ed. Dervish,1984.
- ANSARI, A. *As invocações de A. Ansari*. Rio de Janeiro: Ed. Dervish,1990.
- ATTÂR, F. *El libro de los secretos*. Madrid: Alquitara, 1999.
- FANI, Mohsin. *The Religion of the Sufis*. Londres: Octagon Press, 1979.
- HÂFIZ. *Teachings of Hâfiz*. London: The Octagon Press, 1979.
- _____. *Divan-I-Hâfiz*. Buenos Aires: Ed. Dervish International, 1987.
- HALLÂJ, H. M. *Diwan*. Rosario: Ed. Del Peregrino, 1983.
- KHAYYÂN, Omar. *Las Autenticas Rubayat de Omar Khayyân*. Los Angeles: IDSI, 1993.
- _____. *The Original Rubayat of Omar Khayyân*. Trad. Robert Graves & Omar Ali-Shah. New York: Doubleday & Company, Inc. 1968.
- KOLAKOWSKI, L. *Philosophie de la religion*. Paris: Bibliothèques 10/18, 1985.
- OLIVEIRA, Vitória Peres de. *O caminho do silêncio – um estudo de um grupo sufi*. Dissertação de mestrado apresentada ao Dep. de Antropologia Social do IFCH. São Paulo: Unicamp, 1991.
- _____. *Uma informação tácita ou o aspecto tácito nos processos de geração de informação na ciência e no sufismo*. Tese de doutorado apresentada à pós-graduação em Ciência da Informação. Rio de Janeiro: CNPq/IBICT/UFRJ (ECO), 1996.
- RILKE, R. M. *As elegias de Duíno e sonetos a Orfeu*. Porto: Ed. Inova Ltda., s. d.
- RÛMÎ, Djalal ad-Dîn. *Masnavi*. Rio de Janeiro: Ed. Dervish, 1992.
- _____. *Fibi ma fibi o livro do interior*. Rio de Janeiro: Ed. Dervish, 1993.
- _____. *Poemas místicos - Divâ de Shams de Tabriz*. São Paulo: Attar Ed., 1996.
- SAADI. *El jardín de las rosas (Gulistan)*. Buenos Aires: Ed. Derbis Inter., 1982.
- SANÂI, H. *O jardim amuralhado da verdade*. Rio de Janeiro: Ed. Dervish, 1985.
- SANTOS, B. de S. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Ed. Afrontamento, 1987.
- SHAH, I. *Os sufis*. São Paulo: Círculo do Livro S., 1977.

Firdûsi

(n. 940 - m. 1020, c.)

Noite

(fragmento)

Noite negra como azeviche, face recoberta de breu,
Marte estava invisível, e Saturno e Mercúrio.
Assim de pronto a Lua se enfeitou
e mais bela ressurgia;
tão escura e sombria no céu do tempo,
afinando a silhueta e o coração.
De sua coroa três partes eram azul-escuro,
fendia os ares cor de pó e ferrugem.
O exército da noite, na planície e nas colinas,
estendeu seu tapete como a asa do corvo;
o céu, era mais forte do que o aço;
e seu rosto surgia coberto de breu.
Ahriman mostrava-se a mim por toda parte,
como a serpente negra, de negras fauces,
por onde soprava seu vento frio.
O jardim e as margens líquidas
pareciam ondas perdidas nos mares.
O céu enfim quedava imóvel;
e a terra mergulhava em sono tão profundo.

Trad. Márcia Pietrolungo

Inconstância da sorte

(fragmento)

O ébrio destino ao mago se assemelha,
ao dispensar enganos infinitos:
ora com vento, ora com negras nuvens,
com seu punhal, talvez, com sua espada,
aos homens ofertando diademas,
ou desgosto, masmorra e sofrimento.

Trad. Márcia Pietrolungo

Sanâi

(n. 1050, c.)

(fragmento)

Nunca te detenhas no caminho:
torna-te não-existente;
não-existente até mesmo para a noção de tornar-se
não-existente.
E, quando tiveres abandonado tanto individualidade
como o entendimento,
este mundo se tornará aquele.

Trad. Grace Alves¹

Nota

¹ SANÂI, Hakim. *O jardim amuralhado da verdade*. Rio de Janeiro: Dervish, 1985.

Khayyân
(m. 1132)

Rubayat

O vasto mundo: o grão de areia no espaço.
A ciência dos homens: palavras. Os povos,
os animais, as flores dos sete climas: sombras.
O profundo resultado da tua meditação: nada.

Trad. Alfredo Braga

Com a tua face como a rosa, com o teu rosto belo,
como o de um ídolo chinês, não sabes
o que o teu olhar faz do rei da Babilônia?
Um bispo do xadrez, que foge da rainha.

Trad. Alfredo Braga

Escuta, isto ninguém te contou:
quando a primeira alba clareou o mundo,
Adão já era uma criatura dolorosa,
que pedia a noite, ansiava a morte.

Trad. Alfredo Braga

O vinho é da cor das rosas;
talvez não seja o sangue das uvas, mas das rosas;
e o azul desta taça talvez seja o céu cristalizado;
e não seria a noite a pálpebra do dia?

Trad. Alfredo Braga

Nezâmî

(n. 1141 - m. 1209)

O ponto da circunferência do compasso primordial, o selo do fim da criação, o fruto novo do jardim dos sete antigos céus, a pérola real do intelecto, a coroa da palavra: quem é o Senhor da intenção divinamente confirmada senão Ahmad, o Enviado, o apóstolo de Deus? Rei dos profetas, pela espada e pela coroa, sua espada é a Lei, e sua coroa, a Ascensão. Humilde, e ademais valor essencial dos elementos, luz para o Divino Tapete, sombra para o Trono, aquele que ressoa as cinco fanfarras reais da Santa Lei, aquele que estabelece os quatro fundamentos do reino da Terra. Todos os seres são lama, mas ele é a razão do ser, ele é o Louvado, e sua profecia é louvável. Do barro primeiro, de que Adão foi moldado, ele foi a parte pura, e o resto dos homens, borra, e do último ciclo que moveu o firmamento ele representou a invocação final e foi assinalado. Em verdade, dele dependem a ordem e a proibição: o que ele proíbe é mal, o que ele ordena é bem. Para aquele que da pobreza fez honra, e não tormento, que importam pobreza e tesouros? E para aquele, por meio do qual se extinguiu o clarão do dia, que valor terá a sombra e o Sol? Ele foi o Vigário Divino do reino, o destruidor das realezas humanas: os soberbos que se ergueram foram abatidos, e aos que caíram estendeu-lhes a mão; os bons tratou sempre bem, os maus dominou e derrubou, e se trouxe a violência do sangue da espada, trouxe também o bálsamo da misericórdia. Seu bálsamo é alívio para os que sofrem, seu punho, golpe destruidor nos corações de pedra. Muitos selaram seus cavalos e amarraram à cintura o couro do ódio, desejosos de combatê-lo, mas eis que, após tantos anos, todos batem o couro de seu tambor. O Senhor escolheu-o entre todas as criaturas, e porque o amava criou todavia o Céu em seus olhos, que são o selo de divinas visões, onde repontam vergéis que estão além deste jardim material. Os que sustentam os anéis do firmamento coberto de negro são escravos com anéis às orelhas, dispostos a seu serviço. Ele escolhe os Quatro Amigos eleitos pela origem e pela descendência, que são as quatro muralhas da arca da Lei. Bendita é a luz que emana de seus olhos: bênçãos recaiam sobre a natureza! Quando com seu hálito perfumou de almíscar o ar, deixou cair as tâmaras frescas da palmeira seca. Com uma alma cujo sopro é alento, o Céu e a Terra, num só grande corpo, extraem dessa alma a vida: se são todos um Trono, ele é Salomão. Tem o poder milagroso de ser tâmara fresca e espinho seco, e sua tâmara é espinho para o inimigo. Com seus dedos cortantes partiu, no próprio punho, a maçã da Lua; fez um sulco na maçã, mas extraiu uma cascata de estrelas. O criador louva-o porque ele é o Escolhido, e aquele o Que Escolhe: que se digam preces por toda a esfera azul para honrar quem elege e quem é eleito!

Trad. Carolina Giampietro

Attâr

(n. 1220, c.)

Desperta, meu amigo, de teu sono,
e colhe alguns segredos desta vida.
Por que dormir enfim a melhor parte,
se do sono da morte não vais acordar?

Trad. Vitória Peres de Oliveira e Roberto Santos

O lha o mar, com teus olhos bem abertos,
que o mundo não é mar, mas sua espuma.
Tudo não passa de ilusão na Terra,
começa pouco a pouco a contemplá-la...

Trad. Vitória Peres de Oliveira e Roberto Santos

Rûmî

(m. 1273)

Morrei, morrei, de tanto amor morrei,
morrei, morrei de amor e vivereis.

Morrei, morrei, e não temais a morte,
voai, voai bem longe, além das nuvens.

Morrei, morrei, nesta carne morrei,
é mero laço, a carne que vos prende!

Vamos, quebrai, quebrai esta prisão!
Sereis de pronto príncipes e emires!

Morrei, morrei aos pés do Soberano:
e assim sereis ministros e sultões!

Morrei, morrei, deixai a triste névoa,
tomai o resplendor da lua cheia!

silêncio é o sussurro de morte,
e esta vida é uma flauta silente.

Trad. Luciana Persice e Marco Lucchesi²

 Nota

² De: RÛMÎ, Djalal ad-Dîn. *A sombra do amado*. Trad. Luciana Persice e Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Fisus, 2000.

O que fazer, se não me reconheço?
Não sou cristão, judeu ou muçulmano.

Se já não sou do Ocidente ou do Oriente,
não sou das minas, da terra ou do céu.

Não sou feito de terra, água, ar ou fogo;
não sou do Empíreo, do Ser ou da Essência.

Nem da China, da Índia ou Saxônia,
da Bulgária, do Iraque ou Khorasan.

Não sou do paraíso ou deste mundo,
não sou de Adão e Eva, nem de Hades.

O meu lugar é sempre o não-lugar,
não sou do corpo, da alma, sou do Amado.

O mundo é apenas Um, venci o Dois.
Sigo a cantar e a buscar sempre o Um.

“Primeiro e último, de dentro e fora,
eu canto e reconheço aquele que É.”

Ébrio de amor, não sei de céu e terra.
Não passo do mais puro libertino.

Se houver passado um dia em minha vida
sem ti, eu desse dia me arrependo.

Se pudesse passar um só instante
contigo, eu dançaria nos dois mundos.

Shams de Tabriz, vou ébrio pelo mundo
e beijo com meus lábios a loucura.

Trad. Luciana Persice e Marco Lucchesi

Se houver passado um dia em minha vida
sem ti, eu desse dia me arrependo.
Se pudesse passar um só instante
contigo, eu dançaria nos dois mundos.
Shams de Tabriz, vou ébrio pelo mundo
e beijo com meus lábios a loucura.

Trad. Luciana Persice e Marco Lucchesi

Saadi

(m. 1294, c.)

O órfão

Estende sobre o órfão tua sombra tutelar,
retira o pó; arranca seu espinho...
Quando vires o órfão andando, cabisbaixo,
não beijes o rosto de teu filho.
Se ele chorar, quem há de acalmá-lo?
Se ele ficar com raiva, quem há de partilhar seu sofrimento?
Ao enxugares suas lágrimas, mostra-lhe compaixão;
retira ternamente a terra de seu rosto.
Oh! que ele não chore mais! pois o Trono divino
não pára de tremer quando um órfão chora.

Trad. Ana Thereza Vieira e William Soares

O amor místico

Na escura noite, quando estava insone,
lembro que a mariposa disse à vela:
“Se eu te amar, serei por ti consumada;
ah! por que esse teu pranto, esse ardor?”
“Vivo tão apaixonada! – disse a vela –,
minha querida, levaram-me o mel,
e dês que sua doçura está tão longe,
como Farhad, um fogo me consome.”
Falava e uma dolorosa torrente
de lágrimas rolava no seu rosto.
“Mas o amor não foi feito para ti:
não tens paciência nem perseverança,
tu foges quando sentes minha chama;
eu fico e sou de todo consumada;
esse fogo de amor não queima as asas,
mas me consome da cabeça aos pés;
Ah! sente meu ardor e minhas lágrimas!”
Uma parte da noite se passara,
e a jovem apagou aquela chama.
Ao subir a fumaça, ela dizia:
“Considera o desenlace do amor,
o caminho, se queres conhecer:
pois a morte é quem salva desse ardor.”

Trad. Ana Thereza Vieira

Hâfiz
(m. 1389)

Ó tu, que viste curvar-se ante a poeira do
teu umbral A fronte orgulhosa do Sol e
da Lua, Não me deixes morrer abrasado
na chama da espera, Nem sentar-me à
sombra da nuvem!

Trad. Aurélio Buarque de Holanda³

Nota

³ De: HÂFIZ E SAADI. *Vinho, vida e amor*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.

Humilhado, o botão de rosa se esconde
quando te vê! O Narciso adormecido não
ousa contemplar-te. Como poderia a rosa
proclamar-se soberana? Ela pede à Lua o
seu brilho, à Lua que o recebe de ti.

Trad. Aurélio Buarque de Holanda

Trad. Ana Thereza Vieira

Nasîkh
(m. 1838)

Distâncias

Perto está a morte, mas longe está a vida do Assassino;
aproxima-se o Bandido, mas ainda longe está a Meta!

Como unir meu Pêssego à Maçã do Amado ?
Ela está longe de mim como o poço de Babel!

Se o adorado amigo de mim se queixa, é só graça,
fomos ligados ao coração, mas longe estava o coração!

É possível compreender o descaso do Amigo?
Ao longe, cantam os rouxinóis, mas a rosa não ouve.

Acabo de entrar num Paraíso de rosas, estou morto:
ainda longe de mim estão as formas da huri!

Espero ser perdoado, se tremo, longe do Amado:
por que palpitar em vão? Longe está a ferida do Matador!

Mas, seria absurdo que estivessem longe e perto:
ele está perto de ti, mas se ele te ignora está longe!

Com paixão destruidora Qais enviou a Leila uma mensagem
“Ouço os Sinos da caravana, e ao longe o som das Correntes!”

Por que não posso rolar na Poeira para alcançar a Lua?
Meu Amigo tão amado está longe, como a Lua cheia!

Por que Qais estaria a gritar como sino no deserto da loucura?
Sem forças, não pode seguir, tão longe do palanquim de Leila.

Deixa-te levar pelo vórtice da dor;
Nasîkh, não há dor possível, ao ver de longe o cais!

Zâfar
(m. 1862)

Ab Ab Ab Ab

Não sei a cor daquela flor, ah ah ah ah!
Dela se coloriu todo o jardim: ah ah!

Ah! Como penetra o sal nas chagas do amor!
E que prazer me faz sentir: ah ah ah ah!

Deus sabe como é doce a espada do Assassino!
Minhas chagas estão gritando: ah ah ah ah!

Que diferença existe entre o Raio e a Centelha?
São chama vívida e vermelha: ah ah ah ah!

Sou torturado pelo Servo, que do cálice
triste do Amor me fez beber: ah ah ah ah!

Por que adorar a forma, o corpo do Real?
Ocultam-se mil coisas na aparência, ah ah!

Zâfar, e o cosmos que emana da Natureza?
É como um rio a transbordar, ah ah ah ah!

Trad. Carolina Giampietro

Iqbâl

(n. 1877- m. 1938)

Meditação

As imagens não cessam com as obras.
São vinho virgem nas veias da vinha.
Já não podemos viver como as rosas,
cujas vestes são levadas pelo vento.

Não procures o mistério da vida,
se o conheces, e não vivas de espinhos.
Não sejas um arbusto para o fogo,
mas a colina, que sempre repousa.

Trad. Lucy Prado

O perigo

Confia uma gazela à companheira:
“Quero um abrigo num lugar seguro.
Os caçadores correm na planície:
manhãs e tardes geram infortúnios.

Quero viver bem longe do perigo
e o coração mais livre de cuidados.”
E a outra respondeu: “Sábio conselho:
se quiseres viver, vive em perigos.

Procura enfim a rudeza da pedra,
a lâmina cortante e poderosa,
a coragem, o perigo, a ousadia,
para crescer teu corpo e teu espírito.”

Trad. Lucy Prado e William Soares

Trad. Carolina Guarnieri

A POÉTICA DE NOVALIS



OSTROWER, Fayga
Composição, 1967
Xilogravura em cores
Acervo Iconografia / FBN

A POÉTICA DE NOVALIS

Alegoria, hieróglifo e arabesco: Novalis e a poesia como poiesis

Márcio Seligmann-Silva

Uma das características mais marcantes da recepção das idéias de Novalis – e do seu amigo e também membro do grupo de pensadores primeiros românticos de Iena, Friedrich Schlegel – é que ao menos desde 1919, ano da tese de Walter Benjamin sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo alemão e sobretudo desde os anos 70 do século passado –, coincidindo com um momento de profundas renovações no pensamento da teoria literária –, essas idéias têm servido para pensarmos tanto as bases da nossa modernidade – no sentido baudelaireano e benjaminiano desse termo – como também nos têm ajudado a pensar de modo mais conceitual a nossa dita “pós-modernidade”. Neste pequeno artigo gostaria de apontar em que medida, a partir de uma reflexão estético-poetológica pós-kantiana, Novalis desenvolveu uma noção de linguagem poética que não se deixa reduzir a nenhum parâmetro tradicional e pode ainda hoje – principalmente com as suas noções de hieróglifo, de alegoria e de arabesco – ajudar-nos a pensar a linguagem – e sobretudo a *escritura* poética e também a das artes (se é que uma tal separação ainda é possível de ser traçada de modo exato).

P O E S I A C O M O “ P Ó R ” A T I V O

O poeta é para Novalis, antes de mais nada, autor de uma ação. Essa ação tem um valor muito particular no universo das suas idéias. Ele a identifica com a ação (*Handlung*) transcendental, tal como ela fora pensada por Fichte, ou seja, com uma *Tathandlung*, estado-de-ação, na tradução consagrada de Rubens Rodrigues Torres Filho (FICHTE 1980). Para Fichte – assim como para Novalis –, o Eu e o Não-Eu, o mundo material e espiritual são fruto de uma ‘posição’ ativa, de uma *Tathandlung*, e apenas através de uma *Handlung* esse mundo pode ser exposto.¹ Ora – paradoxalmente –, Fichte, levando às últimas consequências essa visão *poética* e dinâmica do Ser, visou, nas várias exposições do seu sistema, à auto-atividade (*Selbsttätigkeit*) e não à mera compreensão conceitual da parte dos seus leitores. Para ele, a imaginação só poderia ser apreendida pela imaginação, e essa faculdade era vista como a fonte do funcionamento do espírito humano.² Haveria, além disso, uma correlação íntima entre o pensamento de um modo geral e o poético. Daí por que Novalis pôde escrever: “Poesia (*Dichtkunst*)

é decerto apenas – uso arbitrário, ativo, produtivo de nossos órgãos – e talvez o pensar mesmo não seja algo muito diverso, e pensar e poetar, portanto, um coisa só (*einerley*)” (N II 759 s.). A teoria da *autopoiesis* e o paradigma do poético (no sentido de uma ‘criação absoluta’) representam, portanto, uma entronização da *Setzung* (pôr) criativa, do *princípio* da poesia, mais do que da poesia em si (como gênero ou forma particular da linguagem).³



Johann Gottlieb Fichte. Carvão de F. Bury, 1814

CRÍTICA DA MÍMESIS

Fica claro, portanto, que a poesia que visa apenas uma *exposição pela exposição*, *Darstellung um darzustellen*, ou melhor ‘para pôr’, ‘um zu stellen’, não pode mais ser vista como uma poesia pertencente ao paradigma da mímesis e da representação *tout court*. O amigo de Novalis, Friedrich Schlegel, no seu *Über das Studium der Griechischen Poesie* (*Sobre o estudo da poesia grega*, de 1795-96, comumente referido como *Studiumaufsatz*) – e, logo, ainda no círculo magnético do ‘culto’ da noção de ‘gênio’ –, já afirmara, indo contra a estética clássica (com o seu culto da *imitatio*) que “já a denominação ‘imitação’ é infame e estigmatizante para todos que se vêem como gênios originais” (I 274). A única imitação, *Nachahmung*, que ele pôde admitir então foi a formal, ou seja, da ‘conformidade às leis’ (*Gesetzmäßigkeit*) do modelo, que, no entanto, deveria ocorrer não de modo passivo, mas dentro da ‘mais elevada auto-atividade’. Em vez da *imitação*, Schlegel propôs a visão do poesia como ‘reforma (*Nachbildung*) da Natureza’, que também se opunha ao princípio mais passivo da filosofia, a saber: ‘desvendamento da Natureza’ (XVIII 301 Nr.1275). Nos seus fragmentos de 1797 da revista *Lyceum*, ele também defendera não apenas uma obra poética autocentrada, livre de uma unidade coercitiva sobre o todo, como também os seus próprios elementos foram vistos como atomizados: “A poesia é um discurso republicano; um discurso que é a sua própria lei e o seu próprio fim, onde todas partes são cidadãos livres e podem co-determinar” (L 65). No mesmo ano ele condenou a poesia de Schiller justamente devido à sua submissão ao elemento político.⁴

Novalis também expressou reiteradas vezes o seu desprezo pela coerção da ‘matéria’ (no sentido de conteúdo, assunto) na obra de arte. Para ele, a autêntica poesia deveria ser ‘uma superfluidade formada – um ser formante de si mesmo’ que seria avesso ao ‘arrazoar e argumentar’ e, portanto, deveria ser evitado nos ‘locais errados’ –, pensando-se em um mapeamento do poético e do prosaico –, não deveria ter tampouco uma ‘cara séria’ (N II 757). Ou seja, a poesia é descrita por Novalis como sendo toda *ornamento*⁵ – *superfluidade formada* (*Zierat – gebildete Überfluß*), sendo que cada um desses termos tem o seu peso específico: ela é tanto formada (*ge-bildete*) como também *Bild*, imagem, assim como ela é excesso (um além e um aquém da prosa) e *fluída* (*Flüssig*). Novalis defende uma concepção totalmente moderna – ‘atual’ e oposta à de Schiller – da arte como uma arte que, em vez de visar a ‘ilusão’, *Täuschung*, o ‘parecer natureza’ (*o als ob Natur* retórico e kantiano), assume-se como arte, como ‘máscara’. Daí a sua condenação do teatro naturalista (burguês): “Também no teatro tiraniza o princípio da imitação da natureza. Mede-se o valor da peça a partir dele. Os antigos também entendiam melhor desse ponto. Neles tudo era mais poético (N II 845s.)” Também a sua teoria do conto de fadas (*Märchen*) enfatiza o elemento caótico, desprovido de um sentido único nas obras desse gênero. Essa teoria traz importantes elementos para a desconstrução primeiro romântica da concepção da obra de arte como meio de representação. O *Märchen* é conectado à fantasia, à música, ao sonho – e é oposto à *História* e à *Moral*.⁶

A alta estima que se tinha pela música, que era tratada como um modelo na estética romântica, ilumina bem esse elemento antimimético de sua concepção da arte. Mas, na verdade, Novalis via mesmo a pintura como não tendo a imitação da natureza como o seu objetivo central. O artista assim como o receptor da arte são componentes ativos; nessa teoria a arte é criação (multideterminada, recíproca) do artista, da obra e do receptor.

O músico toma a essência de sua arte de si – não pode atingi-lo nem mesmo a menor suspeita de imitação. Ao pintor parece que a natureza trabalha de antemão por toda parte – ser o seu modelo completamente inatingível. – Na verdade, porém, a arte do pintor é tão independente, surgiu de modo tão totalmente *a priori* quanto a arte do músico. O pintor apenas utiliza uma linguagem de signos infinitamente mais difícil que o músico – o pintor pinta propriamente com o olho. – A sua arte é a arte de ver regularmente o belo. Ver aqui é totalmente ativo – atividade completamente formante. Sua imagem é apenas a sua cifra (...). (N II 363)⁷

Para Novalis, como se pode ler ainda em um fragmento da mesma época, 1798, “quanto mais rude a arte é, tanto mais chama a atenção a pressão do assunto (*Stoff*)” (N II 360). A noção de ‘cifra’ lembra aqui nessa passagem a doutrina do mundo como uma ‘escritura de cifras’ que se pode ler no início do romance de Novalis *Os discípulos de Sais* (N I 201), também de 1798. Essa noção Novalis compartilhou com Herder, Hamann, A. W. Schlegel e com muitos outros contemporâneos. Na medida em que ele tentou ‘salvar’ a pintura do campo das artes imitativas com base nessa noção de cifra, fica clara a importância que ele atribuía a ela. O caráter de escritura cifrada da pintura faz com que ela se torne mais do que uma simples imitação.

Mas para os românticos essa passagem para o registro da cifra (em termos benjaminianos: para o lado mágico da linguagem) não implica a total saída do campo conceitual. Essa ambigüidade presente na poesia – seu caráter simultaneamente semiótico e metasemiótico – também contamina outros dois importantes conceitos que aparecem como qualificativos da linguagem poética, a saber: a *alegoria* e o *hieróglifo*. Novalis denominou a arte nos seus primórdios, quando a ‘arte da comunicação’ (a saber, a linguagem) e a ‘arte da exposição (*Darstellungskunst*)’ (a saber, a poesia) ainda não se haviam separado, de *hieroglifística*, *Hieroglyphistik*. A arte no seu ‘início’ se utilizaria de ‘palavras alegóricas’ (N II 361) para atingir a ‘popularização’ desejada. Ele admite que a arte – ‘de um modo geral’ – tem uma ‘camada’, ou um ‘momento’ de saída de si mesma, de sugestão, *Anspielung*, que, para ele assim como para Schlegel, é sempre prosaico (XVI 517 Nr.162). Daí por que para Novalis “a poesia é a prosa entre as artes. Palavras são configurações acústicas de pensamentos”⁸ (N II 544); e para F. Schlegel: “Toda poesia é representativa. A alegoria também tem parte nisso.” (XVI 262 Nr.104). Por outro lado, na *Conversa sobre a poesia* ele também afirmou “(...) que a linguagem está mais próxima do espírito da poesia, que outros meios da mesma. A linguagem, que na sua origem é idêntica à alegoria, (é) o primeiro instrumento imediato da magia” (II 348).⁹

Por um lado o (puramente) *poético* é o não representativo, e ‘é o real’ apenas no sentido produtivo do poético como *pôr*, *Setzung*; por outro, o prosaico é o real, no sentido da sua identificação com a sociedade des-poetizada, burguesa, filistéia, e é o meio da sua representação via uma linguagem instrumental, representativa. Mas ocorre que essa representação, na medida em que é aproximada pelos românticos da noção de alegoria, é novamente poetizada, novamente aproximada da noção ‘mágica’ de *Setzung*. Para esses autores, não há uma poesia que não penetre no campo da representação, não há poesia nem prosa puras, pois a linguagem nunca se deixa reduzir nem à pura auto-referencialidade (se a imagem sempre é alegórica, ela sempre ‘está para um outro’), nem tampouco à pura denotação. A solução tradicional no séc. XVIII para esse dilema – a exigência de uma linguagem poética imediata oposta ao registro representativo da ‘linguagem cotidiana’ – foi a naturalização dos signos da poesia. Já os românticos tentam ir além da dicotomia prosa/poesia e trabalham com o modelo da linguagem onírica. Para eles a poesia deveria restringir-se, como os nossos sonhos, a uma ‘significação livre’.¹⁰ Mesmo na freqüentemente citada definição que Novalis deu da poesia como marcada pela ausência de ‘sentido e nexo’, *Sinn und Zusammenhang*, reencontra-se a ‘concessão’ ao sentido alegórico e à ação *indireta*:



Retrato de Novalis, autoria desconhecida, detalhe.
Museu de Weissenfels. S. d.

Narrações sem nexo, no entanto com associação, como *sonhos*. Poemas – simplesmente *bem-soantes* e cheios de belas palavras – mas sem qualquer sentido ou nexo – no máximo algumas estrofes comprehensíveis –, eles devem (ser) como puros fragmentos (*Bruchstücke* (sic)) das mais diversas coisas. A verdadeira poesia pode ter no máximo um sentido alegórico em grande escala e ter um efeito indireto como a música etc. – A Natureza é, portanto, puramente *poética* – e o quarto de um mágico – de um físico – um quarto de criança – uma casa de despejo e uma dispensa (N II 769).¹¹

O belo e a harmonia eram categorias da arte que os românticos mantiveram no seu ‘sistema’ estético. A alegoria (como *alle-gorein* - outro dizer) estabelece nele um *segundo centro* da poesia: “*Harmonia* (é) o segundo centro da poesia ao lado da alegoria” (XVIII 253 Nr. 710), escreveu Schlegel. A poesia constitui-se como um discurso que não pode ser dominado e reduzido, como uma cadeia infinita de indicações alegóricas. A concepção iluminista da linguagem como um sistema de signos arbitrários que representam idéias é dissolvida nesse modelo lingüístico da poesia, graças a uma superdosagem de ‘significação’ (de trabalho do signo). A poesia possui um modo infinito de significar (via exposição, *Darstellung*), porque, como na teoria kantiana do *Hypotipose* simbólico, há um limite (essencial: uma quebra sempre presente e negada pelo Iluminismo) da representação. A poesia seria apenas um esquema, um índice, uma analogia do seu ‘objeto’. Daí por que para Schlegel: “A questão o que quer o escritor pode ser concluída, a o que a obra é, não (XVIII 318 Nr. 1515).” Essa resposta não se deixa formular porque a poesia é construída em torno do infinito, ela é exposição do não-exponível e ela mesma, portanto, inexponível, ou seja (tradução, no sentido de superposição, *Über-Setzung*, que é), intraduzível. Como Novalis ‘definiu’ de modo exemplar:

‘Existe um sentido especial para a poesia – uma afinação (*Stimmung*) poética em nós. A poesia é totalmente pessoal e, deste modo, indescritível e indefinível. Quem não sente e sabe, imediatamente, o que a poesia é, não pode aprender nenhum conceito dela. Poesia é poesia. Incomensuravelmente diversa da *arte-do-discurso* (*da linguagem*) (*Rede(Sprach)kunst*) (N II 839).

O sentido para poesia tem muito em comum com o sentido para o misticismo. Ele é o sentido para o próprio, pessoal, desconhecido, misterioso, que deve ser *revelado*, o necessariamente casual. Ele expõe o inexponível. Ele vê o invisível,¹² sente o que não se pode sentir etc. Crítica da poesia é absurdo. Já é difícil de se decidir, decerto a única decisão possível, se algo é poesia ou não (N II 840).¹³

Nessa definição Novalis leva ao extremo a a-conceitualidade e o elemento *poético* da poesia, ou seja, afirma-se a poesia como *intraduzibilidade*. O poeta é descrito como aquele que *põe* tanto o mundo como o sujeito. O poeta como vidente, *Seher*, como aquele que através do seu sentimento, *Gefühl* – da intuição intelectual, *intellectuelle Anschauung* – vale dizer, da reflexão, consegue *mediatizar* o

indescritível. Assim como, kantianamente falando, a imaginação como participante da criação da linguagem, fornecendo as imagens sobre as quais as intuições e a linguagem são processadas, constituiria o elo entre o figurativo e o conceitual, do mesmo modo o artista, ou melhor, o poeta, seria aquele capaz de – como num hieróglifo – conectar o escritural, prosaico e o imagético, poético. Ele representaria um ideal da humanidade, na medida em que nele se dá um encontro; ele constitui o local de passagem – de tradução – do inconcebível, do intraduzível para uma linguagem, ‘popular’¹⁴ ‘compreensível’, ao mesmo tempo clara e enigmática, do mesmo modo que Novalis, na sua carta a A. W. Schlegel de janeiro de 1798, elogiara a poesia que se ‘contrai’, se aproxima da prosa (N I 656 s.), ou numa outra a F. Schlegel, resume a sua expectativa com relação ao *Heinrich von Ofterdingen* com a frase: “Prosa elástica é o meu desejo piedoso” (*Geschmeidige Prosa ist mein frommer Wunsch*) (N I 742). O elemento fluído, maleável, era uma característica, para Novalis, da poesia originária. Se, para Dubos, o poeta que realiza essa união do imagético e do discursivo é o *Genie*, para Novalis, ele é gênio porque cria palavras-figura. Para ele, seria a era de ouro, quando as palavras se tornassem tais figuras:

Palavras e figuras determinam-se em alternância constante – as palavras audíveis e visíveis são propriamente figuras-palavra (*Wortfiguren*). As figuras-palavra são as figuras-ídeia das outras figuras – Todas figuras etc. devem tornar-se figuras-palavra ou figuras-“linguais” (*Sprachfiguren*) – assim como as *palavras-figura* (*Figurenworte*) – as imagens internas etc. são as palavras-ideal dos demais pensamentos ou palavras – na medida em que todas devem tornar-se imagens internas.

À fantasia, que forma as *palavras-figura*, cabe muito bem o predicado gênio.

Será a era de ouro quando todas palavras se transformarem em *palavras-figura* – mitos – e todas as figuras em figuras-“linguais”, hieróglifos – quando se aprender a falar e escrever figuras e a musicar e a tornar plásticas as palavras de um modo perfeito.

Ambas artes devem estar justas, são inseparáveis, ligadas e se tornarão perfeitas ao mesmo tempo (N II 458).

Ao hieróglifo como utopia lingüística, corresponde, na teoria romântica da superação dos gêneros literários tradicionais,¹⁵ a construção de uma poesia que reunisse esses mesmos caracteres do hieróglifo, que fundisse imagem e escritura.¹⁶

Uma vez que a arte é uma exposição alegórica, o artista deve escolher entre duas estratégias de exposição (que, de resto, também podem ser misturadas, como nos contos de Tieck): ou ele expõe o mundo do ponto de vista de uma ‘teoria da vida comum’ (N II 555) e cria poeticamente os elementos cotidianos novamente – e desse modo revela-se ‘sob’ ou ‘por atrás’ do nosso mundo prosaico os *disiecta membra poetae*; ou ele expõe o indizível através do sem sentido, ou seja, por meio de uma obra ‘fantasiosa’ como, por exemplo, os assim chamados *arabescos*. Em ambas direções, o poeta trabalha também com hieróglifos e com alegorias. Ambos caminhos expõem o mundo como uma cadeia infinita de significantes e como um emaranhado insolúvel de palavras-figura.

Notas

1. Cf. DICK 1967, p. 231. Cf. FRANK 1995, pp. 13-34, para um estudo das origens da teoria produtiva do *pôr*, *Setzung*, na sua relação com a obra de Jakobi, *Über die Lehre des Spinosa in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn* (Neue vermehrte Auflage, Breslau 1789).
2. Cf. FICHTE 1971, p. 284. Para Novalis também valia o mesmo princípio: "Deve-se deduzir a partir da imaginação produtiva todas as faculdades e forças internas – e todas as faculdades e forças externas." N II 653.
3. LACOUE-LABARTHE e NANCY 1978, p. 21.
4. "Para a arte não existe nenhum erro mais perigoso do que, como Schiller, buscá-la na política e na universalidade." XVI 101 Nr. 194.
5. Nesse ponto também os românticos vêm a contrapelo da doutrina kantiana. Kant na sua terceira crítica (p. 43) tratou dos parerga (*Zieraten*) como uma espécie de moldura do belo que não poderia reivindicar atrativos próprios, caso contrário eles transformariam-se em adornos (*Schmuck*) e destruiriam a beleza. Os românticos com a sua valorização do elemento ativo da poesia desprezaram essa hierarquia kantiana: as obras românticas por excelência não se permitiram traçar de modo claro e 'limpo' as fronteiras entre obra (*ergon*) e ornamento (*parergon*).
6. "Nada vai mais contra o espírito do conto de fadas – do que um fato moral – um nexo (*Zusammenhang*) legal. – No conto de fadas impera a autêntica anarquia da natureza./Mundo abstrato – Mundo do sonho (...)" (N II 679). "Um conto de fadas é na verdade como uma imagem onírica – sem anexo – um *ensemble* de coisas e sucessos maravilhosos – p. ex.: uma *fantasia musical* – as seqüências harmônicas de uma harpa eólica – *a própria natureza*. Se uma história (*Geschichte*) é transposta em um conto de fadas, isso já é uma intromissão alheia (...)" (N II 696).
7. A obra do pintor Philipp Otto Runge é uma das que mais se aproxima desse ideal romântico de 'pintura musical' também pensado por Friedrich Schlegel, sobretudo com a noção de *arabesco* como uma modalidade de *parergon* que domina o espaço antes reservado à obra (ao 'tema principal') e desorienta uma leitura dentro da chave da "hermenêutica do sentido". A relação entre arabesco, música e fantasia é anunciada em uma pequena anotação em forma de pergunta de 1800: "Arabescos são justamente aquilo na *pictur* que as fantasias no musical?" (XVI 342 Nr. 15). Em um fragmento, Schlegel definiu o arabesco como "pintura absolutamente fantástica" e o conectou a uma "paisagem totalmente sem figuras, idílica-romântica em grande estilo" (XVI 167 Nr. 986), sendo que não podemos esquecer que a paisagem é o gênero romântico por excelência que justamente desbanhou a pintura história (mitológica e religiosa) com a sua carga narrativa explícita (cf. ainda: "Deve ter existido uma pintura hindu e na verdade grandiosa. *Pictur* pura, nada senão arabesco. Dever-se-ia poder pintar de modo *bieroglyphistico*, sem mitologia. Uma pintura filosófica." XVI 326 Nr. 860). Schlegel também percebeu a proximidade entre essa noção de arabesco, a de grotesco e a de *Witz* (cf. A 389 e XVI 119 Nr. 409), na medida em que nessas três noções está em jogo a quebra da linearidade e da lógica contida no discurso do verossímil ou do 'racional'. Assim, também a poesia universal progressiva, o romance, é definido com essas palavras: "O essencial no romance é a forma caótica – Arabesco, Conto de fadas" (XVI 276 Nr. 274). Baudelaire, ao falar do *tirso* nos seus poemas em prosa e ao tratar da teoria do cômico e do riso, foi, sem dúvida, um dos maiores herdeiros dessa tradição primeiro romântica que procurava pensar o 'impensado'. Com relação ao arabesco cf. BUSCH 1985.
8. Essa visão da linguagem como conceitual e representativa era típica da concepção iluminista, como se lê em autores como Mendelssohn e Lessing. Ao lado dessa visão da linguagem 'prosaica', havia também a de uma linguagem 'poética', imagética, 'direta'. Cf. quanto a essa visão dupla da linguagem, a minha introdução à tradução do *Laocoonte*, de Lessing (LESSING, 1999, pp. 7-72). Novalis, como veremos, na verdade abalou a possibilidade de se traçar essa divisão clara entre a prosa e a poesia. Os "signos naturais" (da pintura) que eram altamente valorizados pelos teóricos mais próximos das doutrinas do Classicismo, tornam-

se agora um 'problema' que deve ser desmontado com a valorização dos elementos não miméticos da arte. Por outro lado, também no campo da escritura (poética) não é a representação, mas sim o momento do seu ultrapassamento que será valorizado.

9. F. Schlegel posteriormente – em uma fase mais nacionalista e na qual seu catolicismo já despontava – explicitou essa dupla visão do alegórico nas suas descrições das pinturas do Louvre, em 1803, quando ele opôs a 'alegoria comum' (que "quer traduzir em símbolos conceitos individuais abstratos e, portanto, determinados e limitados", IV 24) à alegoria como "indicação de mistérios divinos" ("toda pintura verdadeira propriamente dita deve ser um hieróglifo, um símbolo divino", IV 150).

10. "O sonho é freqüentemente significativo e profético, porque é um efeito da natureza da alma – e, portanto, consiste na ordem de associação. – Ele é significativo como a poesia – mas, também devido a isso, significativo de modo irregular – totalmente livre."

N II 693.

11. Numa passagem também conhecida de uma carta ao seu irmão Karl, Novalis põe em evidência essa tensão inerente à arte entre a ausência de mimesis e o seu sentido ('ainda que') indireto: "Nos poemas evita o acento (*Wortklang*). /Na prosa seja pleno, conciso. /Nos pensamentos original, maravilhoso, novo. /Na composição, como nos pensamentos. / Decerto nenhuma imitação da natureza. A poesia é totalmente o oposto. No máximo a imitação da natureza, da efetividade, só pode ser alegórica (...)" (N I 737).

12. Já Dubos, ao condenar a tradução da poesia, compararam esse procedimento à tentativa de se explicar as cores para um cego de nascimento; ou seja, só tem-se acesso à poesia de modo direto, assim como o poeta é justamente aquele que se relaciona de modo direto com o invisível, *Unsichtbar*.

13. Cf. ainda NII 845.

14. "Toda a vida e toda a poesia devem ser postas em contato; toda a poesia deve ser popularizada e poetizar o todo da vida" (XVI 206 Nr. 27). Esse fragmento de Friedrich Schlegel – que anuncia e resume o projeto moderno das vanguardas – deve ser compreendido no contexto da teoria romântica da poesia universal como devir infinito.

15. Quanto à teoria romântica da superação dos gêneros literários e adjetivação dos mesmos cf. SZONDI 1970.

16. Essa mesma tendência da aproximação do lingüístico e do imagético, Walter Benjamin destacou no seu livro sobre o *Trauerspiel* como sendo um fenômeno tanto barroco como romântico, e que se deixa expressar da melhor forma justamente na noção de hieróglifo. Como é conhecido, Benjamin, inspirado por Karl Giehlow, estabelece como uma das origens do alegórico as tentativas humanistas de deciframento dos hieróglifos egípcios (BENJAMIN, 1974, p. 345). Ele notou uma antinomia na base da concepção barroca da linguagem que se 'resolveu' na noção de hieróglifo. Do mesmo modo, no Romantismo o conflito entre o imagético ('Darstellerisch' relativo à exposição) e o conceitual (comunicativo) levou a uma teoria do hieróglifo: BENJAMIN, 1974, pp. 351 ss.

Referências bibliográficas

Abreviações utilizadas:

- I-XXV Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, org. por E. Behler, München/Paderborn/Wien, 1958 ff.
- A “Athenäums-Fragmente” (Fragmentos da Revista *Athenäum*). In Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, cit., vol. II, 1967. pp. 165-255.
- i “Ideen” (Idéias). In id., pp. 256-72.
- L “Lyceums-Fragmente” (Fragmentos da Revista *Lyceum*). In *id.* pp. 147-63.
- N Novalis, *Schriften. Werke, Tagebücher und Briefe* Friedrich von Hardenbergs, org. por Hans-Joachim Mähl e R. Samuel, Stuttgart, 1978-1987.

Demais obras citadas:

- BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann. Frankfurt A. M.: Suhrkamp, 1974, pp. 203-430.
- BUSCH, Werner. *Die Notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jh.* Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1985.
- DICK, Manfred. *Die Entwicklung des Gedankens der Poesie in den Fragmenten des Novalis*. Bonn, 1967.
- FICHTE, Johann Gottlieb. *A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos*, tradução, comentário e notas R. R. Torres Filho. São Paulo: Abril, 1980.
- _____. *Sämtliche Werke*, hrsg. von I. H. Fichte. Berlim: Walter de Gruyter & Co., Band 1, 1971.
- FRANK, Manfred. “Friedrich von Hardenbergs philosophischer Ausgangspunkt”. In Wolfram Hogrebe (org.), *Fichtes Wissenschaftslebre 1794. Philosophische Resonanzen*. Frankfurt A. M., 1995, pp.13-34.
- LACOUE-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Ed. Seuil, 1978.
- LESSING, G. E. *Laocoonte. Ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*. Introdução, tradução e notas M. Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura, 1998.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Prosa – Poesie – Unübersetzbarkeit. Wege durch das 18. Jahrhundert und von den Frühromantikern bis zur Gegenwart*. Tese de doutorado, Instituto de Teoria Literária e Literatura Comparada da Freie Universität. Berlim, 1996.
- _____. *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1999.
- SZONDI, Peter. “Friedrich Schlegel Theorie der Dichtarten. Versuch einer Rekonstruktion auf Grund der Fragmente aus dem Nachlass”. In *Euphorion*, LXIV. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1970, pp. 181-99.

Novalis: vias de acesso

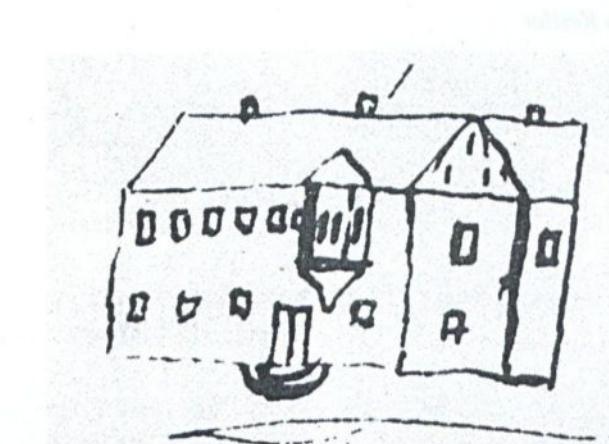
Ivo Barroso

O leitor brasileiro tem boas possibilidades de conhecer o cerne do pensamento e da poesia de Novalis, recorrendo à edição *Pólen; fragmentos; diálogos; monólogo* (São Paulo: Iluminuras, 1988), com introdução, seleção dos textos e tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. É o mais completo repositório da obra de Novalis encontrável no Brasil.

Os *Fragmentos* podem ser lidos ainda na tradução do poeta português Mário Cesarini de Vasconcelos (Lisboa: Assírio & Alvin, 1988).

Dos *Hinos à noite*, há excelente versão de Orlando Ferreira, feita com base na transposição clássica inglesa de George MacDonald (Londres: Temple Lodge, 1992). O professor Orlando Ferreira é um dos maiores divulgadores da obra de Novalis entre nós. Seu site na internet <http://www.gothic.art.br/porao/novalis.htm>, além da versão integral dos *Hinos à noite*, apresenta a quarta parte da tradução inglesa de MacDonald, a íntegra (em inglês) de *Heinrich von Ofterdingen* e transcreve vários fragmentos dos diálogos e do monólogo da tradução de Orlando Ferreira. Suas notas e comentários sobre os *Hinos à noite* contêm esclarecimentos sobre o pensamento filosófico do autor. Também a poetisa portuguesa Fiama Hasse Pais Brandão traduziu os *Hinos à noite* (Lisboa: Assírio & Alvin, 1988) em cujo prefácio analisa a ascensão soteriológica do autor.

Quanto a um dos mais célebres poemas de Novalis ("Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren") comparecem os seguintes tradutores brasileiros: Geir Campos (In *Poesia alemã traduzida no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1960) e Eloá Heise e João Azenha Jr. (In *Anais da VIII Semana de Literatura Alemã da USP*. São Paulo, 1992).



Desenho da casa de Novalis em carta para o irmão

AFORISMOS

Nesse primeiro grupo, evidencia-se uma espécie de inteligência do fragmento, a alta possibilidade de expressão filosofante, de que o Poeta jamais abriu mão. Somente no século XX, depois dos aforismos de Nietzsche, e da obra de Wittgenstein, esta coleção de *Fragmentos* ganhou dimensão autônoma.

1 – Cada objeto amado é o centro de um paraíso.

2 – Poetas e sacerdotes eram originalmente uma só pessoa, e somente as épocas posteriores os separaram. O poeta autêntico é, no entanto, sempre sacerdote, assim como o sacerdote autêntico sempre permaneceu poeta. Será que o futuro não deveria propiciar o retorno ao antigo estado de coisas?

3 – A poesia é o herói da filosofia. A filosofia eleva a poesia a axioma. Ela nos ensina a conhecer o valor da poesia. Filosofia é a teoria da poesia. Ela nos mostra o que é a poesia; que ela é um e o todo.

4 – Somente um artista pode adivinhar o sentido da vida.

5 – O poeta entende a natureza melhor que o cientista.

6 – O mundo dos livros é verdadeiramente somente a caricatura do mundo real. Ambos originam-se da mesma fonte. Aquele, no entanto, se manifesta num meio mais livre, mais ágil. Por essa razão, as cores lá são mais berrantes, há menos nuances entre as cores, os movimentos são mais vivazes, os contornos, portanto, mais impressionantes, a expressão é hiperbólica. Aquele se manifesta somente fragmentariamente, este como um todo. Por isso, aquele é mais poético, espirituoso, interessante, pictórico, mas também mais inautêntico, mais não filosófico, mais imoral. A maioria dos homens, incluindo-se aí grande parte dos doutos, só têm uma visão de livro, uma opinião fragmentária do mundo real, e esta então padece das mesmas fraquezas e desfruta das mesmas vantagens do mundo dos livros. Muitos livros não são também mais que exposições de tais visões singulares, fragmentárias do mundo real.

Trad. Izabela Maria Furtado Kestler

Wenn nicht mehr Zahlen

Trata-se do poema mais conhecido de Novalis. De um lado, percebe-se uma de suas permanentes paixões, que foi a da matemática, quando se dava a estudar o cálculo integral e outras matemáticas, pura e aplicada. Por outro lado, uma visão absolutamente aberta, *Grenzlos*, fora de quaisquer âmbitos científicos, dá ao poema um cenário de beleza e imprecisão, algo daquela mesma imprecisão que levaria Leopardi a abordar o infinito, em poema homônimo.

Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
 Sind Schlüssel aller Kreaturen,
 Wenn die, so singen oder küssen,
 Mehr als die Tiefgelehrten wissen,
 Wenn sich die Welt ins freie Leben,
 Und in die Welt wird zurück begeben,
 Wenn dann sich wieder Licht und Schatten
 Zu echter Klarheit werden gatten,
 Und man in Märchen und Gedichten
 Erkennt die ewgen Weltgeschichten,
 Dann fliegt vor einem geheimen Wort
 Das ganze verkehrte Wesen fort;

Quando já as cifras e figuras

Quando já as cifras e figuras
não sejam chaves das criaturas,
quando os que cantam ou que beijam
mais sábios que os mais cultos sejam,
quando o mundo a uma vida livre
e a este mundo outra vez se livre,
quando sombra e luz novamente
unam-se em claridade autêntica,
e quando em poesias e lendas
a história do mundo se aprenda,
a uma palavra, e ao seu condão,
tudo o que é mau fugirá então.

Trad. Geir Campos

Quando a chave de toda criatura
seja mais do que número e figura,
e quando esses que beijam com os lábios,
e os cantores, sejam mais que os sábios,
e quando o mundo inteiro, intenso, vibre
devolvido ao viver da vida livre,
e quando luz e sombra, sempre unidas,
celebrem núpcias íntimas, luzidas,
quando em lendas e líricas canções
escreverem a história das nações,
então a palavra misteriosa
destruirá toda a essência mentirosa.

Trad. Mário Cesarini de Vasconcelos

Quando não mais números e figuras

Quando não mais números e figuras
forem chaves de todas as criaturas,
quando seus beijos ou cantares outros
forem mais do que o saber dos doutos,
quando o mundo vida livre se tornar
e de novo ao mundo voltar,
quando, novamente, luz e sombra
outra vez se unirem em claridade pura,
e nos contos de fadas e nas poesias
vir-se do mundo as verdadeiras alegorias,
então diante de Uma palavra escondida
esvai-se toda essência mal-entendida.

Trad. Eloá Heise e João Azenha Jr.

Cantos à noite

Dos “Hymnen an die Nacht”, a literatura alemã tirou profundas lições, que atingem uma piedade cósmica e uma intensidade lírica, que havia de marcar os poetas pós-novalisianos, que não podiam não freqüentar essa altíssima elegia, de que se oferece aqui um pequeno trecho.

IV hino (fragmento da parte final)

Peregrinei
onde toda dor
certo dia,
só terá sabor de prazer.
Mais alguns momentos
e estarei livre,
intoxicado
na mentira envolvente do amor.
A vida eterna
surge qual onda diante de mim:
observo do cume,
observo a ti.
Ó Sol, deves desvanecer
sob a colina;
uma sombra irá trazer-te
irada frieza.
Ó, atira em meu coração, amor,
atira até que eu me vá;
até que adormecido,
ainda ame!
Eu sinto o fluxo da
correnteza da jovem e generosa morte;
que transforma meu sangue
em bálsamo e éter!
Com fé e vontade,
eu vivo os dias:
com um êxtase sagrado,
morro a cada anoitecer.

Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho

Caminho para Além,
e cada minha dor
é o mero aguilhão
d'extático ardor.

Um breve tempo apenas,
enfim livre serei
e ébrio no regaço
d'Amor me deitarei.

A infinita Vida
possante a agitar-se
em mim, e eu no alto
estou para te olhar.

Sob aquela colina
o teu brilho fenece,
e a coroa que esfria
sombra te oferece.

Ó bem amada aspira-
me de um hausto só,
para que adormeça
para que Amar possa.

Da morte eu sinto o fluxo
que me rejuvenesce.
Em bálsamo, em éter,
meu sangue converte-se.

Dia, é quando eu vivo
da fé animado.
Noite, é quando morro
santo e abrasado.

CINEMA E POESIA



NERY, Ismael

"*Composição surrealista*", 1929

Óleo sobre tela

Coleção Collectio

In BENTO, Antônio. *Ismael Nery*.

São Paulo: Brunner, 1973, p. 142

CINEMA E POESIA

Mário Peixoto: imagens de permeio com o mar

Constança Hertz

A natureza, na obra de Mário Peixoto, parece exercer a função de aproximar as realidades interna e externa do sujeito que, sempre sem permitir que se identifique seu rosto, conduz o texto e o revela em imagens. Por toda a obra, imagens de mar, sol e montanhas. Este artista pensava por imagens, e, seguindo as imagens da natureza que povoam sua obra, podemos entender que esta natureza, sempre instável, grandiosa e assustadora, que encontra sua principal representação na imagem do mar, aponta para alguns fantasmas que também estiveram presentes no Romantismo¹. A concepção de natureza de Ralph Waldo Emerson, poeta e ensaísta norte-americano do século XIX, nos permite a compreensão de algumas das principais representações da natureza na obra de Mário Peixoto.

A Natureza ofereceria em si mesma, segundo Emerson², um complexo e ilimitado método de conhecimento. A quem aceitasse seguir as direções que indica haveria a possibilidade de ampliar sua visão de mundo em um jogo de referências em que realidades interna e externa se confundem. A Natureza nos permitiria, desta forma, o aprendizado de suas *correspondências*, pois, para este escritor romântico, a natureza possuiria a capacidade de *materializar* realidades internas ao traduzi-las em imagens e sensações³. Haveria ainda a possibilidade de um aprendizado constante com este universo vivo e com características autônomas, sempre a nos impedir de dominá-la ou mesmo de apreender sua grandiosidade. Para Emerson, a intenção jamais deveria ser a de subjugá-la, e sim a de aceitar sua grandeza. Só nos restaria, portanto, seguir suas possibilidades de significação, este o imenso aprendizado que se poderia fazer, desde que se soubesse que esta Natureza seria uma espécie de mosaico vivo, em que as formas e os significados se mostram em movimento constante.⁴ Emerson diz, ainda, que além do movimento da Natureza é preciso apreender suas cores, sua luz. Caberia ao sujeito, portanto, captar esse movimento, e não exatamente sua significação, pois esta jamais será fixa ou estável.

A obra poética de Mário Peixoto estrutura-se a partir do olhar, e desenha, com palavras, paisagens incertas, e nos permite enxergar uma realidade viva, pulsante como esta Natureza do ensaio de Emerson, que expressa o que este sujeito poético vivencia. Entretanto, já não pode haver harmonia entre o sujeito e a Natureza, e de certa forma a Natureza, em função desta ruptura, parece transformar-se em um ideal, como se a Natureza sonhada passasse a ser o espaço em que haveria uma reconciliação do ser humano com esta harmonia perdida. Segundo Walter Benjamin, "já se foi a época (...) em que o homem podia

sentir-se em harmonia com a natureza. Schiller chamava essa época o tempo da literatura ingênua,⁵ e na obra de Mário Peixoto não se pode experimentar esta harmonia, pois a Natureza se mostra instável como o mar e pode ser sempre assustadora, por possuir uma vida própria que jamais pode ser subjugada.

Até mesmo por não haver possibilidade de harmonia entre este sujeito moderno e o ambiente em que vive, resta apenas a imaginação, com seus delírios, e a possibilidade de sonhar. E somente as imagens, sonhadas e delirantes, além da palavra, poderiam estar verdadeiramente próximas da angústia desta voz que tende a expressar-se de modo impersonal e, através da Natureza, pode revelar mais uma vez sua urgência pelo infinito, pelo intangível. Segundo Emerson, as "Palavras são órgãos finitos da mente infinita".⁶ Na obra de Mário Peixoto, temos a mesma impressão, como se os limites da palavra, sempre orgânica, tendessem sempre ao infinito. Suas linhas oblíquas e suas imagens estão sempre a buscar o infinito. Esta a busca da linguagem cinematográfica, esta a busca da poesia de Mário Peixoto – mas para o infinito pode-se apenas apontar, sem jamais alcançá-lo, senão por imagens sonhadas. E parece não haver escolha para este sujeito, sua única possibilidade é ficar com seus sonhos, vivenciar seus delírios. Na poética de Mário Peixoto, não há diferença entre ver e sonhar, entre pesadelo e realidade:

*uma vida cheia de delírios e visões
tendo as mesmas fantasias
as mesmas hesitações
mas continua fatalmente
a seguir o seu caminho*

*desce
desce sempre
envolta no argênteo do vinho
nas sombras dos pesadelos
na cerração?*

("A estrada que desce", *Mundéu*, p. 21)

Na estranha realidade deste poema, há apenas noite e torpor. Pesadelos, sonhos e visões parecem estar a atordoar a sensibilidade poética que experimenta ainda vertigens ("desce sempre"), hesitações e delírios. Confirma-se mais uma vez a impossibilidade de qualquer referência estável na realidade. E a percepção visual do poeta permite-nos constatar que as linguagens poética e cinematográfica se cruzam pelo cromatismo, pelas luzes e imagens construídas pelas palavras em movimento. A percepção desta voz poética ocorre sempre através de palavras que seguem o movimento incerto de imagens e identificamos tanto em *Limite* quanto nos poemas de Mário Peixoto muitas características expressionistas. O que torna tão peculiar sua trajetória talvez seja justamente essa mescla de linguagens, como se as linguagens cinematográfica e poética se fecundassem, e, deste modo, a reflexão se tornasse possível, sempre através de imagens que apontam para o infinito.



Imagen primordial de *Limite*

O Expressionismo parece ter tido mais força no cinema do que na literatura ou no teatro, e na poesia expressionista temos a impressão de que a palavra tende sempre à imagem, a uma percepção sensorial e particularmente visual da realidade. De Georg Trakl, poeta austríaco usualmente associado ao Expressionismo, temos o seguinte poema:

*Vagando pelo lusco-fusco do verão
Passo por feixes de milho amarelado. Por baixo de arcos
caíados de branco
Onde a andorinha revoa, nós bebemos um vinho
ardente.
Beleza: Oh, depressão e risada roxa.
Anoitece e vestígios escuros de verde

Refrescam nossa testa incandescente em meio a calafrios.
Águas de prata escorrem através dos níveis da floresta,
A noite e, muda, uma vida esquecida.
Amigo; estas pegadas frondosas dentro da aldeia.⁸*

Neste poema de Georg Trakl, as cores se destacam e, inesperadas, parecem colorir o que não teria cor, como se o cromatismo fosse necessário para a tentativa do poeta de alcançar o indizível, o que a palavra não alcança e os sentidos talvez não possam compreender. Podemos enxergar a noite, com suas sombras e a natureza que se parecem sobressair através dos ‘cortes’ que sentimos entre os versos – como se a justaposição de imagens estivesse a reproduzir as técnicas de montagem do cinema.⁹ Entre o angustiado poeta austríaco que viveu entre o fim do século XIX e o início do século XX na Europa e Mário Peixoto, cineasta e poeta brasileiro, há uma percepção angustiada da realidade que nos parece próxima, apesar das muitas distâncias históricas e culturais. Segundo Roger Cardinal, “o sofrimento é uma experiência extremamente não-conceitual e existe uma temática irredutível de dor e, portanto, uma base fundamentalmente existencial na estética expressionista”.¹⁰ Ou seja, esta experiência do sofrimento parece poder ser traduzida apenas por imagens e, provavelmente em função desta angústia e deste sofrimento associados ao Expressionismo, as imagens se sobreponham às palavras. A natureza, com suas cores e sombras, faz parte dos poemas de Mário Peixoto, e sua angústia em verdade parece revelar proximidade com o estilo expressionista na percepção de mundo e por permitir novas possibilidades expressivas para a poesia brasileira.

*Provavelmente o aspecto,
o olhar já apagado, que eu abraçaria se entendesse as mãos,
e que, finalmente, vim buscar neste dia,
no termo da extensão...
Se eu debruçasse sobre a restinga,
o meu corpo pesando,
e prendesse na boca entreaberta o hálito da umidade,
provaria a vida perdida, das forças,
que como a volúpia das coisas,
espojou-se um dia, nua, nas superfícies desertas,
dissolvendo-se apavorada,
nos músculos das antigas areias que acordaram...¹¹*

(“Areião”, *Poemas de permeio com o mar I*)

Nas imagens da natureza, a angústia parece se deslocar, pois o sofrimento parece extravasar de tal forma que a paisagem deste poema de Mário Peixoto, aos seus olhos, também sofre, pois a natureza aparece com formas humanas, como “nos músculos das antigas areias que acordaram”. Nos versos, a imagem da natureza e a imagem da dor. O corpo deste sujeito poético mistura-se à paisagem e sua angústia não se pode distanciar do que enxerga, do que o atinge através de seus sentidos, e parece ocorrer uma espécie de sofrida comunhão, pois a realidade não oferece outra possibilidade a este sujeito – o sublime, que muitas vezes aparece na poética de Mário Peixoto, estará sempre além da realidade, e sua direção será indicada justamente por esta dor existencial que parece estar sempre em seu limite. Os caminhos tortuosos da dor, com suas linhas oblíquas e esta natureza que reflete o mundo interno do sujeito poético, fazem parte da poética de Mário Peixoto.

MARES SEM FIM

O mar, com seus reflexos iluminados, como nas belíssimas seqüências de *Limite* e em grande parte dos poemas, está presente com seus movimentos instáveis, suas ilhas, pedras e naufragos. Essas imagens são recorrentes em toda a obra de Mário Peixoto, que fez seu único filme com personagens em um barco à deriva e, em suas duas obras poéticas explicita a importância das imagens da natureza para seu processo criativo já nos títulos, pois *Mundéu* significa armadilha para capturar onças e o mar já aparece no título *Poemas de permeio com o mar I* e II, e ainda nos subtítulos *Na virada do dorso de uma onda* e *Correntes submersas*, respectivamente. Em sua obra, o mar representa a instabilidade da realidade, com suas paisagens em movimento. Para este sujeito moderno que parece ter perdido seu centro, o mar parece representar justamente a impossibilidade de se possuir um centro ou de se ancorar em um lugar que ofereça algum tipo de estabilidade, pois a instabilidade que experimenta é interna, na verdade parece ser anterior ao que enxerga.

No entanto, parece-nos que também a terra, com suas árvores, armadilhas e animais, sempre presentes nos poemas, apresenta a mesma instabilidade do mar. A natureza parece propiciar a percepção de imagens em movimento, pois possui vida própria e, deste modo, permite uma aproximação entre orgânico e inorgânico, já que árvores, montanhas e animais na obra de Mário Peixoto muitas vezes possuem características humanas – o que aterroriza e descentra ainda mais sua sensibilidade poética, pois parece reconhecer vida onde não se poderia imaginar –, enquanto o mar parece ser o principal reflexo de sua realidade interna, que, em verdade, estará presente em qualquer direção que tome seu olhar. Oskar Kokoschka definia a consciência como “um mar circundado de visões”¹² e parece-nos ser este o mar da obra de Mário Peixoto, como se a própria consciência fosse este mar que extravasa e insiste em assumir formas variadas, que parecem acompanhar a sua instabilidade. E, em terra firme ou em alto-mar, a consciência aparece sempre repleta de imagens e visões e experimenta-se a mesma instabilidade. Os versos desenham um *Espaço*:

*Pega do que é teu
e constrói
para a luz,
com que o percebes.
Não vês que há milênios
os sargaços se retorcem
na meia tona escumosa
do oceano?
Por que estagnar-se?*¹³

(“Espaço”, *Poemas de permeio com o mar II*)

O “Espaço” do poema parece ser justamente o espaço da arte, da Poesia – e este espaço da Poesia é o espaço do mar. O espaço do mar, nos poemas de Mário Peixoto, é o espaço da criação, a possibilidade da Poesia. As imagens do mar sempre sobrepõem e, em meio a estas águas, o poema desenha suas imagens. A estrutura deste poema parece tentar reproduzir a de um diálogo que talvez não precise de um interlocutor verdadeiro, como se a voz se dirigisse a si mesma, a reconhecer sua multiplicidade. A luz parece orientar as imagens do poema e, justamente esta luz parece ser o que determina o olhar, o ponto de partida para que sejam feitos os poemas, como na indagação: “Não vês que há milênios / os sargaços se retorcem / na meia tona escumosa / do oceano?” O mar parece ser a matéria de que são feitos os poemas, como se a natureza estivesse apenas a permitir que, a partir do olhar, os poemas aconteçam. A urgência de se aprender com o mar o explicita, pois do mar vêm as ‘visões’ que habitam esta consciência sensível, como na definição de Oskar Kokoschka. E ao aceitar a consciência como um mar e o mar como a imagem da própria consciência, as fronteiras entre realidade interna e externa são desfeitas, como fica evidente na obra poética de Mário Peixoto.

O ritmo e o movimento do mar, junto com a montagem cinematográfica, parecem determinar o ritmo e as palavras da poesia de Mário Peixoto. Os limites da palavra e os limites da imagem sempre apontam para o infinito, em uma reflexão e em um movimento que não podem ter fim, com a produção poética e a linguagem cinematográfica remetendo-se um ao outro sem cessar. O filme, o romance e os poemas parecem não ter um ponto final ou limites definidos em suas linguagens, já que imagem e palavra, cinema e poesia se parecem confundir. Como se imagens e palavras sempre tentassem ligar-se a outras imagens e a outras palavras – e também ao que nem a palavra ou a imagem podem alcançar. Imagem e palavra têm seus limites postos em xeque por este poeta e cineasta. Não é possível confiar nas imagens, na luz ou mesmo nas cores que determinam imagens e palavras. E também com o mar, com seu ritmo muitas vezes instável e seus movimentos incertos, não se pode contar. Suas águas, que muitas vezes parecem ter vida própria, na poética de Mário Peixoto, representam a própria linguagem. As palavras podem desenhar ondas, como se reproduzissem os movimentos e o ritmo do mar:

no vidrado
desse negro
– negro
olhar,
canoa
em profundo mar
de espumas brancas,
bem nos olhos
boiando,
viajando sem voltar,
carregando teu poeta
nos teus braços
de embalar,
enganado na armadilha
desse casco
sem parar
– nem bem terra
– nem bem mar
– nem tristezas dos teus sonhos
– que acordados não navegam
– só dormindo dão pro mar.¹⁴

(“Canoa em profundo mar de espumas brancas (estado de criação poética”), *Poemas de perneio com o mar II*)



Mulher à deriva

O título do poema, “Canoa em profundo mar de espumas brancas (estado de criação poética)”, fornece a pista: o mar, na poesia de Mário Peixoto, é um mar que é linguagem, que carrega o “poeta / nos teus braços / de embalar”, e traz muitas armadilhas escondidas. Os versos deixam claro: “– nem bem terra / – nem bem mar”, ou seja, não há oposição entre terra e mar, já que o mar faz parte deste sujeito poético e é neste mar que navegam os sonhos do poeta, pois “acordados não navegam / só dormindo dão pro mar.” O mar também representa, portanto, o território onírico, e o poeta precisa desta matéria, feita de mares e sonhos, para as imagens que aparecem em seus poemas. As pistas aqui não são falsas – o mar destes versos é o mar que encontramos por toda a obra de Mário Peixoto, um mar que deixa de ser mar e parece transformar-se no impossível, no que está por trás de sua vida. Como os sonhos e visões que povoam sua imaginação e parecem recusar-se a aceitar limites – e o mar seria a mais importante representação do ilimitado em seus poemas.

O mar que se encontra na obra de Mário Peixoto se revela extremamente lírico, no entanto, a imagem do mar, que traz sempre a marca de mares ancestrais, como se tentasse aliar presente e passado e recusasse em si mesma limites de tempo e espaço, parece estar associada ao épico. Segundo Walter Benjamin, “no sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico do que o mar”.¹⁵ Ao pensarmos na linguagem poética de *Limite* ou nos poemas de Mário Peixoto, podemos identificar o desejo de uma poesia épica,¹⁶ em sua obra. No entanto, o épico não predomina sobre o lírico, que neste

mar também possui força. A poética de Mário Peixoto, involuntariamente, pela insistência com que aparece a imagem do mar, parece poder possuir uma ‘memória abrangente’,¹⁷ e esta é considerada uma das principais características do épico. E a memória que está sempre presente nos poemas não pode ser apenas ‘abrangente’, pois também possui um forte acento individual, subjetivo, que muitas vezes se sobrepõe ao que poderia constituir características do gênero épico. Segundo Benjamin, ainda, a *reminiscência* seria a ‘musa épica’, que na modernidade aparece sob novas formas, pois parece haver uma desagregação do épico.¹⁸ Na obra de Mário Peixoto, o lírico se sobrepõe ao épico, já que este, em seu instável mar, que demonstra possuir respiração e ritmo próprios, aparece diluído, se entendermos que os gêneros literários se misturam com freqüência e que muitas vezes há dificuldade em demarcar seus limites. Esse mar épico, como sugere Benjamin, não poderá ser apenas épico, na obra de Mário Peixoto, pois há nos poemas, *scenarios* e filme, uma forte tendência ao lírico. O seu mar não poderá ser apenas épico, mas será um mar mítico, que escapa ao tempo, e passa a ser o espaço do sonho, da linguagem, da poesia. Nesse mar, pode-se imaginar e criar. Nessas águas o indivíduo se dilui, perde seu rosto, suas referências, e sobra apenas o mar - ou a Poesia - com sua respiração e movimento característicos. E pode-se perceber, misturado ao lírico, na força deste mar mítico, que em sua imagem parece conter sempre espaço para forças ancestrais, que ultrapassam os limites do tempo, vestígios do épico, que aparece transformado, reelaborado, sob novas formas que quase não permitem que o identifiquemos, em função da força e singularidade do lírico na linguagem poética de Mário Peixoto.

A natureza permite, na obra deste poeta, que a realidade que aparece nos versos se multiplique, com a diluição da fronteira entre interioridade e exterioridade. O mar, por sua vez, oferece a imagem do ilimitado e do desconhecido, que não se pode dominar, sempre a apontar para medos e angústias ancestrais, que recusam limites de tempo e espaço. O mar, que faz parte da natureza, representa este sujeito sem rosto, impessoal, que aparece nos versos, e em sua grandiosidade, em sua falta de limites ou fronteiras, fornece a possibilidade de uma unidade à obra e às suas imagens – e esta unidade, mesmo instável, permeia a obra de Mário Peixoto, pois os limites não são aceitos, e a multiplicidade encontra no mar a sua possibilidade de formar uma unidade que parece estar condenada a ser inexprimível, intraduzível e incontida como a imagem do mar.

Essa paisagem, a um tempo una e múltipla, revela o dilaceramento do sujeito que a enxerga, sempre através de confusos reflexos. Segundo Martin Buber, a “unidade só poderia ser reduzida a uma multiplicidade por um retalhamento ou um dilaceramento”.¹⁹ Portanto, a multiplicidade parece originar-se do dilaceramento do sujeito que, ao se descobrir múltiplo, tem suas vozes multiplicadas, e também o olhar torna-se múltiplo, pois passa então a possuir diversas perspectivas, que possibilitam a multiplicação das imagens – não há apenas um mar, mas sim diversos mares, na obra de Mário Peixoto. E a imagem do mar talvez ofereça a (intangível) possibilidade de unidade que o sujeito moderno já não pode encontrar ou identificar em si mesmo. A realidade pode apenas ser apreendida em fragmentos, não há unidade possível e os limites entre as realidades interna e externa do sujeito desfazem-se e desta forma a pluralidade de ângulos e vozes parece tornar-se inevitável. Nas últimas cenas de *Limite*, as imagens do mar fazem com que deixe de ser apenas água, como se houvesse um mar de luz – o que nos permite entender que o mar, na obra de Mário Peixoto, não é apenas mar, apenas água.

... E à tarde,
quando eu esperei que ele mudasse,
as escumas ainda galoparam na frente das ondas,
e o horizonte pardo aproximou-se
de manso, mais escuro.²⁰

Os versos de Mário Peixoto demonstram um desejo de aprender com o mar. Dessa paisagem que se move, espera-se que venham as imagens – ou visões – que formam os poemas. Esta parece ser a orientação do poeta, pois é do mar que parecem vir os seus poemas. E se em *Limite* esse mar se revela luz, nesses versos parece existir o contrário, um horizonte de sombras, desprovido de luz. A natureza, de forma geral, e, especificamente o mar, na obra de Mário Peixoto, aparecem como imagem em movimento e tendem sempre a representar a realidade interna de sua sensibilidade poética, com todas as suas instabilidades, oscilações, excessos e ausências de luz. A partir desse mar, erguem-se as visões do poeta, e formam-se os desenhos inesperados de uma realidade pulsante, que oscila entre a luz e a sombra, e tende a se arriscar por profundezas em que não se pode enxergar tudo o que está por perto – pelo excesso ou pela ausência de luz – e por haver uma realidade próxima e paralela, que sempre escapa. Uma realidade submersa. E as imagens instáveis do mar parecem representar uma forma que não é senão promessa de se atingir o inatingível.



O "mar de fogo" de *Limite*

Nota

1. Segundo Lotte Eisner, alguns fantasmas do Romantismo também povoam o Expressionismo alemão. EISNER, L. (1985), pp. 71-82.
2. Esta concepção de natureza fica bastante clara em seu ensaio *Nature*, de 1836. EMERSON, Ralph Waldo (1983), pp. 186-223.
3. *Ibid.*, pp. 188-190.
4. *Ibid.*, pp. 222-223.
5. BENJAMIN, Walter (1994), p. 210.
6. Tradução nossa. EMERSON, R. W. (1983), p. 207.
7. A estrada que desce, *Mundéu*, p. 21. *Anoitecer em Lans*. In CARDINAL, Roger (1988), pp. 61-62.
8. *Anoitecer em Lans*. In CARDINAL, Roger (1988), pp. 61-62
9. Cf. CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974. Neste livro o autor explicita a proximidade entre os poemas de Georg Trakl e a linguagem cinematográfica.
10. CARDINAL, R. (1988), p. 60.
11. Areião, *Poemas de permeio com o mar I*.
12. READ, H. *A Concise History of Modern Painting*. London: Thames and Hudson, 1974, p. 244. Citado em CARDINAL, Roger (1988), p. 61.
13. Espaço, *Poemas de permeio com o mar II*.
14. Canoa em profundo mar de espumas brancas (estado de criação poética), do *Poemas de permeio com o mar II*.
15. BENJAMIN, Walter (1994), p. 54.
16. BORGES, J. L. (2000).
17. BENJAMIN, Walter (1994), p. 210.
18. *Ibid.*, p. 211.
19. BUBER, Martin. (1979), pp. 9-10.
20. "Mar". In *Poemas de permeio com o mar*.

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- . *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Org.: Calin-Andrei Mihailescu. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Trad. Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca – as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Trad. Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*. New York: The New American Library, 1983.
- MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- . (org.). *Mário Peixoto: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- PEIXOTO, Mário. *A alma, segundo Salustre*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Dac, 1983.
- . *O inútil de cada um*. 2^a edição. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- . *O inútil de cada um*. v. 1. Itamar. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- . *Mundéu*. 2^a edição. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- . *Poemas de permeio com o mar*. vols. I e II. Inédito. Depositado no Arquivo Mário Peixoto.

Negro amor de rendas brancas: um poema filmado

Ivana Bentes

Como fazer de um poema, cinema? “*O padre, a moça*”, poema que inspirou o filme de Joaquim Pedro de Andrade, faz parte do Drummond mais dissonante, intelectualista, do livro *Lição de coisas*, lançado em 1962. O poema começa onde o filme acaba. “O padre furtou a moça, fugiu” é o primeiro verso de Drummond que trata em dez atos da espetacular e metafísica fuga. Mas é difícil pensar em imagens, quando a poética é o corpo da letra, escrita pura. Como transpor em imagens, como tornar narrativa, uma estrutura sintética, elíptica, econômica, osso das palavras? Como criar uma ambientação, pensar um cenário e personagens que encarnarão as figuras tão etéreas e simbólicas do poema de Drummond?

O sertão mineiro é escolhido para o filme “*O padre e a moça*”, rodado sobre o impacto do livro e do poema e lançado em 1965. No filme, Joaquim Pedro cuidará de ambientar a ‘história’, passar do abstrato ao concreto, dar corpo às palavras. Toda a seqüência inicial do filme, humilde e lírica, da chegada do padre na cidadezinha. A mula trôpega subindo uma imponente serra. Os personagens são apresentados num clima de luto, inércia e miséria, no velório de um velho padre que será substituído. Os conflitos são estabelecidos. Seu Honorato (Mário Lago), ‘dono’ da moça, Viturino (Fauzi Arap), um pretendente, bêbado, os velhos desdentados e as beatas enrugadas que cobiçam e condenam Mariana (Helena Ignez), a beleza prisioneira da morte e miséria, única encarnação do desejo e do seu fluxo e movimento num ambiente de estagnação.

O cinema, por mais sintético e poético, precisa de um suplemento de ‘realidade’, uma outra lição de coisas que se vão impondo e forjando uma descrição e visão do mundo, uma narrativa. Como nos filmes anteriores, Joaquim Pedro pára por um instante o que vai contar e faz um pouco de análise sociológica e documentária, uma escolha recorrente no cinema da época e principalmente no Cinema Novo, movimento dentro do qual o filme se insere. Toda a parte inicial do filme mostra a pobreza e abandono do lugar, o regime de subserviência dos garimpeiros, que entregam as últimas pedras de diamantes do solo exaurido a Honorato. Outra cena mostra o endividamento dos trabalhadores. Trocam diamantes por mantimentos e ferramentas. “O diamante alumia feito uma estrela no meio de todas as pedras. Quem acha um não pára de procurar nunca mais”, diz Honorato. Sedução, desejo e escravidão, temas do filme.

“O negro amor de rendas brancas”, verso do poema de Drummond, surge no filme como *pathos* e destino, natural e inelutável, mas também, e principalmente, como linha de fuga. Fugir do ‘dono’ que a quer para noiva, fugir do bêbado, da miséria, do conformismo dos velhos, do desejo morto na cidadezinha que um dia já sentiu a vibração do dinheiro e o brilho dos diamantes, antes de exaurir. Esse é o ‘tema’ extraído pelo cineasta da poesia enxuta de Drummond. O poema ‘expandido’, numa

operação inversa à síntese poética, passar da poesia à prosa, sem, no entanto, destituir o poético do seu primado, mesmo em se tratando de criar uma narrativa/ prosa cinematográfica.

O filme cresce quando foge. A dificuldade de Joaquim Pedro na adaptação e complementação do poema de Drummond era chegar à fuga, ponto de partida do poema. "Joaquim pega a cena da fuga do padre e a prolonga numa grande seqüência que está por todo o filme. Como se fosse uma fuga de Bach que de repente teve que ter um longo intróito (introdução) e um *moderato cantabile* (andamento) que ficou um pouco excessivo", diz Mário Carneiro, fotógrafo e colaborador de Joaquim Pedro de Andrade. Tanto Drummond quanto Joaquim Pedro tratam de duas faces do mesmo problema, seu direito e avesso. A batina, o corpo negro, o interdito sexual, o morno leito conjugal, a estagnação, a morte e, de um outro lado, a linha de fuga, o desejo. O corpo jovem e o desejo de Mariana/Helena arrebentando todo o cânone no seu vestido branco, a sandália displicente na mão.

As seqüências finais da fuga pelo sertão mineiro em *O padre e a moça* só são comparáveis (intimismo e épica) em força e simbolismo às seqüências de espera e fuga em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. O cinema atinge ali uma pureza e sofisticação inigualáveis. Os dois personagens encaram o vazio da fuga. Silêncio e contenção no teatro natural, terra branca, árida, arena limitada pelas serras. O padre, o ator Paulo José, marcha em silêncio, com a obsessão e tenacidade dos condenados. Mariana vai atrás, fala e provoca. "Acha que sou bonita? Por que não olha pra mim? Mariana aceitou fugir porque sabe que não vão chegar em Diamantina. Por isso eu vim", diz.

Como as tentações e provações no deserto, o padre se volta para o seu demônio, belo: "Estou olhando e não estou sentindo nada, só raiva. Quero bater na tua boca pra ela ficar quieta. Volta se quiser." O ato de amor que se segue a tal recusa, é precedido por choro e exasperação. A cena em que Mariana sofre e se oferece, ajoelhada, é de um formalismo e preciosismo drummondiano, cinema de poesia, poética rigorosa e pura. Não vemos nada, apenas Paulo José girando, girando, emoldurado pela serra, olhos fixos, sobre algo que se oferece no chão árido e que o atrai. Ele se inclina, como se comungasse. Corpo-hóstia. Liturgia. A câmera mostra o lábio do padre pousado num ombro nu de mulher, é a câmera que desliza pelas suas costas. O comentário de Sylvie Pierre sobre a cena é cravado: "Como é preciso crer no cinema, na sua gramática, nas suas regras, como o arquiteto crê no seu cimento, na sua pedra, para filmar cenas como essa."

Joaquim definia sua obra como "um filme intimista, sobre a dificuldade de viver e amar. A figura do padre é a figura-limite deste problema, a impossibilidade de relação com outra pessoa representada fisicamente pela batina". Mas num certo momento, o tema do pecado, do desejo, da queda dá lugar a algo mais terrível e profundo que está no poema de Drummond e que Joaquim Pedro capta de forma singular. Uma angústia metafísica, que nem o sexo, nem Deus, nem a batina, nada, poderia extinguir.

Todas as seqüências do impasse, antes de voltarem para a cidadezinha, derrotados, mortificados, e depois quando tornam a fugir e chegam na gruta, estão impregnadas desse vazio/pleno dos versos de Drummond:

*E de tanto fugir já não fogem não dos outros
 mas de sua mesma fuga a distraí-los
 Para mais longe, aonde não chegue
 a ambição de chegar:
 área vazia
 no espaço vazio
 sem uma linha
 uma coroa
 um D.*

No filme, a câmera obstinada segue o padre num ir e vir sem qualquer continuidade de direção. Cria um espaço puramente cinematográfico no deserto do sertão mineiro. Passa do intimismo e das vozes sussurradas a uma construção épica e monumental. Espaço off. Vazio. Deserto. Fuga que é também prisão. O filme termina exatamente como o poema que destaca a palavra MASSACRE. Os amantes chegam numa gruta. Se olham. Se amam. Só interessa o Ato, a contingência da carne. Bênção. Lá fora uma fogueira é acesa pelos perseguidores e a fumaça começa a entrar na gruta. Drummond: "Ninguém prende aqueles dois,/aquele um/negro amor de rendas brancas."

Exercícios de imaginação: Peter Greenaway e Jorge Luis Borges

Maria Esther Maciel

Para quem assiste a um filme como *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, sem um prévio conhecimento de outros trabalhos de Peter Greenaway nos campos do cinema, das artes plásticas, da ópera e da literatura, fica difícil aceitar uma comparação entre o cineasta britânico e Jorge Luis Borges. Onde estariam, nos escritos do autor argentino, o dispêndio barroco, as imagens escatológicas, o erotismo explícito, a violência performática, o delírio visual?

No entanto, um olhar mais abrangente (e não menos minucioso) sobre a obra multimídia do artista permite uma associação entre ambos. Não são poucos os elementos que, em Greenaway, guardam afinidades com os procedimentos ficcionais borgianos, sobretudo no que tange à prática ao olhar encyclopédico sobre o mundo, ao exercício das taxonomias fantásticas, aos embustes autorais, à profusão de citações e referências eruditas, à concepção do universo como uma ‘Biblioteca de Babel’. Procedimentos que o cineasta radicaliza e exacerba, ao barroquizá-los visualmente através de um sofisticado aparato tecnológico, conjugado ao entrecruzamento de várias linguagens estéticas e campos disciplinares.

Como se sabe, Borges foi um mestre das trapaças ficcionais. Ao forjar escritos apócrifos atribuídos a autores existentes ou inexistentes, citações existentes atribuídas a autores falsos, traduções que são na verdade invenções, autores reais (como Bioy Casares e ele mesmo, Borges), convertidos em personagens de histórias fantásticas, contos escritos como se fossem ensaios ou resenhas de livros, fundou uma outra concepção de literatura, de autor, de tradução e de leitor para a contemporaneidade, fazendo da leitura um exercício de ficcionalização da paternidade literária, de conversão do autor em criação do próprio leitor. Além disso, reinventou a antiga metáfora do mundo como uma encyclopédia, esta agora concebida, como diria Italo Calvino, segundo uma multiplicidade aberta e conjectural, onde tudo pode ser continuamente “reordenado de todas as maneiras possíveis”.

A esse apreço pelos artifícios da linguagem, aliado a uma visão irônica das formas narrativas previsíveis, Borges acrescenta sua obsessão pelas séries temáticas, pelas duplicações, pelos desdobramentos, combinações heteróclitas, listas e enumerações. Como aponta Flora Sussekind, nos textos borgianos, as listas não têm o propósito de classificar racionalmente o universo, mas de revelar – através da ficção – o caráter arbitrário de todos os sistemas de classificação.¹ Elas seriam, portanto, ‘auto-anulatórias’, críticas de si mesmas, cuja finalidade principal consiste em desconstruir a sucessividade narrativa, o ritmo linear do poema e as intenções de referencialidade do texto ensaístico.

É exatamente sob essa perspectiva dos sentidos enganadores, das taxonomias desconcertantes e dos jogos ficcionais, que Greenaway seria, como tentarei mostrar, um leitor privilegiado de Jorge Luis Borges.

O próprio Greenaway já admitiu, em vários depoimentos e entrevistas, as ressonâncias em seu trabalho da obra do escritor argentino (que considera, ao lado de Marcel Duchamp e John Cage, um de seus ‘heróis’ do século XX, fora do cinema).² Além de mencionar, sempre que provocado, a importância que o fantástico latino-americano teve para sua formação, visto que, segundo ele, seu estilo de cinema “lembra a literatura sul-americana”.³ Numa dessas entrevistas afirma:

As obras de arte que admiro, mesmo as contemporâneas como *Cem anos de solidão* ou qualquer narrativa de três páginas escrita por Borges, têm a habilidade de colocar todas as coisas do mundo em um mesmo lugar. Meus filmes são seções dessa enciclopédia.⁴

Com efeito, Greenaway constrói seu mundo ficcional enquanto um compósito de saberes, metáforas, alegorias, textos e linguagens, cuja organização, rigorosamente feita de simetrias e ordenações taxonômicas, é implodida por uma lógica intrinsecamente desordenadora e absurda.

Seduzido, como Borges, pelos “excitements of research, collection and collation”, o artista britânico converte seus filmes, pinturas, desenhos, textos, óperas e instalações, em uma espécie de poética taxonômica. Seu interesse por todos os tipos de sistema de classificação justifica a presença obsessiva de listas e enumerações na maioria de seus trabalhos. Com o propósito de romper com a sucessividade do cinema de feição realista, ele se utiliza de formas paratáticas para criar outro modelo de narrativa, optando por organizações seriais subjetivas e inquietantes. Ele crê, como o escritor argentino, que “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria e conjetal” e, por isso, dedica-se à construção de seus próprios esquemas taxonômicos, ainda que, como diria o escritor argentino, “nos conste que éstos son provisarios”.

O próprio Greenaway nos oferece uma explicação:

Os sistemas de nomeação e de identificação de cores, escalas, distâncias, tipos, tamanhos são todos subjetivos. (...) Eu também gosto de criar meus próprios sistemas em forma de listas – e creio que as categorias da enciclopédia chinesa borgiana são salutares. Mas meu objetivo principal é usar os códigos numéricos, equações e contagens como alternativas para o modelo narrativo dominante. Faço filmes-catálogos.⁵

Nessa busca de formas alternativas de narratividade, o cineasta britânico estaria, assim, retomando criativamente o modelo serial que Borges utiliza tanto na descrição da ‘enciclopédia chinesa’ no ensaio “El idioma analítico de John Wilkins”, como nos poemas-catálogo de *Los conjurados*, no conjunto das recordações de ‘Funes, el memorioso’, ou no taxonômico *Manual de zoología fantástica*. Nesse modelo, o rigor da classificação se alia à arbitrariedade das regras, funcionando como paródia ficcionalizada dos sistemas classificatórios, que, desde Aristóteles, vêm sendo elaborados para organizar e hierarquizar racionalmente o mundo. Sistemas que hoje se fazem ver na forma do *arquivismo* institucional, na conversão das informações em caracteres alfanuméricos armazenados em cadastros, pastas e bancos de dados.

É incorporando criticamente os códigos taxonômicos institucionalizados e aproveitando criativamente a lógica desconcertante dos sistemas borgianos, que Greenaway constrói, por exemplo, seu primeiro longa-metragem, *The falls* (1980), um documentário falso, estruturado à feição de um catálogo. Composto de 92 nomes, cujos sobrenomes começam com a sílaba "Fall", esse catálogo (que sugere os catálogos falsos a que Borges se refere no conto "La biblioteca de Babel") aparece como uma espécie de lista descritiva, em ordem alfabética, de algumas das supostas vítimas de um evento misterioso identificado apenas como VUE (The Violent Unknown Event) e que teria atingido milhares de pessoas, provocando nos sobreviventes estranhas alterações de comportamento. Dentre os 92 nomes, que teriam sido retirados da última edição de um catálogo oficial publicado a cada dez anos pelo Comitê Investigador do VUE, alguns são pseudônimos de pessoas que não quiseram identificar-se, outros pertencem a pessoas sem biografia ou com biografias forjadas.

O cineasta joga, assim, com identidades postícias dos personagens, ironiza sua própria condição de autor (ao conferir essa função a certos personagens da lista) e aproveita, pela via do *nonsense*, o imaginário apocalíptico deste fim de milênio. Não foi à toa que um crítico chamou o documentário de "um tributo à pseudociência; Edward Lear embrulhado na *Encyclopaedia Britannica*",⁶ visto que o elemento desconcertante do trabalho não está nos princípios de sua organização ou em sua forma de documentário, mas em seus elementos constitutivos, na desordem criada pela sua própria simetria.

Listas e catálogos falaciosos como esses de *The Falls* estruturam vários outros trabalhos do artista, como a ópera-instalação (mistura de ópera, museu, cinema, televisão, teatro, narrativa, poesia e enciclopédia) intitulada *100 Objects to Represent the World* (1992/98), paródia do material audioiconográfico enviado ao espaço pelos norte-americanos em 1977, com a finalidade de apresentar a vida na Terra a eventuais alienígenas. Ou como o filme *Prospero's Books* (1991), recriação de *A tempestade*, de Shakespeare, e organizado a partir da descrição de 24 livros fantásticos, de caráter multidisciplinar, da grande biblioteca do personagem principal.

Esse filme reúne, a meu ver, muitos elementos que atestariam as confluências entre Greenaway e Borges. Como o próprio título indica, a peça de Shakespeare é retomada a partir dos *livros* de Próspero, todos eles de caráter infinito ou monstruoso (chegando a lembrar o 'livro de areia' de Borges), e que compõem uma espécie de biblioteca fantástica, versão resumida da "Biblioteca de Babel". É através deles que o desterrado duque de Milão consegue enfrentar o naufrágio e construir em sua ilha uma civilização mágica, feita de espelhos e povoada de espíritos.

Inventários, compêndios, tratados e bestiários se apresentam através de uma profusão barroca de vozes, imagens e textos. O mundo shakespeareano do início do século XVII é reconstituído, assim, através do que Ivana Bentes chamou de 'tempestade audiovisual', por meio da qual o cineasta "faz um inventário da mente renascentista e do seu desejo de esquadrinhar o universo".⁷

Dentre esses 24 livros de Próspero, são descritos e visualizados *O livro dos espelhos*, no qual "alguns espelhos simplesmente refletem o leitor, alguns refletem o leitor tal como ele foi há três minutos atrás, alguns refletem o leitor como ele será daqui a um ano, como ele seria se fosse uma criança, uma mulher, um monstro, uma idéia, um texto ou um anjo"; *O livro da cosmografia universal*, que "oferece sistemas geométricos, figuras, anéis concêntricos que rodam e contra-rodam, índices e listas organizados em

espirais, catálogos"; *Um inventário alfabético da morte*, que "contém todos os nomes de mortos que viveram na terra, uma coleção de modelos para tumbas e columbários, lápides elaboradas, sepulturas, sarcófagos e outras loucuras arquiteturais"; *O livro da terra*, cujas páginas são "impregnadas de minerais, ácidos, metais alcalinos, elementos, substâncias viscosas, venenos, bálsamos e afrodisíacos"; além de *O livro da água*, *O livro dos jogos*, um *Bestiário de animais do presente, do passado e do futuro* etc.⁸ Finalmente, o vigésimo quarto livro aparece como a própria obra *A tempestade*, de Shakespeare. Como diria Borges, "uma ficção que vive na ficção".

Esses livros ganham vida através dos artifícios da animação cinematográfica e passam a ser os principais habitantes da fabulosa ilha de Próspero, convertida assim numa espécie de "Tlön", o mundo fantástico e artificial do conto "Tlön, Uqbar y Orbis Tertius", de Borges, onde *abundan los sistemas increíbles*⁹ e que se dá a conhecer como um conjunto de tomos de uma enciclopédia. O protagonista de Greenaway, dentro desse mundo, é visto como um compósito de suas leituras, tanto que seu corpo aparece, em várias cenas, coberto de palavras, por um efeito visual de sobreposição de telas. Recurso que se repete, com mais intensidade, no filme *O livro de cabeceira* (1995), onde a metáfora do corpo como um texto se torna o motivo principal do filme. Confundido com o próprio Shakespeare, é Próspero quem aparece como autor do roteiro, já que durante quase todo o tempo está sentado em sua cela, escrevendo a peça que vemos encenada. Como diz Peter Greenaway, "há um amálgama deliberado entre Shakespeare, Gielgud e Próspero – eles são, de fato, a mesma pessoa".¹⁰ Ou seja, o diretor britânico reedita a máxima borgiana de que todos os homens que repetem uma linha de Shakespeare são William Shakespeare.

Os sofisticados e proliferantes recursos visuais da película, conseguidos através do uso de tecnologias de vídeo de alta definição e da animação computadorizada, propiciam o jogo de interseções e justaposições entre texto e imagem. Como explica Kátia Maciel, esse cinema "se apropria das imagens virtuais para criar uma versão cinematográfica do virtual", levando "às últimas consequências o novo tecnológico, não como um clichê a mais, mas como possibilidade estética de um novo cinema".¹¹ É nesse sentido que Greenaway anuncia o seu projeto de fazer também CD-ROMs, pois, segundo ele, "há algo na tecnologia do CD-ROM que cria o cinema infinito, a enciclopédia das encyclopédias".¹² O que evidencia o propósito do artista de reeditar, em contexto digital, o projeto do "Grande Livro" de Mallarmé.

Assim, *Prospero's books* pode ser considerado um filme orientação vanguardista (por suas experimentações e sua radicalidade explícita), mas que faz da arte tecnológica uma via de diálogo com a tradição, ali representada por Shakespeare e o imaginário cultural da passagem do Renascimento ao Barroco. Além de prefigurar uma nova articulação entre cinema e literatura. Avesso à narratividade linear e sucessiva, Peter Greenaway desvia, no filme, o enredo original de sua seqüência, fragmenta-o, toma-o menos como conteúdo do que como um mosaico poético de imagens, vozes, letras e citações. Em vez de reconstituir/reproduzir, pela via da imagem, o fio narrativo da matriz shakespeariana, como geralmente acontece nas adaptações cinematográficas de obras literárias, ele aproveita (e transfigura) visualmente certas passagens do texto, articulando esse trabalho com a leitura, em voz alta, que o ator John Gielgud empreende da versão original de *A tempestade*. Em outras palavras, os cinco atos que compõem o texto de Shakespeare se fazem ouvir literalmente, ao longo de todo o filme, sem que

correspondam, necessariamente, às imagens sobrepostas que interseccionam a leitura, visto que a essas imagens não é dada a função de reproduzir fielmente as passagens do enredo textual.

Sustentando que a imagem não é uma mera ilustração do texto e que o cinema não é, necessariamente, um bom meio narrativo ("a seqüência é inevitável no cinema, mas a narrativa pode não ser"¹³), Greenaway reavalia a relação entre cinema e literatura, critica a idéia de arte como representação da realidade e chega mesmo a discutir o conceito de 'realidade virtual', ao qual prefere o de '*irrealidade virtual*', quando se trata de definir o seu próprio trabalho. Nas suas palavras:

Decidi, há muito tempo atrás, que, se eu fosse fazer filmes, eles deveriam deliberadamente parecer filmes, somente artefatos artificiais. Eles não são janelas no mundo, eles não são reconstrução do mundo. Eles são deliberadamente artificiais, como a pintura é artificial.¹⁴

Creio que essa prática artificialista, que o filósofo francês Clément Rosset associou a muitos escritores e filósofos do Renascimento (para ele "Shakespeare é o mais artificialista de todos os escritores"¹⁵) e que, sobretudo a partir de Borges, tem sido uma das constantes da literatura e da filosofia contemporâneas, vem sendo exercitada por Greenaway de forma especialíssima no cinema, visto que ele não toma o artifício como adereço, invólucro, efeito de superfície – tal como aparece hoje no chamado cinema de entretenimento hollywoodiano ou nos pastiches literários do 'pós-modernismo' –, mas como uma concepção estética, uma linguagem estruturadora. Como bom leitor de Borges, quer mostrar que a ficção é ficção, que a arte é 'falsificação'. Só que, neste caso, como disse Maurice Blanchot a propósito do escritor argentino, as palavras 'truque' ou 'falsificação', em vez de negar a dignidade da literatura (ou da arte), na verdade confirmam-na.¹⁶

Escritor e cineasta se encontrariam, assim, nesse lugar das trapaças, dos jogos de engano, riscos, imposturas, vidas postiças, citações e embustes ficcionais. Embora, como já foi dito, no caso de Greenaway, esses elementos se revestem de uma linguagem barroca e misturam-se com outros, advindos de outros campos estéticos e disciplinares, compondo uma combinatória de estilos, linguagens, códigos, meios.

Pode-se dizer que, ao incorporar procedimentos estéticos e referências eruditas extraídos da alta cultura (nos campos da literatura, artes plásticas, música, dança, tratados científicos, encyclopédias antigas, artes visuais etc.) e articulá-los à cultura de massa com o visível propósito de reinventar a linguagem cinematográfica, Greenaway recusa os clichês decorrentes do uso complacente e indiscriminado das tecnologias eletrônicas e informacionais. Para não falar de sua postura irônica perante a idéia de arte como entretenimento e do culto contemporâneo do chamado 'politicamente correto'. Nesse sentido, ele não apenas desestabiliza os lugares-comuns instituídos, mas também se dá a tarefa de desafiar, pela via da ironia, os sistemas científicos de conhecimento e de classificação do mundo. Vale-se da matéria-prima que as tecnologias contemporâneas e da cultura de massa oferecem e, ao mesmo tempo, busca minar a ideologia que subjaz ao uso oficializado e eufórico dessa mesma matéria.

Deixa, dessa forma, o seu rastro crítico no horizonte sem utopias do presente.

Notas

1. SUSSEKIND, F. 1998, p. 139.
2. GREENAWAY *apud* WOODS, A. *Being Naked - Playing Dead*, p. 18.
3. GREENAWAY, P. e ALMEIDA, C. H. "O belo horrível" (entrevista), p. 59.
4. GREENAWAY, P. *apud* LAWRENCE, *The Films of Peter Greenaway*, p. 2 (tradução minha).
5. GAWAY, em entrevista a Allan Woods. Cf. MELIA and WOODS, A. (1998), p. 135 (tradução minha).
6. Cf. LAWRENCE, *The Films of Peter Greenaway*, p. 3 (tradução minha).
7. BENTES, I. "Greenaway: a estilização do caos" p. 8.
8. GREENAWAY, P. *Prospero's Books*, pp. 17-24 (tradução minha).
9. BORGES, J. L. *Obras completas* (1923-1972), p. 436.
10. Greenaway, em entrevista a Jonathan Romney. Cf. ROMNEY, J. 1991, p. 29 (tradução minha).
11. MACIEL, M. E. *A última imagem*, p. 257.
12. GREENAWAY, P. e MOURÃO, D. *Conversa com Peter Greenaway*, p. 72.
13. GREENAWAY, P. *apud* WOODS, A. *Being Naked – Playing Dead*, p. 235 (tradução minha).
14. GREENAWAY, P. e MOURÃO, D. *Conversa com Peter Greenaway*, p. 67.
15. ROSSET, C. *A antinatureza*, p. 114.
16. BLANCHOT, M. *Le livre à venir*, p. 132.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Carlos Helí de. "O belo horrível (entrevista com P. Greenaway)". In *Bravo*. São Paulo, n° 10, jul. 1998, pp. 54-59.
- BENTES, Ivana. "Greenaway: a estilização do caos". In *Veredas*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, n° 31, jul. 1998, pp. 6-11.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- . *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1970.
- GREENAWAY, Peter. *Prospero's Books: A Film of Shakespeare's The Tempest*. London: Chatto and Windus, 1991
- . *Some Organising Principles*. Swansea: Art Gallery, 1993.
- . *The falls*. Paris: Éditions Dis Voir, 1993.
- HACKER, Jonathan. 1991. *Take Ten: Contemporary British Film Directors*. Oxford: Clarendon Press.
- MELIA, Paul & WOODS, Alan. *Peter Greenaway – Artworks 63-98*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- MOURÃO, Dora. "Conversa com Peter Greenaway". In *Cinemais – Revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Rio de Janeiro, n° 13, set./out. 1998.
- ROSSET, Clément. *A antinatureza*. Trad. Getulio Puell. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1973.
- SHAKESPEARE, William. *A tempestade/The Tempest* (ed. bilingue). Transl. Geraldo Carneiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.
- SUSSEKIND, Flora. "Borges e a série". *A voz e a série*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Sette Letras/UFMG, 1998, p. 119-163.
- WOODS, Alan. *Being Naked – Playing Dead: the Art of Peter Greenaway*. Manchester University Press, 15 August 1996.

- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas* (1923-1949). Buenos Aires: Emecé, 1989.
- . *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1970.
- GREENAWAY, Peter. *Prospero's Books: A Film of Shakespeare's The Tempest*. London: Chatto and Windus, 1991
- . *Some Organising Principles*. Swansea: Art Gallery, 1993.
- . *The falls*. Paris: Éditions Dis Voir, 1993.
- HACKER, Jonathan. 1991. *Take Ten: Contemporary British Film Directors*. Oxford: Clarendon Press.
- MELIA, Paul & WOODS, Alan. *Peter Greenaway – Artworks 63-98*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- MOURÃO, Dora. "Conversa com Peter Greenaway". In *Cinemas – Revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Rio de Janeiro, nº 13, set./out. 1998.
- ROSSET, Clément. *A antinatureza*. Trad. Getulio Puell. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1973.
- SHAKESPEARE, William. *A tempestade/The Tempest* (ed. bilingue). Transl. Geraldo Carneiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.
- SUSSEKIND, Flora. "Borges e a série". *A voz e a série*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Sette Letras/UFMG, 1998, p. 119-163.
- WOODS, Alan. *Being Naked – Playing Dead: the Art of Peter Greenaway*. Manchester University Press, 15 August 1996.

Poesia Sempre - Ano 9 - nº 14
(Agosto 2001)
Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional

Dep. Nacional do Livro, 2001

v.; 23,0 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

Endereço para correspondência:

Poesia Sempre
Rua da Imprensa 16, 11º andar
Centro - Rio de Janeiro, RJ - 20030-120
Tels: (xx21) 2544-8597 / 2544-8514 / 2544-8703
Fax: (xx21) 2220-1009
e-mail : poesia@bn.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
- Ano 7, nº 11
- Ano 8, nº 12
- Ano 8, nº 13
- Ano 9, nº 14

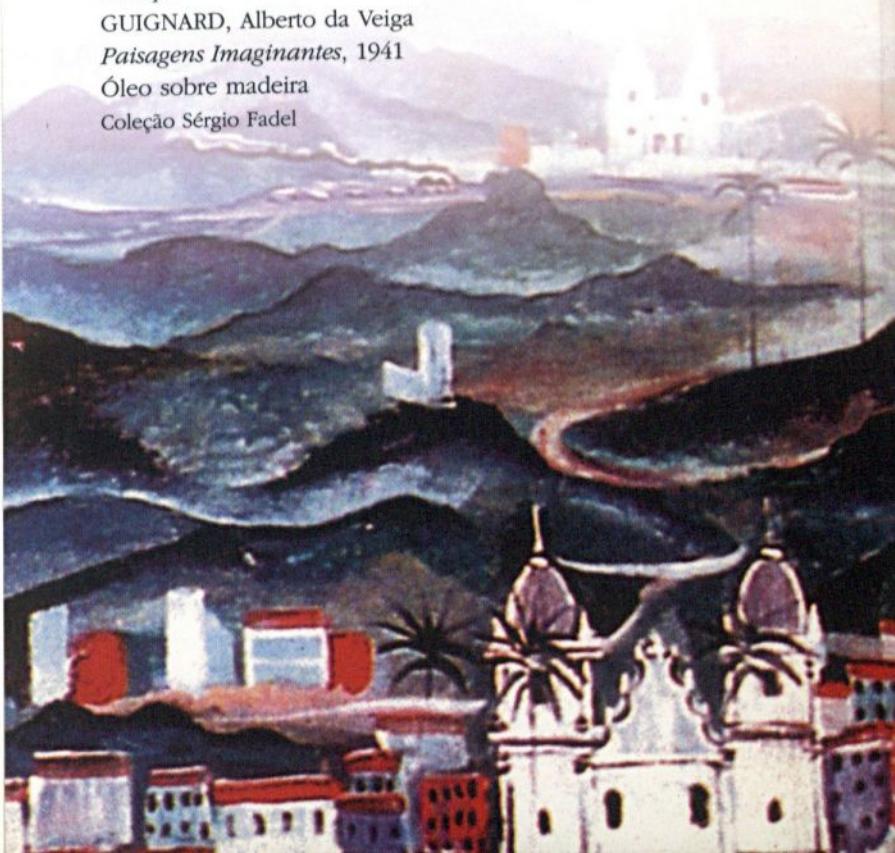
Na capa:

GUIGNARD, Alberto da Veiga

Paisagens Imaginantes, 1941

Óleo sobre madeira

Coleção Sérgio Fadel



FACES DE MURILO MENDES

LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, ANTÔNIO CARLOS VILLAÇA, ILDEU DE CASTRO MOREIRA,
LETÍCIA DE MATOS, JÚLIO CASTAÑON GUIMARÃES, LUIZ PAULO HORTA,
ALBERTO DA COSTA E SILVA, LAURO PALÚ C. M., FAYGA OSTROWER

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

ANA ELISA MERCADANTE, CARLOS SEPÚLVEDA, CELSO FURTADO DE MENDONÇA,
CHRISTINA ALMEIDA, DENIZE CRUZ, DOUGLAS DIEGUES, ERIC PONTY, FABRÍCIO CARPINEJAR,
FRANCISCO DE SALES, HILDA MACHADO, INÊS CAVALCANTI, LUCINDA NOGUEIRA PERSONA,
MARCELO GIGLIO BARBOSA, MARCUS VINICIUS NOGUEIRA SOARES, MARÍLIA AMARAL,
MICHELINY VERUNSCHK, ROSÁLIA MILSZTAJN, ROSANE CARNEIRO, SANDRA CASTELLO BRANCO,
SIDNEI BELMUR SCHNEIDER, THEREZA CHRISTINA ROCQUE DA MOTTA

POESIA PERSA

BEATRIZ DE MORAES VIEIRA, VITÓRIA PERES DE OLIVEIRA

IMAGENS DO ORIENTE

FIRDÛSI, SANÂI, KHAYYÂN, NEZÂMI, ATTÂR, RÛMÎ, SAADI, HÂFIZ, NASÎKH, ZÂFAR, IQBÂL

A POÉTICA DE NOVALIS

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA, IVO BARROSO

CINEMA E POESIA

CONSTANÇA HERTZ, IVANA BENTES, MARIA ESTHER MACIEL



MINISTÉRIO DA CULTURA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

ISSN 0104-0626