

POESIA

EMPRESA

ANO 10 • NÚMERO 17 • DEZEMBRO 2002

六
井
戸
氏

梅
之
風

落
之
心

無
事
の
句



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

1-381,03,36

23/12

(16)

POESIA
EMPRESA





REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

PRESIDENTE

Fernando Henrique Cardoso

MINISTRO DA CULTURA

Francisco Weffort

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

PRESIDENTE

Eduardo Portella

DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO

DIRETOR

Elmer Corrêa Barbosa



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL
 MINISTERIO DA CULTURA
 Departamento Nacional de Livros



SUMÁRIO

Editorial 7

POÉTIKA DO JAPÃO

A poesia e suas dimensões
 José Antônio Pinheiro
 Apresentação e tradução
 Cláudio Lessa
 O poeta e o mundo - 1845
 Paulo Francisco
 Moço e Moço - 1845
 Allan Giles de Figueiredo
 A descoberta de uma poesia
 Sérgio Rezende

Lições de Sérgio Rezende
 José Antônio Pinheiro
 Manoel de Lencastre
 João Luís Viana
 Álvaro de Lencastre
 Mário de Sá-Carneiro
 Álvaro de Lencastre
 Mário de Sá-Carneiro
 Álvaro de Lencastre
 Mário de Sá-Carneiro
 Álvaro de Lencastre
 Mário de Sá-Carneiro

EXTRA
 Álvaro de Lencastre
 Mário de Sá-Carneiro
 Álvaro de Lencastre
 Mário de Sá-Carneiro
 Álvaro de Lencastre
 Mário de Sá-Carneiro
 Álvaro de Lencastre
 Mário de Sá-Carneiro
 Álvaro de Lencastre
 Mário de Sá-Carneiro
 Álvaro de Lencastre
 Mário de Sá-Carneiro

POESIA E M P R E

Ano 10 Número 17

RIO DE JANEIRO

Dezembro 2002



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL
MINISTÉRIO DA CULTURA

Departamento Nacional do Livro



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 Venício Ribeiro

Projeto gráfico original

Victor Burton

Design e diagramação

Inácio Freitas

Maurício Reguffe

Capa

Inácio Freitas

Revisão

José Bernardino Cotta

Denise Teixeira Viana

Digitação

Glória Maria Andion dos Santos

Conselho Editorial

Adriano Espinola

Ana Thereza Vieira

Antônio Hohlfeldt

Bella Jozef

Carlos Alberto Sepúlveda

Carlos Lima

César Leal

Cláudio Murilo Leal

Curt Meyer-Clason

Davi Arrigucci Jr.

Deonísio da Silva

Didier Lamaison

Donald Schüler

Eduardo Portella

Eduardo Prado Coelho

Elmer C. Barbosa

Ettore Finazzi-Agrò

Fábio Lucas

Fernando Py

Ferreira Gullar

Florian Martens

Geraldo Carneiro

Geraldo Holanda Cavalcanti

Iaponan Soares

Ildásio Tavares

José Paulo Moreira da Fonseca

Leyla Perrone-Moisés

Leonardo Fróes

Leticia Malard

Luciana Stegagno Picchio

Luis 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

Associação Moderna de Haiku
(Gendai Haiku Kyokai). Japão

Ban'ya Natsuishi

Casimiro de Brito

Cristina Sagara

Diogo Kaupatez

Edson Kenji Lura

Elza Taeko Doi

Hiroko Kurose

Hisae Sagara

João Luiz Vieira

Makoto Kenmoku

Naomi Nakaoka

Paulo Franchetti

Stephen Reckert

Susana Tavares Pedro

Tony Pupello

SUMÁRIO

Editorial 7

POÉTICA DO JAPÃO

A poesia e suas demandas 11

Luís Antônio Pimentel

Desenhando a Palavra 21

Chisato Usui

O haikai no Brasil 23

Paulo Franchetti

Massao Obno: meio mago, meio monge 41

Álvaro Alves de Faria

A desejada parte oriental na moderna poesia portuguesa 45

Stephen Reckett

Quem sou eu? Cinema japonês contemporâneo e a identidade em xeque 64

João Luiz Vieira

Poesia clássica 73

Matsuo Bashō

Yosa Buson

Kobayashi Issa

Masaoka Shiki

Divan Ocidental-Oriental 85

Ban'ya Natsuishi e Casimiro de Brito

O HAICAI NO SÉCULO XX — ANTOLOGIA

Santoka Taneda 99

Hosai Ozaki 100

Shuoshi Mizuhara 101

Issekiro Kuribayashi 102

Bosha Kawabata 103

Takako Hashimoto 104

Takajo Mitsuhashi 105

Koi Nagata 106

Sanki Saito 107

Kusatao Nakamura 108

Seishi Yamaguchi 109

Kakio Tomizawa 110

Kanseki Hashi 111

Mudo Hashimoto 112

Shuson Kato 113

Seito Hirahata 114

Hosaku Shinohara 115

Soshu Takaya 116

Hakusen Watanabe 117

Taiho Furusawa 118

Nobuko Katsura 119

Asuka Nomiyama 120

Sumio Mori 121

Tohta Kaneko 122

Ryuta Iida 123

Jushin Takayanagi 124

Goro Wada 125

Mikajo Yagi 126

Kineo Hayashida 127

Minako Kaneko 128

Toshi Akao 129

Sagicho Aihara 130

Kan'ichi Abe 131

Ikuya Kato 132

Biwao Kawahara 133

Kiyoko Uda 134

Koji Yasui 135

Nana Naruto 136

Bin Akio 137

Sayumi Kamakura 138

Ban'ya Natsuishi 139

Kyoko Matsumoto 140

Kenshin Sumitaku 141

DEPOIMENTO

Armando Freitas Filho 145

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Alice Spíndola 151

Álvaro Alves de Faria 153

Astier Basílio 156

Cândido Rolim 159

Carlos Nejar	161
Claudia Roquette-Pinto	163
Fernando Paixão	165
Foed Castro Chamma	167
Geraldo Holanda Cavalcanti	169
Helena Ortiz	172
Hildeberto Barbosa Filho	174
Ildásio Tavares	176
Ivan Junqueira	178
Jorge Lucio Campos	180
Lena Jesus Ponte	182
Marcelo Diniz	184
Marco Lucchesi	186
Mônica de Freitas	188
Naila Rachid	190
Paulo de Tarso Correia de Melo	192
Paulo Henriques Britto	194
Paulo Roberto Cecchetti	196
Ronaldo Bressane	198

PALAVRA E IMAGEM

<i>Silêncio e poesia</i>	203
Anna Letycia	
<i>Profunda superfície</i>	206
José Bechara	
<i>O demiurgo e seu território</i>	209
Anna Maria Maiolino	

ENSAIOS

<i>Figuras do naufrágio na poesia moderna</i>	219
Leyla Perrone-Moisés	
<i>O elemento dramático na poesia de João Cabral</i>	234
Antonio Hohlfeldt	
<i>Ingeborg Bachmann: além do silêncio, a poesia</i>	245
Vera Lins	

SUMÁRIO

POÉTICA DO JAPÃO

Editorial	7
4. Poesia e suas dimensões	11
Luiz Antônio Fimiani	
Crismo Jari	
O poeta no Brasil	25
Paulo Fimiani	
Classico Góme, mais uma vez	41
Ávaro Alves de Faria	
A poesia para o mundo	45
Stephan Jacker	
Quantos são os poemas	64
e a realidade em jogo	
João Luiz Viana	
Ávaro Alves de Faria	73
Manoel Pires	
Yara Piron	
Katayuna Issa	
Mônica Brito	
Quem é o poeta?	85
Barry Johnson e Cassiano de Brito	
O JAPÃO SEQUIOSO — ANTIGUIDADE	
Saroto Jureta	98
Flora Osho	100
Shinichi Minamoto	101
Isabela Katsuyoshi	102
Beate Kawahara	103
Isabela Hashimoto	104
Takao Minamoto	105
Kai Nagata	106
Sarah Sano	107
Kazuo Nakamura	108
Sarah Yamaguchi	109
Katko Tomizawa	110
Kamiko Hoshi	111

EDITORIAL

Este número da *Poesia Sempre* presta homenagem à grande poesia e cultura do Japão, no conhecido viés multidisciplinar de suas quatro últimas edições. Homenagem que representa o índice de cosmopolitismo da cultura brasileira, tão profunda e arraigada, que não teme o rosto de outras vozes, para ampliar sua vocação ultramarina.

Assim, Luís Antônio Pimentel aborda não apenas a formação do haikai, mas, sobretudo, certos matizes do pensamento oriental, após longa residência no Japão. Nessa mesma atmosfera, a revista apresenta uma pequena antologia dos quatro poetas clássicos, Bashô, Buson, Issa e Shiki, ilustrada pela calígrafa Hisae Sagara. Mais adiante, Chisato Usui aborda o sentido visual da poesia, a experiência física da palavra, sua essência e mistério. Paulo Franchetti realiza uma fascinante cartografia do haikai no Brasil, enquanto Massao Ohno – poeta da edição – evoca seu trabalho cultural e seus projetos. No campo da micropoética, Stephen Reckert examina o intertexto Leste-Oeste, tomando como ponto de partida Portugal. E do moderno cinema japonês, João Luiz Vieira oferece um estudo fundamental e *aggiornato*. Os poetas Casimiro de Brito e Ban'ya Natsuishi traduziram e selecionaram 60 haicais japoneses do século XX, debatendo, antes disso, as razões fundamentais de sua escolha e os móveis desse diálogo, como um *Divan* neogoethiano. Aí se incluem poetas de renome como Yamamuchi, Sumitaku, Tomizawa e Kawahara, bem como o próprio Natsuishi. A seleção produziu – além do frescor de uma poesia não muito conhecida em nosso país – um *ethos* de fundamental importância, frente ao olhar generoso que duas culturas devem guardar fervorosamente, uma diante da outra.

Além do dossiê Japão – mantendo muito embora um diálogo difuso com ele –, outras partes se articulam na revista, como o depoimento de Armando Freitas Filho e um poema seu inédito, ou como a seção de poesia brasileira contemporânea (interrompida apenas no número dedicado exclusivamente ao centenário de Drummond), que agora volta com a máxima abertura possível, buscando realizar um fórum livre e sensível.

Em sua vertente ensaística, *Poesia Sempre* reúne ensaios importantes, desde a visão do naufrágio na poesia moderna, assinado por Leyla Perrone-Moisés, à poesia de Ingeborg Bachmann, por Vera Lins, para terminar com uma análise do elemento dramático na poesia de

João Cabral, de Antonio Hohlfeldt. Com a mesma força, propomos o debate poesia e artes plásticas, em que tomaram parte três nomes da arte contemporânea brasileira: Anna Letycia, com "Silêncio e poesia", José Bechara, com "Profunda superfície", e Anna Maria Maiolino, com "O demiurgo e seu território".

Cumpra assim a revista *Poesia Sempre* a sua tarefa, marcada pelo absoluto respeito ao leitor e ao cosmopolitismo da cultura brasileira.

POÉTICA DO JAPÃO

景清

秋父庄司重忠

西七兵衛景清



明五郎

POÉTICA DO JAPÃO

TOYOKUNI III, Utagawa
1832
The National Diet Library



P

OÉTICA DO JAPÃO

A poesia e suas demandas

Luís Antônio Pimentel

Quem ainda não viu, ora em ouro, ora em prata, ora em madrepérola, uma porção de garatujas exóticas mas decorativas, arabescando o negror invejável e luzidio de uma caixa de charão? Não há quem ainda não as tenha visto e mesmo admirado. Viram nas caixas de charão, nos vasos enramados de cerejeiras e ameixeiras floridas, nas lanternas de Gifu ou Odawara, nos leques cromados, nas ventarolas delicadas de bambu e papel, ou nas finíssimas xícaras de chá que o Japão exporta para o mundo inteiro. É sobre esses arabescos retorcidos, que são quase sempre maravilhosos poemas de rara delicadeza e emoção, quer pelo seu tamanho reduzido, quer pela sua essência, que escreveremos hoje. Esses arabescos são poemas de 31 sílabas, uns, e de 17, outros, menores, bem menores que a nossa trova, nossa quadra, nossa redondilha. São esses arabescos as famosas poesias *waka* (pronuncia-se “uaca”) e haikai — mostra magnífica do espírito delicado dos nipões, que parecem ter nascido para a arte, para a literatura.

Embora os japoneses tenham herdado muito da cultura chinesa, através do budismo que ali chegou, atravessando a península da Coréia, no ano 600 da nossa era, quando adotaram a escrita chinesa, os caracteres chineses que chamam de “Kan-ji” (letra ou ideograma da dinastia Kan), a *waka* e o haikai são poesias genuinamente japonesas. São poesias sóbrias, delicadas e complexas como o povo japonês.

A poesia espelha bem a alma de um povo. Uma nação cujos súditos se dedicam ao “Bon-Kei”, confecção de paisagens em miniatura, ao “Bon-sai”, árvores anãs de 10 centímetros de altura ou pouco mais, florescendo e frutificando, ou escrevem poemas em grão de arroz, não poderia ter como poesia nacional, como não tem, uma composição agigantada. De uma síntese absoluta, essas poesias, que vêm desde o ano 840 a. C., serviriam para, com ótima documentação, rotular os *marinetti* que andam por aí falando em modernismo, como ridículos, ridiculíssimos e bolorentos passadistas. A *waka*, que é poesia típica, vem desde a Era dos Deuses

(*Kami-no-Jidai*), quando o Japão era todo um céu. Foi, sem dúvida alguma, Susano-wo-no-Mikoto, irmão da Deusa Sol, fundadora do Império do Sol Nascente, quem compôs a primeira *waka*, que não se perdeu em sua trajetória através dos séculos.

Assim escreveu, ou, melhor, falou o primeiro poeta que a história do Japão consagrou:

*Yagumo tatsu
Izumo yaegaki
Tsumagomi ni
Yaegaki tsukuru
Sono yaegaki wo*

ou seja, em nossa língua:

*Andei oito nuvens
até a terra de Izumo...
Ergui oito muros
um castelo de oito muros,
para guardar minha amada...*

A *waka*, que tem na parte superior versos de cinco, sete e cinco sílabas, e, na parte inferior, dois de sete, perfazendo um total de 31 sílabas, é também chamada *Shikshimano-michi*, que quer dizer: à maneira de Sikishima (nome antigo do Japão), ou ainda *Yamato uta*, poema japonês.

Há mais de 1.100 anos foi publicada a primeira obra clássica de *waka*, intitulada *Manyo-shu*, primorosa coletânea de poesias feitas por poetas de todas as castas, desde imperadores até soldados e agricultores, que ainda em nossos dias é editada, lida e comentada pelo seu grande valor como documentário histórico. Os poetas máximos dessa época foram Hitomaro, Akahito, Okura, Yakamochi e outros.

Mais tarde, na era do imperador Daigo (ano 922 da nossa era) foi compilada uma outra coletânea, ou melhor, uma antologia não menos notável, intitulada *Kokin-shu* (coletânea de antigas e novas *wakas*), de onde selecionaram os 100 poemas célebres que estão ornamentando as cartas usadas para jogar durante os dias festivos do ano-novo no Japão. Essa nova obra veio enriquecer sobremaneira a poesia japonesa, lançando nomes como Tsurayuki, Narahira e a poetisa Komachi, que marcou época no Império das Cerejeiras em Flor, ficando

famosa não somente pelo seu talento invejável, pela sua inspiração divina, mas, principalmente, por sua incomparável beleza. Seu nome ainda hoje no Japão é empregado como sinônimo de mulher bela e talentosa.

Daí por diante, várias séries de *waka* surgiram, mas já sob o controle do governo, sem, contudo, lograr o sucesso marcante, definitivo, absoluto, das publicações anteriores.

Na era Neiji, o imperador que só de 1893 a 1901 produziu nada menos de 27.000 (vinte e sete mil) *wakas*, surge então Shiki Masaoka, dando novos rumos, emprestando à *waka* novas normas, afastando-a um pouco dos moldes demasiadamente clássicos, cristalizados, viciados, gastos através dos séculos. Foi quando se projetou a famosa poetisa Akiko e o poeta Takuboku e outros nomes que ficaram gravados para sempre na história da poesia japonesa.

No século XIII, com o evoluir da *waka*, surgiu um novo tipo de poesia que se chamou *renka* (poema em seqüência). Tornou-se hábito dois poetas ou mais comporem, alternativamente, em 14 (7-7) e 17 (5-7-5) sílabas métricas um poema do tipo *waka*, dentro de um tema sugerido pelo predecessor. O número preferido para o grupo poético era de três pessoas e 10 o número ideal de alternações. Assim organizados, compunham de improviso, não um único poema, mas uma razoável seqüência deles. Os temas dados, como os nossos motes, não deveriam ser herméticos para que não tornassem os poemas obscuros, impenetráveis para a maioria dos que se deleitavam a ouvi-los. Com essa inovação, a forma nova, revolucionária, dinamizada de compor *waka*, de improviso e de parceria, sob a denominação de *renka*, na qual um poeta fazia a parte superior (5-7-5 sílabas) e outro a completava fazendo a inferior (7-7 sílabas), estava arado o terreno onde seria lançada a semente do mais curto e mais belo poema canônico de todas as línguas e de todas as literaturas do mundo e que seria chamado *haiku* ou haikai, como foi escolhido por nós de língua portuguesa, por mera questão de eufonia, cultivado e admirado por quase todos os povos cultos do planeta Terra.

Em pleno século XIII, no Período Ashikaga, foi cortado o cordão umbilical do haikai, que deixava, assim, de ser a parte superior da *waka*, ou da *renka*, tornando-se poema autônomo integral, completo, auto-suficiente, tão auto-suficiente que nem de título careceria.

Os primeiros haicais foram compilados por Fujiwara, no Sodaye, o mesmo que organizou os livros *Shin-Kokinshu* (*Nova coletânea de novos e velhos poetas*) e *Hyakunin Isshu* (*Cem poetas*). Selecionou poemas assim:

*Chiru bana wo
oikakete yuku
arashi kana*

*Vão caindo as flores
que o vendaval despatala
em perseguição.*

Desde aí essa forma, o haikai, passou a ser usada pelo povo já saturado da *waka* tão do gosto da nobreza, e mesmo da *renka*, com seus grupos de poetas e suas limitações, desvirtuando em parte a poesia pura que é fruto de um impacto que se chama inspiração. Durante muito tempo os que aderiram à nova forma poetaram suas emoções fazendo seus jogos de palavras e suas metáforas, dentro de metrificacão estabelecida, até o advento de Mune Fusa, o genial Matsuô Bashô (1643-1694), na segunda metade do século XVII. Seus haicais, primorosas pinturas das cenas com todas as suas características poéticas, psicológicas e filosóficas. Foi Bashô (bananeira em japonês) quem codificou, quem estabeleceu os cânones do tradicional haikai japonês. Bashô foi o Petrarca do haikai, se nos permitem a comparação. Foi ele quem decidiu que o haikai deveria mostrar, direta ou indiretamente, a estação do ano que ele plasma ou em que a cena se desenrola, pois isso é coisa de suma importância para o contemplativismo búdico do povo japonês. Decidiu que o poeta não deve colocar-se dentro do haikai, transformando-o em moldura lírica do seu eu. Graças ao grande senso de estética de Bashô, o haikai não tem título e não trata das desgraças, terrenas ou celestes, que assolam a humanidade como as avalanches e tufões, terremotos abrindo fendas na terra, engolindo pessoas e casas, pestes dizimando populações e incêndios destruindo bairros. Nada disso encontramos nos haicais. Nos haicais, dentro dos cânones ditados pelo grande mestre Bashô, há Sol, Lua, estrelas, nuvens, auroras, crepúsculos, orvalho, neblina, chuva, riachos cantando, pássaros e insetos, árvores floridas, com frutos, despindo as folhas, coisas que confortam a alma sem o menor constrangimento. O haikai, no entender de Bashô, não comportaria aquilo que no Ocidente costumamos chamar de belo-horrível. O belo-horrível não passa de uma perversão emotiva do homem ocidental que desconhece os ensinamentos do budismo.

O segundo homem, para falar em linguagem dos nossos dias, o segundo baluarte, o segundo pilar ou esteio, foi Taniguchi Buson (1715-1785). Grande mestre da técnica de versejar, poeta do amor e do espírito, Buson tinha um temperamento oposto à serenidade búdica de Bashô. Para termos uma idéia de sua sensibilidade, vejamos dois haicais de sua lavra sobre a chuva da primavera; o primeiro, em linguagem rebuscada da corte e o segundo, em linguagem simples do povo:

*Harusame ya
dôsha no kimi no
sasamegoto*

*Parece um cochicho
a chuva da primavera
caindo pesada.*

*Harusame ya
kawazu no bara no
mada nurezu*

*Cbuva. Primavera.
Ainda não foi molhado
o ventre do sapo.*

Assim como a história da poesia japonesa destacou seis de seus maiores poetas haicaístas (*Kai-mon no reku-tetsu*) Yamazaki Sôkan (1445-1553), Arakida Moritake (1473-1549), Matsu-unga Teitoku (1571-1583), Yasuhara Teishito (1610-1673), Michiyama Shôin (1605-1682) e Matsuô Bashô (1643-1694), uma nova lista foi feita depois, destacando os "10 mais" entre os discípulos de Bashô, chamados "10 sábios" (*Jittetsu*), entre os quais destacamos Enomoto Kikaku (1658-1707) e Hattori Ransetsu (1654-1707).

Kikaku nasceu em Kataka, província de Omi, em 1658, filho de família abastada e de primorosa educação. Seu pai, médico, pretendendo que seu filho seguisse sua profissão, aprofundou-o em estudos humanísticos. Foi tudo em vão. Sonhador irremediável, contemplativo, boêmio, esteta de rara sensibilidade, vivia unicamente para as coisas belas da vida. Discípulo dileto de Bashô, herdou do grande mestre aquela maneira humana, quase divina de ver o mundo que o cercava, tornando-se logo, graças à sua cultura, um dos poetas japoneses de maior personalidade. A área de atrito entre o discípulo e o mestre, entre Kikaku e Bashô, era a malícia, a ironia, o sarcasmo, a irreverência nem sempre refreável do primeiro. Interessava-se Kikaku pelos fatos burlescos, pelas coisas irônicas e engraçadas da vida. Bashô era um místico. Kikaku um poeta. Bashô era um bonzo. Kikaku um homem.

Há uma passagem na vida de ambos bastante curiosa, que serve para mostrar, em profundidade, em radiografia, o quanto diferiam os caracteres dos dois poetas.

Certa vez, numa de suas muitas peregrinações poéticas pelo campo, em busca, certamente, de novos impactos para produzir haicais, Kikaku, vendo uma libélula, fez esse haikai irreverente e, como que para provocar o mestre Bashô, apresentou-o para a crítica:

*Aka-tônbo
hanê wo tottara
togarashi*

*Despindo das asas
a libélula vermelha
fica uma pimenta.*

A desaprovação do haikai por Bashô veio imediata e solenemente. Ferido em seus sentimentos budistas, o mestre, depois de mostrar que o poema não era dos mais felizes por sua mensagem desumana, de requintada crueldade, mostrou a Kikaku que tudo havia acontecido

por se ter de colocado no ângulo errado, no ângulo oposto, pois ali de fato estava o poema que deveria ser assim, pois poesia não é mutilação:

*Tôgarashi
banê wo tsuketara
aka-tônbo*

*Se agregarmos asas
a uma pimenta vermelha,
surge uma libélula.*

Outro haikai que ficou célebre é aquele em que o poeta, assistindo ao *Hana-matsuri* (festival das flores) que no Japão tem foros de feriado nacional, descobriu, no meio da multidão que afluía para o *Hana-mi* (ver as flores), uma menina cega levada pela mão.

*Festival das flores.
Lá vai pelas mãos da mãe
uma criança cega.*

Kikaku faleceu aos 49 anos, em 1707, em Edo, onde havia também fundado uma escola de poesia.

Matsuô estudou letras clássicas e publicou em Edo, atual Tóquio, seu primeiro livro intitulado *Kaiooi* e depois *Nozarashi-kiko* (*Última viagem*), onde fica bem patente sua vida de nômade, seu gosto pelas viagens. Embora filho de samurai, preferiu ser budista e poeta peregrino. Vivia em humilde cabana, que certo dia foi totalmente devorada por um incêndio, destruindo seus únicos bens — uma velha imagem de Buda e um bolo de arroz que, a rigor, dentro do ritual budista, não lhe pertencia. Com auxílio de seus discípulos reconstituiu a cabana. Quando morreu, abandonado por todos, escreveu o seguinte haikai, onde ainda se sente seu desejo de viajar:

*Tabi ni yanite
yume wa areno wo
kakemeguru*

*Viajando enfermo,
meu pobre sonbo percorre
um campo deserto.*

Quando Bashô morreu, seu corpo foi sepultado no jardim do templo Yoshinaka (*Yoshinaka-dera*) e, segundo alguns biógrafos, como última homenagem, plantaram sobre seu túmulo uma bananeira (*bashô* em japonês).

O haikai teve seu apogeu na Era Tokugawa quando Bashô publicou seu livro imortal de poesias suas e de seus discípulos mais inspirados, intitulado *Shichibusu* (coletânea em sete volumes).

Para darmos idéia do que seja o subjetivismo da poesia japonesa, citaremos essa *waka* escrita por Saigyô, um valente samurai que, talvez por ser poeta, preferiu trocar sua espada por um rosário, seu *Shogun* (senhor feudal) por um ideal, e foi para um mosteiro falar em linguagem mais mansa, mais lírica, mais doce, confortando os que sofrem. Foi falar em versos, cantando as belezas da terra e do céu.

*Kokoro naki
Mini me aware wa
Shirarekeru
Sbigi tatsu sawa no
Aki no yugure wo*

*Mesmo qualquer rude
pode bem compreender
a grande tristeza
da narceja que alça vôo
de um brejo em tarde outonal.*

Este famoso poema que está perpetuado em porcelanas, charões e leques, para nós, para nossa sensibilidade acostumada à poesia demasiadamente explicativa, não lograria ser mais do que um belo tema para os fabricantes de versos. Querer criticar os japoneses, querer menosprezar a poesia japonesa para justificar a nossa deficiência de sensibilidade poética, seria sumamente ridículo. Como acabamos de afirmar, os japoneses sentem esses lacônicos poemas porque têm iniciação, porque desde os tempos da Deusa Sol, fundadora do império, desde o ano 840 antes da nossa era, até hoje, eles não usaram outra forma poética que não esta. Recebendo sempre como poema o que para nós seria apenas um tema, os japoneses se tornaram poetas para poder sentir a sua própria poesia. Em realidade, onde poderemos nós encontrar a beleza se não a tivermos dentro de nós mesmos?

Quando um japonês recebe um poema, após lê-lo fecha os olhos instintivamente e constrói os mais belos cenários na beleza infinita da sua imaginação. O poema que citamos, numa adaptação para o nosso sentimento, habituado ao explicativismo, poderia ser mais ou menos assim:

*Tarde cristalina de outono.
O céu tenta a terra e a alma da gente,
com sua vastidão azul sem fim.
Com os pés plantados na terra,*

*no lodo de um brejo,
um valente guerreiro
inveja uma narceja que alça vôo
e se perde desfeita em cor,
e sente, e sofre a tortura indizível,
a angústia profunda do não poder voar.*

Como exemplo de haikai, daremos este célebre de Bashô, talvez a poesia mais popular do Japão:

*Furu ike ya
kawazu tobikomu
mizu no ato*

*Ao pular de um sapo
as águas do velbo lago
se abriram sonoras...*

Este microscópico poema, tão célebre, tão popular, tão antológico quão pequeno, se Bashô fosse brasileiro talvez o escrevesse assim:

*Um velbo lago parado... cerrado... calado...
de águas turvas tranqüilas,
realizava, no deslumbramento da noite clara,
seu sonbo dourado de ser espelho.
Seu fundo lodoso e sombrio
refletia, cheio de orgulho,
um cortejo relumbrante de estrelas,
quando um sapo asqueroso
saltou sobre ele como um profano,
arrancando de suas águas
um arrepio de pavor
e um gemido estrangulado de agonia...*

O haikai de Bashô que acabamos de citar, com sua respectiva tradução e interpretação, tem como estação do ano (*kisetsu*) o verão, pois a presença do sapo caracteriza o estio, pelo menos no Japão, na poesia japonesa.

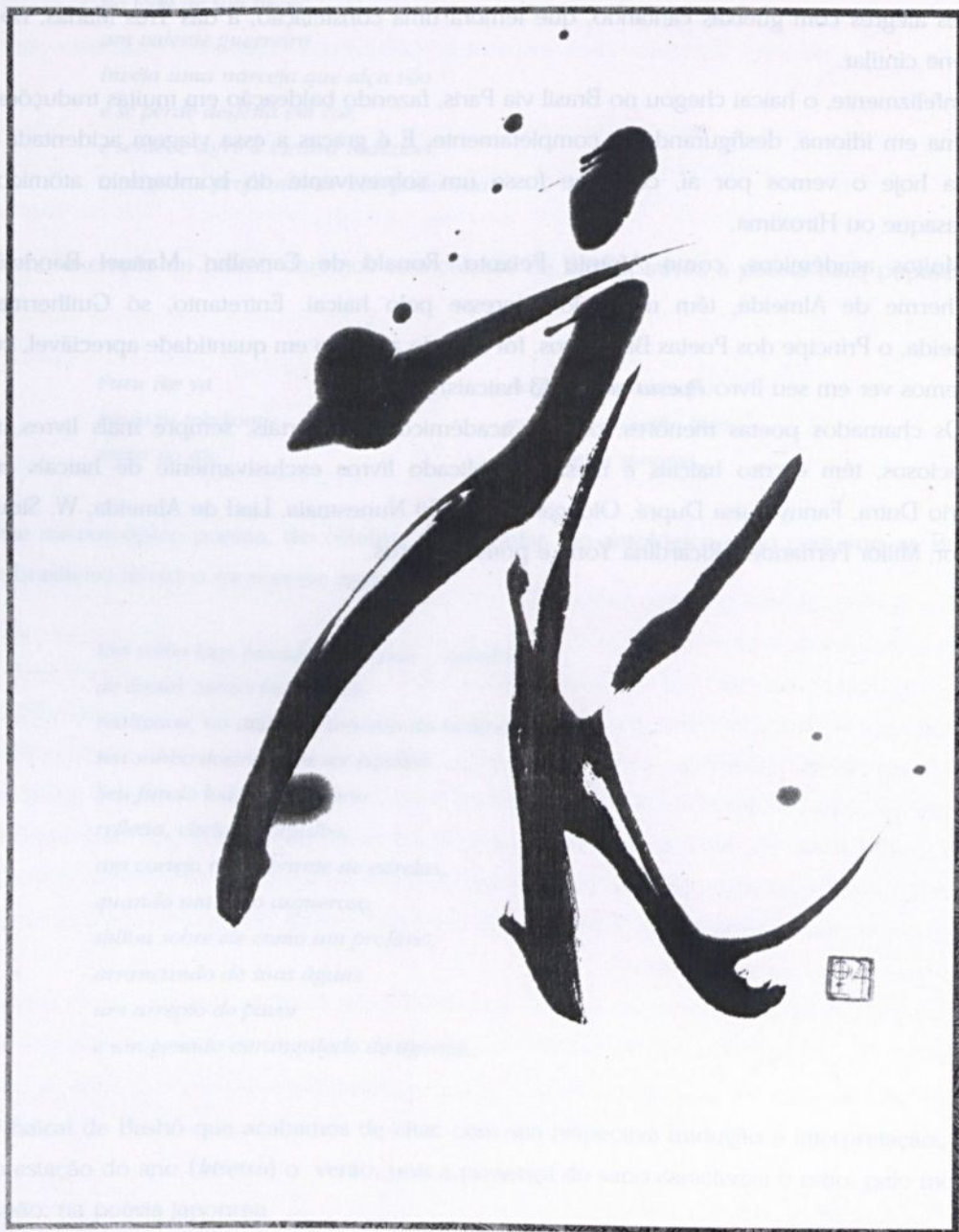
Não fora sacrificar tanto espaço, gostaríamos de concluir este trabalho mostrando, em linhas gerais, como surgiu no Brasil essa pequenina poesia que, qual trevo, se a desfolharmos, ficamos com três corações pulsando poesia; que lembra um tricórdio, o próprio *shamisen* que anima as

noites alegres com gueixas cantando; que lembra uma constelação, a das Três Marias, no seu perene cintilar.

Infelizmente, o haikai chegou no Brasil via Paris, fazendo baldeação em muitas traduções, de idioma em idioma, desfigurando-se completamente. E é graças a essa viagem acidentada que ainda hoje o vemos por aí, como se fosse um sobrevivente do bombardeio atômico de Nagасаque ou Hiroxima.

Muitos acadêmicos, como Afrânio Peixoto, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira e Guilherme de Almeida, têm mostrado interesse pelo haikai. Entretanto, só Guilherme de Almeida, o Príncipe dos Poetas Brasileiros, foi tentado à criá-lo em quantidade apreciável, como podemos ver em seu livro *Poesia vária* (43 haicais).

Os chamados poetas menores, os não acadêmicos, os mortais, sempre mais livres, mais audaciosos, têm escrito haicais e mesmo publicado livros exclusivamente de haicais como Osório Dutra, Fanny Luísa Dupré, Oldegar Vieira, Gil Nunesmaia, Liad de Almeida, W. Siqueira Júnior, Millôr Fernandes, Ricardina Yone e poucos outros.



USUI, Chisato "Flor", 1995
Caligrafia

Desenhando a palavra

Chisato Usui

Caligrafia significa muito mais do que ocupar a superfície do papel. Mesmo na linha mais simples, o calígrafo precisa imprimir sua alma, sua respiração. A escrita caligráfica é feita em um papel branco, com um jato apropriado de tinta, ou uma palavra ou frase em um carácter japonês e precisa incluir, em cada traço, tudo o que for orgânico. A caligrafia precisa deixar transparente gestos vitais do escritor. Nesse sentido, a arte caligráfica pode condensar o cosmos em si mesma.

Quando falo em caligrafia, me refiro à caligrafia japonesa, Sho, já que se pode entender caligrafia de modos diversos. É importante lembrar a história da caligrafia, pois desde que os caracteres chineses foram levados para o Japão há mais de mil anos, a caligrafia, de um modo singular, se tornou uma cultura importante. A beleza em preto-e- branco, com os movimentos delicados do pincel, é uma arte recente.

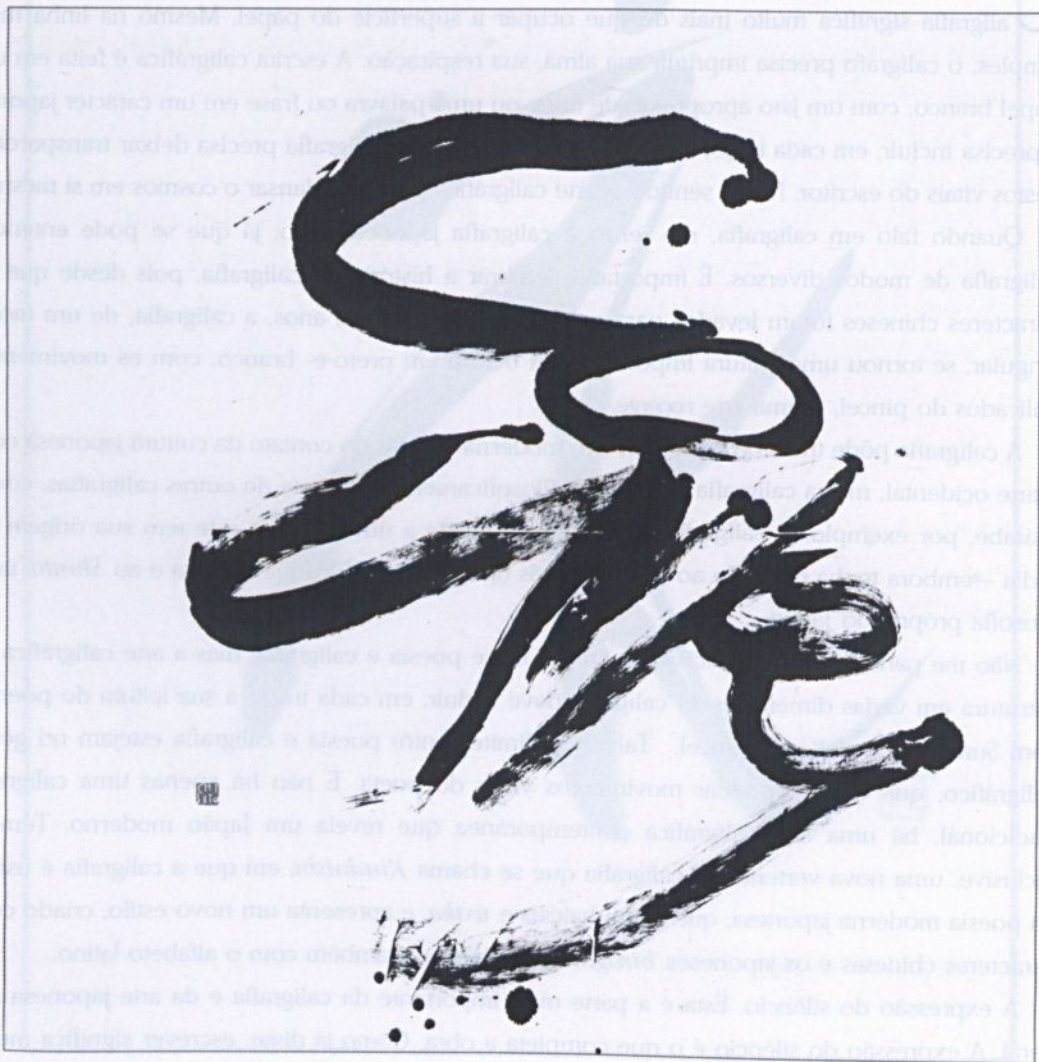
A caligrafia pôde transformar-se em arte moderna a partir do contato da cultura japonesa com a arte ocidental, mas a caligrafia japonesa é filosoficamente diferente de outras caligrafias, como a árabe, por exemplo. A caligrafia japonesa está ligada a um budismo que tem sua origem na Índia – embora tenha chegado ao Japão através da China –, à filosofia chinesa e ao *Shinto*, uma filosofia própria do Japão.

Não me parece simples precisar os limites entre poesia e caligrafia, mas a arte caligráfica se estrutura em várias dimensões. O calígrafo deve incluir, em cada traço, a sua leitura do poema, com Sumi* e um delicado pincel. Talvez os limites entre poesia e caligrafia estejam no gesto caligráfico, que deve expressar movimentos vitais do poeta. E não há apenas uma caligrafia tradicional, há uma arte caligráfica contemporânea que revela um Japão moderno. Temos, inclusive, uma nova vertente na caligrafia que se chama *Kindaishi*, em que a caligrafia é usada na poesia moderna japonesa, que inclui haicais e *waka*, e apresenta um novo estilo, criado com caracteres chineses e os japoneses *hiragana*, *katakana* e também com o alfabeto latino.

A expressão do silêncio. Esta é a parte mais importante da caligrafia e da arte japonesa em geral. A expressão do silêncio é o que completa a obra. Como já disse, escrever significa muito mais do que ocupar a superfície do papel.

O universo em que vivemos e meu mundo interno – em minha arte caligráfica, eu gostaria de incluir uma infinidade de cosmos...

Trad. Constança Hertz



USUI, Chisato "Cosmos", 1990
Caligrafia

O haikai no Brasil

Paulo Franchetti

Para começar, partamos da constatação mais evidente, mas nem por isso menos importante: o haikai é, entre as formas poéticas japonesas, a que foi mais amplamente aclimatada no Brasil. Nos últimos tempos, temos visto alguma divulgação do *tanka*, em traduções, mas não temos notícia de nenhum praticante brasileiro dessa modalidade da poesia japonesa, e, mesmo traduzido, o *tanka* não tem sequer a décima parte da popularidade do haikai, que conta hoje, inclusive, com uma grande coleção de livros escritos por brasileiros. Também quando comparado a outras artes tradicionais, o lugar de ponta do haikai permanece intocado. Apenas recentemente observamos alguma popularização do arranjo floral (iquebana), ensinado nos templos de uma igreja que se difundiu muito em nosso país, e, em âmbito muito mais restrito, do cultivo da pintura com manchas de tinta (o *sumiê*). Na verdade, como atividade ligada à cultura japonesa, a popularidade do haikai só encontra equivalente em outro domínio de experiências, profundamente distinto, que é o campo das artes marciais. Mas, enquanto manifestação artística da cultura japonesa no Brasil, não há lugar para dúvidas: o haikai reina absolutamente soberano. Quanto mais de perto olhamos a prática do haikai em português, mais claramente percebemos o quanto ele está, digamos, “nacionalizado”. De fato, uma constatação se impõe ao observador, logo no início dos trabalhos de aproximação ao seu objeto: ainda hoje é muito pequena a proporção de *nibonjin* entre os praticantes e divulgadores.¹ É verdade que continuamos tendo uma vasta produção de *haiku* em japonês no Brasil, e que essa produção implica atividades importantes do ponto de vista cultural, tais como a existência de grupos organizados, publicações regulares e realização de concursos de âmbito regional e nacional.² Mas, quando se pensa em haikai escrito em português, os nomes que logo nos vêm à mente não são de *nibonjin*, mas os de Afrânio Peixoto, Guilherme de Almeida, Haroldo de Campos, Millôr Fernandes e Paulo Leminski, entre outros. Da mesma forma, é fácil verificar que a maioria dos autores que recentemente publicaram livros de haikai, ou têm participado do concurso nacional promovido anualmente pela *Revista Portal* e Aliança Cultural Brasil—Japão, é constituída por *gaijin*. Qualquer que seja a explicação para isso – e podem ser muitas – não há como negar que o haikai tem hoje entre nós uma presença marcante e, ao que parece, duradoura. À primeira

vista, poder-se-ia pensar que esse *boom* de haikai pudesse ser atribuído ao enorme interesse contemporâneo por coisas japonesas. Mas a presença do haikai no Brasil precede de muitos anos essa nova onda de celebração do Japão tecnológico. Aliás, diga-se de passagem, o entusiasmo pelo novo Japão tem, entre nós, um caráter muito ambíguo. Se há uma relação entre o crescente interesse pelo haikai e a projeção internacional do Japão moderno, essa relação é bem mais complicada do que a de simples causa e efeito. Isso porque a imagem do novo Japão parece ser, entre nós, objeto de projeções várias. Se é verdade que, por um lado, existe uma espécie de deslumbre pelo poder econômico do Japão moderno e pela sua tecnologia – o Japão é o país que deu certo, ressuscitou das cinzas, tornou-se a segunda mais forte economia do mundo etc. –, por outro lado, sente-se que o senso comum apresenta igualmente uma clara recusa à forma da vida contemporânea japonesa, identificada, no nosso imaginário, aos grandes aglomerados urbanos, à pequenez das habitações sufocantes e às cenas do trânsito urbano e do metrô de Tóquio. Se é para pensar dentro desse quadro, creio que o melhor talvez fosse entender o gosto pelo haikai como derivado de uma *sui generis* conjunção de fascínio e recusa, que tem como derivativo a busca de um Japão imaginário, recheado de zen, de ética feudal e velha sabedoria contemplativa. Dizendo de outra forma: o Japão que existe no imaginário brasileiro contemporâneo parece carregado de uma grande porcentagem de saudosismo, de idealização do mundo pré-industrial e da vida sob o regime feudal dos Tokugawa. Ou seja, ainda, como sempre, de exotismo.

Esse exotismo, quando atuante na concepção de haikai que existe no Brasil, reveste várias formas. Se quisermos verificar como sua presença é constitutiva da nossa visão do haikai em pelo menos duas maneiras distintas, basta atentar para o constante estranhamento que causa aos velhos imigrantes e praticantes de *haiku*, por um lado, a onipresença do zen-budismo nas aproximações a essa poesia, em certa vertente literária; por outro, a hipervalorização do ideograma (*kanji*) e seu papel na poesia de haikai, segundo diferente tendência crítica. Essas reflexões introdutórias visam apenas a mostrar que ao longo do tempo o haikai vem significando várias coisas para nós, e que é também das múltiplas formas de se relacionar com o nosso imaginário que ele tira boa parte da vitalidade que tem demonstrado, a ponto de gerar aqui uma produção poética que promove sua incorporação à nossa língua e literatura. E, embora eu mesmo me tenha esforçado imensamente por aprender um pouco de japonês e por ler, com ajuda ou em traduções, o que pude encontrar de comentários e de textos críticos, também a visão que tenho de haikai é, sem dúvida, em boa parte, uma projeção imaginária. Talvez mais recheada de dados e de esforços de objetividade, mas uma visada onde ainda deve

refletir-se, além das fontes literárias, a idealização saudosa dos primeiros contatos com a poesia e a música japonesas, numa pequena cidade do interior, em festas de colheita, de casamento... É verdade que a longa experiência de leitura faz poder distinguir quando um texto tem ou não tem aquilo que os comentaristas japoneses chamam de "sabor de haikai", mas de um modo geral é mais confortável pensar que é apenas do ponto de vista histórico que um estrangeiro ignorante da língua pode ter alguma objetividade. Assim sendo, não trataremos aqui do *baiku*, nem tentaremos dar conta do haikai com muito rigor analítico. Nossa tarefa se confina ao objetivo de retrazar um pouco da história do interesse brasileiro pelo haikai e da história da sua prática, comentando, em função do que acreditamos seja o haikai, alguns aspectos mais evidentes. Feitas as advertências necessárias, passemos à história do haikai no Brasil. De um modo geral, é possível, sem maior injustiça, dividir essa história em três grandes momentos, que se interpenetram e por vezes se confundem. Com diferenças de data ou de ênfase, alguns deles são comuns ao Brasil e a outros países ocidentais. O primeiro desses momentos é o da apropriação da forma. Desde a abertura do Japão ao Ocidente em 1867, inúmeros viajantes publicaram relatos que visavam a saciar a sede do novo, do exótico orientalista, que vinha do século XVIII e atravessaria todo o XIX. Ora, o Japão, que tinha ficado por 200 anos milagrosamente protegido dos olhares indiscretos, forneceu logo um generoso quadro para a projeção de utopias de vários tipos. A ética rigorosa, a etiqueta minuciosa, o refinado senso de decoração e o gosto pela vida em contato com a natureza chamaram logo a atenção dos viajantes, a par dos costumes diferentes, das roupas, comidas e formas de arte e lazer. Basta ler o tão famoso *Madame Crysanthème*, de Loti, para perceber como o Japão estava singularmente apto a funcionar como estímulo da sensibilidade, do erotismo orientalista e do relativismo cultural que vinha já desde o século anterior. Embora o gosto exótico esteja também presente, é claro, nos dois outros momentos, podemos entender melhor a história do interesse pelo haikai no Brasil se lembrarmos que as suas primeiras aparições no português do Brasil foram em livros de viagem. Ali vinha o haikai no mesmo nível de curiosidade, de esquisitice, em que se tratavam outros costumes e práticas estranhas, como o banho coletivo, os pratos minúsculos, a etiqueta exagerada, os grilos presos em gaiolinhas, os copinhos de saquê. Assim mesmo, com exageros de diminutivos, o discurso exotista abrigava com facilidade a menor forma poética do mundo, num registro que oscilava entre a simpatia deslumbrada e a ridicularização. Foi, então, como forma exótica, praticamente no mesmo registro do pantum malaio, que o haikai entrou para a literatura brasileira: como forma fixa de composição.³ Dos livros de viagens – onde vinham traduzidos do francês ou do inglês – e de divulgadores vários provieram as primeiras aparições

do haikai no Brasil. Um dos principais divulgadores do haikai foi Paul-Louis Couchoud. Hoje completamente esquecido, teve seu momento de sucesso na virada do século. Não dispomos de muitas informações sobre ele. Sabemos que foi médico de Anatole France. Sabemos também que o ilustre paciente redigiu um prefácio para seu livro *Sages et poètes d'Asie*, que muito contribuiu para divulgá-lo nos meios literários. Por fim, temos conhecimento de que Couchoud esteve no Japão nos primeiros anos deste século e que lá tomou contato com o haikai japonês em traduções inglesas e em estudos de orientalistas de língua inglesa. Entre esses últimos, serviu-lhe de fonte notadamente Basil Chamberlain, que em 1902 publicara uma monografia intitulada *Bash and the Japanese Poetical Epigram*. Em decorrência dessas viagens e leituras, em 1905 Couchoud vai produzir com dois amigos seu primeiro conjunto de poemas inspirados no haikai: 72 tercetos sem métrica nem rima, que buscavam antes reproduzir o espírito do que a forma da poesia japonesa. No ano seguinte, publica ainda um estudo sobre o haikai na revista *Les Lettres*, intitulado *Les Épigrammes Lyriques du Japon*, ilustrado com cerca de uma centena de haicais traduzidos. Um dos amigos de Couchoud foi Julien Vocance (pseud.: Joseph Seguin), que compôs e publicou em 1921 uma *Art poétique* cuja primeira estrofe foi, anos depois, citada como exemplo de haikai japonês por Paulo Prado, no prefácio ao *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade.⁴ Nesse percurso, um pouco longo, é verdade, pode-se ver um esquema das primeiras incorporações da forma do haikai à nossa literatura. Como dizem os estudos sobre o haikai brasileiro, um de seus primeiros cultivadores foi Afrânio Peixoto, que o aprendeu de Couchoud e não, como se poderia talvez imaginar, do contato com os imigrantes japoneses. A ele se seguiram vários outros, mas foi apenas com Guilherme de Almeida que o haikai passou a ser conhecido de modo mais geral, dado o prestígio do poeta e a boa qualidade de alguns dos poemas. Inicialmente comparado ao epigrama grego e à quadra popular, o haikai causava espécie pela extensão muito reduzida. A forma, assim, tinha algo de desafio, de estímulo ao virtuosismo do poeta, que deveria mostrar-se capaz de colocar sentimento ou emoção em apenas três versos que, juntos, somavam 17 sílabas. Alguns de seus divulgadores – na França como em Portugal – deixaram de lado a forma fixa e o verteram livremente, em prosa ou em verso. Assim o fez, por exemplo, Wenceslau de Moraes, que os traduziu na forma da quadra popular portuguesa. Mas, no Brasil de tradição parnasiana, a questão da forma impôs-se logo aos poetas que, a partir da lição de Peixoto, se propuseram a escrever poemas brasileiros em forma de haikai japonês. Mas, além da dimensão, o haikai apresentava para os seus introdutores um problema de métrica, pois, no original, as 17 sílabas eram distribuídas em três versos de medida diferente e sem rima. Quer dizer, do ponto de vista musical, o haikai não tinha, a rigor, uma

estrutura reconhecível e assimilável à nossa tradição. Era difícil perceber qualquer ritmo nessa distribuição de versos sem rima e imparissilábicos. Ainda do ponto de vista da tradição, a rima, dispensável em poemas longos e de tonalidade épica ou elegíaca, parecia fazer falta numa composição tão breve e de caráter lírico. Guilherme de Almeida, que era um bom ritmista do verso português, ao defrontar-se com esses problemas, tratou logo de adaptar o haicai às necessidades formais da nossa tradição poética, definindo-lhe uma estrutura que até hoje tem adeptos entre os praticantes de haicai. Começou por atribuir um título ao poema, o que lhe permitia aumentar um pouco o tamanho do mesmo e conseguir um efeito que adiante descreveremos. Também tratou de dar ao terceto uma estrutura rímica muito cerrada, de modo a tornar musical – em nossos termos – o que de outro modo poderia parecer um tanto desarticulado. Na estrutura de versos de cinco/sete/cinco sílabas métricas dispôs duas rimas: uma a unir o primeiro com o terceiro verso, e outra interna ao segundo verso, ocupando a segunda e a última sílaba. Eis um exemplo:

Desfolha-se a rosa.

Parece até que floresce

O chão cor-de-rosa.

Com esse recurso, Guilherme de Almeida conseguiu ampliar a regularidade métrica, pois, marcados pela rima, temos agora as seguintes seqüências métricas: cinco sílabas, duas sílabas, cinco sílabas e cinco sílabas. Isso dá, tanto quanto possível, um andamento marcado e reconhecível ao poemeto, com três segmentos isossilábicos e um quebrado perfeitamente assimilável à acentuação do pentassílabo. Para que possamos sentir em que consiste a sua versão do poema japonês, vejamos agora os haicais que o próprio Guilherme de Almeida, juntamente com o anterior, considerava os seus mais queridos:

Uma folha morta.

Um galbo, no céu grisalbo.

Fecho a minha porta.

Dilaceramentos...

Pois tem espinhos também

a rosa-dos-ventos.

*Lava, escorre, agita
a areia. E, enfim, na bateia
fica uma pepita.*

*Um gosto de amora
comida com sol. A vida
chamava-se: "Agora".⁵*

É muito sensível, desde a primeira leitura, o ritmo que a distribuição das rimas concede aos tercetos, e a maestria com que o poeta trata a alternância das seqüências de cinco e de duas sílabas, ora deixando a rima interna sem destaque, ora fazendo-a coincidir com uma pausa sintática, e por fim, no último poema, sobrepondo à distribuição das sílabas em segmentos de 2 e 5 pela rima, uma distribuição sintática inversa, em segmentos de 5 e 2. Muitas vezes tem havido debates, nos círculos haicaísticos, sobre se o modelo de Guilherme de Almeida é ou não é uma boa forma de verter o haikai em português. A discussão, quase sempre, gira ao redor do uso das rimas, e, mais do que isso, do uso de rimas fixas e algo virtuosas. A questão, porém, é de importância secundária. Se lermos os poemas acima, tal como se apresentam ali e sem qualquer prevenção, podemos sentir que pelo menos dois deles têm gosto de haikai. A verdade é que os poemetos de Guilherme de Almeida parecem fracassar como haicais não pela rima, nem pela métrica, mas pela atitude que se explicita quando os lemos com os títulos que têm e que aqui foram sorratamente suprimidos, para melhor encaminhamento da argumentação. Vejamos, então, de novo os mesmos poemas, providos do título que os acompanha, comparando o efeito de sentido que eles têm agora com o efeito que tinham os versos apenas.

CARIDADE

*Desfolha-se a rosa.
Parece até que floresce
O chão cor-de-rosa.*

VELHICE

*Uma folha morta.
Um galbo, no céu grisalbo.
Fecho a minha porta.*

NOROESTE

Dilaceramentos...

*Pois tem espinhos também
a rosa-dos-ventos.*

O HAICAI

Lava, escorre, agita

*a areia. E, enfim, na bateia
fica uma pepita.*

INFÂNCIA

Um gosto de amora

*comida com sol. A vida
chamava-se: "Agora."*

É muito sensível que o título empobrece os textos, pois determina a direção da leitura ou força uma decifração metafórica do terceto que nomeia. Apresentados com o título que têm, dificilmente provocam aquele tipo especial de emoção que nos é transmitida por um bom haikai de Issa ou Buson, mesmo em tradução para outra língua. Definida uma tal orientação da leitura, os haicais, dotados ou não de estrutura métrica e rímica compatível com a tradição da língua portuguesa, perdem aquele *mood* específico que aprendemos a identificar com o haikai. O que não os impede de ser, porventura, bons poemas. O ponto que pretendemos sublinhar com esse exemplo é, portanto, que não reside na estrutura métrica ou na utilização de rimas o sabor ou a ausência de sabor de haikai num dado poema, mas na disposição interna do discurso que se apresenta nesse texto. Por isso, uma simples inclusão de título pode contribuir tão decisivamente para alterar por completo a percepção que temos a respeito da classificação genérica de um poema apresentado a nós como haikai. Repetindo de outra forma: o que permite caracterizar um poema breve como haikai não é a forma externa adotada pelo poeta, mas sim uma determinada atitude discursiva que o poema deve fazer supor ou manifestar. Mais adiante poderemos voltar a essa questão. Por agora, fixemos esse primeiro momento, representado pelos haicais de Guilherme de Almeida, em que o haikai é apenas uma forma relativamente neutra, a que se conforma um discurso poético orientado quase sempre de acordo com a nossa própria tradição. Daí que não estivessem de todo errados os críticos que ou não tomaram conhecimento dos primeiros passos do haikai entre nós, ou os condenaram em termos um tanto duros. Dentre esses

últimos, o exemplo mais extremado é Álvaro Lins, que em crítica (bastante injusta, diga-se) ao livro de Oldegar Vieira considerava sumariamente os haicais brasileiros “umas pobres e simplórias extravagâncias de *snoobs* botocudos”. Justo ou injusto, o destempero de Álvaro Lins demonstra que as primeiras tentativas de adaptação do haikai não tiveram relevância reconhecida no quadro mais amplo da nossa produção literária. O momento seguinte na adaptação do haikai ao Brasil tem enfoque diametralmente oposto – e repercussões bem mais amplas e profundas. Da mesma forma que o anterior, suas origens se situam fora do país e nada têm a ver com a já referida produção de *baiku* em japonês no Brasil, nem com o contato com a colônia nipônica. A fonte direta é um ensaio de Ernest Fenollosa (1853-1908), um americano que vivera muitos anos no Japão e se tornara grande conhecedor da arte nipônica. Esse trabalho se chamou *Os caracteres da escrita chinesa como um instrumento para a poesia*, e só foi editado em 1919 por Ezra Pound, que o comentou em várias notas de sua autoria. Foi esse trabalho de Fenollosa que forneceu a Pound uma idéia de grande importância para o desenvolvimento de sua poética: a de que existiria na poesia chinesa e japonesa um princípio compositivo extremamente eficaz e diferente da ordenação lógica ocidental. Segundo Fenollosa, “nesse processo de composição, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre elas”. É o princípio da montagem que, para Fenollosa/Pound, presidiria tanto à criação dos próprios ideogramas quanto à das obras de arte geradas numa civilização ideogramática. Partindo desse princípio, Pound vai valorizar no haikai a forma de organização do discurso por justaposição, em que a relação entre as partes justapostas é de natureza metafórica. Se é verdade que Pound foi, no dizer de Eliot, “o inventor da poesia chinesa para o nosso tempo”, não é menos verdade que ele foi também o inventor da poesia japonesa, que a desvinculou para sempre das leituras que a reduzem a mero exotismo sentimental e afetado. A influência de Pound foi incalculável, e foi por intermédio dele que o haikai atuou de forma marcante na nossa poesia mais recente e que a reflexão sobre poesia e escrita chinesa e japonesa adquiriu importância destacada nas poéticas das últimas décadas no Brasil. Isso se deu a partir de 1955, quando Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos passaram a dar trânsito, entre nós, às idéias de Pound e a fazer da reflexão sobre o “princípio ideogramático de composição” um dos pontos centrais da nova poética de vanguarda. No entanto, ao centrar a atenção no ideograma, no *kanji*, e ao fazer dele o centro da poesia de haikai, Haroldo de Campos – que foi, no grupo, quem se dedicou à tradução de alguns poemas japoneses – reduz ao procedimento literário da montagem ideogramática o interesse do haikai para a nossa própria tradição. Suas traduções, por isso, ressentem-se, quando cotejadas

com os textos originais, de uma excessiva ênfase na técnica compositiva e de um descolamento daquilo que constitui e condiciona boa parte da forma mesma do haikai: o seu diálogo com o que não está dito, ou com o que, não sendo o poema, o rodeia e tem com ele uma relação significativa. A análise da propriedade das traduções de Haroldo de Campos já foi feita, e por isso não nos vamos deter a comentá-las.⁶ Para completar o panorama que se está traçando, entretanto, cremos que não é descabido transcrevê-las:

*canta o rouxinol
garganta miúda
— sol lua — raiando*

Buson

o velbo tanque

rã salt,

tomba

rumor de água

Bashô

manbã branca

peixe branco

uma

polegada branca

alvorada

peixe alvo

uma

polegada de alvura

Bashô

Embora nenhum dos três mentores da poesia concreta se tivesse dedicado à produção de haicais, é do âmbito da sua influência que nasce a produção mais significativa, desde Guilherme de Almeida, em termos da repercussão dessa forma japonesa na história da nossa literatura moderna. Dessa aproximação poundiana ao ideograma, difundida aqui pela poesia concreta, vai resultar, já em plenos anos 70, a prática de Paulo Leminski, que contribuiu como poucos para tornar o haikai popular.⁷ A importância de Leminski é muito grande porque nele se vai juntar a abordagem tecnicista da poesia concreta com uma espécie de orientalismo zenista que provém

de outras fontes. Com propriedade, Caetano Veloso o definiu como “mistura de concretismo com *beatnik*” e nele viu um “haikai da formação cultural brasileira”.

Nos textos de Paulo Leminski encontramos, vivificadas por um apelo à prática de um modo de vida “zen”, a clara presença de Allan Watts – o mentor do orientalismo californiano dos anos 50 e 60, um homem realmente brilhante, que só encontra rival em D. T. Suzuki na difusão do pensamento religioso budista no Ocidente – e de Reginald Blyth, que escreveu alguns dos textos fundamentais do nosso século, no que diz respeito à poesia e ao pensamento japonês. Além de bom poeta, Leminski tinha também o dom de utilizar a mídia com habilidade e eficiência. Desconfiado (talvez com boa dose de razão) da formalidade acadêmica e do que chamava, na esteira do concretismo, de “lógica aristotélica” da linguagem, apelava para a experiência irracional como fonte de conhecimento para o haikai e para tudo o mais. “Quem quiser entender o zen”, dizia, “matricule-se na mais próxima academia de artes marciais”. Ao mesmo tempo, mantinha com o virtuosismo técnico e com a “agudeza” intelectual uma relação marcada pelo lúdico, num registro entre a inocência e o deslumbramento. Nesse sentido, representou, nesse segundo momento de que estamos falando, o coroamento da adaptação do haikai ao português, porque para ele confluíram tanto a ênfase na técnica do ideograma – a que era atentíssimo – quanto o apelo vivencial, de radicar o haikai numa prática, de vê-lo como um caminho de vida, uma forma de trazer a poesia para dentro do cotidiano, identificando-a à exteriorização elegante e bem-humorada da experiência sensorial mais elementar. Muitos dos seus poemas têm, inconfundível, um claro “sabor de haikai” e, quanto à forma, uma grande liberdade, que ora permite o uso da rima e da assonância, ora utiliza o verso branco e sem medida, ora monta o poema visualmente, tirando partido do espaço e da forma física das letras e palavras. Vejamos alguns exemplos dos mais bem realizados haicais de Leminski:

boje à noite

até as estrelas

cheiram a flor de laranjeira

duas folhas na sandália

o outono

também quer andar

a palmeira estremece

palmas pra ela

que ela merece

para que cara feia?

na vida

ninguém paga meia

a chuva é fraca

cresçam com força

línguas-de-vaca.

Foi com Leminski que o haikai encontrou, fora da comunidade japonesa, a melhor realização no Brasil, e a mais conhecida. É certo que se poderá talvez dizer que seus haicais não se parecem muito com o *haiku*, tal como o lemos hoje em japonês. Mas não há a menor dúvida de que na sua poesia se encontram presentes em alto grau algumas das qualidades mais notáveis da poesia de haikai, tal como foi descrita e difundida por Blyth em língua inglesa. É ainda ao círculo de Leminski que devemos uma constante e importante atividade de produção, tradução, difusão e ensino do haikai-zenista, promovida por Alice Ruiz. Com Paulo Leminski e Alice Ruiz essa exposição chega já aos dias de hoje, tendo exposto apenas dois momentos da nossa história. É que esses momentos não são consecutivos, mas às vezes se sobrepõem, como dissemos no início. O último deles é, aliás, exatamente contemporâneo da atividade de Leminski e Alice Ruiz. Trata-se do haikai como prática coletiva, e, muitas vezes, vinculada à presença de pessoas ou instituições representativas da colônia japonesa. Por prática coletiva quero designar aqui não o *renga*, mas o poema produzido em situações coletivas: ou em *workshops*, ou em concursos, ou ainda em grupos organizados de haikai.⁸ Embora não seja tão significativo, do ponto de vista dos resultados e da presença no quadro da cultura nacional, é bem importante enquanto testemunho da fixação desse tipo de poesia entre nós e tem originado algumas publicações regulares. Todos os anos tem sido realizado no Centro Cultural Vergueiro, em São Paulo, um concurso nacional de haikai em português. O evento se constitui de algumas palestras, do concurso de composição sobre tema divulgado na hora e de uma pequena feira de livros relativos ao haikai, tudo patrocinado pela *Revista Portal*, pela Fundação Japão e pela Aliança Cultural Brasil — Japão. Ali é muito sensível, de ano para ano, o aumento do movimento editorial do haikai no Brasil, que já conta com dezenas de volumes, e alguma melhora no nível geral dos haicais produzidos para exame. Também se divulgam ali as atividades de professores e de grupos de haikai existentes no Brasil e no exterior. Digno de nota, nos últimos dois anos, é o aumento, embora ainda tímido, da porcentagem de descendentes de japoneses entre os vencedores e entre autores de livros

publicados. Merece menção também a existência de um grupo de haikai em São Paulo, sempre representado no concurso, seja entre os concorrentes anônimos, seja entre os jurados e palestristas. Trata-se do Grêmio de Haikai Ipê, que, sob a direção do imigrante Hidekazu Masuda, se reúne mensalmente na Aliança Cultural Brasil – Japão para estudar, produzir e apreciar haicais. O que distingue essa produção é o fato de ela ser o resultado não só da linha histórica que vimos rastreando, mas também da atividade de membros da colônia. Isto é: trata-se de um projeto de aclimatar o haikai, levado a cabo por pessoas ligadas, pelo menos em princípio, ao *haiku* japonês. A primeira consequência importante desse novo momento na história do haikai é o trabalho sistemático de identificar as palavras indicativas de estação, na natureza brasileira – ou seja, a catalogação dos *kigo*. A segunda é a reconstituição no Brasil de algumas formas de produção do haikai ou do *haiku*: reuniões periódicas para leitura de poemas entre praticantes, concursos, emulação e estudo da tradição antiga. Isso deu origem a um tipo de haikai bem diferente dos que já lemos aqui, e de que há uma boa amostra no livrinho recentemente publicado pela Aliança Cultural Brasil – Japão, intitulado *As quatro estações*. A especificidade desse volume é que ele representa – frisemos este ponto – o resultado de um trabalho consciente e consistente de construção do gênero entre nós. Sua leitura, portanto, permite-nos ter uma boa idéia da produção contemporânea desse terceiro momento da história do haikai no Brasil. O livro traz textos de duas dezenas de haicaístas e se divide, como o nome diz, por estações. Os haicais apresentados diferem muito do modelo proposto por Guilherme de Almeida, pois não utilizam rimas (a não ser casualmente) nem títulos e, embora dispostos em três linhas, a metrficação não é rígida. Mas a principal diferença é que todos trazem uma (e às vezes, infelizmente, mais de uma) palavra designativa da estação do ano. Esse uso regular da palavra de estação (do *kigo*), bem como a organização do volume por estações, é uma das marcas mais visíveis da nova orientação do haikai, marcado pelo contato mais próximo com a tradição japonesa do *haiku*. Quanto à estruturação sintática do haikai brasileiro, a leitura da antologia nos mostra que há basicamente duas tendências em vigor, quanto à forma geral da composição: ou o haikai é uma frase só, disposta ao longo dos três segmentos métricos, ou é um poema composto por justaposição, em que um dos termos justapostos ocupa um segmento métrico e o outro ocupa os restantes. É claro que há exceções a essas duas formas, mas elas são os casos típicos e mais recorrentes. Vejamos um exemplo de cada uma:

*No bolso do casaco
a carta com notícias
da pátria distante.*

*Margaridas brancas.
No jardim do meu vizinho,
a primavera.*

Ao longo da antologia, talvez também por influência do estudo mais sistemático da tradição japonesa, setenta e cinco por cento dos textos são compostos por justaposição de dois ou mais segmentos nocionais. Por definirem uma tendência predominante, será neles que nos concentraremos. Vejamos agora uma dezena de exemplos, entre bons e maus poemas. Como nas sessões do Grêmio, virão aqui sem indicação de autoria, para que nos concentremos no conjunto:

*1 Um bem-te-vi na árvore,
canta e canta sem descanso:
outro canto ao longe.*

*2 Penumbra nos bosques
onde escachoam os riachos...
Ab... a primavera...*

*3 Rãzinha verde. Entre
as folbas, brinca de
esconde-esconde.*

*4 Estação das flores.
Nem a chuva afasta os gatos
do meu quintal.*

*5 Noite quente... pela
manhã, junto à lanterna
asas de cupim...*

6 Súbita tontura.
Ainda mal desperto ouço
o som das cigarras.

7 Zunzum dos moscardos...
Ah... as flores amarelas
do maracujá!

8 Verão tropical
na árvore de Natal
neve de algodão.

9 Caquis maduros.
Os passarinhos descem
do céu e dos telhados.

10 Brisa de abril.
No ar se misturam
folhas e pardais.

Todos esses textos têm em comum, como dissemos, um certo princípio compositivo, que é o da justaposição. Com isso queremos significar aquela forma de composição que já vimos ter chamado a atenção de Ezra Pound: a colocação, lado a lado, de estruturas verbais desprovidas de nexos sintáticos explícitos entre si, de modo que o leitor tenha de descobrir a relação entre elas. Se nos aproximarmos mais dos textos acima, constataremos algo interessante: em sete dessas 10 composições, a justaposição se faz entre a palavra de estação e o restante do poema (2, 3, 4, 5, 8, 9, 10). É sensível que, frente ao conjunto dos textos, não estamos sempre perante haicais plenamente realizados. Que em vários deles ainda são visíveis as marcas do esforço de adaptação da forma ao português e da nossa mente à forma do haikai. Mas em alguns a composição por justaposição consegue resultados interessantes, como nestes casos:

*Caquis maduros.
Os passarinhos descem
do céu e dos telhados.
Penumbra nos bosques
onde escachoam os riachos...
Ab... a primavera...*

*Brisa de abril.
No ar se misturam
folhas e pardais.*

No primeiro poema, temos um uso bastante recorrente do processo de composição por justaposição: o objetivo aqui é conseguir mais concisão e deixar por conta do leitor o estabelecimento da relação lógica entre os segmentos dispostos lado a lado. O segundo nos fornece um outro uso igualmente recorrente, em que o *kigo*, justaposto, funciona como índice de emoção e como artifício para interromper o fluxo discursivo. No terceiro, a relação do *kigo* com o resto do poema é mais sutil. A "brisa de abril" (a nossa *akikaze*...), embora esteja implicada diretamente na cena descrita a seguir, é isolada do contexto de modo a determinar o quadro geral, o tom do poema. Quanto ao aspecto formal, podemos notar que, na grande maioria dos poemas compostos por justaposição, há apenas dois segmentos nocionais: um muito breve e outro com o dobro ou mais que o dobro da sua extensão. Podemos observar ainda que, em conflito com essa distribuição dos segmentos nocionais, em muitos dos poemas da antologia se percebe uma interferência da métrica, adotada desde os primeiros tempos de aculturação do haikai. É o caso destes dois poemas:

*Rãzinha verde. Entre
as folhas, brinca de
esconde-esconde.*

*Noite quente... pela
manbã, junto à lanterna
asas de cupim...*

Aqui, a métrica é conflitante com o ritmo interno das frases do poema, sem que desse contraste surja qualquer enriquecimento do sentido. A tentativa de preservar aproximadamente

os segmentos métricos apenas prejudica sensivelmente o resultado final.⁹ Não creio, porém, que valha a pena prosseguir nas análises de qualidades e defeitos desse conjunto de poemas, porque já temos os elementos suficientes para definir a concepção de haikai que, neste momento, é a dominante no âmbito do mais atuante grupo de haikai do Brasil. Do que vimos, esse haikai se pode definir mais ou menos como um texto breve, usualmente em tercetos, composto de tal forma que dois segmentos nocionais (frasais) se justaponham e que um deles contenha uma palavra que remeta, direta ou indiretamente, a uma estação do ano. Este é, de nosso ponto de vista, o mínimo múltiplo comum da forma do haikai tal como praticado hoje em língua portuguesa do Brasil nos círculos mais próximos da tradição japonesa. No entanto, é evidente que não basta essa conformação formal para obter-se um haikai. Na verdade, sentimos que estamos perante um texto de haikai quando reconhecemos naquele uma disposição de espírito, ou, se preferirmos, expressões mais palpáveis: uma certa orientação do discurso, uma certa atitude poética, responsável por um modo específico de recepção daquele poema. Tendo terminado a parte expositiva desta apresentação, talvez fosse mais prudente deixar essa questão em aberto. Se o fizéssemos, porém, continuaria irrespondida a incômoda e ineludível pergunta: — Mas se não é a forma métrica ou sintática o que define o haikai, o que é, então? Ou, vendo por outro ângulo: o que é, afinal, que se busca incorporar à nossa tradição quando se tenta fazer haikai em português? O problema de fato se impõe, e não há como nos furtarmos à responsabilidade de abrir o campo para discussão e tentar definir agora o que parece ser a atitude poética subjacente ao texto de haikai. Até onde podemos ver, essa atitude consiste na obtenção de uma percepção muito ampla ou intensa por meio de uma sensação. Nunca será demais reiterar o caráter central que a sensação tem no haikai ou no *haiku* japonês, e se não atentarmos para esse ponto perderemos de vista boa parte da especificidade desse tipo de poesia. Parece muito claro que é do contraste entre a fugacidade da sensação e o seu ecoar nas diversas cordas da sensibilidade e da memória que nasce boa parte do que é mais característico na poesia de haikai. Daí a importância da palavra de estação (*kigo*) no *haiku* japonês, finalmente incorporada à prática no Brasil. É do *kigo* que decorre quase todo o *haiku*. Em muitos casos, o *kigo* representa o aqui e o agora que originou uma dada emoção; em outros tantos, permite criar, muito economicamente, o *mood* característico que envolve uma dada percepção da realidade. Na concretude do poema, a técnica de manipulação do *kigo* é vital para gerar a atitude de espírito que caracteriza o haikai: ele permite o reconhecimento, através de uma sensação objetiva, de um conjunto mais amplo em que essa sensação se encaixa e atua significativamente.

Para tornar mais clara essa asserção final sobre o lugar central da sensação como disparadora do mecanismo significativo do haikai, podemos fazer um teste de leitura, que nos tentará mostrar que, se a experiência concreta da sensação não for mantida no haikai, este corre o risco de perder o que aprendemos a reconhecer, para usar novamente a expressão japonesa, como o sabor específico do haikai. Para esse experimento, voltemos, mais uma vez, ao haikai mais conhecido de Guilherme de Almeida:

*Um gosto de amora
comida com sol. A vida
chamava-se: "Agora".*

Assim, só texto, o poema se deixa ler como haikai: o gosto da amora está no presente do poema, é sentido pelo poeta enquanto poeta. Essa sensação lembra outra, o que a intensifica e abre espaço para a evocação (algo sentimental para haikai, é verdade) de um momento passado de plenitude. Já com o título de "Infância", o gosto de amora faz parte do passado, é lembrança de um gosto, evocação mental e não sensação imediata. Temos, com o título, o caminho inverso: não é a sensação que evoca ou desencadeia a emoção, mas é o sentimento que recria a sensação como símbolo do bem perdido. Sem o título, podemos ler o poema num registro de haikai, numa atitude de haikai. Com o título, temos de recuar para os limites da nossa própria tradição: é já um outro texto, porque já faz parte de outro registro genérico. Neste momento, creio que já podemos avaliar o percurso do haikai no Brasil. Dada a peculiar forma de ser desse tipo de poesia, do que expusemos parece que se pode concluir com bastante segurança que, independentemente do nível de realização estética dos produtos, houve ao longo dos anos um grande progresso na aclimação da prática do haikai no Brasil. E, mesmo que poeticamente ainda não tenhamos atingido um patamar de excelência, pelo menos parece certo que, aos poucos e humildemente, se está finalmente construindo aqui – com o descobrimento e a sistematização dos *kyōs* brasileiros, e com o desenvolvimento da técnica de composição – um nosso caminho de haikai.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, G. *Meus versos mais queridos*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.
- FRANCHETTI, P. "Introdução". In *Haikai*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.
- , "Um certo poeta japonês". In *Cultura – Suplemento de O Estado de S. Paulo*, 16 jul. 1988.
- GOGA, H. M. et al. (org.). *As quatro estações – Antologia do Grêmio Haikai Ipê*. São Paulo: Massao Ohno/Aliança Cultural Brasil — Japão, 1991.
- SUZUKI, T. "Impressões da viagem à China: Pequim – fevereiro de 1980". In *Estudos japoneses, III*. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1980.
- SCHWARTZ, W. *The Imaginative Interpretation of the Far East in Modern French Literature (1800-1925)*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1927.

Notas:

* Tinta apropriada para caligrafia.

1. As expressões *nihonjin* e *gaijin* são usadas aqui em sentido bastante livre e simplificado: a primeira designa os imigrantes japoneses e seus descendentes brasileiros; a segunda, os brasileiros e estrangeiros de outras origens étnicas.
2. Os termos *haiku* e *haikai* são, em certa medida, sinônimos, pois designam usual e modernamente o poema japonês de 17 sílabas, concebido como peça literária autônoma. Nesse texto, reservamos o nome *haiku* para indicar os poemas escritos em japonês e de acordo com as regras tradicionais, tanto no Japão quanto no Brasil. Em todos os outros sentidos, empregamos o termo *haikai*. Para melhor explicação do vocabulário técnico, q.v. FRANCHETTI et alii (1992).
3. Como o pantum, a forma do *haikai* chegou ao Brasil por via francesa. Apenas por curiosidade, registremos que o pantum apareceu pela primeira vez, na França, numa tradução que Victor Hugo colocou nas notas das suas *Orientales*, de 1829. Vinte anos depois, já estava aclimatado e era exportado, inclusive para o Brasil, como forma exótica e difícil.
4. A respeito do *haikai* na França e da leitura de Paulo Prado, q. v., respectivamente: SCHWARTZ (1925) e FRANCHETTI (1988).
5. Cf. ALMEIDA (1970).
6. Ver, a propósito: SUZUKI (1990, pp. 92-5) e FRANCHETTI (1990, pp. 45-7)
7. Nesse quadro, não estou, é claro, considerando os poemas de Millôr Fernandes, que, embora batizados de *haicais* são, na verdade, o mais das vezes, legítimos *senryu*.
8. *Renga* é o nome de uma prática de escrita coletiva de poesia, em que cada participante compõe um verso ou estrofe, seguindo determinadas regras temáticas e técnicas. Há já em São Paulo, além dos tradicionais círculos de *renga* em japonês, um grupo que está iniciando a prática em língua portuguesa.
9. É verdade que algum ardoroso defensor da métrica em *haikai* poderia argumentar que o ideal seria a naturalidade do *haikai* na forma 5-7-5. Não parece haver, porém, qualquer propriedade nessa forma de distribuir sílabas, pois o *haikai* provém de uma tradição métrica e rítmica tão diferente da nossa, que não faz qualquer sentido reproduzir aqui aquilo que o poema tem de mais exterior. Muito mais importante, parece, é aproveitar do *haikai* aquilo que ele tem a nos oferecer de novo e de enriquecedor da nossa própria tradição. E a distribuição métrica em 5-7-5 não é, positivamente, algo dessa natureza.

Massao Ohno: meio mago, meio monge

Álvaro Alves de Faria

O editor Massao Ohno tem saudades de Rainer Maria Rilke.

Ele lembra da figura do poeta austríaco para falar sobre a Geração 60 de poetas de São Paulo. Rilke era leitura obrigatória. Todos tinham 20 anos e muitas coisas para sonhar e empreender.

Os olhos atentos, Massao olha para o teto e diz sentir falta do Rilke que alimentava os jovens poetas da época que ele reuniria na *Antologia dos novíssimos*, em 1961.

– Rilke correspondeu a um apelo romântico muito forte entre os jovens poetas de São Paulo nos anos 60. Um apelo que passou a fazer parte desse tempo, uma espécie de referência.

Além de Rilke, as escadas da Biblioteca Mário de Andrade, de frente para a Rua da Consolação, o final das tardes, as palavras todas acesas em volta da boca, os poemas falados e os gestos em torno da poesia, razão de viver. As figuras, entre outros, de Carlos Felipe Moisés, Roberto Piva, Cláudio Willer, Eunice Arruda, Neide Archanjo, Eduardo Alves da Costa, Antonio Fernando de Franceschi, Lindolf Bell, tantos que preenchiam quase todos os dias a pequena sala onde funcionava a editora de Massao, num sobrado velho na Rua Vergueiro, bairro da Liberdade.

– Faz tanto tempo, faz muito tempo. É até difícil lembrar todas as coisas.

Será preciso dizer sempre que pessoas como Massao Ohno não existem mais, já que sua vida não se prende somente à edição de livros, mas à própria ideologia da vida em relação ao poético, ao descobrimento e culto da poesia acima de todas as coisas. Não existem mais pessoas como ele e por isso a época atual é tão pobre e vazia de sonhos.

Não existem mais pessoas como ele pela raridade do ser humano que representa e isso se estende à sua vida de editor de poesia, especialmente brasileira, o que faz de Massao Ohno também um poeta de seu tempo, o poeta da edição, dos livros como objeto de arte, feitos com requinte poucas vezes visto na indústria editorial do país.

O que impressiona na vida de Massao Ohno é a coerência e a fidelidade aos seus princípios de editor de poesia, produzindo livros com projetos gráficos de beleza inquestionável. O que vale é a exuberância das coisas. A exuberância da palavra, do poema, da poesia cada vez mais necessária num mundo sem muitas saídas.

Massao Ohno, hoje com 66 anos, não aceita ser considerado o editor responsável pela existência da Geração 60 de poetas de São Paulo.

- Foi um fenômeno natural a eclosão de tantos nomes numa mesma época. Eu estava entre os poetas por um acaso. Todos trabalhamos juntos naquele período de efervescência política e cultural. Muitos que deixaram a poesia se destacaram depois no cinema, no teatro, na publicidade, no jornalismo. A mim só coube o papel de publicar os livros que me chegavam às mãos.

Não sabe quantos títulos editou. Mas assegura que são mais de mil, dos quais não guarda nenhum. Massao não guarda nada. Tudo o que tem está na lembrança. Também escrevia poesia na época, nos anos 60 de tantas coisas ocorrendo ao mesmo tempo. Poucos sabiam disso. Um dia jogou tudo pela janela. Restam poucos poemas nas mãos de alguns amigos.

- Não me arrependo, mas também não sei por que destruí minha produção poética de tanto anos.

Guarda tudo na lembrança. E nessa lembrança estão os poetas que, tímidos, batiam à sua porta no início dos anos 60, quando a Cidade de São Paulo ainda guardava um ar romântico em sua face, nas suas janelas amarelas, nas noites molhadas de muitas chuvas. Muitos desses poetas partiram para uma vida mais prática, já que a poesia implica, muitas vezes, sacrifícios, angústias e possíveis alegrias:

- Valeu a pena ter feito tudo que fiz. Valeu a pena reunir poetas jovens que passaram a se conhecer e a trocar idéias, a falar poesia, a discutir poesia, a respirar poesia. Hoje vejo com entusiasmo os rumos que tudo tomou, cada um seguindo seu caminho dentro da literatura. O importante foi a discussão de idéias de gente que queria escrever. A idéia é sempre o mais importante.

A pequena sala, a impressora, as folhas de papel, os pequenos livros nascendo, os poemas iniciando sua trajetória.

- Uma conjuração de energia, experiência válida para uma geração inteira, especialmente para os poetas.

Massao não fala das dificuldades que sempre enfrentou na vida como editor de poesia. Prefere lembrar do romantismo que unia os jovens poetas nos anos 60 em São Paulo. Os poetas e os jovens que na época se interessavam por poesia, uma legião de moços e moças que estava sempre em todos os recitais de poesia, quer em escolas, nos teatros, nas ruas.

- Coisa que não dá certo é o que não falta, ocorre sempre. Mas não quero falar sobre isso. Isso não importa agora. Importa, sim, o resultado disso tudo.

Prefere continuar o sonho dos anos 60, um editor de poesia no Brasil.

- Para mim é confortante e honroso ter publicado tanta gente. Mas não é verdade que toda

essa geração de poetas existe por minha causa. Houve, sim, um conjunto de fatores que se encontraram na época, resultando no interesse pela poesia. Se minha iniciativa serviu para abrir esse mundo mágico da poesia, eu me sinto feliz, mas não sou mago. Não quero me reservar os louros que não mereço. Houve pontos em comum que convergiram em favor da poesia. É isso que vale.

Massao Ohno, meio mago, meio monge, afirma que a poesia é o momento supremo de entender a própria vida. O mais é apenas sobrevivência. A poesia completa a idéia de viver, de existir, a integração do homem consigo mesmo. Do homem com seu mundo. Do homem com o universo que nem todos vêem, nem imaginam que exista.

O estúdio na Rua Ribeirão Preto, no bairro do Bexiga, está cheio de papéis em todo lugar, quadros, estantes de livros, anotações, lâmpadas. Há uma música clássica ao fundo, executada por um piano, que ganha todos os cômodos do apartamento. Massao observa que a poesia sempre teve um público leitor cativo, que se renova sempre. Há muito interesse pela poesia no Brasil, embora digam o contrário.

Gosta de poemas como os de João Cabral de Melo Neto, de Cecília Meireles, Hilda Hilst, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, para lembrar apenas esses estilos. Há muitos outros nomes que admira. Admira a poesia. Isso é tudo.

Não concorda com os que dizem que o poeta é hoje um bicho em extinção. Pelo contrário: há cada vez um número maior de poetas no país. Basta ver a quantidade de livros de poemas publicados atualmente. E é bom que isso ocorra. Cada vez mais a vida necessita da presença dos poetas. A figura do poeta se faz necessária.

– Como seria possível compreender a América do Sul sem a presença de Pablo Neruda, por exemplo? Como seria possível entender o mundo envolvendo a questão política sem a presença de Federico García Lorca? Como compreender um movimento revolucionário sem Vladimir Maiakovski?

Lembra Luís de Camões e tudo que se desenvolveu na poesia depois dele. Por isso a poesia e os poetas sempre serão necessários para que se possa compreender o mundo.

Massao salienta, falando devagar e baixo, que a figura dos poetas está sempre presente em todos os acontecimentos que fizeram a história do mundo. E a figura do poeta sempre parece tão frágil. Mas é nessa fragilidade que está a força, a condição que os poetas têm de se impor diante e dentro da aspereza do tempo. Todos os poetas, de qualquer época, pertencem a uma mesma estirpe de homens que desvendam a vida.

Enaltece a figura de poetas brasileiros da época romântica, citando Castro Alves e Gonçalves

Dias, de uma pujança difícil de se encontrar. Por isso tem saudade do Romantismo, saudade de Rilke que, de alguma maneira, encarna a Geração 60 de poetas de São Paulo, como um poeta fundamental.

Massao Ohno comenta também as experimentações realizadas na poesia, citando o Concretismo. Acha tudo válido, mas ressalva que o Concretismo deu certo nas artes plásticas, na publicidade e também em alguma produção de poemas. Na poesia, o movimento não floresceu como esperavam seus autores:

– Não se pode de um momento para outro mudar o curso da linguagem e de repente transformar a linguagem em ideogramas. A poesia não é isso. Tem de ser muito mais.

Falar com Massao Ohno é mergulhar na própria poesia, na história de jovens poetas hoje na casa dos 60 anos que, com um original debaixo do braço, surgiam no sobrado da Rua Vergueiro sem muitas palavras, mas com muitos sonhos. E Massao pegava esse original e transformava em pequenos livros lançados com a presença de outros jovens nas livrarias da cidade, cada livro uma tomada de posição e também de consciência sobre o poema e a poesia. Foi sempre assim.

Um homem de olhos quietos e gestos calmos. Não aceita ser chamado de mago, nem de monge. Esse mago de realizar sonhos, esse monge de cumprir missões, de fazer da poesia o alimento necessário para o homem, de ter a poesia como fator fundamental para a vida. E passar a vida editando poesia de autores de todos os naipes, sempre enaltecendo a palavra do homem, equivale dizer sempre exaltando a vida do homem em seu mundo e seu tempo. Sempre se colocando a serviço da poesia e não acima dela, como parece ter-se tornado um costume das vaidades exacerbadas:

– Fiz tudo que tinha de fazer. Mas há ainda tanto por ser feito...

A desejada parte oriental na moderna poesia portuguesa

Stephen Reckert

Dos três poetas portugueses canônicos posteriores a Camões, Cesário Verde é acima de tudo o poeta do visual, Fernando Pessoa o das idéias, e Camilo Pessanha o da música das palavras; como tal, é este por natureza o mais difícil de traduzir (e Pessoa, pela mesma razão, o menos difícil). Para Paul Valéry, o que definia um poema era uma “*hésitation prolongée entre le son et le sens*”; e dos três é Pessanha quem mais longamente hesita. Comparada com a indústria multinacional pessoana, a crítica da exígua obra de Pessanha, pelo menos em Portugal (embora não no Brasil ou na Itália), tem permanecido, talvez felizmente, mais bem artesanal. Não é por força vantajoso para os grandes privá-los do seu contexto, com a implicação de que surgiram do nada; e o êxito de Pessoa no mercado de exportação acarreta o risco de, como sucedeu a Lorca (endeusado à custa de precursores e contemporâneos da estatura de Antonio Machado e Jorge Guillén), o mundo ficar persuadido de que nos últimos 400 anos Portugal teve apenas um poeta. É mais que tempo de lembrar que “*vixerunt fortes ante Agamemnona*”, e, se o primeiro no tempo (e o poeta mais subtil da língua portuguesa no século XIX) é Cesário Verde, o segundo é Pessanha. Incomparavelmente menos prolífico (tal como Cesário) do que Pessoa, não lhe fica atrás na sua capacidade de evocar, com outros meios, o mistério da existência. Menos rico em idéias, menos variado na exploração do potencial semântico da linguagem, é mais engenhoso no domínio da sintaxe e dos microsignificantes fonológicos.¹

Desde Camões (que poderá ou não ter visitado Macau, e cuja *alma gentil* “Dinamene”, poderá ou não ter sido chinesa),² foi Pessanha o primeiro poeta maior a ter um contacto íntimo com o Oriente; contacto que no seu caso, apesar da permanente saudade da terra natal (ou talvez por causa dela), englobou duas freqüentes aquisições da vida em Macau: uma concubina chinesa e o hábito do ópio. Os poemas que mais obviamente evocam esse contacto – *Viola chinesa*, *Violoncelo* e o rondel verlainiano ou debussiano *Ao longe os barcos de flores* (eufemismo para os bordéis flutuantes do rio das Pérolas) – estão todos relacionados pretensamente com a música, em particular com as monótonas e repetitivas melodias evocativas de uma inexplicável e inexprimível infelicidade, pela qual “Na orgia ao longe [...], Só, incessante, um som de flauta chora.”³ A forma do rondel, em conjunção com não menos de 40 sons nasais

em 13 decassílabos, é particularmente apropriada para a evocação das plangentes notas da flauta, que em tom menor se desenrolam em lânguido serpentear ao longo do poema.

Barcos e rio reaparecem ambos em *Violoncelo*, no qual o perturbante efeito alucinogênico de um sonho induzido pelo ópio é criado pela sinestesia que vem da ambigüidade das palavras *arcada*, *arco* e *ponte*, que ao princípio significam o som dissonante do arco arrastando-se pelas cordas do violoncelo, o arco em si, e a ponte que sustenta as cordas, mas depois se modulam em imagens de sinistras arcadas em ruína, arcos e pontes atravessando um rio de lágrimas, com barcos a dismantelar-se vogando por baixo deles.⁴

Chorai arcadas

Do violoncelo!

convulsionadas

Pontes aladas

De pesadelo...

De que esvoaçam,

Brancos, os arcos...

Por baixo passam,

Se despedaçam,

No rio, os barcos.

Fundas, soluçam

Caudais de choro...

Que ruínas (ouçam)!

Se se debruçam,

Que sorvedouro!...

Trêmulos astros...

Soidões lacustres...

— Lemos e mastros...

E os alabastros

Dos balaústres!

Úrnas quebradas

Blocos de gelo...

— Chorai arcadas,

Despedaçadas,

Do violoncelo.

As tradicionais “três criações perfeitas” da civilização chinesa são a poesia Táng, a pintura Sòng e a porcelana Míng. Os gêneros literários característicos da dinastia Míng (1368-1628) eram o drama e o romance, em comparação com os quais a poesia era, pela primeira vez em muitos séculos, relativamente insignificante: os poetas Míng ainda não tinham aprendido a lição que o grande mestre japonês do *haiku*, Matsuo Bashō (1644-1694), iria ensinar aos seus discípulos: “Não busquem os Antigos: busquem aquilo que eles buscavam.” Assim, é de lamentar que, das várias dezenas de poemas que Pessanha traduziu para serem publicados no jornal de Macau *O Progresso*, os oito que chegou a publicar fossem todos do período Míng. Alguma justificação para a sua escolha poderá talvez encontrar-se no facto de lhes ter chamado *elegias*, “pelo acento de dorida melancolia que a todas domina”, e de cinco desses oito se referirem à saudade ou ao exílio.⁵ A “Elegia III” é da autoria de Wáng Ting-Xiang (fl. Ca. 1500), um alto funcionário público natural da província chinesa mais setentrional, na altura colocado em Cantão, no extremo sul.

Os antigos mortos, invisivelmente,

Vêm ainda ao seu terraço antigo...

Já sopra da nona lua o vento lamentoso:

Dos Três Rios estão a chegar os gansos de arribada.

Cobrem nuvens a vastidão dos dois Kuangs.

Declina, pálido, o Sol sobre Peng-Lai,

Desterrado da pátria e sem notícias

Para ela volvo continuamente os meus olhos.⁶

Paradoxalmente, foi por certo devido à accidental residência fora da Europa que Pessanha, o primeiro poeta português do século XX a ser influenciado pela poesia da Ásia Oriental,⁷ não foi afectado pela voga da *japonaiserie* que irradiou de Paris nos primeiros anos da sua carreira. Os poetas posteriores de que tratarei se têm preocupado em graus diferentes com as tradições poéticas tanto do Japão como da China.

Durante os últimos 13 séculos a norma do verso japonês tem sido o micropoema: primeiro, durante mil anos, sob a forma do *tanka* de cinco versos, depois reduzido ao *haiku* ou haicai de três. Qualquer destes nomes é admissível, pois haicai significava originalmente apenas os primeiros três versos de um *tanka*, sendo os dois últimos o *waki* ou "suporte".⁸ Como a palavra haicai tinha passado a ser associada a versos alegres ou humorísticos, porém a designação *haiku* foi inventada pelo último dos quatro mestres canônicos dessa forma, Masaoka Shiki (1867-1902), que morreu mais ou menos à data a que o jovem Fernando Pessoa, em férias nos Açores como aluno do liceu de Durban, ensaiava os primeiros passos no verso em português. Embora Pessoa pareça não ter tido qualquer interesse particular pela poesia japonesa, mais de 20 *haikus* fortuitos, metricamente imperfeitos mas inteiramente no espírito do gênero, foram descobertos na obra do seu heterônimo Alberto Caeiro. Mais relevante do ponto de vista da comparação, no entanto, é o poema ortônimo "Ela canta, pobre ceifeira":

Ela canta, pobre ceifeira,

Julgando-se feliz talvez;

Canta, e ceifa, e a sua voz cheia

De alegre e anônima viuvez,

Ondula como um canto de ave

No ar limpo como um limiar,

E há curvas no enredo suave

Do som que ela tem a cantar.

Ouvi-la alegre e entristece,

Na sua voz há o campo e a lida,

E canta como se tivesse

Mais razões pra cantar que a vida.

Ab, canta, canta sem razão!

O que em mim 'stá pensando

Derrama no meu coração

A tua incerta voz ondeando!

Ab, poder ser tu, sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciência,
E a consciência disso! Ó céu!
Ó campo! Ó canção! A ciência
Pesa tanto e a vida é tão breve!
Entrai por mim dentro! Tornai
Minha alma a vossa sombra leve!
Depois, levando-me, passa!

Os 24 versos de Pessoa estão todos implícitos nos três de um *haiku* da autoria do terceiro reconhecido mestre do gênero, Kobayashi Issa (1762-1862):

<i>Yabukage ya</i>	<i>À sombra de um bosque</i>
<i>tatta hitori no</i>	<i>o canto de uma jovem a plantar arroz</i>
<i>ta eu uta</i>	<i>sozinha⁹</i>

Um crítico japonês etnocêntrico poderia desconstruir o poema de Pessoa mais ou menos nestes termos:

Alguns versos inquestionavelmente belos, vogando (como é freqüente na poesia ocidental) num mar de pormenores supérfluos. Uma vez que a jovem é ceifeira, o poeta não precisa dizer que é pobre (quer se refira à sua situação econômica, quer à piedade que sente por ela). Se canta, é lógico supor que ela pensa que é “feliz talvez”, e se é ceifeira, que “canta e ceifa”. A longa (e assaz bela) descrição do seu cantar e o efeito ambivalente que esse canto tem no poeta não deixam lugar para o leitor (que sem dúvida já ouvira canções de trabalho rurais) usar a sua imaginação. Para além disso, como modo de conferir ao poema um ar de alusiva profundidade, a paráfrase do conhecido adágio latino “ars longa, vita brevis” é frouxa. Finalmente, as repetições e exclamações excessivamente enfáticas “canta, canta...! Ó céu! Ó campo! Ó canção!” tornam-se entediantes para um ouvido sensível; e as banais reflexões filosóficas que os acompanham são uma afronta à nossa capacidade de reflectir por nós próprios, sem precisarmos de lições do poeta. Não terá o leitor, pois, a obrigação de fazer ao menos um pequeno esforço para lograr o *direito* a entender o poema? É com alívio que deixamos tais efusões e nos voltamos para estes versos da poeta australiana Judith Wright:

*I used to love Keats, Blake,
Now I try haiku
for its honed brevities,
its inclusive silences.
Issa, Shiki, Buson, Bashô.
Few words and no rhetoric,
Enclosed by silence
as is the thrush's call.¹⁰*

*Dantes adorava Keats, Blake,
agora tento o haiku
pelo seu acerado laconismo,
seus envolventes silêncios.
Issa, Shiki, Buson, Bashô.
Poucas palavras e nada de retórica,
Cercado pelo silêncio
como o canto do tordo.*

Ao depreciar a paráfrase alusiva de Pessoa, o crítico teria sem dúvida em mente a subtileza com que Issa alude, sem o mencionar, a um *haiku* do supremo mestre desse gênero, Bashô, que evoca não só as origens humildes de toda a arte mas a quase mística aura ligada no Japão ao arroz, comparável à do pão no Ocidente, mas ainda mais carregada de simbolismo metafísico, bem como de um íntimo e singelo sentimento de nacionalidade, semelhante ao que o bacalhau tem em Portugal:

*Fûryû no
hajime ya oku no
ta ue uta*

*A origem de toda a elegância:
cantos num arrozal
no meio do campo¹¹*

A particularidade da forma lírica japonesa chamada *renga*, antecipando o surrealista *cadavre exquis*, é ser por norma composta por dois ou mais poetas, com estrofes alternadas improvisadas por autores diferentes. Nos seguintes versos tirados de um *renga* pelo poeta e novelista algarvio Casimiro de Brito, o diálogo é entre o poeta vivo e Bashô, começando com o *haiku* mais célebre do poeta japonês (que é também o poema mais famoso da língua japonesa). As traduções de Bashô por Casimiro de Brito aparecem em itálico, enquanto as "respostas" que ele dá vêm em redondo e à direita.¹²

*No velbo tanque
uma rã salta – mergulba
Ruído na água.*

Na página branca,
no branco da voz – outra rã
salta. Silêncio.

Tradicionalmente, o primeiro verso de um *haiku* introduz (ou antes, cripticamente sugere) um tema, o *hon i*, ou "verdadeiro significado", que depois é desenvolvido nos dois últimos versos. No caso do *haiku* da rã de Bashô, excepcionalmente, consta que foram os últimos que

primeiro ocorreram ao poeta, ao ouvir uma rã de verdade saltar para dentro de água de verdade. Sem saber como explicar o significado dessa experiência, pediu sugestões a três amigos, antes de encontrar a sua própria solução, que harmoniza dois princípios que já foram considerados as bases da sua poesia: a permanência (o velho tanque) e a mudança (o súbito mergulhar da rã), que se intersectam no ruído da água.¹³ A resposta do poeta português toma a deixa de um outro poema de Bashô, "Narciso e biombo de papel: / cada um ilumina o outro. / O branco sobre o branco", e muda o ponto de focagem do poema para o topo da folha de papel em branco que desafia todos os poetas, modulando depois o tom para o subsequente silêncio pleno de significado, por sua vez quebrado no próximo poema de Bashô:¹⁴

<i>Silêncio redondo:</i>	Música trans-
<i>a música da cigarra</i>	figurada no esplendor
<i>penetra na rocha.</i>	da sua morte.

Bashô, de facto, fala apenas de silêncio (ou, mais exactamente, de tranqüilidade); a versão de Brito acrescenta a rotundidade que recorda a presumível forma do charco, comparando assim o som da cantilena da cigarra penetrando a rocha com o da rã rompendo a lisura da água: outra vez, pois, a interacção da mudança com a permanência.¹⁵ A resposta do poeta português introduz outra das várias evocações por Bashô do arquetípico motivo da morte e transfiguração da cigarra paradoxalmente imortal:

<i>A mesma paisagem</i>	Também eu canto.
<i>O ouve o canto da cigarra</i>	corpo que vai de partida
<i>e assiste à sua morte</i>	com as folhas do outono.

"Canta agora a cotovia, / sem se lembrar de viver", diz Pessoa – ou "de morrer", poderíamos acrescentar. Não será talvez demasiado extravagante dizer que uma *pobre ceifeira* (que também canta) é como a *cotovia*, que todas as ceifeiras e todas as aves são a mesma imortal ceifeira ou ave, persistindo através da infinita substituição dos indivíduos cujo nascimento e morte são a sístole e a diástole do seu eterno coração. A cigarra, como a cotovia de Pessoa ou o rouxinol de Keats, é um arquétipo tão universal que Bashô não necessitou de Schopenhauer para lhe ensinar que a inconsciência da nossa própria morte equivale à imortalidade.¹⁶ Brito acrescenta o implícito corolário humano: tanto os corpos como as folhas de outono partem, apenas para lhes sucederem num ciclo perpétuo novos corpos e novas folhas. Mesmo assim, recorda-lhe Bashô,

embora o Caminho seja um só, e todos os corpos sejam um só corpo, cada individuo tem que encontrar o seu próprio caminho:

*Ninguém me seguirá
por este caminho
na noite de Outono*

Perdi o caminho. Ouço apenas
a névoa do vale a doce cal
da minha morada.

Confirmando a desoladora previsão de Bashô, a resposta lamenta a dificuldade em encontrar o Caminho do esclarecimento, obscurecido por um excessivo apego humano ao ilusório mundo da matéria e do sentimento. Uma vez mais, a brancura significa o difícil desafio ao avanço, sendo a confusão resultante representada em termos de sinestesia (um recurso expressivo favorito do *haiku*).

*O perfume das ervas
acabadas de nascer —
até no teu cabelo.*

Cabelos que vou pentear
a noite inteira. O vestido
junto à lareira.

O toque de erotismo, tão raro em Bashô que pode dizer-se quase inexistente, é retomado na resposta de Brito, que nos faz lembrar menos o ascético budista Bashô do que o segundo mestre canônico do *haiku*, Buson (1715-83), de cuja característica sensualidade é este um exemplo típico: “Pendendo: do biombo dourado, / de quem é o vestido de seda? (Vento de outono...)”.

*Pétalas de lírios
atam-me os pés; as correias
das minbas sandálias*

Não posso mudar o mundo —
deixa-me sacudir a areia
das tuas sandálias

No seu diário de viagem *O estreito caminho para as províncias*, Bashô descreve uma viagem a pé de dois anos, iniciada em 1694, através do norte do Japão, à época tão exótico e remoto para o japonês comum como as montanhas da Escócia o foram, um século depois, para o grande lexicógrafo Samuel Johnson. Tendo chegado a Sendai na véspera de um festival em que pétalas de lírios eram lançadas sobre os telhados para afastar os demônios, foi recebido por um pintor local que o levou a ver as afamadas vistas da região e lhe ofereceu um par de sandálias como presente de despedida. O poema de Bashô é à primeira vista uma simples expressão do seu agradecimento, mas no contexto da sua obra total é legítimo atribuir outro significado,

esotérico, às sandálias como emblema dos laços que ligam o homem ao mundo material das “dez mil coisas”. A resposta de Brito parece assumir esta interpretação, coincidindo na impossibilidade de mudança mas oferecendo pelo menos um modesto paliativo.

<i>Desolado inverno —</i>	O múltiplo rumor da árvore
<i>ouço, no mundo sem cor,</i>	quando as folhas regressam
<i>o rumor do vento.</i>	no outono à terra.

Bashô caracteriza o inverno em termos reminiscentes da sobriedade monocromática da pintura chinesa da dinastia Sòng,¹⁷ um estilo adaptado no Japão a partir de meados do século XIV e que expressa a doutrina budista da natureza ilusória do mundo dos fenômenos com suas cores garridas e enganosas. O ruído sem significado do vento é a contrapartida audível da ausência de cor do mundo no inverno: a verdadeira realidade é informe, incolor, átona. O último verso do *haiku* original de Bashô é “kaze no oto”: das 12 definições de oto no dicionário *Kenkyusha*, todas, exceto uma, se referem a ruídos agrestes e pouco harmoniosos: um estridor, o rugir do vento ou do mar, um embate, uma trovoadas, um estampido, um chapinhar (como o da rã no velho charco). Brito encontra uma forma mais suave de melancolia no suspirar dos ramos nus: da mesma maneira que as folhas voltam à terra de onde em última análise brotaram, também reaparecerão na primavera, no ciclo do eterno retorno.

<i>Brisa leve. Olha</i>	Cidade caótica —
<i>a borboleta como salta</i>	a borboleta atravessa a rua
<i>nos ramos do salgueiro.</i>	com o sinal vermelho.

Com a chegada da primavera, regressa a alegria. De acordo com Blyth (III, 260), ao contrário da libélula (que ao ser perturbada volta teimosamente ao mesmo lugar), a borboleta esvoaça de sítio em sítio, nunca pousando duas vezes no mesmo lugar. Brito aproveita a libertação da tristeza do inverno para responder a Bashô com um *senryū*?, ou haikai humorístico: uma jocosa paráfrase de um *haiku* normal de Kikaku, um dos 10 reconhecidos discípulos de Bashô: “Crepúsculo: / esvoaçando pelas ruas da cidade, / uma borboleta!” (Blyth, II, 264).

<i>Adoeço na viagem —</i>	Morrer? Talvez a morte não
<i>meus sonhos vagueiam já</i>	exista. Talvez seja apenas
<i>nesses campos secos.</i>	viagem, fulgor, flutuação...

No seu leito de morte, quando os discípulos reunidos à sua volta lhe pediram que compusesse um poema de despedida, a resposta de Bashô foi que todos os poemas que escrevera nos 10 anos anteriores haviam sido de despedida, mas que o *haiku* da rã, escrito muito tempo antes, era a verdadeira afirmação da sua natureza como poeta, e, portanto, a sua despedida definitiva. Na manhã seguinte condescendeu. Chamando os discípulos para junto de si, disse-lhes que tinha um sonho, e recitou o seu último poema.

Por acaso, a resposta do poeta português a essa despedida leva directamente à sua própria publicação mais recente, *Na via do mestre*.¹⁸ Nesse trabalho, Brito afasta-se da poesia budista japonesa do século XVII para evocar o “Clássico da virtude da via”, ou *Dào Dé Jing*, o texto fundamental chinês do taoísmo. Atribuído ao lendário sábio Lao Zi, o *Dào Dé Jing* é produto de um período de composição oral iniciado nos meados do século VII A. C., e que se diz ser, depois da Bíblia e do *Bhagavad Gîtã*, o livro mais traduzido no mundo.¹⁹ O poema que se segue é o primeiro dos 81 “capítulos” do *Dào Dé Jing*, na sua ordem tradicional:

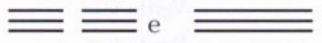
*A Via que pode ser percorrida não é a Via imutável;
o nome que pode ser nomeado não é o nome imutável.
O sem nome é a origem das dez mil coisas;
o nomeado é a mãe das dez mil criaturas.²⁰
Assim, vivei para sempre sem desejo, para verdes a sua subtileza;
desejai para sempre, para verdes as suas manifestações.
Ambas provêm da mesma fonte:
dão-lhes nomes diferentes mas têm o mesmo significado.
Mistério dos mistérios,
a porta para todas as maravilhas.*

Como Brito explica, cada um dos seus próprios 81 poemas começou como uma gota de água do rio de Lao Zi: uma idéia, uma imagem, uma metáfora que lhe era oferecida pelo *Dào Dé Jing*. “Dessas gotas quase nada subsiste [...]: desenvolveram-se em poemas que depois foram sendo polidos (evaporados) até se tornarem noutra coisa.” No primeiro dos seus “fragmentos” (como prefere chamar-lhes), os ecos literais e conceptuais do primeiro poema do *Dào Dé Jing* aparecem aqui impressos em negrito, e os da sua “colaboração” anterior com Bashô em itálico:

Que **nome** darei a este **caminho**
 Se os **pés** que **passaram**, o peso do ar
 Já são asa ou barro e o **caminho**
 Desfeito foi já pela rosa doente²¹
 Que nele repousa? **Caminho** não há
Para sempre, sob o véu da casa —
 Apenas o **desejo** perdura mas o **desejo**
 Não é **mãe** das coisas, seu sal cega-me
 E só a **luz** do **não-desejo**, o branco
 Mais vazio, anuncia o **segredo** a
 Flutuação de corpos que não existem.

* * *

Com Yvette Centeno, tal como Brito novelista e poeta (e também com uma costela de algarvia), voltamos ao *haiku*, que na sua forma tradicional tem como uma componente obrigatória o *kigo*, palavra ou alusão que identifica, directa ou indirectamente, uma estação do ano. Dentre os poetas portugueses, quem mais sistematicamente explora as potencialidades expressivas do *kigo* é sem dúvida Centeno, cujos “trigramas”, prefaciados por uma epígrafe de Issa Kobayashi (1762-1826), o terceiro dos quatro mestres canónicos do *haiku*, seguem o curso do ano, da primeira aragem primaveril, passando por um festival de música ao ar livre no pino do verão, a apanha da fruta no outono, as trovoadas equinociais e as chuvadas de novembro, e culminando numa relação humana implicitamente também tormentosa, antes de regressar às neves de fevereiro evocadas ao princípio por Issa. Os últimos três poemas adiante citados demonstram quão falacioso é supor que a natureza é o tema do *haiku*: é antes a linguagem utilizada pelo *haiku* para expressar emoção.

A palavra “trigramas”, aplicada ao *haiku*, implica uma relação simbiótica entre a estância de três versos e 17 sílabas, que constitui a forma mais típica da versificação japonesa, e as oito possíveis combinações de três linhas quebradas e três contínuas, , que formam a base do *I Ching* ou *Cânone das Mudanças* chinês e representam o céu e a terra, o fogo e a água, o vento e o trovão, as montanhas e os mares. O *I Ching* em si consiste em 64 hexagramas, formados pela duplicação de cada um destes oito grupos de trigramas. Na sua versão original, inédita, a colecção de Centeno consistia igualmente, de facto, em 64 trigramas. Quando a versão definitiva apareceu, contudo, estes tinham passado a 81, o mesmo número que o dos poemas que constituem o *Dào Dé Jing*.²² Contrariamente ao espírito do *haiku*, mas de

acordo com a imemorial tradição chinesa de fazer comentários em prosa sobre os poemas (bem como sobre os trigramas do *I Ching*),²³ introduzo, entre parênteses, sugestões de interpretação minhas para algumas das alusões na selecção que se segue, e que podem parecer excessivamente enigmáticas ao leitor não português (ou até não lisboeta).²⁴

*A neve derreteu,
a aldeia
está cheia de crianças*

Issa

as copas dos pinheiros
outro mar
outra respiração
(*caracol-col-col*
saca los cuernos al sol)

[As copas das árvores são a primeira coisa a sentir a primavera, à medida que a brisa cálida começa a vir do mar; em terra os caracóis fazem a sua tímida aparição, encorajados pela cantilena das crianças.]

*Amendoeiras em flor,
espuma do mar
no corpo novo da deusa*

[Afrodite Anadiomena (o começo da primavera no Algarve).]

Verde voz,
Verde luz,
pássaros na folhagem.
pardais
rumorejar do vento
na janela
(*sinestesia: quanti sensi scoperti*
quanti mancati)

[*Quanti* é pergunta ou exclamação? *Sentidos* físicos ou *significados*? A cor das folhas novas, o sol coando-se por elas, o sussurro dos pássaros que as agitam, da brisa que entra pela janela, finalmente, findo o inverno: todos se unem para identificar a estação. A sinestesia, tal como o simbolismo, é um artifício muito utilizado pelo *baiku* para compensar a falta de espaço, no exíguo compasso de 17 sílabas, para a metáfora e o símile.]

fim da tarde: os pardais
 (canto abafado
 pelo rodar dos carros)
 (de *passarem gazelas*
tremia a savana)

[Um cidadão transportado em imaginação do barulho urbano aos sons da natureza na primavera algures em África]

jazz em agosto
 cantam as rãs
 mirando-se no lago
 (*dans les allées, les statues*
impassibles)

[Um festival de música anual nos jardins de um museu de Lisboa. (Recordando Bashô).]

anoitecer de setembro
 um casal abraçado
 na varanda
 (*apito de sereia*
no cais)

[O som viaja longe no ar cristalino do outono. Um *frisson* de nostalgia causado pelo mistério, velho como o tempo, de um navio largando do porto.]

oferenda:
 figos e uvas
 anoitecer generoso

(no relvado
esquilos-fantasma)

[A outonal abundância de fruta trazida do campo. Os esquilos, que mal se vêem ao crepúsculo, procuram nozes para armazenar para o inverno.]

vozes ao longe
risos de criança
cai a noite

(na pastelaria
já acenderam a luz da montra)

[Em breve virão as crianças colar os narizes à montra, cobiçando os bolos. No ar algum calor ainda, mas os dias vão minguando.]

a estrela
no meio das nuvens
julgando que está sozinha
(a oeste
o crepúsculo era verde)

grito de pássaro
clarão de relâmpago
(Bashô)
(conversa de Bashô
com Zhuang Zi)

["Oh, pudesse eu encontrar alguém que esqueceu as palavras, e falar com ele!" (Zhuang Zi).]²⁵

A palavra que digo,
a palavra que esqueço,
qual delas me redime?

a palavra
libertação
ou cerco?

(pirilampos: piruetas luminosas
na redoma)

[Em pequeno metia-os num frasco, à noite no meu quarto, onde em breve deixavam de
brilhar.]

Chuva em novembro
para que lado corre
o nosso amor
(*street lamps baloed;*
leaf-mould underfoot)

Montanhas no horizonte;
a imensidão
do caminho.

[O fim do Estreito Caminho para as Províncias está finalmente à vista, mas o *Dào* não tem fim.]

Fevereiro:
tempestades de neve,
almas em dispersão.

[O ano já fechou o círculo: quando o novo ciclo começar, será com novos protagonistas.]

* * *

O título do livro *O único traço do pincel* (Porto: Limiar, 1997), da poeta e psicóloga Rosa Alice Branco, foi inspirado pelo grande pintor e teórico de arte do século XVII, Shí Táo, que afirma que "Assim que a Suprema Simplicidade foi dividida, ficou estabelecida a regra do Traço Único do Pincel."²⁶ Os principais temas dos 59 poemas que constituem o livro provêm todos das artes da caligrafia, pintura e poesia, na sua relação metafórica com a vida e o amor humanos. Uma vez que a compreensão adequada de muitos desses poemas inspirados pelo chinês requer familiaridade prévia com um ensaio anterior da autora no campo da sua especialidade, a psicologia da percepção visual,²⁷ citarei apenas um poema inspirado pelo japonês, extraído de *Uma rã que salta*.

*Tudo o que caminha
muda de nome
Bashô é agora Bashô.*

*As árvores tomam o nome
das suas folhas. Em cada ramo
o canto dos animais
vai tecendo o verde.
Os nomes adoçam
quando pende o fruto.
As cerejas dão sombra na boca
que saboreia a sede.*

*Espalhado no chão
o nome das árvores
ao sabor do vento
na língua do crepúsculo*

*A espuma do ar
sobre o ramo nu
onde o nome
não encontra pouso.
Bashô entra em Bashô.
Logo dará o seu nome
a outro caminhante.*

Mais recentemente, Branco publicou em colaboração com Casimiro de Brito um belo livro em forma de renga, *Animal volátil*.²⁸ O “enigmático animal [...] que voa”, explicam os autores (citando a definição de Aristóteles) é o próprio poema; só que, contrariamente à norma japonesa, a autoria das respectivas “propostas” e “respostas” não é identificada no texto. Daí o enigma, que o leitor é tacitamente convidado a resolver recorrendo ao seu eventual conhecimento do *usus scribendi* de cada um dos autores para deduzir quem fala primeiro, iniciando o intercâmbio.

Entre outros poetas portugueses contemporâneos cuja obra revela uma influência mais que esporádica da poesia japonesa, a volumosa *oeuvre* de Eugênio de Andrade revela uma presença constante mas difusa dessa influência, como, por exemplo, no seu *Branco no branco*, cujo

título é tirado do *haiku* do “narciso” de Bashô, acima citado e (como o poeta diz, antecipando de certo modo o convite implícito dos autores de *Animal volátil*) outras “citações mais subtis [que] deixo ao leitor o prazer de descobrir”.²⁹

Falei já noutros lugares do poema *Templo xintoísta*, do saudoso David Mourão-Ferreira, e de três do seu conjunto de 30 *haikus*, *Entre a sombra e o corpo*.³⁰ Acrescentarei aqui apenas dois: o primeiro deles porque o tema é a cigarra:

*Manbã cedo as cigarras
em silêncio preparam
suas árias*

e o segundo porque me parece uma conclusão apropriada a este levantamento:

*Ab quem te contivesse
ó diverso universo
em três versos*³¹

(Traduzido do inglês por Dídia Marques Reckert)

Notas:

1. Devido em parte ao seu conhecimento do chinês, de acordo com a conjectura de Esther de Lemos em *A clepsidra de Camilo Pessanha* (Porto: Tavares Martins, 1956), 7 e 89. O próprio Pessanha diz não ter mais que um modesto conhecimento da língua, deixando todo o crédito para o seu amigo, o sinólogo José Vicente Jorge, pela colaboração nas traduções das "elegias" Ming abaixo transcritas. Em vista da prática comum na tradução de línguas exóticas, a colaboração entre o poeta e um falante da língua em questão, não é de excluir a hipótese — mesmo num puro dileitante dotado da fina sensibilidade linguística de Pessanha — de uma possível influência "osmótica".
2. O nome *Di Na-Men* seria possível (pelo menos foneticamente) no chinês padrão, mas não na língua vernácula de Macau, o cantonês.
3. Camilo Pessanha, *Ao longe os barcos de flores*, em *Clepsidra e Outros poemas*, Ed. Barbara Spaggiari (Porto: Lello, 1997), 130. A edição crítica de Spaggiari é de um rigor e meticulosidade pouco comuns em estudos contemporâneos de literatura portuguesa.
4. *Clepsidra e Outros poemas*, 129, sem título (o título é tirado de um manuscrito autografado).
5. Camilo Pessanha, *Contos, Crônicas, Cartas escolhidas e Textos de temática chinesa*, Ed. Antônio Quadros (Mem Martins: Europa-América, [1988], 156.
6. *Contos, Crônicas*, 162.
7. "O terraço" é o chamado "Pagode de cinco andares", em Cantão; "Os três rios" representam o norte do país, donde o poeta é natural; Guângdong (Cantão) e Guângxi são províncias adjacentes, a sul. Péng Lái significa aqui um mosteiro nos arredores de Cantão cujo nome vem da ilha epônima do arquipélago dos imortais taoístas; cf. o meu livro *Para além das neblinas de novembro* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999), 145-52.
8. Daí o nome alternativo *bokku* ("estrofe inicial"). As três unidades de 5, 7 e 5 sílabas desta estrofe são tratadas pela maioria dos tradutores como versos, enquanto os japoneses (que ouvem as cesuras) tendem a transcrever o poema todo como um único verso. Adopto esse procedimento sempre que conveniente do ponto de vista tipográfico, com traços verticais a indicarem as cesuras.
9. R. H. Blyth, *Haiku* quatro vols. (Tóquio, Hokuseido, 1949-52), III, 123, compara apropriadamente este *baiku* com *The Solitary Reaper*, de Wordsworth, "reaping and singing by herself" ("ceifando e cantando sozinha"); tanto quanto sei, a probabilidade de o poema de Pessoa ter sido inspirado por Wordsworth nunca foi notada.
10. Cit Michael Schmidt, *PN Review*, 27 (2000), 1.
11. Harold G. Henderson, *An Introduction to Haiku* (Garden City: Doubleday, 1958), 25.
12. *A sombra de Bashô, em uma rã que salta*: Homenagem a Bashô (Porto: Limiar, 1995), 19-21. Poeta prolífico que, na honrosa tradição de Eliot e Wallace Stephens, foi durante muitos anos gerente de um banco, Brito (nascido em 1938) começou a traduzir *baikus* aos 20 anos, enquanto freqüentava um curso de verão no Westfield College da Universidade de Londres.
13. Compare-se Fernando Rodríguez-Isquierdo, *El baiku japonés* (Madri: Hiperión, 1994), 78-80.
14. Sobre o simbolismo de brancura ou de espaço em branco, tanto no taoísmo como no zen, ver o *baiku* de Bashô "Desolado inverno", *infra*, e Reckert, *Para além das neblinas de novembro*, capítulos 1, nº 21 e 39, e 4, nº 29.
15. Brito introduz sistematicamente ligeiras variações aos textos originais para os fazer corresponder mais rigorosamente

às suas respostas: uma versão literal do primeiro *haiku* de Bashô, por exemplo, seria "O velho charco. / Som da água / onde a rã mergulha."

16. Como Bashô diz noutra *haiku*, traduzido por Manuel Bandeira (*Poesia e prosa*, Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, I, 695), "A cigarra... Ouvi: / Nada revela em seu canto / Que ela vai morrer." (Daí o esplendor da sua morte ilusória). Para um tratamento do papel do significado simbólico da cigarra desde o século XIII A. C., passando pelos τετιγοφόροι de Platão, até aos nossos dias, e da Ásia Oriental à Europa, ver os meus trabalhos "O cisne e a cigarra" e "Do sentido arquetípico da cigarra", em Stephen Reckert e Yvette Centeno, Fernando Pessoa: *Tempo, solidão, hermetismo* (Lisboa: Moraes, 1978), 34-43.

17. Ao transcrever chinês, uso os diacríticos [´], [`] e [˘] para indicar respectivamente os tons ascendente, descendente e descendente-ascendente. O circunflexo em japonês indica uma vogal longa (que conta como duas sílabas métricas).

18. Casimiro de Brito, *Na via do mestre: Uma viagem com L'ò Z?* (Guimarães: Pedra Formosa, 2000).

19. *Tao Te Ching*, trad. de Victor H. Mair (Nova Iorque: Bantam, 1990), XI. A tradução de Mair segue os manuscritos descobertos em 1973 em Má Wáng Dui, na província de Hunan, que precedem em meio milénio os anteriormente conhecidos. A minha versão baseia-se numa refundição do texto de Mair com o de Gia-Fu Feng e Jane English, *Lao Tsu* (Londres: Wildwood House, 1972), que (como Brito) usa o texto padrão chinês, em que o texto aqui transcrito é o nº 45 de Má Wáng Dui. Mair sugere uma relação entre o *Gitá* e o *Dào Dé Jing*, mas prefere não especular sobre a direcção da possível influência.

20. Mair (111-12, nota 45, 3-4) explica a aparente contradição entre os versos 3 e 4: a "origem" é a da realidade última; a "mãe" é a fonte do universo dos fenómenos que evoluem depois dessa origem primeva. À luz desta leitura, a "subtileza" e as "manifestações" a que se referem os dois versos subseqüentes correspondem, com probabilidade, à origem e à mãe, respectivamente.

21. Brito, 9. O eco do verso de William Blake, "O rose, thou art sick", é significativo.

22. *A Oriente* (Lisboa: Presença, 1998), 17-78.

23. Compare-se *The Text of Yi King*, Ed. Z. D. Sung (Nova Iorque: Paragon, 1969), xii-xiii e 338-54.

24. Os *hokku* com *waki* são de "Renga (*Hokku de Os 64 trigramas*, com *waki* de Stephen Reckert)", em *Uma rã que salta*, 25-27; os que não têm *waki* (n.ºs 2, 12, 15-16) são de *A Oriente*.

25. *Zhuang Zi Bûzbéng*, Ed. Liu Wendian (Xangai, 1947), Cap. 26 (tradução minha). O *haiku* de Bashô a que Centeno alude diz literalmente: "Relâmpagos! / escuridão adentro vai / o grito da garça da noite" (mais um exemplo de sinestesia). Noutra poema nota ironicamente: "Que admirável, / o homem que vê um relâmpago e não diz / 'como a vida é fugaz!'"

26. Para uma visão geral da filosofia da arte do Shí Táo, ver François Cheng, *Vide et plein: le langage pictural chinóis* (Seuil: Paris, 1979), 75-106.

27. *O que falta ao mundo para ser quadro* (Porto: Limiar, 1993).

28. Porto: Afrontamento, 200.

29. Eugénio de Andrade, Branco no branco (Porto: Limiar, 1984), 61.

30. *Para além das neblinas de novembro*, 253-54 e 258, e "David, do lado da vida", em *A David: Homenagem a David Mourão-Ferreira* (Porto: Limiar, 1997), 69.

31. *Obra poética 1948-1988* (Lisboa: Presença, 1996), 325 e 348.

Quem sou eu? Cinema japonês contemporâneo e a identidade em xeque

João Luiz Vieira

A pesar do número reduzido de títulos apresentados, a mais recente edição do Festival do Rio-BR 2002 trouxe, como nos anos anteriores, exemplos indiscutíveis que apontam para a força renovadora e a presença influente da cinematografia japonesa em festivais mundo afora. Depois do chamado período de ouro dos anos 50 – quando filmes como *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, ou *Contos da lua vaga* (1953) e *O intendente Sansho* (1954), ambos de Kenji Mizoguchi, encantaram platéias européias e norte-americanas – e após o período de intensa fermentação política e experimentação estética dos anos 60 – com as primeiras obras de novos diretores como Nagisa Oshima, Seijun Suzuki, Shohei Imamura ou Masahiro Shinoda, em consonância com outros *cinemas novos* que explodiam internacionalmente, incluindo o brasileiro –, parecia que a força do cinema japonês vinha enfraquecendo. Nos anos 70 e 80 há sucessos ocasionais importantes, realizados por outros jovens diretores que vieram juntar-se aos quatro já citados, como, entre outros, Juzo Itami, Yoshimitsu Morita ou Kaizo Hayashi. A verdade é que o nível de excelência que caracteriza a cinematografia nipônica continua dando exemplos de intensa vitalidade, exemplificada exatamente por uma presença notável em festivais internacionais de porte, obtendo reconhecimento crítico e arrebatando prêmios.

Como era de se esperar, há mudanças profundas em todos estes anos, que passam, principalmente, por uma alteração na perspectiva de um cinema que promovia valores humanistas e que reforçava uma certa imagem do Japão como país exótico e único. O cinema atual questiona esses mesmos paradigmas, apresentando novos temas e formas que dão conta das transformações vivenciadas no Japão contemporâneo. Uma vez mais, o antes tido como *eterno* isolacionismo do arquipélago, entra em choque com processos de globalização e a conseqüente reafirmação da identidade nacional, o reconhecimento e negociação das diferenças e alteridades e a desilusão com as (im)possibilidades oferecidas pelo viés político, principalmente se confrontadas com o período de reconstrução do país, nos anos 50, ostensivamente utópico. Filmes realizados na última década como, por exemplo, *Sonatina* (1993), de Takeshi Kitano, ou *Táxi Kamikaze* (1995), de Masato Harada, além de questionar a

ideologia até então dominante de que o Japão é um país racialmente homogêneo, trazem incertezas quanto à própria identidade nacional japonesa e o que é viver no país hoje. O filme de Harada, por exemplo, coloca em cena um personagem latino-americano, o motorista de táxi Kantake, criado no Peru desde 1964, quando para lá emigrou com os pais na época das olimpíadas de Tóquio, e que se encontra hoje sobrevivendo como pode no Japão, expressando-se num precário japonês. Filmes contemporâneos como esse – e de jovens realizadores como Shinji Aoyama, presente no Festival do Rio-BR 2002 com *Uma floresta sem nome* (*Hama Maiku*, 2001) e diretor do excelente *Eureka* (*Yuriika*, 2000), exibido aqui em 2001 – discutem, formalmente, um vazio característico dos tempos atuais e a perplexidade de novíssimas gerações diante de certezas tidas como inabaláveis até agora, como os conceitos de “humanismo” e “progresso”.



O motorista de táxi Kantake (Yakusho Koji), japonês criado no Peru, passa por diversas dificuldades de adaptação ao novo Japão. Ele é apenas um entre os milhares de dekasseguis sobrevivendo no país. Crédito da foto: Shochiku/Divulgação

Típico representante de uma geração intermediária, situada entre a explosão do cinema novo japonês dos anos 60 e a novíssima geração dos 90, Harada conseguiu projeção internacional e reconhecimento no Japão com *Táxi Kamikaze*, seu oitavo filme. Em 1997, o diretor, nascido em 1949 na prefeitura de Shizuoka, realizou *Bounce ko Gals*, tocando no assunto espinhoso da prostituição juvenil e filmando nas ruas do bairro de Shibuya, em Tóquio, num improvável estilo documental surrealista. Em 1999, *Jubaku*, outro filme polêmico do mesmo diretor, lhe trouxe mais atenção por parte do público e da crítica japoneses ao focalizar suas lentes mordazes

para os anos 90, a chamada "década perdida" do Japão, quando tudo começou a dar errado no país que acabava de entrar para o seleto grupo das superpotências econômicas. O filme, atualíssimo e também várias vezes premiado, é uma devastadora radiografia da corrupção financeira japonesa, desenvolvendo uma trama sobre crimes de colarinho branco e escândalos financeiros encontrados em grandes corporações bancárias. *Táxi Kamikaze*, entretanto, foi o filme que provocou uma guinada na carreira deste inquieto e instigante realizador. Para o público latino-americano, incluído aqui o brasileiro, o filme traz uma identificação forte na medida em que o personagem principal, apesar de possuir raízes no Peru, poderia, perfeitamente, ser um desses milhares de brasileiros que também apostaram em sua sobrevivência econômica no Japão, seguindo uma onda reversa de imigração um século depois que seus antepassados vieram do Japão para cá em circunstâncias mais ou menos parecidas. A atualidade do filme reside, entre outras características, em sua lúcida focalização de temas que espelham processos globalizantes, como a intensificação da imigração ilegal e o conseqüente tráfico econômico de corpos que circulam por diferentes continentes. A intenção de se mostrar atual, além dos temas, surge logo no início do filme quando, em estilo de falso documentário, Harada vai desfilando uma série de depoimentos em forma de entrevista, de vários indivíduos



O desencanto com a falta de perspectivas faz do mar, último limite para uma fuga sem saída, o espaço emblemático do encontro com a morte. Takeshi Kitano, ator e diretor de *Sonatina*, filme de 1993. Crédito da foto: Bandai Visual/Divulgação

de origem familiar japonesa, nascidos ou criados no exterior e que, por motivos econômicos, voltaram para o país de origem, como cidadãos de segunda classe. O calvário dessa onda migratória de *dekasseguís* tem sido motivo de interesse jornalístico na mídia brasileira, incluindo, de vez em quando, matérias televisivas em programas como o *Fantástico* ou, ainda o *Jornal Nacional*, na Rede Globo, sem, no entanto, se aprofundar nas implicações políticas colocadas pelo filme de Harada. Nessa espécie de preâmbulo narrativo, Harada vai, aos poucos, introduzindo uma gama ampla de personagens anônimos que depõem para a câmera, num estilo direto que lembra o início de *Central do Brasil*, quando diversos indivíduos ditam suas mensagens para a *escrevinhadora* de cartas interpretada por Fernanda Montenegro. Embora o espectador, no início, não se dê conta, um desses desterritorializados no filme japonês é o personagem que dá título ao filme, o motorista de táxi Kantake, em mais uma excelente interpretação do ator Yakusho Koji, rosto bastante familiar no cinema japonês contemporâneo e conhecido de nossas platéias por filmes de sucesso como *Vem dançar comigo (Shall We Dansu?)*, dirigido por Masayuki Sudo (1996), e *A enguia (Unagi)*, de Shohei Imamura (1997). Criado no Peru, Kantake agora se encontra de volta ao Japão, comunicando-se num japonês precário. Quando a narrativa realmente começa, o motorista aparece fazendo uma refeição qualquer numa birosca de comida brasileira, chamada Restaurante Brasil. Pouco a pouco Kantake vai-se tornando o personagem principal da narrativa, compondo uma das pontas de um dramático e infeliz triângulo que, por diversas razões socioeconômicas, acaba convergindo para espaços e tempos comuns, numa relação orgânica de total interdependência e sobrevivência. Em meados dos anos 90, Kantake é mais um entre os cerca de 150 mil *dekasseguís*, sobrevivendo no Japão de subempregos. Nos dois outros vértices desse triângulo, encontram-se a máfia japonesa *yakuza* e a política oficial, aqui representada pelo senador corrupto Domon (Taketoshi Naito), ultranacionalista e chegado ao sadomasoquismo, que violenta e mata jovens garotas de programa com a mesma segurança com que defende o direito de trabalho das mulheres em *talk shows* de televisão — provocação irônica que recebe um tratamento semelhante ao que encontramos, por exemplo, em *Cronicamente inviável*, polêmico filme brasileiro de Sérgio Bianchi, lançado em 2000.

Sem piedade, Harada apresenta os políticos nos créditos de abertura do filme, como indivíduos que “distorcem os fatos históricos”.

Este realizador pode ser considerado um dos nomes mais importantes de sua geração, ao lado de outros diretores como Shinji Aoyama, Takashi Miike, Takeshi Kitano ou Hirozaku Koreeda – realizador de quem conhecemos, em lançamento comercial no Brasil, os

surpreendentes *Maborosi* (*Maborosi no Hikari*, 1995) e *Depois da vida* (*Wandafuru raifu*, 1998). Simultâneo ao renovado interesse pela animação japonesa, onde se destacam nomes familiares dos cariocas nas edições anuais do *Anima Mundi*, como Mamoru Oshii e Hayao Miyazaki – diretor do excelente *A viagem de Chibiro* (2001), vencedor do Urso de Ouro do Festival de Berlim de 2001 e também exibido com sucesso no Festival do Rio-BR –, o melhor cinema japonês atual é aquele que reflete uma mudança importante na percepção desse mesmo cinema e de seu contexto cultural. Um dos parâmetros mais interessantes, que podemos observar tanto no cinema narrativo de ficção quanto também na animação, relaciona-se, de forma complexa, com a construção e a representação de *alteridades* conjugadas com o reconhecimento e a negociação das *diferenças* num contexto global de crise do sujeito e da identidade. Tal quadro permite uma nova entrada, uma nova perspectiva nas transformações vivenciadas no Japão contemporâneo e seus reflexos no cinema. Neste sentido, os filmes de Harada como *Táxi Kamikaze* ou *Jubaku* são representativos dessa geração marcada por um sentimento de desilusão com formas tradicionais de luta política ainda depositárias de ideais universalistas centrados no humanismo. Essa sensação impotente de desilusão é explicada pelo sociólogo Masachi Osawa, para quem as mudanças espelham a passagem de uma era de ideais claros e utopias de reconstrução e mudanças para um outro momento marcado pelo predomínio da ficção, da fuga escapista, pela vivência e simulação de fantasias individuais e onde, não coincidentemente, a inauguração, em 1983, da Disneylândia de Tóquio pode ser vista como momento emblemático desse novo comportamento e atitude.¹ Ao longo dos anos 80 e 90 a consolidação do importante grupo *Kadogawa* – complexo de entretenimento que envolve uma editora e a produção de filmes – se fez sentir de forma direta no cinema através de campanhas milionárias de *marketing* e multimídia enfatizando o espetáculo puro sobre a narrativa em filmes marcadamente escapistas que se desenrolavam em mundos fechados em si mesmos e à parte da realidade como, por exemplo, *Férias de verão 1999* (*1999-Nen no Natsu Yasumi*, 1988) de Shusuke Kanelo, ou ainda, a série de filmes de terror juvenil ambientados em escolas, como, por exemplo, *Escola mal-assombrada* (*Gakko no Kaidan*, 1995), de Hideyuki Hirayama. Esse fenômeno também repercute na crítica que, nos últimos 20 anos, passou a privilegiar mais a forma e o estilo dos filmes do que seus conteúdos, ao contrário do foco político militante dos anos 60. Neste sentido, a revisitação a um mestre como Ozu acontece apenas em relação aos seus aspectos meramente formais, estéticos, sem maiores preocupações com temas importantes como, por exemplo, as transformações pelas quais passou a família no Japão do pós-guerra. Por outro lado, há o exemplo de realizadores como Kitano ou Harada, que, mesmo trabalhando

1 - Conforme citado no excelente ensaio de Aaron Gerow, Recognizing Others in a New Japanese Cinema, in *The Japan Foundation Newsletter*, vol. XXIX, número 2, Janeiro de 2002, p 2.

dentro de códigos genéricos bastante institucionalizados (o filme de gângster, o policial), fazem questão de romper com regras e convenções narrativas e formais. Kitano é um ótimo exemplo de um realizador que conscientemente adota uma postura de exaltação a um lado "amador", continuamente afirmando não possuir qualquer treinamento formal.

Essa reconsideração da alteridade e da diferença no cinema japonês contemporâneo tem produzido o que podemos definir como um *cinema do encontro*. Encontro com uma noção de sujeito que escapa da definição puramente individual, pessoal e também do sujeito nacional, articulando temas e formas que possam dar conta, de maneira respeitosa, das novas situações encontradas no cotidiano do país hoje.



Apesar de imensas diferenças temáticas, o cinema japonês contemporâneo mantém ligações formais com o cinema do passado. Ozu é sempre uma referência quando se trata de buscar um estilo mais austero, minimalista e controlado, conforme desenvolvido também por Takeshi Kitano neste *Kids return* (Kizuzu Ritaan), produção de 1996. Kitano/Bandai Visual/divulgação. (esquerda)

Uma das marcas registradas do formalismo de Ozu é a composição de pares voltados para um mesmo lado. Aqui, Noriko (Setsuko Hara) e um amigo de seu pai, Jo Onodera (Masao Mishima), no clássico *Pai e filha* (Banshun), realizado em 1949 durante o período da ocupação norte-americana no imediato pós-guerra. Shochiku/Divulgação

São filmes que olham para as minorias e que desafiam a percepção institucionalizada de que o país é racialmente homogêneo. O *peruano* motorista de *Táxi Kamikaze* junta-se a uma variedade de outros personagens, asiáticos ou não, marcas de uma mão-de-obra estrangeira globalizada, que reivindica para si o espaço de convivência de diferentes línguas e culturas que se encontram no arquipélago. Interessante observar que esses *outros* não significam apenas estrangeiros, mas podem, por exemplo, corporificar outros sujeitos *nacionais*, como os habitantes de Okinawa, com suas diferenças culturais próprias e presentes em filmes por sua vez tão diferentes quanto *Sonatina*, de Kitano, ou mesmo *O ferrão da morte* (*Sbi noToge*, 1990), de Kohei Oguri. Harada e Kitano podem ser considerados como dois realizadores que sublinham seus interesses por tudo o que tem ficado à margem da definição dominante do que possa ser,

afinal, a identidade japonesa. *Táxi Kamikaze*, desde o início, mistura propositadamente línguas, etnias e sotaques diferentes, mas, por outro lado, em vez de se concentrar numa coleção de diferentes nacionalidades, sua narrativa enfatiza um personagem que traz em si marcas profundas de uma identidade nacional fraturada, personagem que parece japonês, mas que também pode não ser um japonês. Assim como em outro filme recente de sucesso, *Hyoryu-gai* (2000), de Takashi Miike, são seres que vivem uma espécie de existência liminar, de fronteira, um eterno rito de passagem globalizado, que, longe de tornar-se libertário, assume uma força trágica. Kentake bem que tenta fugir dessa situação, mas não consegue. Num esquema que envolve vingança, ele termina por matar o senador corrupto e refugia-se, simbolicamente, numa floresta de bambu – local que, num reencontro com a natureza, fixa uma imagem de fortes raízes iconográficas japonesas. Paradoxalmente, de forma mais inesperada, é comum também a fuga para um limite mais radical – o mar, local também do encontro com a morte conforme encenado, em especial, por Kitano. Esta é uma paisagem bastante emblemática para este diretor, em filmes como *Sonatina* e *Hanna-bi, fogos de artifício* (1997), ou, no início da década passada, o minimalista *O mar mais tranqüilo daquele verão* (*Ano Natsu, Ichiban Shizukana Chui*), de 1991, espécie de comentário ácido realizado em cima do sucesso dos tais filmes de verão. Nestes e em outros filmes, como o já citado *O ferrão da morte* ou ainda *Maborosi* e mesmo *Táxi Kamikaze*, o mar surge como o último limite, última fronteira para quem sente a necessidade radical de fugir do país. Tal geografia ganha contornos nada otimistas ao desenhar um país que aprisiona e sufoca, apesar de todas as promessas de abertura geradas pela globalização.

O reconhecimento e a negociação das diferenças identitárias tensionam relações com a própria auto-imagem e espelham microcosmos de relações sociopolíticas, centralizados em temas como traumas de guerra, memória e luto. Em filmes como *O ferrão da morte* ou *Eureka*, do jovem diretor Shinji Aoyama, localiza-se uma falta de sentido, um vazio originado no período do pós-guerra, em especial na inabilidade do líder com a responsabilidade da guerra – trauma que marca gerações até hoje – e que são trabalhados pelo cinema atual. Uma saída sem saída, proposta tanto pelo cinema de Oguri quanto pelo de Aoyama, insiste, como horizonte político, na impenetrabilidade do outro, no reconhecimento da incomunicabilidade tomada como um dado inexorável da existência humana, propondo, como atitude e prática, o respeito do direito do outro em não querer ser conhecido, escrutinado. Para esta geração desiludida, parece mais real a rejeição do sentido absoluto de que todas as pessoas são iguais, dotadas dos mesmos sentimentos e que possuem a mesma essência humana.



O excelente ator Yakusho Koji no papel - título de Táxi Kamikaze, dirigido por Masato Harada.
Shochiku/Divulgação

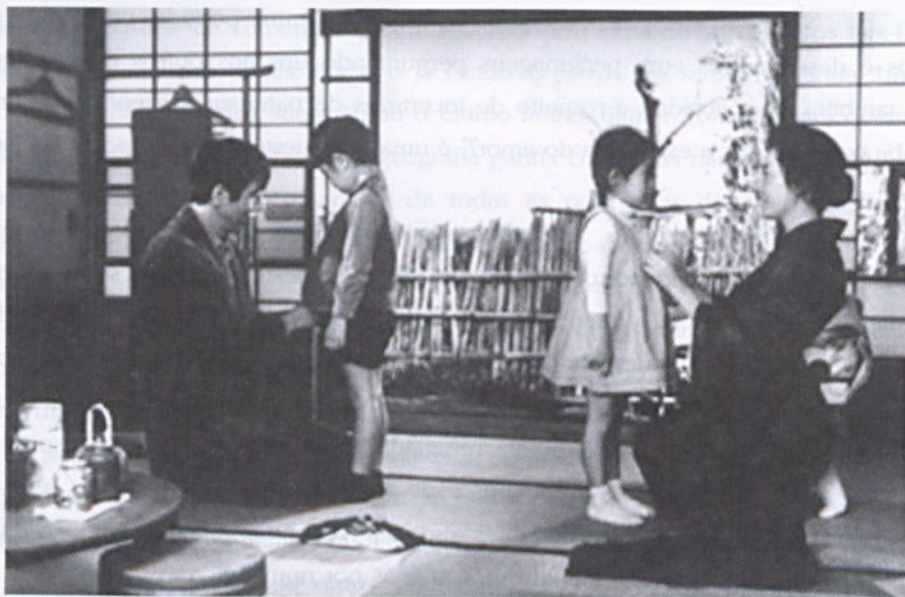
Num enfoque mais experimental, outro filme contemporâneo exibido entre nós, *Tokyo x Erótica (Tokyo X Erótica: Shibirerukairaku)*, realizado em 2001 por Takahisa Zeze, em meio a uma narrativa não linear que combina sexo, política e religião, coloca dúvidas e questões na boca de seus jovens personagens a respeito do sentido da existência, da possibilidade de vida depois da morte e, principalmente, sobre o poder redentor do amor. A presença de inúmeras cenas de sexo evoca a tradição gráfica das gravuras eróticas japonesas e, numa chave bem menos impactante, traz algum eco do clássico do erotismo japonês de Nagisa Oshima, *O império dos sentidos (Ai no Koriida, 1976)*. A partir da morte do jovem Kenji, vítima de um ataque a gás nas ruas de Tóquio, episódio real acontecido em 1995, a narrativa alterna seqüências passadas num período de quatro anos de

encontros e desencontros com personagens perguntando uns aos outros e, não raro, interpelando também o espectador, a respeito de incertezas de natureza existencial e identitária – “Você sabe como provar a existência do amor?” é uma das questões sem resposta lançadas pelo filme.

Num de seus últimos trabalhos, *A Floresta sem nome*, Shinji Aoyama, ao mesmo tempo em que parodia o popular gênero terror escolar, apresenta as mesmas dúvidas sobre identidade e sentido da vida. Em meio a seqüências de mistério e suspense ambientadas em refeitórios, quartos e uma cozinha de uma escola no campo, o detetive de segunda classe, Mike Yokohama (Masatoshi Nagase), é contratado por um rico industrial com o objetivo de descobrir o paradeiro de sua filha, fugida de casa. A jovem está refugiada numa espécie de retiro espiritual onde outros jovens também se encontram em busca de autoconhecimento, isolados, sem acesso a celulares, televisão ou jornais. São estudantes que “não encontram sentido para a vida”, afirma uma professora, e, anônimos, são identificados apenas por números.

Neste e em outros filmes desta fase mais recente, paralelo a estas questões, buscou-se um estilo de distanciamento que, de uma certa maneira, mantém um diálogo com a tradição do melhor do cinema japonês, em especial pela recusa na utilização de planos ponto de vista (câmera subjetiva) e enquadramentos em *close-up*, recursos facilmente encontráveis num estilo

que busca maior identificação com platéias internacionais. Tanto nos filmes de Kitano quanto nos de Koreeda ou Oguri, há um evidente predomínio do exterior e de planos fixos que registram os atores a média distância, provocando instabilidades narrativas e gerando diferentes graus de ambigüidade. Quase sempre não sabemos ao certo o que os personagens pensam ou sentem. Não só o cinema zen de Yasujiro Ozu é invocado, como também lembramos de outro mestre, Mikio Naruse, em um de seus melhores filmes, *Vida de casado (Meshi, 1953)*, ao evitar mostrar a intensidade dramática do rosto da atriz Setsuko Hara em momentos de alta tensão emocional, preferindo fotografá-la de costas, em plano geral, obtendo impacto ainda mais forte. Talvez inspirados nesses mestres, alguns realizadores de gerações mais novas também procuram, paralelamente, minimizar momentos dramáticos e evitar explicações psicologizantes, mesmo quando o tema trata de aspectos essencialmente subjetivos, como em *O ferrão da morte*. Em seus melhores momentos, o cinema japonês contemporâneo dá continuidade a um cinema que insiste na rejeição de estratégias banais, dominantes e institucionalizadas de produção e consumo de cinema e televisão.



Em diversas tomadas de *O ferrão da morte (Shi no toge)*, o diretor Kohei Oguri estabelece um diálogo com a tradição do cinema clássico japonês, aqui evocando a simetria de um típico enquadramento do mestre Yasujiro Ozu. Shochiku/Divulgação

Poesia clássica

Matsuo Bashô (n. 1643 – m. 1694, c.)

芭蕉の句



雉子の声
しきりに恋し

しきりに恋し

父母の

父母の
しきりに恋し
雉子の声

O grito do faisão –
que saudade imensa
de meu pai e minha mãe.

Trad. Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti
Calígrafa Hisae Sagara

古池や蛙飛びこむ水の音 (芭蕉)

O velho tanque -
uma rã mergulha,
barulho de água.

Trad. Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti



蛙の音

Trad. Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti

Copyrighted material

Yosa Buson in 1715 - m. 1783

蛸壺やはかなき夢を夏の月
(芭蕉)

Armadilha de polvos -
sonhos fugazes,
lua de verão.

Trad. Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti

古井の
部き器の
椿の

Yosa Buson (n. 1715 – m. 1785, c.)

古池や蛙飛びこむ凡の夏夢はかたけり夕壺融
(兼芭) (芭蕉)

蕉書の句



椿かな

古井戸の
暗きに落つる
椿かな

古井戸の
暗きに落つる
椿かな

Imerge a camélia
na escuridão
do velho poço

Trad. Alberto Marsicano
Calígrafa Hisae Sagara

Kobayashi Issa (ca. 1763 - ca. 1827)

釣鐘に
止まりて眠る
胡蝶かな

Borboleta adormecida
sobre o gongo
de templo

Trad. Alberto Marsicano

Yosa Buson (c. 1715 - ca. 1783, 71)

みじか世や
足あとあさき
湯井がはま

Vida breve
pegadas na areia alva
de Yui-ga-hama

Trad. Alberto Marsicano

古井戸の
暗きに落つる
椿かな


Imagem a candle
na escurelido
de dentro pokyo

Trad. Alberto Marsicano
Copyright © 1998, Editora

Kobayashi Issa (n. 1763 – m. 1827)

ありがたや
 ふすまの雪も
 浄土から

一茶の句



ありがたや
 ふすまの雪も
 浄土から

Bem-vindos!
 Flocos de neves
 da terra pura

Trad. Alberto Marsicano
 Calígrafa Hisae Sagara

悠然と
して山を見る
蛙かな

Imóvel
a rã firma
as montanhas

Trad. Alberto Marsicano

ありかたも
ま書のまする
るか土形

Masako Shiki in 1877 in 1903

長閑さや垣間をのぞく山の僧 (一茶)

Calma de primavera -
O monge da montanha
Espia através da cerca.

Trad. Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti

[Faint blue ink calligraphy, likely a reproduction of the original poem]

Long cal -
Duan weng -
Ab. camellia

一の落つて
二の落つた
椿かな

Trad. Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti
Calma de primavera

Masaoka Shiki (n. 1867 – m. 1902)

子規の句



一つ落ちて
二つ落ちたる
椿かな

悠然 山の
して山を
蛙かな

一つ落ちて
二つ落ちたる
椿かな

一つ落ちて
二つ落ちたる
椿かな

Uma cai -
Duas caem -
Ah, camélias!

Trad. Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti
Calígrafa Hisae Sagara

Dwain Occidental-Oriental

Baniya Natsuiishi e Casimiro de Brito

満山の若葉に うつる 朝日かな 煉の寺の巖

C
asimiro de Brito — Coma (財王) (子規)

Refletido nas folhas novas

Que cobrem toda a montanha –

Ah, o sol da manhã!

Trad. Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti

Masaoka Shiki (n. 1867 - m. 1902)

晩鐘や 寺の 熟柿の 落つる 音
 (子規) (子規)

O sino do anoitecer
 e o barulho dos caquis maduros
 caindo no jardim do templo!

Trad. Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti

一つ落ちて
 二つ落ちたる
 柿かな

Uma ou
 Duas caqui
 Ah, caqui!

Trad. Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti
 Coloreda Hideo Saguro

Divan Ocidental-Oriental

Ban'ya Natsuishi e Casimiro de Brito

Casimiro de Brito — Começemos pelo princípio: o haikai é uma forma poética em que vocês, japoneses, trabalham há centenas de anos, primeiro como parte do *renga* (cinco versos escritos por duas pessoas como uma espécie de jogo social), mais tarde destacada como forma poética autônoma. É que belos poemas vocês escreveram com essas 17 sílabas ao integrarem nelas a natureza, as estações, as emoções, enfim, um certo ponto de vista interior de raro efeito simbólico. Diga-me, Ban'ya, passa por esta poesia tão essencial alguma particularidade dos japoneses, da vossa maneira de ser?

Ban'ya Natsuishi — A cultura japonesa é, ao mesmo tempo, muito antiga e extremamente moderna. Vou dar um exemplo: a nossa antiqüíssima família imperial vive no centro de Tóquio, rodeada por uma floresta virgem... e por máquinas altamente sofisticadas. Outro: uma das novas avenidas da nossa capital sofreu uma curva porque era impensável destruir-se uma velha árvore. Acreditamos que essa árvore tem poderes mágicos, que pode matar homens. O animismo está ainda vivo no nosso país.

Casimiro de Brito — E isso tem relação com a poesia?

Ban'ya Natsuishi — Claro que tem. O haikai integra elementos antigos e contemporâneos. Ao cantar as plantas e os animais, incluindo os minúsculos insetos, o haikai revela uma base animista. Além do que uma forma tão breve como o haikai tem algo de encantamento, de feitiço, dado o forte poder de cada uma das suas palavras. E ainda hoje, saídos do século XX, e tanto no Ocidente como no Oriente, as formas breves tornaram-se predominantes. Vamos encontrar a verdade em coisas fragmentadas. É por essas contradições que o haikai me atrai tanto.

Casimiro de Brito — O pequeno não é apenas belo, mas também cheio de intensidade. Mas gostaria que você me dissesse algo mais sobre o “elemento contemporâneo”: com este conceito de contemporaneidade você se refere a hoje ou ao hoje de todos os momentos da história do

haikai, desde os tempos de Moritake e de Sokan? Poderemos dizer uma vez mais que a poesia é sempre uma combinação de tradição e inovação, até o “inefável” haikai?

Ban'ya Natsuishi — A *raison d'être* do haikai é, desde Moritake e Sokan, mais ou menos a mesma: encontrar novas formas de beleza entre as coisas mais heterogêneas, mas os nobres poetas *waka* não podiam observar diretamente.

Casimiro de Brito — Os poetas *waka* não podiam observar o mundo?

Ban'ya Natsuishi — *Waka*, como você sabe, é o nome antigo dos poemas *tanka*, e ambos eram compostos por 5+7+5+7+7 sílabas. Mas os poemas *waka* eram escritos pelos nobres que viviam na corte imperial. O vocabulário era limitado e os poetas *waka* não podiam utilizar, nesse tempo, palavras ordinárias, termos vulgares, palavras novas. Estavam limitados a bem poucos temas, o amor, o trabalho, as saudações. Não podiam cantar atos sexuais (e, no entanto, nesse tempo até a homossexualidade era aceita), cantá-los estava interdito. Numa das mais antigas antologias de *renku* e de haikai, a *Shinsen-inutsukuba-shu* (*Nova antologia de poemas do cão*), editada no século XVI, podemos encontrar este haikai:

*Não regresses de novo
ó deus da pobreza
ao encontro mensal dos deuses*

no qual aparece a palavra “pobreza”. Nenhum poeta *waka* poderia usar esta palavra num dos seus poemas.

Casimiro de Brito — Você me disse, durante o nosso trabalho de tradução, que “em geral o haikai sentimental não é muito respeitado no Japão”. Quer explicar melhor?

Ban'ya Natsuishi — Sim, em geral os poetas japoneses de haikai expressam os seus sentimentos, usando imagens muito concretas. Você tem o exemplo de “Hiroxima”, o haikai de Sanki Saito sobre a bomba atômica. Ele diz apenas:

*Abre-se uma boca
quando alguém come um ovo*

e essa imagem concreta sugere tudo, completamente, sobre a miséria humana. Concorda?

Casimiro de Brito — Sim. Claro. Reparo que você refere o haikai de Sanki Saito como tendo um título, “Hiroxima”, sugerindo, portanto, que esse haikai tem um título e dois versos. Eu pensava...

Ban'ya Natsuishi — Por vezes a primeira linha de um haikai pode ser um título ou a indicação do assunto, do tema. Neste caso “Hiroxima” é tudo isso, o título mas também o lugar e o assunto, a miséria da guerra e da sua bomba atômica.

Casimiro de Brito — Você me disse há pouco, “imagens concretas”. Então o haikai, que é antes de mais uma poesia da sensação, que quase resolve o ideal da poesia pura, escreve-se com imagens concretas?

Ban'ya Natsuishi — Aos iniciados na arte do haikai, o professor costuma dizer que devem escrever os seus poemas utilizando apenas imagens concretas. O que é natural e razoável, penso. Mas para o poeta contemporâneo de haikai é também atrativo o uso de palavras e imagens mais abstratas, ele arrisca outros caminhos. Leiamos o haikai de Hakusen Watanabe:

*Subitamente a guerra
— de pé
ao fundo do corredor*

O poeta canta batalhas que não foram, de fato, “ao fundo do corredor”, mas uma palavra abstrata como “guerra” pode sugerir aqui uma coisa muito terrível. Muito próxima.

Casimiro de Brito — Dentro de casa.

Ban'ya Natsuishi — Exato. Concreta. Outro caso, um dos meus haikai. Escrevi:

*Há um vento
que vem do futuro
e fende a cascata*

em que “o futuro” é completamente abstrato. Mas é tão forte a confiança que tenho no futuro, na minha imaginação, que o vejo no poema como coisa concreta.

Casimiro de Brito — O futuro! Lembro-me de outro haikai seu, e que faz parte do *renku* que estamos escrevendo os dois, em que você falou no futuro, mas interrogando. Assim:

*O ouro e o negro
em uma pintura — como será
o nosso futuro?*

Ban'ya Natsuishi — A que você respondeu com outra interrogação:

*Quem és tu? Inúmero
tu és — inesgotável
grão de areia*

Casimiro de Brito — Sim, para dizer, depois de uma troca de idéias contigo, que a palavra “futuro”, tão abstrata, se pode transformar em algo um pouco mais palpável, num “inesgotável grão de areia”. Para dizer que o abstrato e o concreto, dados ao poeta ou arrancados por ele do mundo e da tradição, a mim me levam sempre à questão: o que é a poesia? O que é um haikai? Que coisa é, afinal, este pequeno verbal! Capaz de revelar um cenário, um drama, mas também a cor das estações e sendo ainda, não sei se é, uma linguagem quase mística que nos aproxima do *satori*... Mas pergunto, haverá diferenças essenciais, quero dizer nítidas entre os poemas dos melhores clássicos, um Bashô, um Issa, um Buson, um Shikki? Você sabe disto? E quais as diferenças entre um haikai clássico e um moderno?

Ban'ya Natsuishi — Primeiro, as estações, embora te diga para já que o objetivo do haikai não é revelar cenários, pintar estações. É tudo mais simples. É antes uma via que me revela um pouco de luz. Mas a luz não está diretamente associada ao *satori*, a luz de que falo é uma interação do ser humano e da natureza, como se viesse do fundo da nossa própria existência.

Casimiro de Brito — Toda a poesia é. Mas no haikai, quando um haikai me acontece, há uma espécie de *click*, uma idéia de *satori*, uma espécie de *Fuji-san* ou iluminação. E então a associação ao budismo zen é quase inevitável, ou não é? No Ocidente, usamos o termo “inspiração”, que vem talvez do “sopro” usado pelos judeus. Os sufis usam “impacto” (*zarb*). Estou pensando que o legendário Ryokan (1758-1834) é um bom exemplo do poeta inspirado. Será? Lembro-me de um poema dele, assim: *taorure ba / taoruru mama no / niwa no Kusa*.

*Ela está deitada
e deitada se deixa ficar —
a relva do jardim*

Mas talvez você queira ver nele apenas um ato de mera observação.

Ban'ya Natsuishi — Parece-me que no Ocidente enfatizam demasiado o *satori* e os outros elementos budistas. Compor haikai é uma coisa, a iluminação é outra. Bem separadas. Por mim escrevi mais de três mil haicais e, infelizmente, nunca alcancei o *satori*. Penso, no entanto, que na escrita de um haikai pode haver, escondido, algo semelhante ao estado de *satori*, mas de um modo menos perceptível do que se julga entre vós. Ao longo do século XX muitos intelectuais ocidentais, ou no Ocidente, por exemplo Basil Hall Chamberlain, W. G. Aston, Lafcadio Hearn, Daisetsu Suzuki, Yone Noguchi, R. H. Blyth, exageraram a importância dos elementos religiosos na criação poética. Talvez por saberem que a vertente religiosa tem, entre vós, uma grande aceitação.

Casimiro de Brito — Compreendo. Mas mesmo assim gostaria de saber se algum dos poetas que selecionamos foi influenciado pelo *satori*? Se algum deles é um homem religioso. No caso específico de Riokan, que foi um monge budista, podemos ou não pensar que a religião influenciou os seus haicais?

Ban'ya Natsuishi — Antes de mais, eu penso que os japonesistas estrangeiros enfatizaram o mérito de Riokan como poeta, é talvez por isso que você o conhece melhor do que eu. Para mim, e pelo que dele conheço, não é de fato um poeta excelente. E pergunto-me, já agora, se você não adere excessivamente ao *satori*.

Casimiro de Brito — Não, não adiro. Estou apenas tentando encontrar novas percepções. Para mim a poesia é antes a busca de uma homologia entre o microcosmo e o macrocosmo.

Ban'ya Natsuishi — Bom, está bem, é verdade que alguns poetas foram influenciados pelo budismo. Boshu Kawabata e Koi Nagata... Mas eles estão muito longe do *satori*. Eu próprio fui tocado pelo budismo e é natural que alguns dos meus poemas manifestem as questões de natureza ontológica que me preocupam. Mas o *satori*? Talvez depois da minha morte.

Casimiro de Brito — Outra questão, Ban: parece-me que na arte do haikai existe uma certa semelhança, julgo até que bem vincada, entre os poemas clássicos e os modernos, talvez por estarmos perante uma poesia minimalista.

Ban'ya Natsuishi — Sim e não porque a principal diferença entre o haikai clássico e o moderno é precisamente a forma. Os autores contemporâneos usam formas muito livres, o que já não acontece, por exemplo, com os autores neoclássicos, que se agarram a formas fixas, imitando os grandes poetas do passado. Nós traduzimos para o português 60 dos melhores haicais, todos na forma de três versos, mas o poema "São as chuvas", de Santoka Taneda, foi composto em dois versos de sete sílabas cada. Entre nós o haikai é geralmente escrito numa só linha, à exceção de Jushin Takayanagi, que os escreve em quatro linhas.

Casimiro de Brito — Cada poeta acaba por encontrar um estilo, uma individualidade. Vejamos agora o que você tem para me dizer das palavras-estação, essas palavras típicas da poesia japonesa que nos indicam o tempo, a estação do ano. Os poetas do século XX ainda as usam?

Ban'ya Natsuishi — As palavras-estação facilitam a escrita do haikai. Ocupam, como você sabe, um verso e então o poeta deve acrescentar outros dois. Enfim, era assim. Alguns poetas hoje compõem versos sem essas palavras. Tohta Kaneko, no seu poema "Os dentes do rio", capta a existência do rio para além do seu aspecto sazonal. Neste haikai a palavra "rio" é, ao mesmo tempo, a chave e o núcleo do poema, do mundo que o poeta fixou. O poema "Navio em chamas", de Takayanagi, não tem palavras-estação e "capitão" é a sua palavra-chave.

Casimiro de Brito — Voltemos à história. Quando começou o período Meiji, o isolacionismo acabou e o Japão abriu as portas a outros países e culturas. Terão estas mudanças políticas

provocado alguma alteração nas formas poéticas tradicionais do Japão? Como? Podemos falar de uma atualização do haikai?

Ban'ya Natsuishi — Podemos. A partir do período Meiji, o Japão entrou nos tempos modernos e as modas literárias vindas do Ocidente influenciaram direta ou indiretamente os poetas de haikai. O Realismo influenciou Shiki. O chamado verso livre motivou novas formas de haikai, os de Santoka Taneda e de Hosai Ozaki. O cristianismo influenciou Kusatao Nakamura e Asuka Nomiyama, o comunismo e o socialismo influenciaram Issekiro Kuribayashi e Mudo Hashimoto. E o Surrealismo influenciou Hakusen Watanabe, Tohta Kaneko, Jushin Takayanagi, Toshi Akao, Kan'ichi Abe e a mim próprio. Foram ondas de influência que libertaram a imaginação dos poetas japoneses da natureza e da vida cotidiana que limitavam os poetas clássicos.

Casimiro de Brito — Recordo-me que os poetas que escreveram no começo do século desejavam produzir o que chamavam um “haikai sem centro”.

Ban'ya Natsuishi — O “haikai sem centro” foi proposto por Hekigodo Kawahigashi, um discípulo de Shiki. Pretendia renovar o haikai, até então baseado num centro, na palavra-estação. Por mim penso que os haicais têm duas componentes e, em cada uma delas, uma palavra-chave. Temos, portanto, dois centros. Vejamos o haikai “Subitamente a guerra”, de Hakusen Watanabe, que tem duas palavras-chave, dois centros: “guerra” e “corredor”. Palavras que não têm nada a ver uma com a outra e que, assim reunidas, produzem uma certa magia verbal.

Nós, japoneses, gostamos de respeitar os cânones, mas também gostamos de os violar. Claro que Bashô escreveu haikai com mais de 17 sílabas, sobretudo na sua juventude, como quase todos os poetas. Vejamos um exemplo de Bashô, um texto com 22 sílabas no original: *Ro no koe nami wo utte barawata kooru yo ya namida.*

*Os remos batendo nas ondas
as entranhas congelaram as lágrimas
caindo na noite*

E você, tão versado na nossa poesia, como descobriu o haikai? E que pensava do haikai nesse tempo?

Casimiro de Brito — É uma história fantástica. Foi em 1958, tinha eu 20 anos e já havia publicado dois livros de poesia, bem-aceitos pelo crítico mais conceituado da época. Gostei e não gostei dessa aceitação: alguma coisa devia faltar! Fui para Londres frequentar um curso de verão e lá no colégio, no Westfield College, fiquei instalado no quarto de um professor de poesia oriental, assim julguei eu, pelos livros que recheavam a sua estante. Foi um deslumbramento, uma "iluminação"; apaixonei-me por essa poesia, tão essencial, tão efêmera. Mas também me apaixonei pela jovem japonesa (no curso havia jovens de uns 70 países) a quem pedi que me ajudasse a traduzir os maravilhosos haicais clássicos. Aqui está o primeiro que traduzimos, um haikai de Bashô:

*Já que não temos arroz
confeccionemos estas flores —
que taça tão saborosa*

Essas pérolas, que tinham algo de lágrima, cortaram a ênfase da minha poesia, ensinaram-me a ver o mundo de uma forma fragmentária, a sentir melhor o aqui e o agora, e foi a partir desse acontecimento que a poesia me deu a concentração, o resumo que eu intuía, que o mundo é, em cada momento, um começo e um fim, que não há mais nada. A minha vida, como homem, como poeta, mudou — outro paradoxo — suave e radicalmente. Para sempre. Deparo-me pensando que por vezes sinto como um poeta japonês. Mas é claro que eu não sei o que sente um poeta japonês, você sabe?

Ban'ya Natsuishi — Eu fiquei sabendo o que era o haikai, quando um dos que eu escrevi foi escolhido por Tohta Kaneko para uma revista mensal de uma escola secundária. Foi em 1970. E foi este:

*Deixa de contemplar
a exuberância do rio —
estação das chuvas*

Este haikai ensinou-me que a surpresa e a admiração são a coisa mais importante na escrita de um haikai. Mas para mim, e ainda agora, o haikai é um enigma. Quando penso que estou captando a essência do haikai, ele escapa, foge-me.

Casimiro de Brito — O que me interessam são estas pequenas concentrações de beleza, os verdadeiros haicais. Estou pensando nos filmes belíssimos de Ozu Yasujiro, tão apreciados pelas nossas audiências mais cultas. Podemos dizer que ele foi influenciado pelo haikai, pelo “caminho do haikai”? Ozu parece lembrar-nos em cada momento o sentimento de *mu*, do “nada”, em português, palavra essa, a japonesa, bem mais rica, que sugere que o nada é tudo.

Ban'ya Natsuishi — Não vejo claramente a relação entre Ozu e o haikai. Dizer que o “nada é tudo” é tocar num dos nossos enigmas eternos. Por mim procuro regressar ao *mu* livre de interrogações.

Casimiro de Brito — Você escreve apenas haikai ou também outro gênero de poesia? O que se passa com os outros autores contemporâneos? Disseram-me que Makoto Ooka escreve poesia em múltiplas formas.

Ban'ya Natsuishi — A prática da poesia é bastante especializada no Japão. Por mim escrevi *tanka*, poemas ao estilo ocidental, ensaios. Mas para os japoneses Ban'ya Natsuishi é um poeta de haikai. Quanto a Makoto Ooka, que de fato compôs *renku*, *tanka*, haikai, ele aqui é mais considerado como um poeta que adotou as formas ocidentais.

Casimiro de Brito — Você diz “Ban'ya Natsuishi” como se você fosse duas pessoas, você, o homem, o cidadão e o outro, um poeta em ti. É habitual entre vós, não é? Muitos dos poetas japoneses escolheram os seus próprios nomes de poetas quando foram, digamos, reconhecidos — por quem? Por um mestre? Diz-me como você escolheu o seu nome de poeta, e por quê? O que significa, afinal, o seu nome? Diz-me um pouco mais sobre a origem e as razões desta utilização, normal entre vós, de pseudônimos.

Ban'ya Natsuishi — O meu nome de poeta significa, de fato, que vivo outra vida além da vida normal de cidadão. Vou então dizer-te o significado do meu pseudônimo, onde se concentram os meus desejos enquanto poeta de haikai. Escolhi o meu nome há 27 anos. *Ban* significa “ajustar” e *ya* quer dizer “seta”, portanto o meu primeiro nome quer dizer, “ajustar uma seta na corda do arco”. O todo do meu primeiro nome significa a minha vontade de ir em frente, vigorosamente, enquanto poeta. Bom, vejamos agora o Natsuishi: *natsu* significa “verão” e *ishi* é igual a “pedra”. Pedra de verão, bastante quente, afirmando a minha paixão eterna e concreta pela escrita. A maior parte de poetas de haikai escrevem de fato sob pseudônimos. Muitos deles

só mudam o primeiro nome. O nome de Sanki Saito também é todo ele inventado, embora eu não saiba bem a sua origem. Em caracteres chineses (*kanji*), *Sanki* significa “três demônios” e *Saito* quer dizer “o Ocidente e o Oriente”. Como se ele desejasse invocar três demônios dentro dele e escrever haicais universais, que fossem conhecidos no Ocidente e no Oriente. Por que é que um poeta ocidental se deixa atrair pelo haikai?

Casimiro de Brito — Em boa verdade não deve atrair a muitos. A mim, sim, intensamente. Por quê? Concisão. Essencialidade. Discrição. Um texto que diz tanto com um mínimo de palavras, todas nucleares, não podia deixar de me fascinar — todas as palavras de um haikai são essenciais. Mas há algo mais. Concordo plenamente com o prof. Stephen Reckert, que é talvez o melhor especialista do Ocidente em poética minimalista comparada, quando ele diz, em *Para além das neblinas de novembro, perspectivas sobre a poesia ocidental e oriental*, esta coisa maravilhosa sobre a gênese do seu livro: que ele “é o resultado de uma paixão de toda a vida pela poesia de quatro línguas: pelos fonemas sutilmente matizados do português e a frescura primaveril das cantigas do século XIII; pela energia e o tom sentencioso do castelhano e a ternura dos *villancicos* quinhentistas; pelas cadências pouco enfáticas do japonês e a delicadeza e discrição com que o haikai e o *tanka* tratam os mais evanescentes sentimentos e estados de espírito; e pelo concretismo ímpar do chinês: qualidade essa que o torna, filosoficamente, a mais fascinante das línguas, e que lhe permite, no *jué jù*, chegar tão perto do seu inatingível alvo de dizer tudo, nada dizendo”. Penso quase o mesmo, apenas com algumas dúvidas sobre a escolha da poesia espanhola: talvez eu preferisse Dante.

Mas continuemos. Nos anos 20, no meio da turbulência da guerra, terá havido uma Idade de Ouro do haikai, ligada à revista *Hototogisu*. Alguns dos seus poetas estão representados na nossa antologia. O que têm eles em comum?

Ban'ya Natsuishi — Bom, o movimento conhecido por *Hototogisu* continuou a tradição das palavras-estação, aproximando-se, porém, um pouco mais da nossa realidade. Expandiram o léxico, ousaram imagens novas, enfim, refrescaram as formas do haikai. Há poetas na nossa antologia que submeteram poemas à *Hototogisu*, a revista de Kyoshi Takahama, o caso de Shuoshi Mizuhara, Boshu Kawabata, Kusatao Nakamura e Seishi Yamaguchi, poetas que, porém, só encontraram o seu próprio estilo depois de abandonarem o movimento. O haikai “A fonte”, de Kusatao, mais simbólico do que realista, foi escrito depois dele se ter libertado do grupo.

Casimiro de Brito — E o Novo Estilo, que você me diz desse grupo ligado, julgo, ao jornal *Ashibi*? Literatura proletária? Contra quem? Contra o poder? Contra os poetas que se submetiam a temas sazonais e a formas fixas?

Ban'ya Natsuishi — Em primeiro lugar, eles estavam contra Kyoshi Takahama e o seu *Hototogisu*. Defendiam que nem sempre se deviam usar palavras-estação, utilizavam palavras e expressões do cotidiano, recorriam a imagens surrealistas, procuravam, enfim, temas contemporâneos, a vida da cidade, a guerra, a nova mentalidade, a vida íntima, as experiências no exterior, o corpo etc.

Casimiro de Brito — Depois da guerra editaram-se numerosas publicações de haikai e houve uma espécie de "recomeço". O que têm esses poetas em comum?

Ban'ya Natsuishi — Os haicais que escreveram cantavam intensamente a vida. O Japão desse tempo estava cheio de energia, uma energia jovem. Quando Taiho Furusawa escreveu o haikai "Rosas silvestres em flor", referia-se ao movimento social no Japão. E os poetas expressavam a sua visão da guerra. "O arco da morte", de Jushin Talayamagi, é um exemplo dessa atenção. E que dizer do haikai "As bocas abertas", de Shuson Kato?

Casimiro de Brito — Foi também o período, julgo, em que as mulheres entraram no mundo do haikai. Desse período escolhemos Hisajo Sugita e Tatsuko Hoshino. Que te parecem os haicais escritos por mulheres, podem assinalar-se peculiaridades? Recordo-me das vossas grandes poetisas do século X, Izumi-shikibu ou Murasaki-shikinu... Leio-as com verdadeira paixão.

Ban'ya Natsuishi — Poetas contemporâneas temos várias e excelentes, as que você já referiu, mas também Takako Hashimoto, Takajo Mitsuhashi, Nobuko Katsura, Mikajo Yagi, Kiyoko Uda, Sayumi Kamakura, Kyoko Matsumoto. O que não sei é se é possível transmitir, através de uma tradução, as diferenças que a sutil sensibilidade feminina consegue colocar num haikai. Um certo narcisismo em comum. Flores, muitas flores, as camélias de Mitsuashi, os narcisos de Kamakura. Mas também o próprio corpo, o cabelo em Kamakura, os seios em Nobuko Katsura, as lágrimas, em Mikajo Yagi...

Casimiro de Brito — Reparo que você nada me diz sobre a poesia do passado, mas entendo os seus hábitos de especialização. Voltando às flores, que aparecem na poesia feminina como palavras-estação, poderão elas apresentar-se de modo não tradicional?

Ban'ya Natsuishi — Sim, mas devo dizer-te que é difícil falar destas palavras dando como exemplo uma tradução. Quando um haikai é traduzido, as palavras-estação perdem sentido, não funcionam, julgo, num contexto cultural tão diferente do nosso. Você sabe que a palavra “dançantes”, no haikai de Seito Hirahata, tem a ver com os nossos festivais tradicionais de verão? É por isso que por vezes tenho dificuldade em responder às suas perguntas.

HAICAI NO SÉCULO XX
ANTOLOGIA



梅老蔵

上海亭
團圓包

全坂本町
川口坂

TOYOKUNI III, Utagawa
National Theater



O

HAICAI NO SÉCULO XX — ANTOLOGIA

Seleção e tradução de Ban'ya Natsuishi e Casimiro de Brito

Santoka Taneda (1882-1940)

うしろすがたのしぐれてゆくか

São as chuvas
do Inverno. Estarei
desaparecendo?

こころむなしくあらかなみのよせてはかへし

Coração vazio, assaltado
por ondas furiosas —
Depois retiram-se

Hosai Ozaki (1885-1926)

なぎさふりかへる我が足跡も無く

Caminhando na praia
olho para trás —
nem uma só pegada

墓のうらに廻る

Vou em volta
até ao fundo
da pedra tumular

Shuoshi Mizubara (1892-1981)

冬菊のまとふはおのがひかりのみ 今草夏

Crisântemo de Inverno —
apenas visitado pela sua
fatigada luz

Issekiro Kuribayashi (1894-1961)

夏草やいくさやみたる竈の火

As ervas do Verão
ardem depois da guerra
nos fogões de cozinha

墓のうらに廻る

Vai em volta
até ao fundo
da pedra tumular

Bosha Kawabata (1897-1941)

朴散華即ちしれぬ行方かな

A magnólia
perdeu as suas flores —
que será feito delas?

老いながら椿となつて散りばす

Takako Hashimoto (1899-1963)

雪はげし夫の手のほか知らず死す

A neve não cessa —
Vou morrer e só conheci
a mão do meu marido.

A manjolla
perdi as suas flores —
que sou feita delas?

Takajo Mitsubishi (1899-1972)

白露や死んでゆく日も帯締めて十六字手少

Orvalho branco —

Meu obi* estará no lugar
quando a morte chegar

*cinto tradicional japonês

老いながら椿となつて踊りけり

Enquanto envelheço
vou dançando em volta
de uma camélia

Koi Nagata (1900-1997)

少年や六十年後の春の如し

Um rapazinho!
Uma nova Primavera —
e passaram sessenta anos

秋雨や空杯の空溢れ溢れ

Chuva de Outono —
o vazio do copo vazio
e já cheio, bem cheio

Sanki Saito (1900-1962)

秋の暮大魚の骨を海が引く

Crepúsculo do Outono —
a espinha de um grande peixe
rejeitada pelo mar

広島や卵食ふとき口ひらく

Hiroxima!
Abre-se uma boca
quando alguém come um ovo

Kusatao Nakamura (1901-1983)

妻二夕夜あらず二夕夜の天の川の魚大暮の灯

Oh a minha mulher —
duas noites fora de casa
contemplando a Via-Láctea

—
a esposa de um grande peixe
refletida pelo mar

円き泉二十年来一宣言

Uma fonte redonda —
pronunciando há vinte anos
as mesmas palavras

—
sempre
quando alguém come um ovo

Seishi Yamaguchi (1901-1994)

おおわたへ座うつりしたり 枯野星

Campo desolado —
as estrelas moveram-se
para o oceano

O campo desolado
as estrelas moveram-se
para o oceano

海に出て木枯帰るところなし

Os ventos do Inverno
sopram na direcção do mar —
como regressar a casa?

Os ventos do Inverno
sopram na direcção do mar —
como regressar a casa?

Kakio Tomizawa (1902-1962)

蝶墜ちて大音響の結氷期

O baque terrível
da borboleta caindo
no chão gelado

やがてランプに戦場のふかい闇がくるぞ

Em breve a escuridão
do campo de batalha
cairá na lâmpada

Kanseki Hasbi (1903-1992)

枯山を見るに枕を高くせり 無縁も妻るが床無

Eis o que vejo
se levanto o travesseiro —
montanhas desoladas

Mulher inscruza
Tudo os dias me dá
Cama desolada

Mudo Hashimoto (1903-1974)

無礼なる妻よ毎日馬鹿げたものを食わしむ

Mulher insolente!

Todos os dias me fazes

pratos esquisitos

やがてランプに戦場のふかい闇がくるぞ

Em breve a escuridão

do campo de batalha

cairá na lâmpada

Shuson Kato (1905-1993)

原爆 囗中 囗あく われも 囗あく 寒^{かん}

Todos de boca aberta
perante a bomba atômica —
a minha também, um arrepio

Seito Hirabata (1905-1997)

我を遂に癩の踊の輪に投ず

Também eu entrei,
finalmente, na roda
dos leprosos dançantes

Hakusen Watnabe (1913-1969)
Hosaku Shinobara (1906-1936)

かぎりなく肺は割るれど日はひとつ
しんしんと肺碧きまで海のたび

Viagem no mar —
cada vez mais profundo
o azul nos meus pulmões

戦争が麗下の奥にたつてゐた

Subitamente a guerra
do céu
os pulmões do mar

Setto Hirahata (1905-1997)
Sosbu Takaya (1910-1999)

ちるさくら海あをければ海へちる

Também eu entret,
As flores da cerejeira —
o mar é tão azul
que no mar desejam cair

Hakusen Watanabe (1913-1969)

かぎりなく樹は倒るれど日はひとつ

Sem quaisquer limites
vão cortando as árvores —
sol há só um

戦争が廊下の奥にたつてゐた

Subitamente a guerra
de pé
ao fundo do corredor

Taiho Furusawa (1913-2000)

はまなすや砂丘に闘い砂丘に墓

Rosas silvestres em flor —
elas lutam nas dunas
por seus túmulos nas dunas

que no mar desejam cair

オムツゴオノ奥の不器な全輝

delicadamente a guerra
de se
no fundo do corredor

Nobuko Katsura (1914)

ふところに乳房ある憂さ梅雨ながき

Como são incômodos

os seios —

na longa estação das chuvas

昨日と同じところに居れば初日さす

Eu estou aqui

aqui onde estive ontem

primeiro nascer do Sol do ano

Asuka Nomiyama (1917-1970)

天高し山に登れる墓の列

O céu é bem alto
uma fila de pedras tumulares
sobem a montanha

父母に似ずキリストに似て虹を見る

Não me pareço com meus pais
mas com Cristo, assim
contemplando o arco-íris

Sumio Mori (1919)

雪国に子を生んでこの深まなざし

No país da neve
uma mulher dá à luz —
tão profundos os seus olhos

ぼうたんの百のゆるるは湯のやうに

Cem peônias
agitando-se
como a água a ferver

Asuka Nomiyama (1917-1970)

Tobta Kaneko (1919)

河の歯ゆく朝から晩まで河の歯ゆく

Os dentes do rio mastigam
de manhã à noite os dentes
do rio mastigam

よく眠る夢の枯野が青むまで

Ah que belo sono!
Até os campos secos
reverdeceram no meu sonho

Ryuta Iida (1920)

露の村墓域とおもふばかりなり

Coberta de orvalho
a aldeia faz-me lembrar
um cemitério

Jushin Takayanagi (1923-1983)

船焼き捨てし
船長は

泳ぐかな

Navio em chamas —
o capitão afasta-se

com largas braçadas

かの日
炎天
マーチがすぎし
死のアーチ

Nesse dia
sol ardente
uma marcha militar atravessava
o Arco da Morte

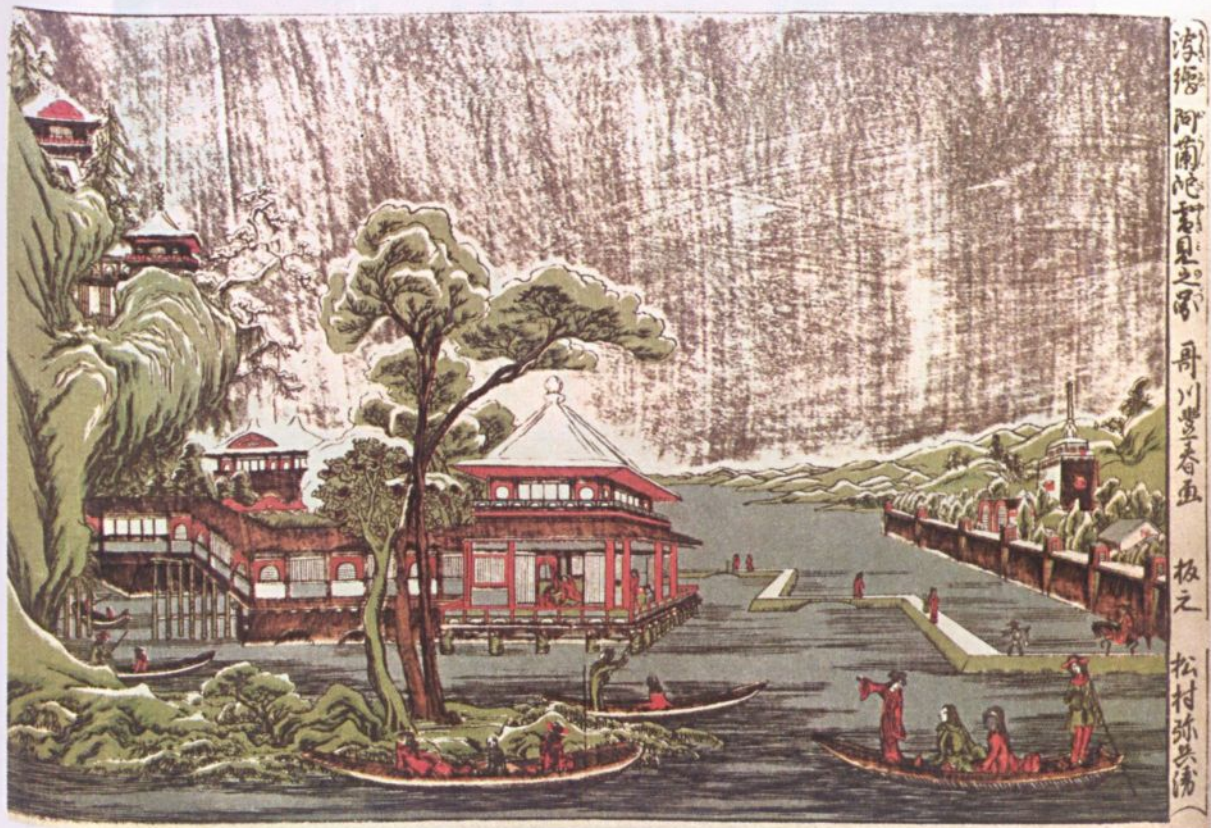


KUNIMASA, Utagawa
"Ichikawa Ebizo", 1796



KIYOMASU, Torii
 "Kamisuki Juro", 1715

Copyright © 2015 by the
 Metropolitan Museum of Art



淡路阿南陀町見之景 舟川豊春画 板之 松村弥兵衛

TOYOHARU, Utagawa
"Cena ao ar livre", séc. XVIII



山下町
日比谷
白
名所江戸百景

日比谷

印
三
行
集
榮

HIROSHIGE, Utagawa
"Hibiya", 1857



HIROSHIGE, Utagawa
"Kameido", 1857



SHIGENAGA, Nishimura
"Sanjo Kantaro II", séc. XVIII

雛歌あ茶の幼掬

る那屋内

うら

小
さ
な
こ
と

武江新研堀隆士
湖龍齋画



KORYUSAI, Isoda
"Shirayu", séc. XVIII



UTANARO, Kitagawa
"Mulher costurando", 1795



HIROSHIGE, Utagawa
"Yoshiwara", 1857



HIROSHIGE, Utagawa
"Yodogawa", 1834

元時

大橋の
夕立の
景

大橋の
夕立の
景



大橋の
夕立の
景

谷
倉
栄

HIROSHIGE, Utagawa
"Ponte Ohashi", 1857



HARUSHIGE, Suzuki
"Neve em Yoshiwara", 1771



SHUN'EI, Katsukawa
"Osone e Himatsu", 1788



EISHIN, Choensai
"Falcão", séc. XVIII

婦人相學拾芥
此ねおとく情ふくわふゆん
うく百ふりまうてうく
おとく
子多り
観相歌麻呂



UTAMARO, Kitagawa
"Cena feminina", 1803



KUNIYOSHI, Utagawa
"Ayus", séc. XIX

Goro Wada (1923) (1924-1998) (1924) (1924)

太陽へ行く途中なり枇杷の種 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ ㊽ ㊾ ㊿

Uma semente de nêpera
tomando o seu caminho
para o sol

Mikajo Yagi (1924)

産卵の亀の涙が溶けた潮

Dissolvidas nesta maré
as lágrimas de uma tartaruga
que desovou

Kineo Hayashida (1924-1998)

海のまぶしさ白骨の人立ちあがり

Mar ofuscante — alguém
ossos embranquecidos
ergue-se das águas

大雷雨と会ふあさの夢

Que tempestade
Vi o sol da depressão
com o amanhecer

Minako Kaneko (1925)

かなしみの草原を着る夫も鳥

O meu marido veste
um pouco de relva triste —
também ele é um pássaro

Mar olusiano — alguns
ossos embranquecidos
estava-se das águas

Toshi Akao (1925-1981)

音楽漂う岸侵しゆく蛇の飢

A música suspende-se no ar —
uma serpente esfoмеada
invade a costa

大雷雨鬱王と会ふあさの夢

Que tempestade!
Vi o rei da depressão
num sonho matinal

Sagicho Aihara (1926)

被爆せし身にて戦前戦後なし

Vítima da bomba atômica:
para mim não existe
pré-guerra e pós-guerra

大雷雨王と会ふるの夢

Que tempestade!
VI o rei da depressão
num sonho natural

Kan'ichi Abe (1928)

とんぼ連れて味方あつまる山の国

Acompanhados por libélulas
os meus amigos reúnem-se
nas altas montanhas

五月或日鶴殺傷のこと白し

Num dia de maio
o ato de matar um grou
é branco puro

Ikuya Kato (1929)

花に花ふれぬ二つの句を考へ

Uma flor tocando
noutra flor — dois versos
vêm-me à memória

正良日録のこの白

Num dia de maio
o ar de matar um grão
é branco puro

Biwao Kawahara (1930)

誰かまた銀河に溺るる一悲鳴

Outro que se afoga

Na Via-Láctea —

Um grito

Kiyoko Uda (1935)

Bruno Kautabata (1930)

まつくろな目ゆえ鼠は殺される 誰か来た

Os ratos são mortos
porque os seus olhos
são muito pretos

Como que se atoga
na Via-Lactea —
Um gato

Koji Yasui (1936)

(1936) Yasui Koji

睡蓮や日月はふと食しあう

Nenúfares — subitamente

o sol e a lua

eclipsam-se um ao outro

Antes do amanhecer

de Lúcia — no mar aberto

luzes, cores e sombras

Nana Naruto (1943)

Kōji Yasui (1936)

ダンテの忌髪に野薔薇や星や百足 日守 薫

Aniversário da morte
de Dante — no meu cabelo
estrelas, rosas e centopéias

Nenúfres — subitamente

o sol e a lua

eclipsam-se um ao outro

Bin Akio (1950)

スラブの風ラテンの風に梨たわわ 木

Um vento eslavo

um vento latino

os ramos carregados de peras

Sayumi Kamakura (1953)

水仙をとりまく青は歌う色

Tanto azul
em volta do narciso —
uma cor canora

Um vento azul
um vento latino
os ramos cantados de penas

Ban'ya Natsuisbi (1955)

未来より滝を吹き割る風来たる

Há um vento
que vem do futuro
e fende a cascata

洋上の銀河を犯すいなびかり

Ao cimo do mar
a Via-Láctea
violada por um raio

Kyoko Matsumoto (1958)

恐竜には致死量の憂愁だったか

Talvez os dinossauros
tivessem tido uma dose
fatal de melancolia

Ha um vento
que vem do futuro
e brinca a cascata

羊土の幾何学を遊ばすひかり

Ao canto do mar
a Via Láctea
rolando por um tampo

Kenshin Sumitaku (1961-1987)

だんだん寒くなる夜の黒い電話

Cada vez mais frio
o telefone negro
no meio da noite

Kenshin Sumitani (1961-1987) *otomata okoyu*

だんだん寒くなる夜に黒い電話機は不思議

Talvez os dinosauros
tivessem tido sua dose
fatal de melancolia


Cada vez mais frio
o telefone negro
no meio da noite



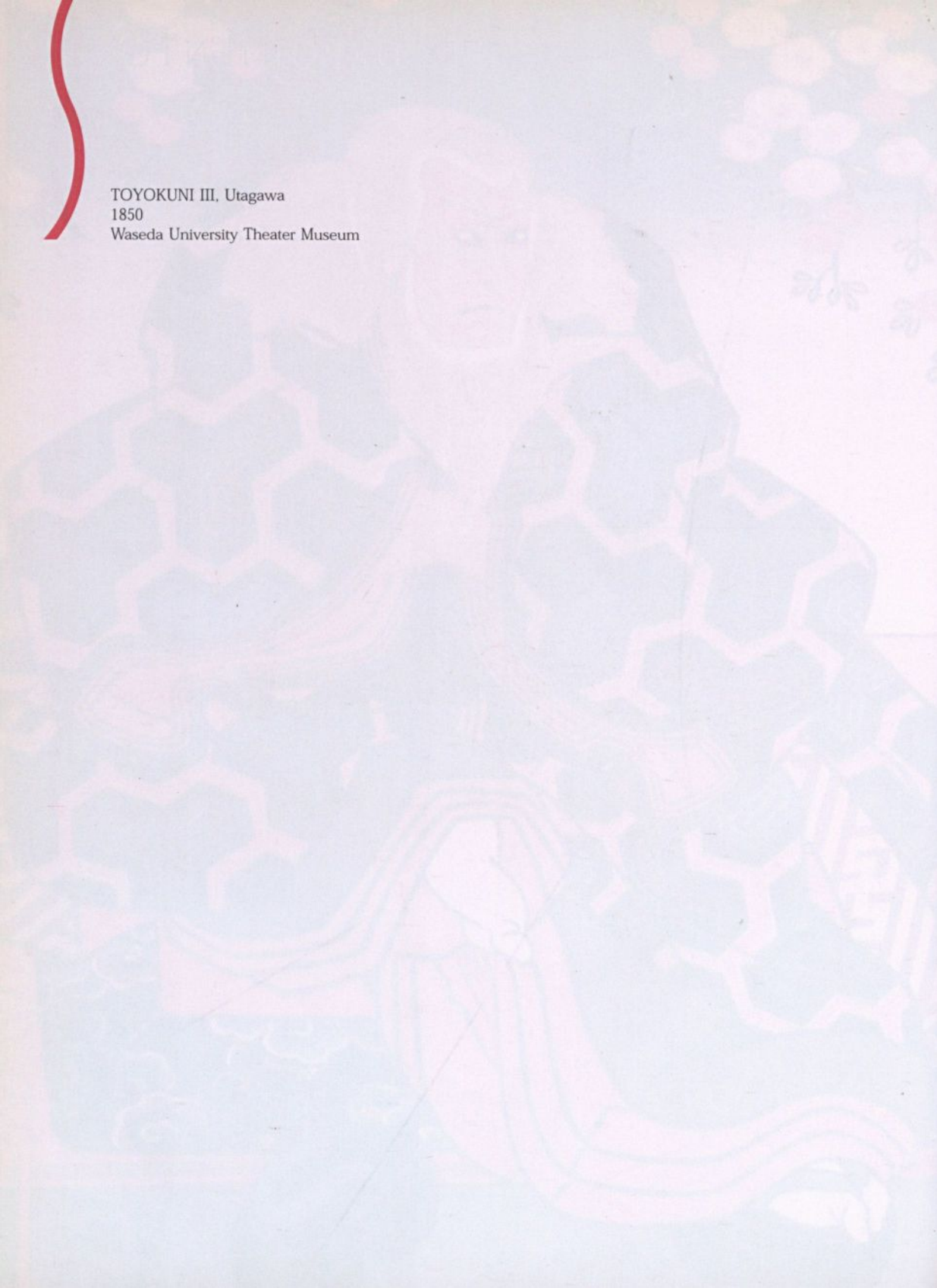


一
徳
外

元
正
徳
外



TOYOKUNI III, Utagawa
1850
Waseda University Theater Museum



D EPOIMENTO

Armando Freitas Filho

Poesia Sempre: Você definiu certa vez a poesia como a construção de uma sintaxe pèrene e inacabada, coletiva e singular...

Armando Freitas Filho: Sinceramente, não me lembro de ter dito isto. Analisando o que esse "outro" esquecido disse, posso arriscar o seguinte: que o bom poema trabalha desde a tradição da língua até a possibilidade da sua ruptura. Talvez, por isso, não acabe, "a não ser com um tranco/com um corte brusco / de luz". Por isso, também, a experiência de escrever tal texto começa na fala geral de todos e chega na voz particular, assim: "Escrever, apontando o lápis (...) / Depois, ir aparando, aos poucos/o que precisa de apuro, o risco/fino que se corre ao afiar / a ponta do desejo de dizer / até o ponto mais próximo / do perigo de partir e parar."

Poesia Sempre: Como resumiria o seu *claro enigma*, após uma venturosa vida voltada para a poesia?

Armando Freitas Filho: Minha vida ainda está em obras, pelo menos é o que eu espero. Posso dizer, com segurança, que ela não é venturosa como eu gostaria, e, com toda a certeza, meu enigma não é claro, mas banal.

Poesia Sempre: Lembrando de "Borges y yo", do livro *El bacedor*, gostaríamos de saber como lidam Armando Freitas Filho e seu eu?

Armando Freitas Filho: Lidam com essa pergunta absurda: "Quem sou você / que me responde / do outro lado de mim?"

Poesia Sempre: Qual a distância ou a proximidade que *Fio terra* guarda com o todo de sua obra?

Armando Freitas Filho: Mais que um "poema-diário", "Fio terra" é um diário de um poema. Esta característica faz com que ele incorpore rascunhos, revisões, redundâncias, correções de rumo, que não são eliminados do corpo final do texto. Acaba tendo o ar de um balanço interrompido.

Poesia Sempre: Que tipo de legado e fascínio, nomes e coisas, a poesia brasileira vem exercendo em seu largo horizonte de leituras?

Armando Freitas Filho: A riqueza da poesia brasileira, da poesia de língua portuguesa, *lato sensu*, tem o oceano, por medida. Esta grandiosidade, portanto, é o pano de fundo da minha origem. Mas por uma tendência que não consigo explicar suficientemente, meu horizonte de leituras não é largo nem extenso, como deveria ser. Quando muito, é apertado e intenso; por mais que tente alongar a vista, meu olhar acaba sendo curto, míope.

Poesia Sempre: Bandeira, Drummond e Cabral, Murilo e Jorge de Lima, a tradição e as vanguardas... Quais e quantas latitudes literárias habitam a sua poesia?

Armando Freitas Filho: Como todos que começam a escrever, procurei, procuro, depois de metabolizar, mal e mal, a tradição e as vanguardas, encontrar minha identidade. Consegui isso, e conseguindo vejo que não tenho "latitudes", propriamente, mas limites: inomináveis, por natureza.

Poesia Sempre: Você acredita em afinidades eletivas? Quais foram e continuam sendo seus grandes interlocutores?

Armando Freitas Filho: Acredito. Sou um obsessivo, e, como todos da espécie, fiel. Seria por demais presunçoso dizer que eles são meus interlocutores, já que isso implica correspondência. Eu é que os persigo, desde que me entendo: Drummond, Bandeira, Murilo, Drummond, Cabral, Gullar, Drummond, Drummond.

Poesia Sempre: Os grandes temas da poesia brasileira nos dias de hoje, de que modo se organizam a seu ver?

Armando Freitas Filho: A poesia brasileira nos dias de hoje é um leque aberto, por todos os ventos. Creio que a grande poesia moderna (não apenas a modernista), brasileira e estrangeira, possibilitou essa abertura que chega a doer.

Poesia Sempre: Como andam seus planos de futuro?

Armando Freitas Filho: Ano que vem, quando completo 40 anos de poeta édito em livro, vou publicar pela Nova Fronteira, minha editora desde 1979, *Máquina de escrever*, reunião revista de 13 livros, sendo um inédito. Todos os poetas de minha geração já passaram por isso, alguns mais de uma vez. Não foi por falta de oportunidade que não fiz o mesmo, até hoje: foi por medo.

Sobre uma foto de Ana C.

O verbo colear cabe aqui, justo
em todas as suas flexões, e cola
exato, no músculo puro e nu
que se movimenta assim, escaldante
na velocidade de cobra ou de mercúrio:
de zero a cem, cobre o espaço do corpo
sem sentir a força da aceleração
nem a volta, serpentina, à inércia
do anel inicial. Nos dois estágios
cai como uma luva, veste-se somente
de si, com sua pele mais fina e final. *

* Poema inédito que estará em *Máquina de escrever* — poesia reunida e revista, a ser lançado em 2003.



Armando Freitas Filho: "A poesia é um modo de vida, não um jogo de palavras".

Armando Freitas Filho: "A poesia é um modo de vida, não um jogo de palavras".

Armando Freitas Filho: "A poesia é um modo de vida, não um jogo de palavras".

Poesia Sempre: Que tipo de legado é fascínio, nomes e coisas, a poesia sempre nos dá?

Poesia Sempre: Como andam seus planos de futuro?

Armando Freitas Filho: "A poesia é um modo de vida, não um jogo de palavras".

Armando Freitas Filho: "A poesia é um modo de vida, não um jogo de palavras".

Armando Freitas Filho: "A poesia é um modo de vida, não um jogo de palavras".

Poesia Sempre: Bandeira, Drummond e Cabral, Murilo e João de Lima, a tradição e as vanguardas... Quais e quantas leituras literárias habitam a sua poesia?

Sobre uma foto de Ana C.

Armando Freitas Filho: Como todos que começaram a escrever, procurei, procurei, depois de me laborar, mal e mal, a tradição e as vanguardas, procurei minha identidade. Consegui isso e conseguindo vejo que não tenho "leituras", não tenho, não tenho, por natureza.

Poesia Sempre: Você acredita em aflições, obsessões? Quais foram as experiências de grandes interlocuções?

Armando Freitas Filho: Acredito. Sou um obsessivo. Sou um obsessivo. Sou um obsessivo.

Eu é que os persigo, desde que não entendi Drummond, Murilo, Drummond, Cabral, Gilas, Drummond, Drummond.

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

神上人



POESIA BRASILEIRA CONTEMPORANEA

KUNIYOSHI, Utagawa
Waseda University Theater Museum



*P*oesia Brasileira Contemporânea

Alice Spíndola

Vigília

No labirinto do silêncio, o abismo.

O pêndulo do relógio
sai do corpo das horas
e entra em contrita vigília.

O espelho do Tempo
reflete a imagem:
um relógio preso
na parede pálida
espera o êxtase da alma das horas.

O poeta mira o relógio
e aguarda que o poema,
revele a sua maturidade
e que vele pela vigília
e que valha um palpite de eternidade.

Na alma do poeta, o êxtase
do poema que pontilha o eterno.

A chave

No meio da noite, configura
a fragrância das palavras mágicas.

Na chave da noite, a ternura,
pluma que verte enigmas.

Nas mãos do Tempo,
o arado que rasga os mistérios
do sentimento que define
o homem da meia-noite,
em seu caminho de volta
que faz
ao adentrar a meia-lua
das unhas dos enigmas.

A mão da noite destrava a chave
da fragrância das palavras mágicas.

Álvaro Alves de Faria

Xangai

Chove em Xangai
 onde nunca tive nenhum amor.
 Xove em Changai
 onde deixei meu rosto pregado num espelho.
 Chove em Xangai
 onde chuva não há e espesso é o vidro da memória.

Xangai distante de mim como cavalos ausentes
 nas planícies da Xina.

Mas estou no Brasil,
 exatamente na Praça Ramos de Azevedo
 diante do Teatro Municipal
 onde Mário de Andrade se comoveu escrevendo
 uma carta a um amigo no instante de morrer.

Mas estou no Brasil,
 um país na América do Sul,
 onde guerrilheiros plantam coca
 e crianças que não nasceram marcham para trás.

Mas estou no Brasil,
 onde as pombas morrem de encontro às janelas
 vão raso na brancura do nada.

Sei que xove em Xangai,
 eu que nunca estive em Changai
 nem de lá fumei cigarros de sonho
 nem de lá
 me apliquei injeções líquidas de tédio.

A xuva de Changai:
 não existe a chuva de Changai,
 nem no mapa sem saída que trago nos óculos,
 nem nas vitrines de armas e facas cortantes.

Xove em Xangai,
 mas o delírio é passageiro.

Alma

Mora nessa casa
a alma de antigamente
de tão antiga
não é mais alma:
apenas risco na parede.

Mora nessa alma
a antiga casa dos receios
de tão antepassada
não é mais uma casa:
apenas sombra no quintal.

Mora nessa imagem
duas mortes conscientes:
a que insiste morrer
e a que se presente.

Mora nesse espaço
a nitidez do olho aceso:
agulha que fura o dia
e costura o poema
com um barbante sem fim.

Astier Basilio

Por uma nova máquina do mundo

Têm formato de falta e de infinito
 estas luas de lábios como espada,
 fragmento de festa, oblíquo rito,

 comunhão de percursos sem estrada.
 Ínvia canoa de Caronte aceite
 o galope deixado azul em cada

 sinfonia de sal, de céu, de leite.
 Esta morte tecida em flor, em fala,
 permanência de pântanos, azeite

 que embriaga este âmbito de escalas
 sem degraus para a perda, paraíso
 perigoso demais em cuja vala

 se fez traje aos rupestres do improviso,
 pendurada por páramos abstratos,
 uma trilha a rasgar como um sorriso

 a fronteira da fábula com o fato.
 Ah! tão úmido sol sabe os destinos
 encardidos na Nau dos Insensatos.

 Um ocaso ressuscitado em sinos,
 onde todos os rumos são começos
 quando os passos possuem peregrinos

 a carícia de um caos. Nos endereços
 esquecidos na pétrea luz que glosa
 afogada na voz dos teus avessos

Candido Rolim — ah! estrada, de Minas, pedregosa! —

a promessa das pétalas precípua,
veludosa vontade sequiosa,

Pedra habitada

as esquinas se doam tão iníquas
que o deus de Pitágoras faz versos
no rumor de tua rosa de relíquias.

Astier Basilio

A arte do desencontro

a partir de um fragmento
de Fellini

Amor, estrada tão estreita e ambígua,
onde a face de um deus sonhou vazios
nas espáduas das névoas. Cada fio
se feria nos pés da espera exígua,

pendurada distância além dos prazos.
O destino escrevendo sem rascunho,
brincadeiras do branco em cada punho,
a impossível abolição do acaso.

A paisagem na possessão dos passos,
tabuleiro de espelhos em que o tempo
era a rosa dos rumos ou seus traços,
um projeto de azul, do céu isento.

Labirinto de asas tão esquerdas,
pois a vida é procriação de perdas.

Cândido Rolim

Pedra habitada

I
 C

Pedra
 sobre luz de pedra

no ar
 a chama crava suas raízes

II

Nervo percutido
 eco opaco de
 osso

vibração
 víscera estendida
 ao máximo

III

Do meio dia
 a pedra é um salmo

as coisas
 a sombra das coisas

IV

Cândido Rolim

Do ar vazio
a mão
metáfora simétrica
arranca signos
com relevo

A
voz, estrala tão estreita e amígua,
onde a fôrça de um deus sonhor vazila
nas espaldas das névoas. Cada
símbolo, a guisa de um signo, é
um ponto de partida para a
descoberta de um mundo
que se esconde no silêncio
de uma palavra.

A paisagem no processo dos passos,
turbulenta de espelhos e reflexos,
é a vida em movimento, a vida
que se revela no silêncio
de uma palavra.

Palavras de vida são espelhos,
para a vida é presença de palavras.

P
edra
sobre luz de pedra
no ar
a chama crava suas raízes

II

Nervo percutido
eco opaco de
voz
vibração
vive em estambida
ao máximo

III

Do meio fim
a pedra é um signo
as cores
a escrita das cores

Carlos Nejar

Chapéu flutuante

Caiu no mar como se alguém plantasse
na eiva de águas o perfil e as finas
canelas, braços, inchadas narinas,
tais pupilas marinhas e esta face

que desce, sobe, desce para a haste
de cristal e as anêmonas retinas
e o corpo vestindo as submarinas
calças, paletó de algas. E baste
no prumo, a vazante com a gravata
que, escarlate, mergulha. Como um réu
vai o defunto diante das gaiivotas,

sem juiz, impassível na derrota.
E se a todos, de igual, a morte mata,
dele, vivo boiava seu chapéu.

Não, não me curei

Ao me curar de esperança,
não me curei de Deus.
Não posso me curar nunca
de Deus, até que Ele me tome.
A eternidade só se cura
de eternidade.
E a fonte com o fogo.

Claudia Roquette-Pinto

Paisagem chinesa

Eu vi suas mãos, e eram grandes
 sobretudo comparadas
 com as mãos do bebê
 rolando entre as pernas da mãe, no tapete
 — não este, que passa risonho
 de colo em colo,
 (pequeno cachimbo da paz) mas
 o de antes, aquele
 que costumava ser você.
 Tão grandes as mãos
 que abarcavam a casa
 (arca contendo o tempo)
 nas suas mãos cabia todo o apartamento,
 os olhos da avó
 perplexa com o silêncio,
 os peitos estourando de leite
 da mãe que agora está aqui.
 Cabia o medo
 do homem doente,
 corpo em frangalhos,
 (a morte nele morrendo)
 o brilho de febre no rosto
 bravio, o podre dos dentes,
 o pão os queijos e as flores
 na mesa de centro,
 nas suas mãos cabiam os meus parêntesis.
 Nas suas mãos sem crina
 os cavalos que ela riscava
 (uma tarde, outra vida, na Gávea)
 a chave da nossa última
 conversa, na beira de uma piscina,
 essa estranha que hoje eu sou.

No círculo concêntrico
 cabia o apartamento e
 o anel daquela família,
 cabia ainda o cilindro
 de vento
 a coluna vazia que era ela sorrindo
 e que está *bem ali*.

não me curei de Deus, — não este, que passa teórico
 Não posso me curar nunca, — não este, que passa teórico
 de Deus, até que Ele me curei, — não este, que passa teórico
 A eternidade só se cura, — não este, que passa teórico
 de eternidade, — não este, que passa teórico
 E a morte com o fogo, — não este, que passa teórico

esta estampa que hoje eu sou
 concreta, na beta de uma psicanal
 (uma tarde, outra vida, na Caveau)
 os cavalos que ela tencava
 nas suas mãos sem crina
 nas suas mãos cabiam os meus parafusos
 na mesa de centro,
 o pão os queijos e as flores
 bravo, o boche dos dentes
 o bilhete de febre no rosto
 (a morte pelo momento)
 corpo em tangalhos,
 do homem doente,
 Cada o medo
 da mãe que agora está aqui
 os peitos estourando de leite
 perplexos com o silêncio,
 as olhas da avó
 nas suas mãos cabia todo o apartamento,
 (arca contendo o tempo)
 que alcançavam a casa
 Tão grandes as mãos
 que continuava ser você,
 o de antes, papais

Fernando Paixão

Paisagem chinesa

Diz um poema de Lao Tsé que o benefício se deve ao que está ausente. E acrescenta: "A utilidade [advém] do que não se vê." Antes, no mesmo poema, já lembrara do vazio útil: "Corta portas e janelas para um quarto, os vazios o tornarão útil."

É o que ocorre lembrar diante de uma cena corriqueira, mas enervadamente expressiva, vista da janela. De repente, o fragor da chuva assalta o campo e rabisca o espaço, oferece uma rima visual entre os degraus próximos da soleira e a lonjura do verde. O *front* da casa ganha uma atmosfera de outro tempo enquanto é fustigado por pingos que, afinal, se esbatem líquidos sobre a relva, a folhagem e os muros. A impressão geral é de migração de um fogo em flocos, entendida a chuva como uma cortina de passagem.

A queda da água cumpre o transporte. Repetidamente: de modo que as árvores e a terra molhada ganham palavras, recebem-nas à maneira de selos novos. Chove. Chove. É então possível observar o vazio que emoldura uma inusitada utilidade: em meio aos pingos, o vertical espaço do vazio transluz força e presença. Torna-se visível.

É útil que o olho esqueça do movimento.

É pelo vazio que enxergamos, concluiria Lao Tsé.

Ao som do jazz

[Sobre fotografia de Joseph Brodsky]

As mãos e os gatos se entendem na maleabilidade dos gestos, desprovidos de centro, reinventando-os a cada encontro, porque é dada à mão a multiplicada atenção ao equilíbrio, quando é numa gata que se toca. Se a mão é de gente sensível, então, dá-se quase um dedilhar a um instrumento, tal é a resposta da forma felina que aporta ao colo e ali se entrega a uma musical coincidência dos toques. O som mudo, feito já de outra matéria – mas igualmente desejoso de revérberos, escrita nova – se ocupa em dar sentido ao perfil deste homem quieto e calvo.

Maleáveis ecos nos olhos dele brilham – em consonância, a gata responde e mia. São como volutas dedilhadas no corpo de uma guitarra.

Foed Castro Chamma

Inverno

Juntos viajamos ao confim dos tempos
 desfrutando o sabor de teu hálito e o toque
 delicado das mãos que me fogem
 quais aves transparentes neste inverno
 que pede o teu calor análogo ao mosteiro
 cercado pelo gelo de uma Sibéria polonesa
 e sobre o banco a monja deitada e o exorcista
 a imprecar ao demônio que a abandone reeditando
 a mística da Dor. O aconchego no inverno
 atrai o fogo da carne ao amoroso que a vida
 celebra na matéria onde germina o bálsamo
 que vivifica as forças combalidas pelo gelo
 da mortificação, o gelo de uma amora acesa
 em ímpetos de labaredas invisíveis
 que se ocultam e são as rosas de um jardim
 fluorescente que Deus aguarda e rega as folhas
 tépidas de Joana a negar o fragor crepitante
 do gelo entre os galhos encobertos
 pela fria, dolorosa estação.

Rompe os parâmetros que se impõem ao Fogo
 o ímpeto avassalador da Aliança concebida
 entre os pares que no aconchego dos corpos
 suprem a imposição polar da álgida calota
 de uma Antártida a reeditar o fogo branco
 da Patagônia da nossa solidão
 sombria em que afundamos exauridos
 da ausência da alma e a liturgia necessária
 ao conforto dos lábios afogueados sob o pêlo
 de uma África que o Continente de cocada
 e sumo interminável a metáfora agasalha
 qual imagem afogueada de assombro

e raptos ao confim dos tempos
 no leito que convém aos corpos insubmissos
 voltados para a dança e seus quadrantes
 amorosos que as estações renovam
 a cada inverno, a cada canto
 consagrado ao rito da Natureza
 que os anos celebram, os momos, as legiões
 com suas listas de duas cores como as zebras.

Visões da fé não aquecem o corpo místico
 da Dor que os braços enlaçados
 buscam suprir na viagem sem retorno
 afogueada do desejo e a impressão canina
 da fome que avassala os nossos corpos
 na contradição terrível que acompanha o Amor
 e o inverno não aplaca em seus desígnios
 paralelos. O brilho do diamante é de uma estrela
 em miniatura que o pensamento induz
 à relação do espírito a transfigurar-se
 na compleição do homem tal um deus
 cuja remota salvaguarda é a virtude
 do herói que transforma o Arquétipo
 em mito.

Geraldo Holanda Cavalcanti

Fim de verão em Itaipava

1.

O azul é mais limpo
tem mais viço o espaço
se é início de março
Leio os verdes da mata
que a montanha escala
e de aquarela faço

Um gavião no alto
abre seu paraglide
e finge que flutua
mas a sombra na relva
a presa amedronta
que célere se oculta

Uma cigarra insiste
um cachorro protesta
uma andorinha passa
sussurra o pintassilgo
a cambaxirra pia
na asa do ipê

Impertinente o sabiá
desafiando o poeta
canta no lugar certo
e o meu verso infecta

2.

Minha piscina imita David Hockney
e a cada instante espero ver soltar-se
da teia de luz a presença numinosa
que faz do instante inopinada
epifania

3.

Uma rapsódia de cores invade o ar
são as trombetas da solaridade
surgindo do pomar;
um oboé se esgueira,
um corne inglês desperta
um bandolim se afina
são a *cadenza* da nêspira,
o *smorzando* do abacate
e na miçanga escarlate
o *pizzicato* das pitangas

Mas Zora se agacha e mija em minha frente

4.

Uma lagartixa me repta
das divagações cromáticas
com impacientes meneios
desvia-me o tento
Há outro cenário oculto
parece dizer-me
e atrás da escada some

E em vez da mata clara
outro mundo descobro

onde o meio-dia é escuro
 mundo cujos ruídos
 não são para meus ouvidos,
 onde mais curto é o diálogo
 entre a luz e a sombra
 e outro metro define
 a proporção dos seres
 Nele
 um grilo manco se esbate
 prisioneiro exangue
 de um harém de formigas

Helena Ortiz

Ante-sala

A noite passa lenta e fluorescente
 purgam feridas
 sobre a cama metálica
 equipada para gestos mínimos

o corpo é vasto para delírios
 e flutua inflado
 pelos limites do quarto
 onde se esgota
 úmido
 cada vez mais longe
 da porta

Mas Zoro se agacha e mira em minha face

Uma legitiça me repita
 das divagações cromáticas
 com impaciências rítmicas
 deixava-me o tempo
 Na outro cenário oculto
 parecia dizer-me
 e atrás da escada some

E em vez da mata clara
 outro mundo descubro

Hilberto Barbosa Filho

Estrangeira

Não é meu o terreno alagadiço
 em que se equilibra
 a tumba dos patos
 naufrágio das pelotas
 não são meus os cubículos
 de aluguel
 para o uso de agulhas coletivas
 não é minha a grade
 ao redor da praça
 as sombrias entradas de serviço
 a outra calçada
 minha cidade não é minha
 não é minha essa aridez
 de pedras portuguesas
 e patas de cavalos
 guiando as carroças
 nem a fumaça
 vira-lata que tosse
 nas chaminés

Distância poética

Por mais que escoro
 a caverna dos formais
 por mais que explore
 as entranhas da linguagem

de mais que explore
 as entranhas da página

não há palavras
 para o poema

não mesmo a razão
 que se esconde às tardes
 de domingo

não mesmo a história
 que me dá a memória
 sagrada

deveriam ser o saber
 das frases mágicas
 com que vivo lavar o papel
 a partir da palavra

É comum as frases e os símbolos
 que a linguagem das palavras
 e uma vez mais
 trocam de sítio

Hildeberto Barbosa Filho

Distonia poética

Por mais que escave
a caverna dos fonemas;
por mais que explore
as entranhas da linguagem.

Por mais que revolva
as vísceras da página,
não há palavras
para o poema.

Nem mesmo o tédio
que se estende às tardes
de domingo;

nem mesmo a distonia
que me alaga a maldita
segunda-feira

devolvem-me o sabor
das frescas imagens
com que devo lavar e polir
a pele do poema.

É cruzar os braços e sucumbir
ante a impotência dos vocábulos
e uma vez mais
morrer de silêncio.

Insônia

Todas as noites pastoreio
as novilhas da insônia
em pastos de morto leito.

Toco suas mandíbulas de onça
devassa que me devasta o sangue
e a alma.

Conto os algarismos
de sua garupa insensata,
nervo de canina ruminação.

Meu pensamento bóia
nas cisternas da insônia
como um peixe sufocado e órfão.

Como salvar-me
dessa gleba desolada?

Esculpindo
Imagens de outra amada
ou plantando estacas de sal
na carne do poema.

Ildásio Tavares

Restos da poética

Há um resto de noite pela rua
que se dissolve em bruma e madrugada.

Há um resto de tédio inevitável
que se evola na tênue antemanhã.

Há um resto de sonho em cada passo
que antes de ser se foi, já não existe.

Há um resto de ontem nas calçadas
que foi dia de festa e fantasia.

Há um resto de mim em toda a parte
que nunca pude ser inteiramente.

Nem mesmo a distância
que me alaga a memória
segunda-feira

desolado-me o saber
das breves imagens
com que devo viver e partir
a pele do poema

É cruzar os braços e suspirar
ante a impotência das palavras
e uma vez mais
morrer de silêncio

I *São duas ou três coisas que me*

O Pavão
 é cauda e cor
 em ação,
 tumulto de luz em desperdício.
 Passo de pose, orgulho ao sol
 beleza em vão
 entre os demais,
 o pavão
 faz burguesia nos quintais.

II

O Pavão
 come do milho em comunhão
 para um depois de
 garbo
 e só.
 Carne também,
 destino ao prato,
 o pavão
 (enquanto assiste à degola, à depenação)
 garante a vida
 por decoração.

Ivan Junqueira

O que me coube

Pois foi só o que me coube:
o que eu quis e nunca houve,
o sonho que se fez logro,
como o daquele, o do Horto,
que na cruz pendeu exposto.

Foi só isto. E mais o açoite
que me vergasta o do aço do osso,
o vinagre, o fel na boca,
o céu ao reverso, torto,
e Deus, déspota, deposto.

Foi o sabor que me soube:
o da maçã, que era insossa,
o do vinho (azedo) no odre
e o do pão, estrito joio
sem trigo nenhum no miolo.

Foi só isto o que me trouxe
a vida (essa morte em dobro
a quem faço ouvidos moucos),
além de uns parques amores,
de um Pégaso avesso ao vôo,
de uma flébil flauta doce,
do corvo a chorar Lenora
e de Apolo aquele torso
a transmutar-se num outro.
Foi só. Mais nada. Acabou-se.

São duas ou três coisas

São duas ou três coisas que eu sei dela,
e nada mais além de seu perfume.
Sei que nas noites ermas ela assume
esse ar de quem flutua na janela,
como o duende fugaz que em si resume
um tempo que a ampulheta não revela:
o tempo além do tempo que só nela
navega mais que o peixe no cardume.
Sei que ela traz nos olhos esse lume
de quem sofreu e a dor tornou mais bela,
pois o naufrágio lhe infundiu aquela
vertigem que do alfanje é o próprio gume.
Sei que ela vive no halo de uma vela
e queima, sem consolo, em minha cela.

Jorge Lúcio de Campos

Retrato de Dora Maar

a Pablo Picasso

Nunca pensei em ti mais do que permite
 um abraço triste em *fond rouge*
 que o vento rasga quando passa o vento
 indefinível por horas embora se o receba
 e com seus textos de ar e ambivalência se
 vá rumo ao que não creio que sequer
 exista um pouco enquanto o espelho não decifra
 muito aquém do que, ao contrário, claro
 e denso, te aprisiona em mim.

Foi o saber que me soube
 o da maçã que era maçã,
 o do vinho lá dentro na odre
 e o do pão, estirto joio
 sem trigo nenhum no moinho.

Foi só isto o que me trouxe
 a vida feita noite em doçura
 a quem faço curvado me inclino,
 além de uns poucos amores,
 de um Pégaso avesso ao vôo,
 de uma fêtil floresta doce,
 do corvo a chorar lençóis
 e de Apolo aquele verso
 a fragmentar-se num outro
 Foi só. Mas nada. Amoroso se

A incerteza do poeta

a Giorgio De Chirico

Afinal o que me olha aqui
tão preso à gravidade de
meus ossos, à forquilha fácil
dessa aura turbulenta?

Sensação que arde e purifica:
a de que algo te observa lá
de fora com dois olhos tão
famintos de habitar, e fica

ruminando a tua pele numa
regra só imposta por quem
goza, apenas goza, no olhar –

o que era fora fica dentro e o
que era dentro a si retorna se
devém de vez – de novo – fora

Lena Jesus Ponte

Soneto volátil

Pra onde vão os seus olhos, pra que pontos de fuga,
ariscos galopes em savanas africanas?

Pra onde escorre esse rio sem leito, incontido,
por que grotas se infiltra, rolando entre seixos?

Pra que estranhos planetas seus olhos viajam
de inabitáveis mundos, inóspitas paisagens?

Em que profundos universos abissais
nadam fosforescentes enguias submarinas?

Como escapam, mercúrio, dos dedos fugindo...

Segredos ou medos por trás das cortinas
preservam cativos sentimentos despidos.

Saltitam seus olhos por sobre reticências...

não param no ponto onde habitam meus olhos,
meninos aflitos rompendo distâncias...

Neve sobre brasa

A pele da matéria vida
 descasca ao sol.
 Sem protetor, se expõe por inteiro
 a cidade suada, em carne viva.
 Um câncer social se adivinha,
 se avizinha. As calçadas gritam.

Em gabinetes refrigerados,
 o ar condicionado dos economistas
 transforma em estatística
 o que se mostra víscera.
 Agoniza o corpo urbano
 sob o olhar gelado das teorias.

Marcelo Diniz

Ócio

O sono não aguarda pautas
e, no espelho, um canto de quarto,
uns retratos que ninguém olha.

O sol novamente se arrasta,

confere o cálculo e se afasta
sem deixar vestígio de glória.

As palavras todas na página
e aquele mesmo armário aberto,

aquele mesmo espelho absorto.

Se a luz traduzisse em segredo
a distensão dos semitons,

cada nuança de sua incidência
oblíqua e filtrada, a modorra
teria o dorso de uma fêmea.

Marco Lucchesi

Agulhas

Não precipitemos as
 coisas: essa vertigem
 que parece insuflar
 fôlego, palpitação
 ao inanimado ainda
 é muda, saibamos
 perceber esse estado.
 Não devotemos ainda
 às pedras ou a qualquer
 outro ente que nesse
 perímetro nos afete
 o discurso esperado
 do cosmos, não estimemos
 apelos dos astros no que
 ainda é simples vibração
 inaudita e presente
 nesse íntimo espanto.
 Sintamos apenas – não
 denominemos o amor –
 na língua as agulhas
 do instante translúcido,
 o conteúdo evanescente
 após estourada a fina
 esfera de toda metáfora.

Marco Lucchesi

O Boieiro e os Cães
de Caça da palavra seguem
a Ursa
eternamente
e mais
se atrevem na distância

de outras órbitas
nos fúlgidos
anéis de Berenice

em que
se perdem os contrafortes
da linguagem

A palavra e seu
destino seguem

como
a Via-Láctea

para a constelação
de Hércules

ao sempre
suspirado cabo Não

Não és
o rio mas seu estado
peregrino

não és
o vento mas
os lábios que o resfriam

não és a
estrela mas o
vazio em que

desaba a escuridão...

(e sendo assim
antes de
tudo não és
nada)

Mônica de Freitas

Mônica de Freitas

Luz

Da janela aberta
a luz.
Nem a tardinha fria de junho
aborta,

Nem o meio-dia pleno de luz,
não é capaz.

Nem o buraco negro,
onde o nada é nada,
— e isso não tem o menor encantamento —
reduz o seu fazer
aqui abrir agora
e viver
a indeterminação desta luz.

Ardente peixe do mar

Caminho entre ruínas
ferro retorcido
vidros quebrados
vestígios de sangue.

O que foi?
O que era?
O que seria?
Ninguém sabia.

A paisagem é cinza
ao meio-dia.

Trocamos fotos
tenho agora um 'ardente peixe do mar'.

O que é?
O que foi?
O que será e não seria?

Naila Rachid

Entrementes

para Marco Lucchesi

Alhures um prenúncio
conflagra
a todo o transe
movediça Jerusalém
inda signos inda
suas fogueiras proferem
— Tudo são Todos
peregrino o Livro do Mundo
inventalingua capitula
um políssimo
— És-Me
diante
faustino talismã
rabesco sobre rabesco

Rara atualidade

para Antonio Sérgio Bueno

A procura
 dia noite e
 vida ferina ruga
 faz sina
 tarda nunca nunca
 e atraí
 única lavra
 pá contínua
 delírio ou beijo
 indiferente
 a garra entrama
 cara criatura
 — ah! plumabela
 cisma
 brusco traço
 toda via
 delicado rito assaz
 orgia
 entrelinhas
 rubro matiz carrega
 a última tule
 antes miniatura
 trêmula carne
 ruma

Paulo de Tarso Correia de Melo

Casa da metáfora

A língua
 espada
na bainha
 do silêncio

A língua
 esbarra
no penhasco
 da palavra

Rara avis

para Antonio Sérgio Buarque

A
 procuro
 na noite
 a vida férrea
 para sua
 tarda nunca nunca
 e sua
 única lava
 pa continua
 delito ou delito

a
 gorta etarapa
 cava castiga
 — sibi humilde
 — cisma
 puro raso
 para via
 delicado não assaz

opra
 caridatista
 rubro matiz cartaga
 a ótica tula
 antes minibus
 têmulo carno
 tudo

Paulo Henriques Brito

Duelo

Um chamou-lhe Irmã da lua
falou de rosas no rosto

— Mãe do perfume,
luas na fronte – disse outro

Segue-se jogo de espadas
bronze das discórdias

Espada é vara da ira – disse um
Provarás remo do sangue – disse outro

Filha do acaso – a sorte
Tecido de espada – a morte

Paulo Henriques Britto

A escuridão começa pelas bordas
e vai seguindo até chegar ao centro,

lá onde uma semente aguarda a hora,
tranqüilamente, sem medo do escuro:
pois é da natureza das sementes

se afastar da luz, mergulhar no úmido,
sepultar-se por toda uma estação.

No entanto, neste caso a escuridão
é de outra espécie, mais seca e mais rasa,

uma que avança devagar e sempre,
alheia a qualquer propósito ou causa,
até só restar pedra sobre pedra.

Mas a semente espera. Ela é insistente,
e acerta mesmo sem saber que erra.

Noite após noite, exaustos, lado a lado,
digerindo o dia, além das palavras
e aquém do sono, nos simplificamos,

despidos de projetos e passados,
fartos de voz e verticalidade,
contentes de ser só corpos na cama;

e o mais das vezes, antes do mergulho
na morte corriqueira e provisória
de uma dormida, nos satisfazemos

em constatar, com uma ponta de orgulho,
a cotidiana e mínima vitória:
mais uma noite a dois, e um dia a menos.

E cada mundo apaga seus contornos
no aconchego de um outro corpo morno.

Paulo Roberto Cecchetti

Estrelar

Tens um lume nos olhos
 chamado cometa;
 que rasga, risca
 e me inflama
 como seu eu fosse infinito

Ronald Bressane

Poema para o automóvel

Havia um carro parado

luz branda

faróis semicerrados

Uma buzina cortou a rua

em cacos de luz

Não te quero ter

tendo

Quero ter-te

sendo

tecendo

palavras e gestos

O motor ronca

arranca os pneus

são olhos doces

pela vidraça

o riso a graça

são olhos de adeus

Ronaldo Bressane

Minha memória à meia-noite

Rochedos em mim se hospedam
porém seus nomes e profissões se apagam
do livro negro, lambidos por ondas todo o tempo.

Sou uma estátua de sal
derretida entre *bits* e ritmos sísmicos
como se qualquer dia fosse domingo.

Sou nomes que perdem faces
e faces que perdem nomes
[e então tudo fica misterioso].

Tempo agora
para sempre.

Sem nervos —
oceanos.

Qué?

Receita para uma vida saudável

O homem tempera seu amor com minúsculos espelhos formando fumaça de deuses que sai pela panela. Prepara, como acompanhamento, da lua a carne, frita armas e escudos de aperitivo, sendo o vinho de gatos cultivados em abismos o molho perfeito.

Ao levar quente à mesa o prato, come a própria fome.

Ronaldo Bressane

Minha vida inteira

O
homem tempeira seu amor com gatazadas apalçadas
formando lâmpada de bonitas que são pela beleza
Prepara, como acompanhamento, da luz e carne
lâmpadas e esculturas de apertivo, sendo o vinho
de gatos cultivados em jardins o sorriso o molhar de lábios
Ao levar quente à mesa o gatinho, como o gatinho, se torna

Seu nome, que perdém faces
e faces que perdém nome
Sei então tudo isto, e mais

Tempo agora
para sempre

Sem nervos —
ocultos

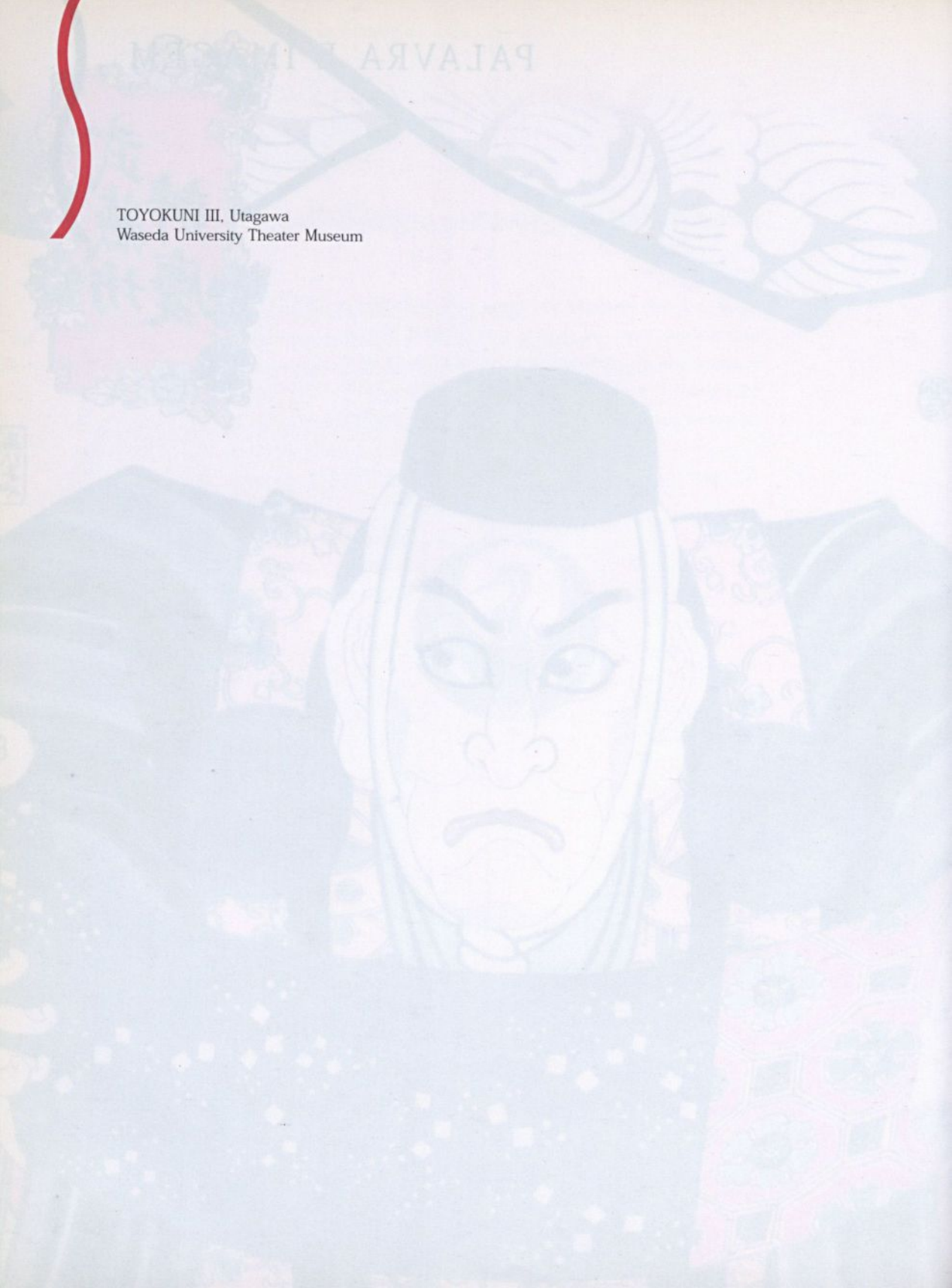
Quê?



武藏坊
辨慶



TOYOKUNI III, Utagawa
Waseda University Theater Museum



PALAVRA E IMAGEM

Silêncio e poesia

Anna Letycia

O PONTO DE ENCONTRO

Como a maioria das pessoas, também fiz poemas. Escrevi sobre a terra, coisas subterrâneas... Mas há muito abandonei a idéia. O que restou foi uma relação curiosa, não com a poesia, mas sim com as pessoas, com os autores. Não sei por quê, os poetas sempre gostaram da minha obra, sempre encontraram um caminho para falar do meu trabalho. Algo curioso. Há uma correspondência, um ponto de encontro entre os artistas plásticos e os poetas. Não consigo identificá-lo, mas posso senti-lo. Não enxergo esta relação pela construção da poesia, mas sim pelas pessoas. Tenho uma relação mais próxima com os poetas do que com a própria poesia.

Fui uma leitora ávida de poesia. Hoje, me dedico mais à prosa. Tenho muitos livros de poesia, mas me pego mais envolvida com a prosa. Sinto uma certa resistência. Mais uma vez, posso dizer, porém, que as pessoas, os poetas, permaneceram. Tive a oportunidade de conhecer pessoas geniais. De ter grandes amigos escritores. Sempre estive cercada deles. Conheci o Drummond, Cláudio Mello e Souza Cláudio Mello e Souza. A própria Maria Clara Machado provocou muitos encontros. Mas nestes casos, não era o Drummond poeta, era o pai, o avô, que eu conhecia. Foi assim também com o Aníbal – uma pessoa muito pouco lembrada. *Cadernos de João*, por exemplo, é leitura obrigatória. E ninguém conhece, ninguém fala em Aníbal Machado.

Fui muito amiga do Geir Campos. Como sou do Moacyr Félix, Afonso Félix, do Thiago de Mello... Tudo isso, por causa da casa do Aníbal Machado. Foi lá que eu conheci toda esta gente. Lá circulavam muitos poemas. O Cláudio fez um poema para mim. Outro dia, alguém me lembrou que o Afonso também me dedicou uma poesia. Mas, afinal, costumo dizer que eu tenho memória boa justamente para esquecer! Acredito que este texto seja da época do Aníbal, pois ele

foi dedicado a mim e a Carmem Sílvia Murgüel, que foi o primeiro *Pluft* da Maria Clara Machado. E nós freqüentávamos muito o Aníbal.

TRABALHANDO PALAVRAS

Recentemente, voltei à poesia. Ilustrei o livro do Armando Freitas Filho, um álbum onde criei obras para e a partir de outras obras. Como disse, mais do que por uma paixão, eu e a poesia, ou mesmo a prosa, estivemos juntos a trabalho. Ao longo da vida, ilustrei vários textos. Um livro de Jorge Amado, muitas capas para poetas... Mas em todos os casos, as pessoas foram – e ainda são – as grandes fontes de interesse e atração. No caso do Armando, por exemplo, tentei ilustrar “literalmente” os poemas e logo vi que não iria dar certo. Li, tentei sentir a poesia, mas caí no erro da interpretação. Resolvi então fazer um trabalho diferente, solto, sem a preocupação de uma interpretação direta. E aí, funcionou.

Hoje, ao pensar no livro de Armando Freitas Filho, *Carroceria*, enxergo que o meu trabalho só funcionou depois que busquei a simplicidade. Em sua prosa poética, por exemplo, ele falava do azul. Quando parei de tentar reproduzir e passei a experimentar a obra, consegui usar o azul, uma cor, por sinal, um fato raro em minhas obras. Com o teatro foi diferente. Maria Clara Machado foi uma experiência para toda a vida. A conheci na casa do Aníbal Machado. E da amizade surgiu o convite para o Tablado, onde criei, desenvolvi e montei cenários. Acredito, aliás, que tenha sido esta experiência que me aproximou da prosa e me roubou um pouco da poesia.

O cavalinho azul, por exemplo, foi desafiante. Lembro-me quando recebi o texto para trabalhar. Naquela época, ainda eram páginas datilografadas. E imagina... Dali, o autor já havia tirado tudo o que lhe era possível. E eu deveria tirar o resto. Também gostava muito da execução, de preparar os cenários. Não deixava ninguém tocar nos meus cenários. O teatro tem esta característica, algo difícil de explicar, você se sente parte integrante, não se sente como espectador. A obra não é mais da Maria Clara Machado, da Anna Letycia, nem dos atores, é do conjunto. Trata-se, como disse, de algo muito forte. Acho que esta experiência foi um desvio.

PALAVRA PLÁSTICA

Sempre tive uma relação intensa com a palavra. Mas na minha obra, propriamente dita, nunca a incorporei. Nunca coloquei uma palavra em minhas peças e sequer as dou nome. Todas se

chamam planta, natureza-morta... Não chego à palavra. Acho, por vezes, desnecessário. Elas já dizem tanta coisa, a palavra pode pesar. É só ver o exemplo de gravuras que têm nomes e como eles interferem na obra. Mas existem muitos artistas que incorporam a palavra, como a gravadora Lena Bernstein, por exemplo. Ela coloca músicas, poemas em letras invertidas, tornando a palavra um elemento decorativo. Já coloquei uma letra numa gravura, mas foi apenas uma homenagem, bem disfarçada.

Todo este jogo é muito estranho. Principalmente pelo fato de ter tido tanto contato com poetas e escritores de todo o tipo. De ter sido tão ligada à poesia. De ter lido tanto poesia. Talvez a explicação passe pelo fato de não ser a palavra a minha fonte de expressão, e sim a imagem. Não sou de falar. E o tempo já me ensinou uma coisa: há um lapso entre o que se fala e o que se pensa. Eu penso e falo, mas não digo tudo o que pensei. E sinto que as pessoas não chegaram sequer perto do que eu pensei. Acho que isto está relacionado a minha própria história. Fui taquígrafa e nesta profissão é preciso ser mesmo rápida, tanto no escrever quanto no falar. Acho que fiquei viciada neste poder de síntese. Mas a palavra, a palavra sempre rondou a minha vida.

Depoimento a Ariadne Guimarães



LETYCIA, Anna
"Tatu", 1961. Gravura, ponta-seca

Profunda superfície

José Bechara

Eu gosto de ler poesia pela idéia de interromper um certo instante da minha vida e preenchê-la de outra forma. Acho que isso vale para poesia e para todas as outras expressões com potência poética. Esse instante em que você tem a chance de ser transformado. Interesso-me por autores que me afetam, que produzem alguma alteração no espírito. Os aspectos formais que um poema possa oferecer não são o ponto que me interessam. Estou muito mais interessado nessa possível, temporária transformação da poesia. Posso dizer que me interesso por todos os autores pelos quais passei: Manuel Bandeira, Manoel de Barros, Paul Celan, Augusto dos Anjos e, mais recentemente, Ana Cristina César. Passei por Baudelaire em uma certa idade e agora estou retomando essa leitura. Engraçada essa volta.... *Flores do mal*.

Tenho péssima memória, o que é muito bom porque sempre me surpreendo com poemas que já li. Posso emocionar-me várias vezes com a mesma leitura. Nunca penso em um poema como uma obra inteira. Sou amigo dos fragmentos.

Daqui da janela do ateliê, vejo uma pedra, do outro lado da baía. Enorme. Escura. Mas, se penso em Manoel de Barros, fico imaginando que aquela pedra pode ser algo mais. Subverte a idéia inicial que a aparência oferece. Com Manoel de Barros, subverter a idéia de uma árvore é dar-lhe duas existências. Daqui a pouco, quando o poema terminar, o homem que era árvore volta a ser homem. Instauram-se essas duas condições e habitam o mundo em caráter de permanência, na minha alma, no meu pequenino espírito. São essas transformações que a poesia permite que me interessam.

Perseguir isso me faz pensar em algo que me angustia. Fico pensando que raio de perseguição é essa? Estou perseguindo o quê? Estou perseguindo o que não existe. Perseguir o que não existe e perseguir o que sequer eu saiba que deva ser perseguido. Isso é perseguir a poesia e encontrá-la em uma reunião de cores, em uma reunião de formas, em uma reunião de palavras, em um texto. Ou em certas tempestades que vejo se formarem daqui de onde estou sentado. Esse espaço imenso que se observa da janela do ateliê.

No verão, tenho instantes da natureza que são absolutamente hipnóticos. Posso assistir, no mesmo instante, aos imensos raios do sol entre as palmeiras próximas à janela e ver lá embaixo

nuvens e raios. É um instante. Um momento breve em que a natureza se encarrega de criar uma paisagem de tremenda poética. E deve ter muita força, porque provoca uma necessidade de silêncio absoluto. Para tentar ouvir algo que não se ouve. Minha relação com a poesia é um pouco isso. É perceber o isolamento das coisas, seu silêncio e abandono.

Não sei como falar dessa intensidade poética na minha obra. Minhas limitações são amplas. Estou menos interessado no que acabo, frente ao que virá.



BECHARA, José

Sem título, Série Mercúrio, 2002

Oxidação de aço-carbono
sobre lona

Gosto das idéias que orbitam em meu trabalho. É tão interessante perceber a partir do que os outros percebem, o encontro com a intenção e a ambição da obra. Na verdade, estou mais interessado nas questões simbólicas do que formais.

Persigo o que não conheço e não enxergo.

Com a minha pintura, crio algumas estratégias. Eu insisto, vou até o fim para eu ver o erro. O ateliê tem de ser um lugar que acumule muito fracasso para que algo dê certo. O artista vive a plenitude quando define e elabora uma obra depois de mil erros.

A memória é uma coisa muito perturbadora para mim. Gosto de pensar na idéia de que eu esteja atacando determinadas superfícies. Tanto no caso da lona de caminhão quanto no caso do couro bovino são superfícies que já trazem um determinado espaço, que acumulou diversos sinais, com uma aparência que será alterada para tentar constituir uma terceira coisa, que eu não quero entender o que seja.

Eu quis trabalhar com a pele bovina para me aproximar de um certo território de horror, com a idéia de alterar esse horror no ateliê. Acho que eu consigo subverter isso um pouco, apesar de me utilizar de certas estratégias como revelar teta, revelar bolsa escrotal e reforçar um pouco a idéia de morte e vida. A idéia do pêlo convida ao toque. As cores vêm da ação de um ácido com couro, reunião de dois elementos químicos. Foi um acidente, no dia seguinte percebi que podia lançar mão disso como estratégia.

Quando comecei a usar as lonas de caminhão, ouvi de alguém que eu não podia dizer que estava fazendo pintura: que a pintura se dá num espaço virtual que se pressupõe construído pelo homem e que eu não estava construindo pelo fato de tomar uma superfície que trazia uma série de sinais.

Obviamente eu estava construindo. Não com um pincel de pêlo de lontra molhado em vermelho. Estava construindo com o cérebro. Detectei que, num determinado instante, tal superfície reunia um conjunto de sinais e ocorrências visuais que poderiam servir àquilo que eu entendia serem procedimentos de pinturas para conquistar um determinado espaço.

A única coisa que eu tenho vontade de afirmar é a existência de dúvida naquilo que eu faço. Eu acho tão mais interessante você não saber, mas procurar saber. Saber propriamente significa que já está revelado. Se está revelado, vamos ficar em silêncio, virar essa folha e procurar um novo poema. Disso eu não tenho dúvida: de que o trabalho tenha que permanecer como dúvida.

O demiurgo e seu território

Anna Maria Maiolino

Sinto a poesia como pedra fundamental, como alicerce de qualquer ato criativo. É uma forma de pensar o mundo que se transforma em criação. Há pessoas que apuram esta percepção, que fazem dela uma ferramenta de trabalho. E acho que pouco importa qual seja o suporte, se há o uso da palavra ou não, vejo a poesia como um exercício para entender as coisas do mundo. Creio que a poesia é inerente ao ser humano. Se acreditamos que o outro também compartilha destes mesmos alicerces de percepção, sua alma será um território possível de ocupação poética por parte do artista. De outra forma não haveria ressonância.

Tive contato com poesia desde muito cedo. Nasci na Itália, filha de mãe equatoriana e pai calabrés. Minha mãe estudou para ser professora de italiano e era grande admiradora de Dante, declamava-o de ponta a ponta. Reprendia-me de pequenina com seus versos. E meu pai dava ênfase à crença de que para aprender bem o italiano bastaria ler três vezes consecutivas *I promessi sposi*, de Manzoni. Acho que isso de a arte permear o cotidiano, faz parte da cultura mediterrânea. Meus pais foram grandes motivadores e grandes aliados na minha trajetória com a arte. Eles nasceram no final do século XIX, portanto de certa maneira herdei aspectos da cultura do século passado, que se misturam na soma do século XX com o presente. No entanto, na minha obra, naquilo que digo e como digo, há o desejo, a intenção de representar o meu tempo.

A minha vida peregrina contribuiu para a apreensão dos diversos signos e significados das múltiplas culturas com as quais convivi. Saí da Calábria e fui para Bari, do outro lado da península meridional italiana, na costa do mar Adriático. De Bari para Caracas, Venezuela. De Caracas para o Brasil, fazendo do Rio de Janeiro minha morada permanente. Depois por quase três anos vivi em Nova York e mais tarde em Buenos Aires.

Cheguei ao Brasil em 1960, Jânio Quadros acabara de ser eleito presidente. No Brasil, tive contato com um grupo de jovens que foi muito importante para mim. O Armando Freitas Filho era muito amigo do Rubens Gershman, com quem me casei depois, e tinha o Arthur Moreira Lima, o Mário Gama, além de outros jovens com os quais nos encontrávamos assiduamente. Éramos meninos de 18, 20 anos. Também nessa mesma época comecei a freqüentar os ateliês da

Escola Nacional de Belas-Artes, então na Avenida Rio Branco, hoje museu. Na escola conheci Antônio Dias, Roberto Magalhães e tantos outros jovens estudantes-artistas que logo depois formariam parte importante das artes desta cidade.

Minha integração à vida e cultura do país foi imediata. Desde os anos 60 tem sido constante minha atividade no meio artístico. Em 1967, participei da exposição Nova Objetividade Brasileira, no MAM do Rio de Janeiro, organizada pelo Hélio Oiticica, onde a Lygia Clark participava com sua obra Roupas-Corpo e Ferreira Gullar com VÔO. Duas obras emblemáticas dentro da produção contemporânea brasileira que ficaram sedimentadas no meu imaginário como referências preciosas.

Nessa época, eu tinha consciência de que para elaborar uma linguagem eu precisava de pontos de identificação. Minha vinda ao Brasil, para a formação da minha linguagem, foi libertadora, porque a Venezuela e a Itália, inclusive pela minha jovem idade, me remetiam mais a uma arte do passado, com todo seu peso iconográfico. No Brasil, conheci a arte concreta e neoconcreta, que me possibilitou a compreensão de que em arte é possível também dizer muito com pouco. Ou seja, uma cor, um signo, uma palavra. Mais tarde entraria em contato com as manifestações da arte sensorial, que me dariam subsídios para os trabalhos de escultura moldada e as instalações modeladas com grande quantidade de argila, elaborados neste últimos 10 anos.

Comecei a escrever poemas em 1971, em um momento específico da minha vida. Estava vivendo em Nova York, com filhos de dois e quatro anos, acompanhando o meu marido, que ganhara uma bolsa de estudo. Obviamente não sobrava muito tempo para meu trabalho de arte. Um dos motivadores da minha escrita foi Hélio Oiticica, no *loft* em Nova York. Vendo que não tinha tempo para produzir, sugeri-me que levasse sempre comigo uma folha de papel, um caderno, para fazer anotações, que essa seria uma forma possível de eu existir naquele momento. Hélio enfatizava que trabalhar é um modo de você perceber a própria existência. Colocou o papel em branco como o material de trabalho por excelência, por permitir o rascunho, o apontamento. Disse-lhe que não poderia nem pensar na escrita, já que acabaria por misturar todos os idiomas, tendo como resultado numa espécie de esperanto. Ele insistiu, dizendo que não me preocupasse, pois isso era somente um detalhe, dado que a folha permitia a elaboração de múltiplas possibilidades, além da palavra e o desenho.

E um caderno não ocupa muito espaço. Passei a levar um sempre na minha bolsa. Na praça, enquanto as crianças brincavam, passei a escrever. Alguns desses escritos resultaram em poemas. Em outros momentos fazia anotações de projetos de futuros e possíveis trabalhos plásticos, ou

então esboçava alguns rascunhos e desenhos, ou seja, eu ia de um pólo ao outro. A caneta com a qual escrevia era a mesma com que desenhava. E posteriormente alguns destes escritos se transformaram em filmes super 8. Naquele momento eu vivia uma crise muito grande com a minha obra. No impacto com a nova cidade, a representação utilizada nos trabalhos plásticos até 1967 foi abandonada. E o encontro com a folha em branco foi incrível. Escrever era uma forma de pensar sobre mim, sobre as coisas. Passei a perceber que, para mim, o pensar é feito de sentir, penso com sentimentos. Pensar, então, passa a ser pura poesia.

Na verdade a poesia me colocou diante da folha de papel qualitativamente. Foi a tentativa com a escrita que me auxiliou a superar meu impasse com o trabalho plástico, logo depois. Na intimidade com a folha de papel, pude perceber que esta era uma realidade material. A folha virou corpo. A folha não mais seria somente folha-superfície, receptáculo do desenho. Com isso, passei a elaborar trabalhos com papel, próximos da escultura. Nestes trabalhos, realizados entre 1971 e 1977, o plano do papel é trabalhado, indago o verso e o inverso da folha, através de cortes e dobras da superfície, para que o lado usualmente oculto da mesma participe da obra.

De tempos em tempos, a escrita me aparece como atividade paralela. Ela normalmente aparece em momentos de crise. Ela se apóia na memória, como um exercício da alma que revive o passado e se comove. E é catarse, ao mesmo tempo. Acho que muita gente utiliza a escrita desse jeito porque permite expurgar sofrimento e alegria, permite a volta e a elaboração, através da memória, do seu conhecimento. É muito interessante.

Com a poesia aprendi que para realizar uma obra eu não precisava de um argumento vasto. O meu vocabulário se enriqueceu de outras ferramentas. A poesia foi determinante para mim em 1971, me mostrou que eu não precisava da narrativa, da representação. O meu pensar não é feito de imagens, mas de emoções e de sensações. Sempre me perguntaram em que língua eu penso. Eu não penso em língua nenhuma, porque o que penso é o meu interior, é o meu coração que pensa. Não é algo lógico, composto. A partir dessa percepção, dei-me conta de que o pensamento seria uma ferramenta também para *dizer* coisas, eu não precisava *contar* ou *ilustrar* coisas, eu poderia descartar a representação. Foi a poesia que me possibilitou dar um salto imenso para um outro existir, um outro exercício de viver.

A poesia, para mim, é uma tentativa. Eu não possuo uma obra poética, utilizo a escrita como uma forma de reflexão e como busca para encontrar linguagens possíveis.

E eu só poderia entender o mundo através da transformação metafórica. Eu não teria outras opções, na vida, além da arte. Foi a arte que me permitiu viver. Eu não conseguiria viver na superfície. E eu sabia disso desde criança, desde os meus seis anos. Pois somente em uma

dinâmica com as metáforas, de criar, afirmar e negar as coisas do mundo, eu poderia entendê-lo e me entender.

Tenho outros escritos que não são poemas, mas que estão em uma espécie de prosa poética, que são referenciais na minha vida, sempre de memória. Esses textos em prosa são imagem. Não sei até que ponto a minha primeira fase da obra visual, narrativa, se deslocou para estes escritos autobiográficos em prosa. Minha infância foi muito rica, muito dura. Acho que é essa criança que me faz criar. Com a diferença de que ela não chora mais, não se machuca mais. Em mim, é sempre o olhar da criança que se comove perante as coisas do mundo. Eu aprecio essa criança dentro de mim. Não sei se esses escritos não foram também uma catarse para colocar essa criança no devido lugar. Que ela seja o meu suporte criativo, mas também que ela fique mais distante em certas questões que já não se ajustam mais com minha condição de mulher adulta.

Faço parte de uma geração que acreditava que a arte era uma ferramenta para provocar modificações sociais. Vivíamos com entusiasmo os projetos políticos. Realmente acreditávamos que construiríamos um mundo melhor. Parece-me que vivíamos e criávamos com mais alegria. Hoje em dia, pesa sobre nos a questão de uma catástrofe iminente. A ciência coloca tudo em prato feito, e vivemos em carne viva. Acho que o antigo projeto político de melhorar o mundo, de melhorar a nação, continua existindo, mas em uma outra dimensão. Está-se criando uma outra consciência, além da questão dos partidos. Só que as metas dessa nova consciência ainda estão meio vagas, perdidas entre os avanços tecnológicos e o poder massificante dos meios de comunicação. Para nós, artistas, interferir neste cenário para propor mudanças é tarefa difícil.

O artista é um demiurgo, retomando seus territórios. Está sendo muito difícil para todos nós ter tudo isso claro. Não sei se essa falta de clareza seria uma fonte de potência. Acho que nós estamos em busca de um futuro. A arte está querendo também entender esse futuro, o nosso destino.

Depoimento à *Poesia Sempre*

na escada
sugo um pedaço de pão
como outras crianças sugam leite
mãe tem cheiro de pão

sentada na escada sugo um pedaço de pão
protelando ao máximo o engolir
sugo um pedaço de pão
é puro pão
cadê o semblante da mãe reclinada sobre minha cabeça?

minha boca é grande
possui bons dentes brancos
um a um caíram todos os de leite
"gente grande come preferivelmente à mesa, garfo e faca nas mãos,
cara lavada e penteada", diziam eles

sou grande
o pão acabou
olho minhas mãos
— Anna...
— Anna... onde estás?
— Anna que fazes?

Buenos Aires, agosto, 1989

Poema secreto

io + tu
 corpo + corpo
 corpo a corpo
 corpo in corpo
 individualità perduta
 doppia struttura corpo
 incontro
 io + tu
 nuovo corpo

Nova York, 1971

(1981) tradução de Álvaro de Campos

Poema secreto

XXXXXXXXXX+XXXXXXXXXX

XXXXXXXXXX+XXXXXXXXXX

XXXXXXXXXX ni XXXXXXXX

XX

XX

XXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXX+XXXX

XXXXXXXXXXXX

New York, 1971

secret poem

MARILYN AND MARY
YOUNG WITNESS 1971



八之根
やのね



曾我五郎宗信

香
曲
園



TOYOKUNI III, Utagawa
The National Diet Library



ENSaios

Figuras do naufrágio na poesia moderna

Leyla Perrone-Moisés

A viagem marítima é, não apenas um dos temas mais tradicionais da poesia ocidental, mas também uma antiga metáfora da própria escrita poética. Ernst Robert Curtius, em seu famoso livro *Literatura européia e Idade Média latina*, lembra que “os poetas romanos comparam freqüentemente a composição de uma obra com uma viagem de barco”. Em Virgílio, por exemplo, o início de uma composição poética corresponde a *vela dare* (*Geórgicas*, II, 41), e sua conclusão a *vela trahere* (*idem*, IV, 117). A mesma metáfora se encontra em Horácio, Plínio, Cícero, Estácio e outros, e ela é retomada, sem interrupção, pelos poetas da Idade Média e do Renascimento. Assim, chegando ao Paraíso, Dante se refere à sua barca, conduzida por Apolo e as nove musas (*Paraíso*, 2, 1-15), e Edmund Spenser conclui sua *Faerie Queene*, comparando a rota percorrida por seus versos com a de um navio que enfrentou tempestades.

O que eu pretendo fazer, neste trabalho, é saltar alguns séculos adiante, e examinar algumas figuras assumidas pelo tema da viagem marítima no período que vai do Romantismo à Modernidade, sublinhando a retomada, pelos poetas modernos, da metáfora que associa navegação e escrita poética. Minhas considerações correm o risco de parecer ou demasiadamente modestas, ou por demais ambiciosas. Meu objetivo seria modesto, se ele consistisse num estudo das transformações sofridas por um tema ou um motivo ao longo de um período determinado; seria, nesse caso, um exercício comparatista dos mais clássicos, e mesmo dispensável, pois o número de estudos já catalogados sobre os temas da viagem e do naufrágio é enorme. Mas esse objetivo seria ambicioso demais, se eu pretendesse analisar a fundo, no espaço de que aqui disponho, as transformações formais e as implicações ideológicas das figuras retóricas presentes em todos os poemas célebres que referirei.

É bem sabido que o estabelecimento de períodos literários como o que anunciei — do Romantismo à Modernidade — corre o risco de ser impreciso quanto às datas de início e de fim.

Ora, alguns nomes, mais do que datas, nos servirão de balizas. Pareceu-me esclarecedor acompanhar as transformações das figuras da viagem marítima desde Young e Byron, até Pessoa e Valéry, passando por Hugo, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé. Essas transformações revelam uma mudança na relação dos poetas com o assunto e, ao mesmo tempo, a mutação profunda experimentada pela poesia na virada do século XIX para o XX. Tal mudança não depende apenas da estilística, nem da sensibilidade de época, mas concerne à própria poesia como gênero, e põe em risco suas possibilidades de sobrevivência. Essa mutação fundamental justificaria o recorte temporal aqui proposto.

Cada um dos poemas citados será aqui encarado, não do ângulo da personalidade de seu autor, mas, para utilizar uma bela expressão de Adorno, “como quadrante solar histórico-filosófico”.¹ Os poemas ou fragmentos de poemas aos quais farei referência são os seguintes: *Night-Thoughts*, de Edward Young (1742-1745); *Childe Harold's Pilgrimage*, de Lord Byron (1812-1818); “Navarin” (in *Les Orientales*, 1829); “Océan” e “Pleine mer” (in *La légende des siècles*, 1859-1877), de Victor Hugo; “L’homme et la mer”, “Parfum exotique” e “Le voyage”, de Charles Baudelaire (in *Les fleurs du mal*, 1857-1861); “Brise marine” (1866), “À la nue accablante...” (1895) e *Un coup de dés* (1897), de Stéphane Mallarmé; “Ode à l’Océan”, de Lautréamont (in *Les Chants de Maldoror*, 1868); “Le bateau ivre”, de Arthur Rimbaud (1871); “Ode marítima” (1915) de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa); “Le cimetière marin” (1922), de Paul Valéry.² Convém observar que este *corpus* poderia ser consideravelmente alargado; mas não busco aqui a exaustão, mas aquilo que Ezra Pound chamou de “ideograma crítico”, isto é, uma demonstração por amostras significativas. *I punti luminosi*, dizia ele.

Nossa viagem através dos textos começa, pois, no Romantismo. É bem conhecida a importância das paisagens naturais no Romantismo e, entre estas, das paisagens marítimas que, como as paisagens de montanhas, encarnam o sublime. Lembremos apenas a síntese proposta por Madame de Staël:

Os modernos não podem dispensar uma certa profundidade de idéias com as quais uma religião espiritual os habituou; entretanto, se essa profundidade não fosse revestida de imagens, não seria poesia: é, pois, necessário que a natureza cresça aos olhos do homem, para que ele possa utilizá-la como emblema de seus pensamentos. Os bosques, as flores e os riachos bastavam aos poetas do paganismo; somente a solidão das florestas, o oceano sem limites, o céu estrelado podem exprimir o eterno e o infinito de que a alma dos cristãos está repleta (*De l'Allemagne*, 1810).

Tomarei como ponto de partida um fragmento das *Night-Thoughts* de Young, que é uma espécie de “condensado” e, como tal, uma reserva ou “tesouro” de imagens que terão um longo futuro:

*Ocean! Thou dreadful and tumultuous home
Of dangers, at eternal war with the man!
Death's capital, where most he domineers,
With all his chosen terrors frowning round,
(Tho' lately feasted high at Albion's cost)
Wide op'ning, and loud-roaring still for more!
Too faithful mirror! How dost thou reflect
The melancholy face of human life! (Night VIII).³*

As principais imagens dessa estrofe serão desenvolvidas por Byron, retomadas por Hugo e, em seguida, por numerosos poetas românticos de outros países. Muitos leram os poetas ingleses em tradução francesa: Young, na de Le Tourneur (1770), e Byron, na de Laroche (1840). As expressões francesas utilizadas pelos tradutores são freqüentemente repetidas pelos poetas de línguas latinas. Trata-se de imagens semanticamente negativas: oceano = abismo, tûmulo, espelho refletindo um triste quadro. Embora retomadas, essas imagens apresentarão inflexões e acréscimos de sentido, em cada um dos grandes poetas seguintes, o que provaria (se necessário fosse) que o conceito de “influência” é, no caso deles, insuficiente, e que o de “intertextualidade” seria mais adequado.

Byron, como Young, vê o oceano prioritariamente como lugar de naufrágio, tûmulo do homem que “como uma gota de chuva [...] mergulha nas profundezas com um gemido” (*Childe Harold*, IV, 179⁴). Mas a significação final de seus versos é menos melancólica do que a dos versos de Young, porque, à fragilidade e contingência humanas, Byron opõe a força, a perenidade e a imutabilidade do oceano:

*Unchangeable save to thy wild waves's play;
Time writes no wrinkle on thine azure brown —
Such as Creation's dawn beheld, thou rollest now. (IV, 182)⁵*

Desenvolvendo as imagens de Young, Byron aumenta o “tesouro” de que os poetas futuros disporão:

*The armaments which thunderstrike the walls
Of rock-built cities, bidding nations quake,
And Monarchs tremble in their Capitals,
The oak Leviathans, whose huge ribs make
Their clay creator the vain title take
Of Lord of thee, and Arbiter of War —
These are your toys, and, as the snowy flake,
They melt into thy yeast of waves, which mar
Alike the Armada's pride, so spoils of Trafalgar. (IV, 181) ⁶*

O assunto tratado por Byron, nessa estrofe, não era um mero *topos* literário. No começo do século XIX, o mar foi o palco de grandes batalhas e, como tal, objeto de meditação sobre a inanidade das guerras. Byron coloca, lado a lado, duas batalhas vencidas pelos ingleses: a destruição da “invencível armada” espanhola, no fim do século XVI, e a então recente derrota da frota franco-espanhola em Trafalgar (1805). Mas o almirante Néelson perdera a vida para obter esta vitória. O mar foi, afinal, o grande vitorioso, porque aniquilou da mesma forma vencidos e vencedores. Victor Hugo retomará esse tema em *Navarin*:

*Que sont donc devenues
Ces flottes trop connues?
La mer les jette aux nues,
Le ciel les rend aux flots.* ⁷

O “leviatã” engolido pelo oceano, a que Byron se refere, se tornaria uma imagem obsessiva na poesia do século XIX; ele reaparecerá em Hugo (nos três poemas citados) e ainda assombrará a imaginação dos jovens rebeldes do fim do século, Rimbaud e Lautréamont. No intervalo, será evocado por Théophile Gautier e por uma infinidade de românticos periféricos, entre os quais o nosso Castro Alves. Seria evidentemente falso considerar que se trata sempre da mesma imagem, já que os leviatãs evocados em diferentes momentos e lugares adquirem conotações diversas daquelas que tinha em Byron e, antes deste, em Young (no poema *Imperium Pelagi*).

Quando Byron utilizou essa metáfora para designar os grandes navios, ela já tinha uma longa história. O monstro da Bíblia serviu de título à obra de Hobbes, que trata da guerra permanente travada pelos homens, e é nesse contexto guerreiro que Byron a retoma. O leviatã bíblico (do *Livro de Jó*) era o mais poderoso, o mais assustador e o mais orgulhoso dos animais; os leviatãs

de Byron, quer eles sejam espanhóis ou ingleses, são vencidos e humilhados pelo poder do oceano.

Em Victor Hugo, à medida que o século passa e o poeta envelhece, a metáfora evolui. Em "Navarin", poema de juventude, o monstro é comparado à "armada do Sultão", cujo naufrágio é visto, pelo poeta, com satisfação:

*Ta ruine commence,
Toi, qui dans ta démence,
Batais les mers, immense
Comme Léviathan.*⁸

Embora retomando, ocasionalmente, a idéia de Byron sobre a inutilidade das guerras e a vitória final do oceano, o jovem Hugo de 1827 era sobretudo patriótico, e seus versos convencionais: "A França combate: a sorte muda"; "Glória a nossas flores-de-lis, cujo brilho é tão belo." Hugo ainda não era Hugo.

Quando o poeta retoma a imagem, 30 anos mais tarde, em *La légende des siècles*, esta se transforma. No início do poema "Océan", a evocação do monstro bíblico tem uma significação próxima daquela do poema de Byron: "Leviatã na minha tromba / Não passa de um verme." Mas, na segunda parte do poema, o homem responde ao oceano, enfrenta-o em nome do Amor e do Pensamento, anunciando a ideologia do progresso que será, em seguida, explicitada. No poema "Pleine mer", que pertence à parte intitulada "Século XX", o Leviatã não é mais o monstro bíblico, nem um nome genérico dado aos barcos, mas um nome próprio, o de um enorme navio encalhado no fundo do mar. Houve, de fato, um grande *steamer* chamado "Leviathan", construído em 1853 e posto a serviço de uma companhia inglesa em 1865. Mas o que nos interessa aqui é o uso feito pelo poeta desse dado concreto. O leviatã destruído de Hugo não significa mais a submissão dos homens a um poder superior, mas o passado que eles estariam deixando para trás:

*Léviathan; c'est là tout le vieux monde,
Âpre et démesuré dans sa fauve laideur;
Léviathan, c'est là tout le passé: grandeur,
Horreur.*⁹

O retorno poético do leviatã, em Lautréamont e em Rimbaud, ocorre num tom muito diferente do de Hugo, embora os dois poetas o tenham lido e aproveitado. Em Lautréamont, o tom é, desde as primeiras linhas de sua “Ode ao oceano”, o da paródia: “Eu me proponho, sem estar emocionado, a declamar em alta voz a estrofe séria e fria que ouvireis.” Ao longo da “estrofe”, encontramos alusões textuais a todos os poetas anteriores acima referidos, mescladas com empréstimos de obras em prosa, como *La mer*, de Michelet. A originalidade não é buscada, pelo poeta, na invenção de novas imagens, mas na prática do pastiche e na enunciação irônica; as alusões são explícitas e seguidas de comentários metatextuais francamente cômicos. Evocando as batalhas navais, Lautréamont retoma, de modo coloquial e irreverente, os enunciados de Byron e de Hugo:

*Voilà une centaine de léviathans qui sont sortis des mains de l'humanité. Les ordres emphatiques des supérieurs, les cris des blessés, les coups de canon, c'est du bruit fait exprès pour anéantir quelques secondes. Il paraît que le drame est fini, et que l'océan a tout mis dans son ventre. La gueule est formidable. Elle doit être grande, vers le bas, dans la direction de l'inconnu! Pour couronner enfin la stupide comédie, qui n'est même pas intéressante, on voit, au milieu des airs, quelque cigogne attardée par la fatigue, qui se met à crier, sans arrêter l'envergure de son vol: 'Tiens!... je la trouve mauvaise! Il y a en bas des points noirs; j'ai fermé les yeux: ils ont disparu.' Je te salue, vieil océan! (Les Chants de Maldoror, I, 9)*¹⁰

Entre Byron e Lautréamont, não houve apenas Hugo. Houve Baudelaire, que apontara o caminho do Desconhecido, evocado por Lautréamont. Em “L'homme et la mer”, Baudelaire retomara, de modo relativamente convencional, o tema byroniano das relações especulares e belicosas do homem com o mar. E, depois de sonhar com a evasão romântica, em “L'invitation au voyage” e “Parfum exotique”, em “Le voyage”, último poema de *Les fleurs du mal*, é uma outra concepção da viagem marítima que Baudelaire inaugura: uma concepção totalmente negativa, não porque o oceano é perigoso, mas porque toda viagem é considerada inútil. O *spleen* é sem remédio e o poeta se sente atraído pelo abismo, o abismo filosófico da modernidade que encontrará sua plena expressão poética em Mallarmé.

Sentimos que, à medida que nos aproximamos do final do século, o oceano se torna verdadeiramente velho, como diz Lautréamont: “Eu te saúdo, velho oceano!” Não o oceano real — pelo contrário, esse foi um momento de comércio marítimo próspero, de viagens de exploração e de estudos oceanográficos intensos —, mas o “oceano” textual, demasiadamente

percorrido, em repetições e glosas, desde o Romantismo. Em *Poésies*, Isidore Ducasse (que já não é mais Lautréamont) exprime seu desgosto pelos clichês românticos, evidenciando toda a carga paródica e catártica da “Ode ao oceano”, nos *Chants de Maldoror*: “Ó Noites de Young! vocês me causaram muitas enxaquecas!” (*Poésies I*). Ou então:

*Paul et Virginie choque nos aspirations les plus profondes au bonheur. Autrefois, cet épisode qui broie du noir de la première à la dernière page, surtout le naufrage final, me faisait grincer des dents. Je me roulais sur le tapis et donnais des coups de pied à mon cheval de bois. (idem)*¹¹

Ora, glosando o tema do oceano, levando ao extremo as imagens batidas e rebatidas, comentando-as no próprio texto com uma ironia que é, ela mesma, um exagero dos processos byronianos, Lautréamont abriu o caminho para o trabalho de desconstrução e reciclagem que caracterizaria as vanguardas do século XX. É o Romantismo desembocando no “gongorismo metafísico dos autoparodistas de meu tempo heróico-burlesco” (*Poésies II*).

Outro caminho moderno foi aberto, no mesmo momento, por Rimbaud.¹² Este tinha razão ao dizer que “nunca se escreveu nada semelhante” antes de “Le bateau ivre”. Considerando como sabidas as razões que fazem desse poema um marco, tratarei apenas dos pontos que correspondem ao tema deste artigo. O leviatã, por exemplo:

*J'ai vu fermenter les marais énormes, masses
Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan.*¹³

Esta imagem, alusão evidente ao poema de Hugo, seria apenas um dos elementos das paisagens espantosas descritas no poema, não fosse o fato de vê-la associada, nas estrofes seguintes, ao próprio poeta:

*Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses [...]
O que ma quille éclate! O que j'aïlle à la mer.*¹⁴

Roger Caillois e Suzanne Bernard indicaram a fonte provável dessa metáfora. Seria o poema “Le vieux solitaire”, de Léon Dierx:

*Je suis tel un ponton sans vergues et sans mâts [...]
Il flotte épave inerte au gré des flots bouleurs.*¹⁵

Corroborando essa opinião, Etiemble considera, em *Le mythe de Rimbaud*, que o jovem Arthur escreveu seu poema como um pastiche, na esperança de vê-lo impresso no *Parnasse contemporain*, revista em que colaborava Dierx. Mas poderíamos acrescentar uma fonte anterior, em Baudelaire:

*Mon âme est un trois mâts cherchant son Icarie [...]
Enfer! C'est un écueil! (Le voyage)*¹⁶

Como bem diz Maurice Blanchot, em *Lautréamont et Sade*, a busca das fontes é a perseguição de uma "miragem" e, como tal, infinita. O que nos interessa aqui não é a localização da origem absoluta, mas as transformações sofridas pela metáfora do naufrágio e pelo motivo do barco destroçado, no fim do século XIX. No começo do século, em pleno Romantismo, o poeta (como as personagens dos romances) se mantinha em posição contemplativa diante do naufrágio, e tirava dele considerações sobre a fragilidade humana. No fim do século, o poeta coloca a si mesmo na posição do barco destroçado, desprovido de meios e de rota.

O naufrágio do começo do século é acidental, o naufrágio do fim do século é essencial. A História repercute na poesia. Os naufrágios de Bernardin de Saint-Pierre, de Chateaubriand e de Byron sugerem a derrubada do Antigo Regime e dos valores antigos, varridos pelas "tempestades" da Revolução.¹⁷ No fim do século, tendo atravessado sucessivas revoluções e restaurações, a guerra franco-prussiana de 1870 e o malogro sangrento da Comuna, os poetas franceses já não se entusiasmam com o heroísmo de tipo militar. Do lado de cá do oceano, Castro Alves escreve seu "Navio negreiro", esteado no contraste entre uma introdução nutrida dos clichês românticos sobre a beleza e o heroísmo da vida marítima e a descrição subsequente do "brigue imundo" dos escravos, para os quais o naufrágio seria um mal menor:

*Ó mar, por que não apagas
Co'a esponja de tuas vagas
De teu manto este borrão?...
Astros! noites! tempestades!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares, tufão!...*

À medida que os homens dominam os mares, usando-os para fins que se revelam menos nobres, os poetas se afastam da celebração dos grandes feitos marítimos. Filosoficamente, como é igualmente sabido, é a "morte de Deus" que os priva de rota, e os joga num tédio mais grave do que a melancolia romântica:

*Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croît encore à l'adieu suprême des mouchoirs!
Et peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots. ("Brise marine")*¹⁸

O "quadrante solar histórico-filosófico do poema de Mallarmé indica um momento em que não é mais possível, para o poeta, retomar o tema da viagem marítima sob sua forma épica, ou como evasão e busca de exotismo. Perdida a transcendência, e vendo fechadas todas as rotas de fuga (o tema da fuga obcecava Mallarmé), só lhe resta o canto dos marinheiros, apelo a um sublime indefinido: "Mas ó minha alma, ouça o canto dos marinheiros."

O naufrágio voluntário de Baudelaire, em busca do "novo", ainda continha uma possibilidade de transcendência e representava um último impulso de heroísmo. Em Mallarmé, teremos apenas um "desastre obscuro" ou "alguma alta perdação". Quase 30 anos depois de "Brise marine", em "À la nue accablante", um "sepulcral naufrágio" será novamente evocado, mas ainda mais irrevocável, já que o mastro estará totalmente "abolido" e a espuma engolirá "o flanco infante de uma sereia", fazendo calar até mesmo o canto. Nesse poema, o naufrágio não é mais uma metáfora, é um símbolo, com tudo o que este comporta de polissemia e obscuridade.

Em *Un coup de dés*, o naufrágio é de outra natureza e de outra envergadura: "Naufrágio esse / direto do homem / sem nau / não importa / onde vá".¹⁹ Na beira do Abismo, "uma nau / pensa de um ou de outro bordo", conduzido por um Mestre que "outrora empunhara o leme", vai, entretanto, "passar altiva", "em vez / de jogar / maníaco encanecido / a partida / em nome das ondas". O poema será uma "vela alternativa", que efetuará "um volteio / em torno do vórtice / sem o juncar / nem fugir". O poeta, "príncipe amargo do escolho", navegará "nessas paragens / do vago / onde toda realidade se dissolve". Arrancados "do fundo de um naufrágio", os blocos de palavras são os destroços dispersos e depois recolhidos no fulgor de uma constelação-poema, "cálculo total em formação / vigiando / duvidando / rolando / brilhando e meditando / antes de se deter / em algum ponto último que o sagre".

A escrita fragmentária e disposta em abismo, na própria materialidade das palavras sobre a página, parece sublinhar o caráter metafórico desse “naufrágio”. Entretanto, essa metáfora não joga mais com dois sentidos, o manifesto-aparente e o evocado-verdadeiro, como acontecia na poesia clássica ou romântica, mas deixa o sentido em pedaços, em abismo e em perigo de naufrágio.²⁰ A infinidade de sentidos disseminados, em sua indeterminação final, emblematiza a situação de risco extremo a que chegou a navegação poética, no fim do século XIX. Perigo de não poder ir mais longe, mas, ao mesmo tempo, abertura de novas rotas; exatamente como nas viagens reais de Descoberta.

Outras vias eram, enquanto isso, exploradas. Um motivo também presente no poema de Byron ganhará importância, na poesia subsequente. Trata-se do motivo do “barco-brinquedo”: “Os Leviatãs de carvalho [...] que são teus brinquedos.” O que era, em Byron, mais uma imagem evocando a fragilidade das obras humanas diante do poder do oceano, vai ser, em Rimbaud, uma imagem que afirma a superioridade da infância sobre a idade madura ou, em termos poéticos, a superioridade do sonho sobre a realidade.

Todos se lembram da admirável estrofe de “Le bateau ivre”:

*Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai*²¹

Baudelaire também tinha lamentado, em “Le voyage”, a perda do sonho de viagem infantil: “Para a criança que ama os mapas e as estampas, o mundo é vasto [...], mas aos olhos da lembrança [...] o mundo é pequeno.” Essa evocação da infância transcenderá, doravante, o domínio sentimental das lembranças pessoais e remeterá a uma perda coletiva de interesse pelo mundo real, e a uma falta de confiança na capacidade cognitiva da razão.

A mesma imagem do “brinquedo” aparece, mais tarde, em Fernando Pessoa. Herdeiro de Poe e de Baudelaire, como muitos outros poetas daquela virada de século, Pessoa é um teórico e praticante da poesia como sonho desperto e jogo. Em sua “Ode marítima”, depois de um longo delírio sadomasoquista, o tom muda no fim, como ocorre no poema de Rimbaud. A agressividade e a crueldade da vida de marinheiro encontra seu contraponto agrídoce na nostalgia da infância, de uma infância também ela imaginária. Muitas estrofes antes dessa evocação da infância, Álvaro de Campos já havia indicado que o poema todo era um sonho desperto:

*E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho!
 Componde fora de mim a minha vida interior!
 Quilbas, mastros e velas, rodas do leme, cordagens,
 Chaminés de vapores, hélices, gáveas, flâmulas,
 Galdopres, escotilhas, caldeiras, colectores, válvulas; [...]
 Fornecei-me metáforas, imagens, literatura,
 Porque em real verdade, a sério, literalmente,
 Minhas sensações são um barco de quilba pro ar,
 Minha imaginação uma âncora meio submersa,
 Minha ânsia um remo partido,
 E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia!*

Vemos aí o que será uma das características da poesia do século XX, e que já se via em Lautréamont: o metatexto que exhibe, no próprio poema, sua condição de invenção literária. Ora, se no tempo do primeiro Romantismo o pacto entre o poeta e seu leitor implicava que este interpretasse as imagens, em busca de um fundo psicológico ou filosófico, o micróbio da ironia, que já habitava ocasionalmente esses mesmos poemas românticos, espalhou-se no decurso do século, até que, no início do século seguinte, a poesia fosse praticada como um discurso auto-referencial, ora desesperado, ora provocador.

Na estrofe de Byron, considerada aqui como "tesouro" de imagens, haveria ainda outras associações a serem exploradas. Por exemplo: a metáfora mar = espelho, que persistirá até Baudelaire e desaparecerá na poesia subsequente, à medida que decresce a crença na representação e na "natureza humana". Poderíamos também perseguir a associação martúmulo-cemitério, de Byron a Valéry. Ou o motivo da espuma, imagem do desaparecimento, tratada de modo solene por Byron e Hugo, de maneira farsesca em Lautréamont, erótica em Rimbaud e quase abstrata em Mallarmé.

Mas vou restringir-me a uma última observação. No conjunto de poemas aqui evocados, o oceano e as navegações, em fim de contas, nunca são o verdadeiro tema, como ainda podiam ser na épica clássica, mas apenas um pretexto para meditações variadas, desenvolvidas através de comparações e metáforas. O que é notável é o fato de que, no fim do século XIX e no início do XX, as comparações e metáforas marítimas tenham freqüentemente por objeto o próprio texto literário, a prática da escrita poética, ou a literatura anterior sobre o tema, confirmando a tendência metatextual e intertextual da literatura moderna, observada por muitos teóricos.

A proposta de Baudelaire, em "Le voyage", de "ir ao fundo do Desconhecido para encontrar o novo", foi e continua sendo lida como um programa estético, o programa estético da

Modernidade literária. Lautréamont exhibe constantemente o caráter literário de sua “estrofe”, por alusões a outras obras e por comentários estilísticos que remetem o oceano à condição de “tema de dissertação”. Rimbaud também escreve um poema em que as lembranças de leituras se encontram tão presentes e patentes que poderíamos ler de modo literal sua afirmação “eu me banhei no Poema do mar” como: “Eu me banhei num mar de poemas.” Em Mallarmé, o caráter metapoético do poema é evidente, desde os primeiros versos de “Brise marine”, que referem “todos os livros lidos” e “o papel vazio defendido pela brancura”, não deixando dúvidas acerca do caráter literário desse pretensão sonho exótico.

Pessoa, no trecho acima citado, explicita a função principal das “coisas navais”, que é a de fornecer “metáforas, imagens, literatura”. Poderíamos acrescentar a essa lista o nome de Valéry. Embora “Le cimetière marin” não seja um poema sobre a viagem marítima, mas uma meditação filosófica sobre a vida e a morte, o mar é ali pretexto para numerosas metáforas, dentre as quais várias remetem à própria poesia. O poema está semeado de alusões ao ato de escrever (nas fontes do poema, / Entre o vazio e o acontecimento puro), e se encerra com uma referência ao objeto livro, cujas páginas viradas se confundem com o rolar das vagas: “O ar imenso abre e fecha meu livro [...] Voem, páginas deslumbradas!”

Pareceria, então, que o círculo se fechou, depois de vários séculos, e que a viagem tivesse sido novamente tomada como metáfora da escrita poética. Mas tudo volta, como dizia Barthes, numa outra volta da espiral. O objetivo do poeta clássico era o de chegar a bom porto, demonstrar sua capacidade de construir um “barco” segundo as regras, e de navegar em seu assunto com *ingenium et ars*. O objetivo do poeta moderno não é o de dominar o seu assunto ou a arte poética, mas de chegar à própria essência da poesia. Nos poemas de Byron ou de Hugo, ainda havia referências geográficas e históricas precisas, as quais, na poesia subsequente, serão substituídas por “incríveis Flóridas” (Rimbaud), ou desaparecerão completamente do texto, confirmando que, do Romantismo à Modernidade, a poesia se tornou cada vez mais autônoma e auto-referencial.²² A ambição cognitiva do poeta diminui, no que se refere ao conhecimento geográfico, histórico e científico, ao mesmo tempo que aumenta a sua ambição de chegar às próprias fontes da poesia, e de conseguir o milagre de captar a essência de cada momento, pensamento ou sentimento, numa fórmula verbal justa, “que possua a necessidade de uma fórmula matemática” (Valéry).

No que se refere ao conhecimento filosófico ou aos preceitos éticos fornecidos pela poesia, poderíamos dizer que os poetas se tornaram mais céticos e mais modestos e, por isso mesmo, mais corajosos em sua obstinação. Há uma enorme diferença entre Byron refletindo sobre as

paixões humanas, Hugo olhando o mar do ponto de vista de Deus, Baudelaire propondo o mergulho heróico no fundo do Desconhecido, e Mallarmé "vigiando, duvidando, rolando", ou Valéry que aceita a precariedade de nossa condição e de nossa ignorância: "O vento se levanta!... É preciso tentar viver!"

No século XX, o tema oceânico voltará, por vezes, com uma conotação arcaizante, saudosa das antigas grandezas; é o caso de um Saint-John Perse ou de uma Sophia de Mello Breyner. Na poesia de uma outra linhagem, o mar não é tema, mas metáfora da poesia moderna. A evocação mallarmeana do livro-oceano e do naufrágio iminente do sentido é aí prioritária. Para Gottfried Benn, a metáfora do naufrágio não remete ao referente "viagem marítima", mas ao mergulho no "vazio ontológico" (*Probleme der Lyrik*, 1951). Para Haroldo de Campos, o mar é "um livro rigoroso e gratuito" (*Galáxias*, 1963-1967), e as sereias serão as "açuladas sirenes" dos veículos urbanos (*Finismundo: a última viagem*, 1990). Depondo sobre a gênese desse último, diz Haroldo de Campos:

*O risco da criação pensado como um problema de viagem e como um problema de enfrentamento com o impossível, uma empresa que, se por um lado é punida com um naufrágio, por outra é recompensada com os destroços do naufrágio que constituem o próprio poema.*²³

Na poesia contemporânea, "o acaso é, se não vencido, pelo menos captado no rigor da palavra e elevado à firme figura de uma forma em que ele se fecha" (Maurice Blanchot, *Mallarmé*). Apesar de tudo, a navegação poética prossegue. O naufrágio é um desastre iminente, um sinistro mantido em suspenso por um golpe de sorte, um lance de palavras.

Notas:

1. Theodor Adorno, "Discours sur la poésie lyrique et la société", in *Notes sur la littérature*, trad. Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 56.
2. As traduções, em notas ou no corpo do texto, são de minha responsabilidade, exceto quando outro tradutor for referido.
3. *The Poetical Works of Edward Young*, The Aldine Edition of British Poets, London, Bell and Daldy, 1887. Tradução literal: "Oceano! domínio tumultuoso dos perigos, em perpétua guerra com o homem! Capital da Morte, onde ela reina, com todos os seus terrores (recentemente festejastes na costa de Albion), abismo aberto e clamando por mais! Espelho fiel como refletis a melancólica face da vida humana!"
4. *The Poetical Works of Lord Byron*, ed. E. H. Coleridge, London, John Murray, s. d.
5. "Imutável, exceto no capricho de tuas vagas; o tempo não grava nenhuma ruga em tua frente azul. Tal como te viu a aurora da Criação, assim rolas ainda."
6. "Esses armamentos que fulminam os muros das cidades construídas na rocha, apavorando as nações e fazendo tremer os Monarcas em suas Capitais; os Leviatãs de carvalho, cujos largos flancos permitem a seus criadores de argila assumirem o título, vão de senhores do mar, e de árbitros da guerra — esses são teus brinquedos, e, como um floco de neve, eles desaparecem na espuma de tuas vagas, que destroem tanto a orgulhosa Armada quanto os destroços de Trafalgar."
7. "Que fim levaram essas frotas famosas? O mar as lança às nuvens, o céu as devolve às vagas."
8. "Tua ruína começa, tu que em tua demência percorrias os mares imensos, como Leviatã."
9. "Leviatã, é todo o velho mundo, áspero e desmedido em sua feiúra selvagem; Leviatã, é todo o passado: grandeza, horror."
10. "Eis uma centena de leviatãs saídos das mãos da humanidade. As ordens enfáticas dos superiores, os gritos dos feridos, os tiros de canhão, tudo isso é barulho feito para desaparecer em alguns segundos. Parece que o drama acabou, e que o oceano levou isso tudo para o seu ventre. A goela é formidável. Ela deve ser enorme, lá embaixo, na direção do desconhecido! Para coroar, enfim, a estúpida comédia, que nem ao menos é interessante, vê-se, no meio dos ares, alguma cegonha retardatária por cansaço, que começa a gritar, sem deter a envergadura de seu vôo: 'Puxa!... parece mau! Havia, embaixo, uns pontos negros; fechei os olhos, eles desapareceram.' Eu te saúdo, velho oceano!"
11. "*Paulo e Virgínia* choca nossas aspirações mais profundas à felicidade. Outrora, esse episódio, sombrio da primeira à última página, sobretudo o naufrágio final, me fazia rangir os dentes. Eu rolava sobre o tapete e dava pontapés em meu cavalo-de-pau."
12. Em *Estruturas da lírica moderna*, Hugo Friedrich considera Lautréamont "uma variante mais fraca de Rimbaud". Parece-me mais justo observar que os dois poetas anunciam duas vertentes diversas da poesia moderna. A análise do modo como cada um deles trata o tema do oceano, legado pelo Romantismo, o prova: Lautréamont, pela desconstrução paródica; Rimbaud, pela magia verbal das associações livres.
13. "Vi fermentarem pântanos imensos, ansas, / Onde apodrecem Leviatãs distantes". Tradução de Augusto de Campos, *Rimbaud livre*, São Paulo: Perspectiva, 1992.
14. "Mas eu, barco perdido sob os cabelos das enseadas [...] Oh! que minha quilha se rompa! Oh! que eu me vá no mar."

15. "Sou como uma barçaça sem vergas e sem mastros / Que flutua, destroço inerte, entregue às vagas agitadas."
16. "Minha alma é um veleiro buscando sua Icária / Inferno! É um escolho."
17. O navio encalhado ou abandonado é o símbolo de um mundo e de um tempo acabados. Ele pode ser encontrado também na pintura da época, como no quadro *O Intrépido Temerário*, de Turner, pintado em 1839, no qual se vê um magnífico veleiro, tornado obsoleto pelos progressos da navegação a vapor, puxado por um pequeno rebocador negro, como um aristocrata conduzido por um plebeu.
18. "Um Tédio, desolado por cruéis silêncios, / Ainda crê no derradeiro adeus dos lenços! / E é possível que os mastros, entre as ondas más, / Rompam-se ao vento sobre os naufragos, sem mas- / Tros, sem mastros, nem ilhas férteis, a vogar..." Tradução de Augusto de Campos, *Mallarmé*, São Paulo: Perspectiva, 1975.
19. Neste parágrafo cito a tradução de Haroldo de Campos (*Mallarmé*), com pequenas alterações no sentido de maior literalidade, necessária à minha argumentação.
20. "A prática da escrita em abismo, não é aquilo de que a crítica temática — e sem dúvida qualquer crítica, como tal — nunca poderá dar conta ao pé da letra? O abismo jamais terá o brilho do fenômeno, porque ele se torna negro. Ou branco. Um e/ou o outro, ao quadrado da letra." (Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris: Seuil, 1972, p. 297).
21. "Da Europa a água que eu quero é só o charco / Negro e gelado onde, ao crepúsculo violeta, / Um menino tristonho arremesse o seu barco / Trêmulo como uma asa de borboleta." Tradução de Augusto de Campos (*Rimbaud livre*).
22. O porto lisboeta de Pessoa, ou o cemitério mediterrâneo de Valéry são apenas pontos de partida para viagens mentais que ignoram a geografia ou a cronologia. O desapareço do referente real também se comprova pelo fato de não importar, para a leitura dos poemas, sabermos que Isidore Ducasse fez efetivamente viagens marítimas, enquanto Rimbaud nunca havia visto o mar, quando escreveu "Le bateau ivre". É de um outro mar que se trata, na poesia moderna.
23. *Sobre Finismando: a última viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, p. 15.

O elemento dramático na poesia de João Cabral

Antonio Hohlfeldt

O nome de João Cabral de Melo Neto está intimamente ligado à poesia brasileira contemporânea. Normalmente filiado à chamada Geração de 45, o que em si é um problema a ser sempre discutido, sua obra, hoje já numerosa, considerada muitas vezes difícil, tem-se afirmado gradualmente não só junto à crítica quanto ao grande público. Costuma-se dizer que, para isso, contribuiu basicamente o sucesso popular de *Morte e vida Severina*, auto de Natal pernambucano, conforme indicação do próprio poeta, escrito entre 1954 e 1955, e que, encenado em 1966, alcançou sucesso estrondoso, fora e dentro do país, projetando o nome do poeta que viu, conseqüentemente, suas obras começarem a ter alguma saída. Foi mesmo este texto escrito para o teatro – na verdade não o primeiro texto destinado ao teatro que já escrevera, mas o primeiro que conseguiu chegar à cena – que lhe deu popularidade.

Pois o meu tema é o teatro de João Cabral. Ou melhor, o “dramático” como elemento permanente de sua obra poética e de sua modernidade.

Antônio Houaiss foi um dos – se não o primeiro – a registrar a poesia do poeta pernambucano. Foi certamente ele quem antecipou uma das principais marcas dessa poesia, sua perspectiva plástica. Mais adiante, um dos melhores ensaios a abordar a obra cabralina, já na década de 60, foi o de Luiz Costa Lima. Ele destacou a perspectiva metalingüística de João Cabral e o extremo cuidado artesanal de seus poemas,¹ perspectiva, aliás, que não escapara à argúcia de Álvaro Lins² quem, em resenha sobre o livro de estréia, assim se referia ao poeta: “A poesia do sr. João Cabral de Melo Neto, outro poeta da nova geração, explica-se com o próprio título do seu livro: *O engenheiro*, que decorre por sua vez de um poema de igual título (...) Uma nota característica da poesia do sr. João Cabral é o seu desdém ao que é comum e convencional. Ele procura fixar os aspectos secretos e originais das coisas. Restringe-se assim a sua visão poética para melhor exprimir-se. O seu sonho é o de revelar apenas o essencial. Utiliza para isso um mínimo de palavras, tornando a sua arte hermética e difícil. *Têm muito da arquitetura moderna os seus poemas* (grifo meu), continua o crítico, que já registrava, num tiro na mosca, as influências sobre o escritor, e que depois seriam reiteradas vezes analisadas *ad nauseam*, ou seja, Mallarmé e Valéry.

A primeira abordagem de maior fôlego, contudo, da obra poética do autor de *O engenheiro*, surgiria através do paraense Benedito Nunes, abrindo uma coleção paradidática. Benedito Nunes tratava de juntar a perspectiva formalista (nenhuma referência aos teóricos russos, bem entendido) até aqui desenvolvida, com uma análise de conteúdo.³ Seguir-se-ia o ensaio de José Guilherme Merquior.

Assim é que vamos partir de dois pontos de chegada anteriores: de Luiz Costa Lima, vamos recuperar aquela idéia da proximidade da poesia de João Cabral com o teatro de Bertold Brecht. E de José Guilherme Merquior, no ensaio citado, a perspectiva "ontológica" e "ética" que anima essa poesia.

I

O conceito da vida como um jogo, e do ser humano como um jogador, é antigo e, no mínimo, advém dos gregos, sob o conceito do *homo ludens*. No caso de João Cabral, a perspectiva lúdica ocorre enquanto o poeta reconhece estar inserido na natureza – mais competente para entender e cumprir as regras do jogo – com quem deve colocar-se como parceiro, embora sempre sob uma perspectiva de ambígua inferioridade. Digo ambígua, porque a natureza é superior ao ser humano, já que possui regras específicas e constantes, que lhe dão tranqüilidade em seu sempre igual desenrolar. O homem, ao contrário, não pode sujeitar-se ao acaso, sua ação histórica deve organizar-se sob certas necessidades, que ele mesmo precisa descobrir. Dito de outro modo, jogador, ele próprio deve inventar e criar seu jogo específico, no que é menos hábil e capaz do que a natureza. Contudo, é desta condição que nasce o desafio a ser por ele vencido, ou seja, fazer-se na medida em que age, descobrir o sentido de sua ação no próprio desenrolar da mesma. Se há, pois, uma característica natural no jogo, que é o acaso, há uma outra, o programar-se, eminentemente humana, especificamente humana, que pressupõe, contudo, a vontade de jogar e o desejo de fazer-se neste jogo. O que anima tal vontade e a guia é o que precisamos definir.

O jogo é também um aspecto importante presente na composição artística. João Cabral diverte-se ao criar poemas geometricamente dispostos de maneira que o leitor deva, além da leitura corriqueira, buscar as partes e recompô-las em determinadas ordenações. Daí seus poemas estarem organizados segundo princípios matemáticos em combinações de estrofes e partes aparentemente dessemelhantes, mas que possuem uma ordem mais recatada. Por

exemplo, em "Dois parlamentos", onde a comutação das partes é um desafio permanente ao leitor, que poderá ler o poema sob diferentes perspectivas.

Precisamos, pois, distinguir dois tipos de ações, as externas e as internas. As ações internas do homem nem sempre conseguem concretizar-se em seus gestos. Muitas vezes, chocam-se com as ocorrências externas, impedindo-as de realizar-se plenamente. Sob certo aspecto, reedita João Cabral aquela perspectiva aristotélica da diferenciação entre *ato* e *potência*. Ou seja, embora as possibilidades múltiplas de uma determinada situação, nem sempre o homem consegue reconhecê-la plenamente e, em consequência, dominá-la ou agir sobre ela. Assim, cria-se uma tensão entre a vontade e a possibilidade real do gesto humano. Se, de um lado, o jogo jogado pelo homem transforma-o em agente histórico – ele se faz à medida mesma em que anda –, por outro, enfrenta adversidades as mais diferentes e inesperadas. Criam-se, assim, pontos de conflito, de tensões variadas que poderão ou não ser superadas, ultrapassando-se as crises ou, ao contrário, nelas naufragando.

Substituamos, agora, o conceito de *jogo* pelo de *luta*, e teremos mais clarificada a poesia de João Cabral, ou seja: a vida é precária em sua situação presente, porque ela é pleno desenvolvimento, permanente mudança e modificação. O ser humano, ao enfrentar a natureza e os demais seres humanos, para poder jogar o seu jogo, coloca-se no centro de uma luta que o transforma – ou não – em um ser histórico. Precário em sua condição, o homem luta para nela afirmar-se. No dizer de José Guilherme Merquior, advém daí uma "visão trágica da existência"⁴ o que, simplificada, quer dizer uma visão dramática, por valorizar a ação humana como enfrentamento e ultrapassamento daquela condição. Se isso vale para a vida, muito mais para a poesia, que é a "luta difícil pela criação".⁵

O exercício poético de João Cabral é antecedente de uma visão filosófica muito clara e profunda, que o leva não apenas a expressar-se sobre determinados conteúdos quanto a fazê-lo em formas tais que, mimetizando a realidade abordada, revela-a em toda a sua dramaticidade ao leitor, fazendo com que aquela tensão existente na realidade transfira-se para o sujeito estético, quando ocorre a leitura do poema.

Em síntese, a poesia cabralina necessariamente constrói-se como metalinguagem – isto é, uma reflexão sobre a linguagem em construção – tendo em vista que necessita acompanhar a evolução presente, as lutas permanentes do ser humano, simultâneas com a luta do poeta em dominar a sua linguagem e a sua expressão.

II

A imitação de “pessoas que agem e obram diretamente” gerou o conceito do drama, segundo a *Poética*, de Aristóteles, cinco séculos antes de Cristo.⁶ Ou seja, para o teórico grego, o drama pressupõe uma “imitação” direta, por intérpretes, e pressupõe, igualmente, o espetáculo e o espectador.

No caso da poesia de João Cabral, vamos enfatizar, num primeiro momento, o aspecto da “ação” e, num segundo, o da “imitação”.

O Estagirita, ao definir a tragédia (tomemo-la, aqui, genericamente, como sinônimo do *teatro*, e, conseqüentemente, do *drama*, ainda que depois devamos escolher uma das formas sob a qual ele se apresenta na obra de João Cabral), identifica seis diferentes partes na composição de uma obra, quais sejam, *mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia*.⁷

Os críticos Marlies K. Danziger e W. Stacy Johnson, na leitura atualizada que fazem de Aristóteles, acrescentam outro elemento básico para a compreensão de sua obra, qual seja, o *sofrimento* ou purgação (catarse).

Eric Bentley, sob esta mesma ótica, identifica três diferentes tipos de tragédia, segundo as ações de seus personagens e as situações por eles sofridas, como: a) sofrimento e resignação; b) destruição e renovação; c) sacrifício e expiação.⁸ A leitura de João Cabral mostrar-nos-á que o poeta trabalha indiferentemente com qualquer uma delas, sendo que os dois textos dramáticos totalmente realizados, *Morte e vida Severina* e *Auto do frade* alinham-se em a) ou b) e c), respectivamente, enquanto que os demais textos *Os três malamados* e *Dois parlamentos* se colocam em a) e *O rio* pode ser catalogado em a) ou b), constituindo com *Morte e vida Severina*, aliás, forte unidade.

Uma observação: João Cabral de Melo Neto é essencialmente um poeta, e isso ninguém contesta, ainda que leiamos toda a sua obra lírica sob a perspectiva do dramático. Que ligação haveria, então, entre essas duas perspectivas, até porque, mesmo ao escrever explicitamente para teatro, João Cabral valeu-se da forma do poema para a sua expressão formal? Acho que vale a citação, uma vez mais, de Ronald Peacock, ao dizer: “O verso é o mais poderoso instrumento individual de intensificação poética, por adicionar à linguagem ritmos claros e por, mercê de um cultivo mais cuidadoso do som da linguagem, explorar a expressividade da voz” na organização do ritmo e na linguagem enfática.⁹ Ora, entende-se, então, o caso de João Cabral: poeta de *per si*, preocupado com a questão ética, expressando uma visão dramática da vida, por que, ao

escrever para o teatro, abandonaria a forma do verso, que lhe daria exatamente o que mais buscava, a intensificação de suas intenções, já que pretende denunciar e propor mudanças na situação preexistente ao início da ação dramática?

III

Considerado como “exercício descompromissado” por Luiz Costa Lima, “Os três malamados” voltaria a ser editado, depois de 1943, em edição conjunta com “O rio”, *Morte e vida Severina* e “Uma faca só lâmina”, constituindo, segundo João Alexandre Barbosa, “uma espécie de diálogo, por si mesmo um elemento dramático, entre as quatro obras escritas entre 1953 e 1955”,¹⁰ nos chamados “poemas em voz alta”, na classificação que o próprio poeta lhes deu, da mesma forma que, anos mais tarde, com o *Auto do frade*, denominaria o trabalho de “poema para vozes”, caracterizando não apenas a forma mais tradicional do jogral dramático, quanto mencionando, indiretamente, a forma de personagens por ele adotada, na maioria das vezes, coletivos e anônimos, numa clara reinterpretação da função do coro trágico grego.

Segundo Marta Peixoto, o texto de “Os três malamados” constitui-se de três “monólogos fechados”¹¹ e o seu discurso não se dirigiria especificamente a ninguém. Na verdade, esquece a comentarista de que, idealizado para teatro, o texto pressupunha, obrigatoriamente, um receptor, sim, o auditório, e, portanto, os monólogos são fechados entre si, talvez, mas constituem monólogos paralelos, complementares, que estabelecem ao ouvido do espectador-ouvinte contrastes fortes entre três maneiras diferentes de encarar o amor. Na verdade, a complementariedade dos textos estava destinada ao espectador-ouvinte, que deveria fechar o elo de ligação entre os três personagens, através de suas falas. Para Marta Peixoto, “o *eu* passivo e limitado exemplificado por João e Joaquim (primeiro e terceiro dos falantes), transforma-se no monólogo de Raimundo, num personagem confiante, capaz de tomar atitudes positivas. (...) o monólogo de Raimundo indica uma nova perspectiva de poesia a ser desenvolvida por Cabral em *O engenheiro* e em suas obras posteriores”.¹²

Quanto a “O rio”, é uma situação bastante diversa. São 60 longas estrofes de 16 versos cada uma, alternando-se seis e cinco sílabas métricas, basicamente, embora não sejam raros os versos de sete e oito sílabas.

“O rio” integra, segundo Angel Crespo e Pilar Gomez Bedate, o chamado “tríptico do Capibaribe”,¹³ colocando-se como narrativa mais genérica do que em *Morte e vida Severina* será posteriormente particularizada. Narrativo – aparentemente narrativo, se comparado com

Morte e vida ... – “O rio”, na verdade, repete a experiência anterior de “Os três malamados”: é um monólogo dramático, na forma de “relação de viagem” que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife, assumindo características do “romance espanhol”, no dizer de Luiz Costa Lima,¹⁴ sendo protagonista, contudo, de um drama que o poeta retomará, mais adiante, trocando aquela primeira pessoa antropomórfica por outra, humana, Severino, um dos vários centenares ou milhares que habitam o sertão e que se tornam, desde cedo, retirantes, se antes não tiverem morrido de morte morrida ou matada, para usarmos a expressão do personagem. Em ambos os textos, contudo, usa-se da primeira pessoa do singular, a mesma que marcara “Os três malamados”. No caso de “O rio”, o Capibaribe, como protagonista, dá-se ao luxo de observar e narrar, a um segundo – que é o espectador-ouvinte-leitor – o que aprende e observa ao longo de sua jornada. O que temos, assim, é uma narrativa em desenvolvimento, marcada, inclusive, por certa determinação das jornadas que se sucedem (XII – “na outra manhã...”; XIII – “... depois”, “... depois ...”; XV – “dias depois”; XXI – “no outro dia”; XXXVIII – “à tarde” etc.). Há, pois, inequivocamente, um movimento do rio em sua descida até o mar, tanto que as metáforas iniciais do poema o fazem aceitar o destino de “ir passando” (VI), como o “barco” (VI, X e XXXVIII). Contudo, as reiteraões sucessivas e a repetição das cenas assumem outra função, primordialmente dramática e reveladora: a de que, por trás da aparente modificação da paisagem – do sertão para a Zona da Mata e de lá até a entrada do Recife, nos alagados –, a situação, variada na aparência, é exatamente igual na sua essência: a morte, a negação do futuro, a autofagia que caracteriza aquela região, tendo como vítima principal o homem do sertão que se retira até o Recife, onde terminará tragicamente seus dias.

O Capibaribe tem, no poema, dupla função: é a *dramatis personnae* de João Cabral, mas, ao identificar-se com o retirante, é também ele próprio. É pelos olhos do rio que percebemos o vazio da não-existência do retirante, e entendemos a reiteração permanente das frustrações que sofre em relação à sua expectativa.

Boa parte do poema centraliza sua atenção menos no sertão e mais na Zona da Mata, ou seja, na área da produção da cana. Começa-se mostrando que o trabalhador não é proprietário da terra (cap. XVII) e passa-se então a hierarquizar a propriedade, mostrando-se que, enquanto ela modificou sua maneira de produção, piorou a sorte não apenas do trabalhador do eito quanto dos próprios proprietários originais. Assim, distingue-se entre terras de engenho e de usina (XXI) e, embora se reconheça que a má sorte do trabalhador é a mesma em ambos os casos (a reduplicação dos versos por anadiplose), sente-se que a propriedade latifundiária responde pela decadência dos engenhos e a expansão das usinas, o que fica mais explicitado no capítulo

XXV, inclusive através de um paralelismo metafórico entre a usina que “mói” a tudo e a todos e o tempo que “rói” tudo até a morte. Valendo-se uma vez mais da reduplicação da expressão “planta de cana” no capítulo XXVI, o poeta aprofunda o aspecto terrífico da plantação que chega mesmo a expulsar a gente que morava naquela terra (cap. XXVII), impedindo até a existência de um local mínimo para o enterro do trabalhador (XXIX), e isso porque a usina, de mera forma de propriedade da terra, tornou-se na verdade uma instituição antropofágica, a Usina, que mata os engenhos (caps. XXVIII e XXX) e come o próprio canal (XXXI). A passagem mais significativa, contudo, desta parte, encontra-se no capítulo XXXII, quando lemos:

*Na vila da Usina
 é que fui descobrir a gente
 que as canas expulsaram
 das ribanceiras e vazantes;
 e que essa gente mesma
 na boca da usina são os dentes
 que mastigam a cana
 que a mastigou enquanto gente;
 que mastigam a cana
 que mastigou anteriormente
 as moendas dos engenhos
 que mastigavam antes outra gente;
 que nessa gente mesma,
 nos dentes fracos que ela arrenda,
 as moendas estrangeiras
 sua força melhor assentam*

E, se o rio foi o narrador e a *dramatis personae*, não é menos verdade que a atenção do poeta estava efetivamente voltada para o retirante. Daí que, ao avançar o rio até o mar, trata de responder à expectativa do espectador-ouvinte, revelando logo aquilo que o personagem-rio tanto aguardava.

Com ironia ferina, o poeta observa que as casas dos alagadiços não estão construídas sequer ao nível do cais, de maneira que os retirantes vivem ao nível da lama e do pântano, olhando o rio passar, e, portanto, uma vez mais, de olhos baixos.

O poema se conclui, então, com a retomada da utopia original, ou seja, o contraste dramático entre a expectativa alcançada pelo rio – ver o mar – e frustrada para aquela gente –,

chegar ao Recife e ali reiniciar sua vida: "Não há talhas que ver, / muito menos o que tombar: / há apenas esta gente / e minha simpatia calada" (LIX), escreve o poeta, colocando seu sentimento no coração do rio, que o expressa com humildade e contrição.

Feita sua descrição e narrativa, o rio, enfim, segue para o mar.

Saltemos no tempo e cheguemos até "Dois parlamentos", que, à semelhança de "Os três malamados", segundo revela o autor a Edla van Steen, foi igualmente idealizado num primeiro momento como texto dramático, até por conter falas diferenciadas.¹⁵

Visualizado como sátira por Haroldo de Campos ou como paródia por Marta de Senna,¹⁶ a verdade é que neste poema avulta, mais do que em qualquer outro, idealizado como texto dramático, o aspecto lúdico, sobretudo pela possibilidade de "comutação" das diferentes partes, que disfarçam o uso de quadras, cuja desorganização o espectador-leitor-ouvinte deve tratar de reorganizar, segundo Marta Peixoto.¹⁷ De qualquer maneira, é bastante clara a tonalidade oral assumida pelo poema, como bem acentua Benedito Nunes.¹⁸

Os temas não são novos na poesia cabralina: o primeiro dos dois poemas, "Congresso no polígono das secas" em "ritmo senador; sotaque sulista" é o dos cemitérios gerais e a vida severina. Já o segundo, "Festa na casa-grande", em "ritmo deputado, sotaque nordestino", fala unicamente do "cassaco", de sua vida, de sua condição, de sua aparência e essencialidade, de seu "amarelo" e, enfim, de seu padecimento e morte.

O poema deve ser lido e entendido todo ao contrário, exatamente porque esconde, no tom satírico adotado, o aspecto grotesco e trágico do tema que aborda. Assim, o primeiro bloco é pretensamente grave – ritmo de senador – mas está distanciado do tema que aborda – sotaque sulista. Quanto ao segundo, está mais próximo – ritmo de deputado, sotaque nordestino – mas, embora falando essencialmente de dor e de padecimento, tem como titulação a referência à "festa na casa-grande", ou seja, remete-nos obrigatoriamente a buscar, por trás da fala aparentemente próxima das grandes construções de sede das fazendas nordestinas, aquela realidade que a anima e sustenta, o cassaco, cuja dor e desesperança são radicais. Aliás, o "ritmo senador" do primeiro bloco, ao referir um "Congresso no polígono das secas", utiliza com extrema ambigüidade o substantivo "congresso" – que ora se refere a um encontro que se faz para debater determinado assunto – ora se refere ao Poder Legislativo federal formado exatamente por senadores e deputados que, em última análise, parece estar implícito no poema – falam, falam, mas nada resolvem. Por fim, outra observação a partir da perspectiva satírica que animou a criação do poema: traduzindo fielmente sua intenção, as falas a nada chegam, ou seja, é, neste sentido, antidramático e antiteatro, já que, ao não chegar a solução alguma, mantém a

tensão e o conflito do primeiro poema, que na verdade antecipa o segundo, cujo desfecho – esse sim o tem, e o tem na experiência única do ser humano, que é a morte – tem início no próprio poema inicial, mas que é abordado com maior minúcia no segundo.

Verifica-se, pois, que toda a vida do cassaco não passa de uma preparação para a morte e, na verdade, morto, levado aos cemitérios gerais – ou melhor ainda, vivendo em uma região que toda ela deveria ser considerada como um cemitério geral – morto, desaparece, sem deixar rastro ou traço, ironia suprema de toda a composição, tendo vista em que se passou tanto tempo falando aparentemente sobre o que não mais existe.

Já muito se escreveu a respeito de *Morte e vida Severina* e pouco terei a acrescentar.

É o próprio Cabral quem confirma ter sido escrito o poema como paródia ou paráfrase do “auto” natalino, buscando na forma do pastoril original algumas cenas por empréstimo.

Sem sombra de dúvida, é a própria primeira parte do poema, em que Severino explica o significado de seu nome, a evidenciação da simbologia coletivista que o poema buscou. Afinal de contas, mais que isso, todos os personagens que serão encontrados e/ou mencionados por Severino, ao longo de seu deslocamento de retirante, chamam-se também Severino, sejam eles o morto que se enterra a partir da segunda parte, seja o morto da sexta parte, ou ainda o morto sobre o qual os dois coveiros conversam, na parte X. Contudo, para contrapor-se a esta generalização demasiada, é bom que se leia com atenção a finalização da primeira parte, quando, após a sua apresentação, fica clara a concretização da tarefa de particularizar “aquele” Severino a que se dedicou até aqui o personagem, pois que ele diz:

*Mas, para que me conheçam
melhor Vossas Senborias
e melhor possam seguir
a história de minha vida,
passo a ser o Severino
que em vossa presença emigra (grifo meu)*

Por que é importante essa passagem? Porque, embora pelo avesso, ela realiza uma individualização. Não é um Severino retirante, mas um Severino que “em vossa presença emigra”, diz ele, ou seja, embora o caráter simbólico do auto, a cena enfocará “aquele” Severino e nenhum outro. Diga-se ainda que, ao final da peça, quando ocorrerá o episódio do “auto dentro do auto”, registrado por Benedito Nunes,¹⁹ e reverter-se-á a linha de desenvolvimento da

obra, justamente o personagem que realiza tal quebra não é mais um Severino, mas sim Seu José, Mestre Carpina.

O título da peça, "Morte e vida Severina", faz uma oposição à ordem semântica tradicional quando se narra a vida por inteiro de alguém. Normalmente, falaremos de "vida e morte", mas João Cabral propõe-nos o contrário. Aparentemente, a reversão se dá no sentido de valorizar a "vida" anunciada com o nascimento do filho de Mestre Carpina, o que faz mudar a intenção de Severino de jogar-se da "ponte da vida". Não se pode esquecer, contudo, que as profecias das ciganas que – como os Reis Magos e pastores do auto tradicional – acorrem para presentear ao recém-nascido, nada anunciam de bom. Em todo caso, falar de transformação do adjetivo "severo" no substantivo próprio "Severino" e daí o retorno à categoria de adjetivo, quando empregada junto aos substantivos "morte e vida" já é lugar-comum. Mas em complementação à dúvida anterior, quero aqui apenas registrar que "severina" é tanto "morte" quanto a "vida", mesmo que ela esteja aparentemente valorizada no poema, em oposição à morte.

A morte, severina, reproduz-se na vida, também severina. Melhor, a vida não passará de ser, também, morte, morte-em-vida. Este é o difícil aprendizado que Severino realizará naquele momento, e apesar da finalização de Seu José, mestre carpina, falando da afirmação da vida, ouvimo-lo reconhecer que ela é, de qualquer forma, severina.

Verifica-se, objetivamente, que toda a obra poética de João Cabral repousa na perspectiva dramática da vida, tanto do ponto de vista formal –, criando tensões com o leitor pelos desafios que lhe impõe – quanto do conteúdo, podendo-se citar centenas de exemplos. Os que inicialmente escolhemos, só mais tarde vimo-los confirmados como obras originalmente ideadas como peças dramáticas. Mas a verdade é que, independentemente deste conhecimento, elas se impõem por si mesmas como exemplos de dramaturgia, mas, mais que isso, é nelas que o poeta se encontra com maior naturalidade como artista (o que não significa negar outras de suas composições), justamente porque é nessa forma mais explicitamente dramática que ele pode, com maior coerência, concentração e efetividade, desenvolver aquela tarefa que mais o preocupa, ou seja, a perspectiva judicante sobre o mundo que o cerca, exercendo, desta maneira, um texto eminentemente didático, como expressão de sua preocupação ética em face da realidade. Esta, pois, a importância moderna e contemporânea da obra de João Cabral de Melo Neto: ela não se nega a falar sobre o aqui e o agora, e, mais que isso, não se nega a trazer uma avaliação do escritor sobre a realidade por ele percebida, avaliação essa que ele não apenas vê, como faz ver a seu leitor-espectador-ouvinte.

Notas:

1. COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
2. LINS, Álvaro. *Jornal de crítica*. Quinta série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947, pp. 104-5.
3. NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.
4. MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 90.
5. *Idem* (1972), p. 85.
6. ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966. Cap. III, 10-11.
7. *Idem* (1966), p. 74-5, VI, 31.
8. BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 261.
9. PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 277.
10. BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p. 113.
11. PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 31.
12. *Idem* (1983), p. 34-5.
13. MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 104.
14. COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 310.
15. STEEN, Edla van. *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1981. vol. I. p. 105.
16. SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Antares, 1980. p. 127.
17. PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 140 e 163.
18. NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 105.
19. *Idem* (1971), p.86.

Ingeborg Bachmann: além do silêncio, a poesia

Vera Lins

Deve soar paradoxal, pois se falou de mudez e silêncio como consequência dessa falta do escritor consigo e com a realidade, uma falta que hoje apenas tomou outras formas. Conflitos religiosos e metafísicos foram substituídos por conflitos sociais, humanos e políticos. E todos desembocam para o escritor no conflito com a linguagem.¹

Ingeborg Bachmann

Anselm Kiefer, que, nos anos 80, fizera uma série de quadros sobre o poema "Fuga da morte", de Celan, entre 1995 e 96, pintou uma outra série com o título de um poema de Ingeborg Bachmann, "A Boêmia fica à beira-mar" ("Böhmen liegt am Meer").² Nos quadros como no poema, a Boêmia, região em torno de Praga, visitada pela escritora em 1964, torna-se um lugar que configura uma utopia. O poema foi escrito a partir de um comentário de Ben Johnson sobre Shakespeare, dizendo que este nem sabia que a Boêmia não fica à beira-mar.³

Bachmann se apropria da frase e recria este território, do qual vem o termo boêmio, como um lugar de esperança, talvez também pela experimentação socialista que se dava aí, porém, muito mais pela tradição cigana, nômade, dos habitantes da região. O quadro de Kiefer mostra, ao contrário da terra carbonizada da série anterior, um campo em que crescem vegetação e flores. Como o pintor e como Celan, Bachmann é uma poeta do desastre, da catástrofe, mas também da esperança. Como um tipo de judeu errante, o boêmio busca um lugar outro. Neste poema diz:

[...]

Ainda confino com uma palavra e com outro país,
confinho, por pouco que seja, com tudo cada vez mais,

um boêmio, um vagante que não tem nada, a quem nada segura,
com apenas o talento de ver, do mar disputável, a terra da minha escolha.

[...]

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,
ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr,

ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,
begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner Wahl zu sehen.

Paul Celan coloca como epígrafe de um poema de seu livro *A rosa de ninguém* uma frase de Marina Tsvetaieva: "Todos os poetas são judeus." As idéias de exílio e deslocamento que essa condição de judeu une à de poeta percorrem a poesia de Ingeborg Bachmann, que diz no poema, "Como posso me chamar?" ("Wie soll ich mich nennen?"): "Como posso me chamar sem estar em outra língua." E no poema "Exílio":

[...]

Apenas com o vento, o tempo e o som

que não posso viver no meio dos homens

Eu com a língua alemã

esta nuvem em torno de mim

que mantenbo como casa

divago por todas as línguas

[...]

[...]

Nur mit Wind mit Zeit mit Klang

der ich unter Menschen nicht leben kann

Ich mit der deutschen Sprache

dieser Wolke um mich

die ich balte als Haus

treibe durch alle Sprachen

[...]

Essa errância aparece como esperança no poema, “A Boêmia fica à beira-mar”. Assim a poesia de Ingeborg Bachmann é resistência e utopia. Resistência à apropriação da linguagem pelo sistema que a usa para adormecer os sentidos e fazer esquecer. Contra isso é preciso retomar a capacidade de revoltar-se, interrogar e recusar. No poema, “Pergunto” (“Ich frage”), um eu se agita, inconformado.

[...]

*Eu me agito — quando olbo para o céu,
na tentativa de gozo e fúria.*

Estou brigada com Deus e o seu mundo

E nem de joelhos nunca senti

Que existe a paz dos humildes,

dada a todos os outros tão sem esforço.

[...]

[...]

Ich schüttel mich in himmelwärt'ger Schau,

Versuch mich in Genuss und Raserei.

Ich bin mit Gott und seiner Welt zerfallen

Und habe selbst im Knieen nie gefühlt,

Dass es den Demutfrieden gibt,

Den alle andern sich so leicht verdienen.

[...]

Em “Propaganda” (“Reklame”) voltam as perguntas, alternadas com um texto em itálico, o discurso anestesiante dos anúncios:

Então para onde vamos

não se preocupe, fique tranqüilo

quando cai a noite quando faz frio

fique tranqüilo

mas

com música

que devemos fazer

alegres e com música

[...]

Wobin aber gehen wir
 ohne sorge sei ohne sorge
wenn es dunkel und wenn es kalt wird
 sei ohne sorge
aber
 mit musik
was sollen wir tun
 heiter und mit musik
 [...]

Sua ida para Roma, suas viagens, sua escrita, mostram essa necessidade de deslocamento, a procura de uma outra terra, como pátria perdida, para superar a confusão babilônica e nela abrir a possibilidade de um instante de verdade, uma verdade que é criação, produção desse eu ancorado na história. Diz: "Eu não me corrompo pela atualidade, mas a corrompo." E: "Não se acredita mais numa poesia fora da situação histórica. O poeta pode conseguir duas coisas: representar, representar seu tempo e apresentar algo para o qual ainda não chegou o tempo."⁴

Sua poesia é também resistência à tentação do silêncio. Como Christa Wolf que, retomando Wittgenstein, diz outra coisa: "Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se parar de silenciar..." Para Bachmann, literatura é forma de conhecimento, em que se esbarram com limites, mas insiste na tentativa de ultrapassá-los. Literatura é utopia como direcionamento, não meta, um esforço na linguagem de iluminação da sombra e direcionamento utópico para uma saída desconhecida ou ainda não conhecida. Oposição e possibilidade de uma outra linguagem. Diz: "Em cada obra há uma falta que impele a outra. O entusiasmo com alguns textos é o entusiasmo pela folha branca ainda não escrita."⁵

Na radicalidade com a linguagem se mostram as afinidades, intensificadas pela situação histórica, que a aproximam de Celan, de Ana Akmatova, para quem tem um poema, e de Christa Wolf. Bachmann fez uma tese sobre Wittgenstein e sobre Heidegger, mas deixa claro que sua poesia não tem diretamente nada a ver com essas teses. Heidegger queria para seu *Festschrift* um poema dela e de Celan, ambos disseram não, pois eram contra seu discurso de reitor.

Diz que Wittgenstein lhe esclareceu algumas coisas sobre as quais ainda não conseguia pensar. Há um indizível que apenas se mostra na poesia, que é um novo andamento (*Gangart*) da linguagem. É preciso ir além do que se pode dizer. Ultrapassar um mundo que não engana mais, não ilude. Nele não pode acreditar como diz em "Pergunto" ("Ich frage")

[...]

Estou brigada com Deus e o seu mundo

[...]

*Estás cansado mundo que me deu à luz,
Apenas pronto para carregar-me de cadeias e,
Onde posso arder e me extasiar,
Cravar em mim mais forte a sua sombra,*

[...]

Ich bin mit Gott und seiner welt zerfallen

[...]

*Wie bist du müde, Welt, die mich geboren,
Einzig bereit, mir Ketten aufzudrücken
Und, wo ich lodern kann und mich entzücken,
Mir deine Schatten fester einzubringen.*

Nas aulas que deu em Frankfurt sobre poesia contemporânea, diz que se reconhece um poeta pela manifestação em sua poesia de uma questão constante e inevitável, assim a obra se acompanha sempre de uma preocupação teórica secreta ou evidente.

Afinal de contas o que fica é isso: ter que se esforçar com a língua corrompida que encontramos, na direção de uma língua que até hoje ainda não predominou, mas que orienta nosso pressentimento e que imitamos [...] Mas é uma imitação dessa língua pressentida por nós, de que ainda não conseguimos nos apropriar completamente. Nós a possuímos apenas como fragmento na poesia, concretizada numa linha ou numa cena e, aliviados, nos damos conta de que nela encontramos nossa linguagem.⁶

A reflexão sobre a poesia se faz constante em seus escritos. O conto Ondina se Vai (Undine geht) é comparado ao *Meridiano*, texto de Celan sobre a arte, discurso proferido quando este ganhou o prêmio de Bremen. *Meridiano*⁷ foi escrito em 1960 e nele se diz que a poesia é solitária, e está a caminho. A poesia vai para um outro, ela precisa desse outro, precisa de um outro frente a ela. Ela o procura, e fala com ele. Em *Meridiano*, trata-se do diálogo desesperado do poema. Em Ondina se Vai, de 1961, a personagem do romântico alemão Friedrich de la Motte Fouqué, Ondina, que Bachmann compara a Lulu, de Wedekind, é a palavra trágica, a própria poesia, no que ela tem de solitário e distante da práxis social e no que tem de crítica. A sereia

no seu discurso fala nos limites do silêncio e da dissolução para um outro, a quem ela aponta suas barreiras sociais e institucionais, um homem chamado Hans, que é todos e um só e a quem ela precisa falar. Trata-se de uma saída fora do humano, de ficar num domínio dirigido ao humano, mas tal que o humano se sente aí sem lugar. Ondina, a poesia, se dirige a esse outro que é o humano, com desejo e furor, como potência da natureza que inquieta. Ela é a provocação, a revolta, uma palavra contra, que vai silenciar, que se termina dissolvendo. Mas que aposta o tempo todo no reencontro, no entanto, um reencontro que também é abissal.

Para Rancière,⁸ a potência de pensamento do poema nega todo sentido cristalizado, é potência de vida e exige que se proceda do fundo da perdição. O pensamento acontece desorientando. Para Bachmann como para Celan, o ato poético é um ato de pensamento. Mas não um pensamento submetido ao cogito, nem reflexão consciente. Por isso a sereia, prestes a se desfazer em espuma, configura, nos limites do silêncio e da dissolução, a poesia como libertação do indivíduo para a possibilidade de pensar um mundo que seja outro. A poesia sempre fala em protesto, fala do sonho de um mundo em que as coisas fossem diferentes, é reação à coisificação, ao domínio da mercadoria.⁹ A sereia chama os humanos de traidores, monstros, que, enquanto ela não se fixa e vive a solidão, se ocupam com fronteiras, jornais e banco, bolsa, comércio e seus casamentos.

Numa das aulas de Frankfurt, Bachmann se pergunta:

Como são reconhecidos um verdadeiro poeta e um poema? São reconhecidos numa nova e completa definição, numa ordenação, numa secreta ou manifesta exposição de um pensamento inevitável. Atemporais, sem dúvida, são apenas as imagens. O pensamento que aprisiona o tempo, se submete por sua vez ao tempo. Mas porque se submete, por isso mesmo nosso pensamento deve ser novo, se quiser ser verdadeiro e se quiser interferir.¹⁰

Nas cinco aulas que deu na Universidade de Frankfurt, Bachmann diz que, quando a arte abre uma nova possibilidade, ela nos torna possível reconhecer onde estamos e onde deveríamos estar. A arte busca transformação. E, citando Simone Weil, ao dizer que o povo precisa de poesia como de pão, acrescenta que esse pão deve quebrar entre os dentes para acordar de novo a fome, mais do que aplacá-la.

Para Bachmann, toda obra se acompanha de uma preocupação teórica, que vai na direção de um constante problema inevitável. Escreveu sobre Musil e talvez com ele e Ernest Bloch confine sua posição utópica. Sua é a idéia de redenção que aparece nos escritos de Bloch e Benjamin,

um aparecer instantâneo de um mundo salvo, redimido. Música e poesia partilham de uma linguagem universal que supera a confusão babilônica e nelas se abre a possibilidade de um instante de verdade e a possibilidade de uma nova consciência e com isso uma nova vida com um outro uso da linguagem. Diz em *Malina*:

*Um dia virá no qual os homens terão os olhos de um negro dourado, eles verão a beleza, estarão livres de sujeira e de qualquer peso, se erguerão nos ares, mergulharão sob as águas, esquecerão suas necessidades. Um dia virá, eles serão livres, todos os homens serão livres também da liberdade que pensaram. Será uma liberdade maior, extrema, será por toda uma vida.*¹¹

Bachmann falou e escreveu muito, se espalhou por vários textos, deslocando seus gêneros, e em todos perseguindo as mesmas questões. O deslocamento que opera na linguagem faz com que trabalhe tanto o romance *Malina* e outros inacabados, uma série de peças radiofônicas, libretos, ensaios e traduções como a de Ungaretti.

Ingeborg Bachmann nasce na Caríntia, província que fica na fronteira da Áustria com a Iugoslávia e a Itália, na cidade de Klagenfurt, em 1925, e morre em Roma, em 1973. É da geração que viveu a Segunda Guerra e diz que sua dor mais forte foi ver a entrada brutal das tropas nazistas na cidade, em 1938. O eu que fala em sua poesia está imerso nessa história de repressão violenta. Seu primeiro livro de poesia é *Die gestundene Zeit (O tempo prorrogado)*, de 1953, com o qual ganha o Prêmio do Grupo 47. Em 1954 aparece na capa da revista *Der Spiegel*. O outro livro de poesia é publicado em 1956, *O chamado da Ursa Maior (Anrufung des Großen Bären)*.

As aproximações entre os dois, Celan e Bachmann, não são apenas poéticas, ela integrou o Grupo 47, com Ilse Aichinger e Celan. Quando leu seus poemas para eles, num quase murmúrio, ficaram encantados e ela passou a fazer parte do grupo. Aliás Bachmann diz que não há correspondências poéticas, há interferências revolucionárias singulares porque: "As coisas não estão no ar. Se faz uma nova experiência, não se a apanha no ar."¹²

Descobre as relações entre fascismo e patriarcado e tem um conto *Entre Assassinos e Loucos (Unter Mörder und Irren)*, que trabalha justamente esse fascismo latente. Para ela, numa sociedade há sempre guerra, não há guerra e paz, há só guerra, e discute em vários poemas, peças radiofônicas e romances, o amor e a relação homem/mulher. Planeja uma série de romances a que dá o título de modos de morrer (*Todesarten*), da qual faz parte o romance

Malina, traduzido no Brasil nos anos 90. Para Bachmann, matar é fazer o que a sociedade faz. Assim há uma questão ética primordial.

No poema "Um tipo de perda", que lembra "One art", de Elizabeth Bishop, fala da perda de uma relação amorosa, através de detalhes concretos, objetos e acontecimentos partilhados num devotamento total, que depois se torna não a perda de alguém, mas a perda total de um mundo.

*Usados a dois: estações do ano, livros e uma música
As chaves, as xícaras de chá, a cesta de pão, lençóis
e uma cama.*

*Um enxoval de palavras, de gestos, trazidos,
usados, gastos.*

*Um regulamento observado. Dito. E feito. E sempre
a mão estendida*

[...]

*Não foi a ti que perdi
mas ao mundo.*

Gemeinsam benützt: Jahreszeiten, Bücher und eine Musik.

Die Schlüssel, die Teeschalen, den Brotkorb, Leintücher und ein Bett.

*Ein Aussteuer von Worten, von Gesten, mitgebracht, verwendet,
verbraucht.*

*Eine Hausordnung beachtet. Gesagt. Getan. Und immer die Hand
gereicht.*

[...]

*Nicht dich habe ich verloren
sondern die Welt.*

Em "Reigen", que tem o mesmo título da peça de Schnitzler, e que traduzimos como "Ronda", como na "Quadrilha", de Drummond, se diz sobre o amor:

Às vezes o amor pára

No extinguir-se dos olhos

E vemos para dentro

Dos seus próprios extintos olhos

*Fumaça fria subindo da cratera
Sopra em nossos cílios
O vazio terrível prendera
A respiração apenas uma vez*

*Vemos os olhos mortos
E não esquecemos nunca
O amor perdura sempre
E não nos reconhece nunca*

*Reigen – die Liebe hält manchmal
im Löschen der Augen ein,
und wir sehen in ihre eignen
erloschenen Augen hinein.*

*Kalter Rausch aus dem Krater
haucht unsre Wimpern an;
es hielt die schreckliche Leere
nur einmal den Atem an.*

*Wir haben die toten Augen
gesehn und vergessen nie.
Die Liebe währt am längsten
und sie erkennt uns nie.*

Bachmann retoma as propostas radicais dos austríacos do fim do século XIX, como a Hofmansthal na sua *Carta de Lord Chandos*, e a de Musil, sua utopia de um terceiro estado, uma terceira margem que a poesia pode criar, que é dada em instantes de iluminação, na relação de amor e numa nova linguagem. A questão ética, a necessidade de subscrever, assinar o que se escreve, mostra que sua procura de uma nova linguagem é uma procura existencial, o que a aproxima de Celan. Certas imagens e algumas passagens de *Malina* lembram às vezes Silvia Plath, sobre quem deixou o esboço de um ensaio que trataria do romance – *The Bell Jar*. Diz manter um pé na selva e outra na eterna civilização. O que lembra, por exemplo, o trabalho de Cabral com a palavra seda, em que recupera seu lado cru, contra os sentidos estratificados, trabalhando o intervalo entre a “palavra gasta” e a “coisa seda”.¹³ Como ele, quer uma poesia caféina, que acorde os homens sonolentos: “Essa poesia deve se tornar aguda quanto ao

conhecimento e amarga quanto ao sentimento, para poder mexer no sono dos homens; dormimos demais de medo de termos de perceber a nós e ao mundo.”

Assim, atualiza a utopia de religar pensamento e sentimento numa outra razão, um pensamento que nos diga completamente. Diz: Desejo escrever o que era no início, a linguagem esquecida de nosso coração. Como no poema *Vai, pensamento (Geb, Gedanke)*

*Vai, pensamento, enquanto for tua asa uma palavra
pronta para o vôo, te levanta e caminha para lá
onde os leves metais balançam,
onde o ar é cortante
num novo entendimento, onde armas falam
de forma única
Luta por nós lá.*

[...]

*Deixa estar o que está de pé, vai, pensamento!
penetrado por nada mais que a nossa dor.
Iguala-te a nós, inteiro!*

*Geb, Gedanke, solange ein zum Flug klares Wort
dein Flügel ist, dich aufbebt und dorthin geht,
wo die leichten Metalle sich wiegen,
wo die Luft schneidend ist
in einem neuen Verstand,
wo Waffen sprechen
von einziger Art.
Verficht uns dort!*

[...]

*Lass stehen, was steht, geb, Gedanke!,
von nichts andrem als unsrem Schmerz durchdrungen.
Entsprich uns ganz!*

O que implica, no entanto, um compromisso total com a linguagem. Não se escreve impunemente. Há resistência enraizada na vida, na linguagem, na história. Como para Celan, também a língua alemã é uma questão para a literatura austríaca, tanto pela história recente, como a língua do invasor, como mais antiga mesmo. Para delimitar o que é a literatura austríaca é preciso olhar além da língua, a cultura de um país que foi um império que

englobava várias culturas e línguas, a húngara e tcheca, a italiana. E Bachmann se pergunta, que unidade há nisso a não ser um precário ajuste de fragmentos. Diz que a Áustria, como foi um império, tem um sentimento de desmoronamento que permanece inconsciente e leva a um tipo de melancolia.

Começa suas aulas em Frankfurt, citando a *Carta de Lord Chandos*, de Hofmannsthal, como um texto em que a questão da linguagem é colocada radicalmente, fora de qualquer esteticismo. Num mundo em que as realidades de espaço e tempo foram desfeitas, a realidade espera continuamente uma nova definição, pois a ciência a deformou totalmente: "Com uma nova fala a realidade é encontrada onde um arranque moral de conhecimento acontece e não onde se tenta tornar a linguagem nova nela mesma."¹⁴ Em "Nenhuma guloseima" ("Keine Delikatessen") se pergunta:

[...]

Devo

aprisionar um pensamento,

conduzi-lo a uma frase-cela iluminada?

alimentar olho e ouvido

com palavras bocados de primeira?

pesquisar a libido de uma vogal

averiguar o valor de estimacão de nossas consoantes?

Preciso

com a cabeça tonta

com cãibras nessa mão que escreve

sob uma pressão de trezentas noites

rasgar o papel,

varrer as urdiduras das óperas de palavras,

assim devastadora: eu tu e ela ele isso

nós, você?

(Que faça. Que os outros façam.)

Minha parte que se perca.

[...]

Soll ich

einen Gedanken gefangennehmen,
abführen in eine erleuchtete Satzzeile?

Aug und Obr verköstigen

Mit Wortbappen erster Güte?

ermforschen die Libido eines Vokals,

ermitteln die Liebhaberwerte unserer Konsonanten?

Muss ich

mit dem verbagelten Kopf,

mit dem Schreibkrampf in dieser Hand,

unter dreihundertnächtigem Druck

einreißen das Papier,

wegfegen die angezettelten Wortopern,

vernichtend so: ich du und er sie es

wir ihr?

(Soll doch. Sollen die andern.)

Mein Teil, es soll verloren gehen.

Se o mundo pesa, é preciso ter consciência desse peso: *Pergunto-me a toda hora e mil vezes / de onde me veio essa consciência pesada / essa dor surda e sempre mais profunda*. Na poesia, a linguagem comum sai dos dentes, é rilhada, usa o termo *knirschen*: é preciso destruir as frases, as imagens, procurar um outro uso da linguagem. Numa poesia extremamente pensada, e que sai das entranhas, voltar a aproximar o que a sociedade separa, um pensamento alargado com a coragem que mostra em "Correnteza" ("Strömung"):

Tão longe na vida e tão perto da morte

que com mais ninguém posso disputá-la,

arranco à terra, para mim, a parte que me cabe.

finco no coração do pacífico Oceano

a cunha verde, me arrojto à beira-mar, eu mesma

*Aves de estanho se levantam e cheiro de canela!
Com o meu assassino tempo estou a sós
encrisalidamo-nos em ebriedade e azul.*

*So weit im Leben und so nah am Tod,
dass ich mit niemand darum rechten kann,
reiss ich mir von der Erde meinen Teil;*

*dem stillen Ozean stoss ich den grünen Keil
mitten ins Herz und schwemm mich selber an.*

*Zinnvögel steigen auf und Zimtgeruch!
Mit meinem Mörder Zeit bin ich allein.
In Rausch und Bläue puppen wir uns ein.*

Um colega de Viena, Friedrich Frosch, quando lhe contei que estava traduzindo alguns textos de Celan, me falou de Ingeborg Bachmann. Com ele traduzi esses poemas. Na tradução, tentamos manter no português o estranhamento que Bachmann opera na língua alemã. A busca de uma outra língua como de um outro lugar, o que marca sua poesia como a de Celan, reacende tanto a insatisfação como a utopia, num momento em que a linguagem usada pelos meios de comunicação parece oferecer satisfação a todos os desejos. São poéticas que, indo contra o esteticismo que reduz a relação de compromisso da poesia com a existência e uma situação histórica, mantêm o estranhamento e o pensamento num momento em que se vende como literatura no mundo inteiro uma linguagem diluída, que adormece os desejosos de sono e esquecimento.

Para Bachmann, não pode ser tarefa do escritor negar a dor, apagar seus sinais, se iludir sobre ela. Ao contrário, deve tomá-la como verdadeira e torná-la verdadeira mais uma vez para que possamos enxergar. Sua tarefa seria levar os homens ali onde se dilacera a experiência, no sentido da *Erfahrung*, de Benjamin, o que os escritores podem fazer. Através do perigoso desenvolvimento do mundo moderno fomos destituídos dessa possibilidade.

Referências Bibliográficas:

- BACHMANN, Ingeborg. *Sämtliche Gedichte*. München: Piper Verlag, 1999.
- _____. *Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays*. München, Piper Verlag, 1999.
- _____. *Malina*. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.
- BARTSCH, Kurt. *Ingeborg Bachmann*. Sammlung Metzler, Band 242. Stuttgart: Metzler, 1988
- BACHMANN, Ingeborg. *Wir müssen wahre sätzen finden*. Gespräche und Interviews. Hrsg. C.Koschel und I von Weidenbaum. München: Piper, 1991
- Ingeborg Bachmann, *Bilder aus ihrem Leben mit Texten aus ihrem Werk*. Hrsg. Hapkmeyer, A. München: Piper, 1997.
- Ingeborg Bachmann und Paul Celan.: poetischen Korrespondenzen*. Hrsg. Von B. Böschenstein und Sigrid Weigel. Frankfurt: Suhrkamp, 1997.
- RANCIÈRE, J. *Mallarmé, la politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996.

Notas:

1. BACHMANN, I. *Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays*. München: Piper Verlag, 1999, p.309.
2. Ver na revista *Kunstforum*, BD. 150, April, Juni, 2000, o artigo de Karin Thomas, "Vernetzte Zetein": sobre Gerhard Richter, Anselm Kiefer, Heribert Ottenbach e Neo Rauch.
3. Ver *Profile (Magazin des osterreichischen Literaturarchivs)*, Der literarische Einfall. Nr. I, 1998, p. 72, Robert Pichl, "Böhmen liegt am Meer".
4. *Idem*. p. 314.
5. *Idem*. p. 309.
6. *Idem*. p. 349.
7. Ver tradução brasileira em *Paul Celan, Cristal*, seleção e tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.
8. RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé, la politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996.
9. ADORNO. *Lirica e sociedade, Noten zur Literatura*.
10. BACHMANN, *op. cit.* p. 313.
11. _____. *Malina*, p. 123.
12. *Idem*. p. 309.
13. "A palavra seda", *Quaderna*; Obras completas. Rio: Aguilar, 1994.
14. *Op. cit.* p. 310.

Poesia Sempre - Ano 10 - nº 17
(Dezembro 2002)
Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional

Dep. Nacional do Livro, 2002

v.; 23,0cm

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

Referências Bibliográficas

- BACHMANN, Ingeborg. *Münchener Gedichte*. München: Piper Verlag, 1999.
- _____. *Gedichte, Erzählungen, Essays*. München: Piper Verlag, 1999.
- _____. *Alte und Fröhliche*. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.
- BARTSCH, Kurt. *Ingeborg Bachmann*. Sammlung Metzler, Band 242. Stuttgart: Metzler, 1985.
- BACHMANN, Ingeborg. *Wir müssen wieder sitzen*. *Juden*. Eintrag in *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Hrsg. von C. Köchel und H. von Weidenbusch. München: Piper, 1991.
- Ingeborg Bachmann. *Bilder aus ihrem Leben mit Texten aus ihrem Werk*. Hrsg. Flapnik, A. München: Piper, 1997.
- Ingeborg Bachmann und Paul Celan: Jüdische Korrespondenzen*. Hrsg. von B. Böschmann und Sigrid Weigel. Frankfurt: Suhrkamp, 1997.
- BANCHIERE, J. *Modarne, le polonais et le français*. Paris: Hachette, 1996.

Notas

1. BACHMANN, I. *Gedichte*. Erzählungen, Essays. München: Piper Verlag, 1999, p. 42.
2. *Wir müssen wieder sitzen*. In: *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Eintrag in *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Hrsg. von C. Köchel und H. von Weidenbusch. München: Piper, 1991.
3. *Wir müssen wieder sitzen*. In: *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Eintrag in *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Hrsg. von C. Köchel und H. von Weidenbusch. München: Piper, 1991.
4. *Wir müssen wieder sitzen*. In: *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Eintrag in *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Hrsg. von C. Köchel und H. von Weidenbusch. München: Piper, 1991.
5. *Wir müssen wieder sitzen*. In: *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Eintrag in *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Hrsg. von C. Köchel und H. von Weidenbusch. München: Piper, 1991.
6. *Wir müssen wieder sitzen*. In: *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Eintrag in *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Hrsg. von C. Köchel und H. von Weidenbusch. München: Piper, 1991.
7. *Wir müssen wieder sitzen*. In: *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Eintrag in *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Hrsg. von C. Köchel und H. von Weidenbusch. München: Piper, 1991.
8. BANCHIERE, J. *Modarne, le polonais et le français*. Paris: Hachette, 1996.
9. BACHMANN, I. *Gedichte*. München: Piper Verlag, 1999, p. 121.
10. *Wir müssen wieder sitzen*. In: *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Eintrag in *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Hrsg. von C. Köchel und H. von Weidenbusch. München: Piper, 1991.
11. *Wir müssen wieder sitzen*. In: *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Eintrag in *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Hrsg. von C. Köchel und H. von Weidenbusch. München: Piper, 1991.
12. *Wir müssen wieder sitzen*. In: *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Eintrag in *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Hrsg. von C. Köchel und H. von Weidenbusch. München: Piper, 1991.
13. *Wir müssen wieder sitzen*. In: *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Eintrag in *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Hrsg. von C. Köchel und H. von Weidenbusch. München: Piper, 1991.
14. *Wir müssen wieder sitzen*. In: *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Eintrag in *Die Juden in Deutschland 1933-1945*. Hrsg. von C. Köchel und H. von Weidenbusch. München: Piper, 1991.

Impresso pela Rio Cor Gráfica e Editora Ltda
Composição em Garamond
Capa impressa em papel Triplex, 250g/m²
Miolo em papel Couche Matte 90g/m²

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 - Dossiê Borges

Ano 8, nº 12 - Poesia do Descobrimento

Ano 8, nº 13 - Dossiê Cruz e Sousa

Ano 9, nº 14 - Irã

Ano 9, nº 15 - México

Ano 10, nº 16 - Carlos Drummond de Andrade

Na capa:

Haikai de Buson, caligrafia de Hisae Sagara.

*Imerge a camélia
na escuridão
do velbo poço*

Tradução de Alberto Marsicano

POÉTICA DO JAPÃO

LUIS ANTONIO PIMENTEL, CHISATO USUI, PAULO FRANCHETTI, ÁLVARO ALVES DE FARIA
STEPHEN RECKERT, JOÃO LUIZ VIEIRA, MATSUEO BASHŌ, YOSA BUSON, KOBAYASHI ISSA
MASAOKA SHIKI, BAN'YA NATSUISHI, CASIMIRO DE BRITO

O HAICAI NO SÉCULO XX - ANTOLOGIA

SANTOKA TANEDA, HOSAI OZAKI, SHUOSHI MIZUHARA, ISSEKIRO KURIBAYASHI, BOSHA KAWABATA
TAKAKO HASHIMOTO, TAKAJO MITSUHASHI, KOI NAGATA, SANKI SAITO, KUSATAO NAKAMURA
SEISHI YAMAGUCHI, KAKIO TOMIZAWA, KANSEKI HASHI, MUDO HASHIMOTO, SHUSON KATO
SEITO HIRAHATA, HOSAKU SHINOHARA, SOSHU TAKAYA, HAKUSEN WATANABE, TAIHO FURUSAWA
NOBUKO KATSURA, ASUKA NOMIYAMA, SUMIO MORI, TOHTA KANEKO, RYUTA IIDA
JUSHIN TAKAYANAGI, GORO WADA, MIKAJŌ YAGI, KINEO HAYASHIDA, MINAKO KANEKO
TOSHI AKAO, SAGICHO AIHARA, KAN'ICHI ABE, IKUYA KATO, BIWAO KAWAHARA, KIYOKO UDA
KOJI YASUI, NANA NARUTO, BIN AKIO, SAYUMI KAMAKURA, BAN'YA NATSUISHI
KYOKO MATSUMOTO, KENSHIN SUMITAKU

DEPOIMENTO

ARMANDO FREITAS FILHO

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

ALICE SPÍNDOLA, ÁLVARO ALVES DE FARIA, ASTIER BASÍLIO, CÂNDIDO ROLIM, CARLOS NEJAR
CLAUDIA ROQUETTE-PINTO, FERNANDO PAIXÃO, FOED CASTRO CHAMMA,
GERALDO HOLANDA CAVALCANTI, HELENA ORTIZ, HILDEBERTO BARBOSA FILHO, ILDÁSIO TAVARES
IVAN JUNQUEIRA, JORGE LUCIO CAMPOS, LENA JESUS PONTE, MARCELO DINIZ, MARCO LUCCHESI
MÔNICA DE FREITAS, NAILA RACHID, PAULO DE TARSO CORREIA DE MELO, PAULO HENRIQUES BRITTO
PAULO ROBERTO CECCHETTI, RONALDO BRESSANE

PALAVRA E IMAGEM

ANNA LETYCIA, JOSÉ BECHARA, ANNA MARIA MAIOLINO

ENSAIOS

LEYLA PERRONE-MOISÉS, ANTONIO HOHLFELDT, VERA LINS

