

Alexei Bueno

Ana Cristina Cesar

Arnaldo Antunes

Carlos Nejar

Hélio Pellegrino

Ivan Junqueira

Lêdo Ivo

Maria Rezende

Marly de Oliveira

Micheline Verunschik

Viviana Bosi



*Uma publicação
da Biblioteca
Nacional*

Ano 12

Número 19

Dezembro 2004

PoeSia Sempre



21/11/05



Poesia Sempre



Uma publicação da Biblioteca Nacional

PoeSia || Ano 12
Número 19
Dezembro 2004
Sempre

República Federativa do Brasil

PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Luís Inácio Lula da Silva

MINISTRO DA CULTURA

Gilberto Gil Moreira

Fundação Biblioteca Nacional

PRESIDENTE

Pedro Corrêa do Lago

DIRETORIA EXECUTIVA

Luiz Eduardo Conde

GERÊNCIA DO GABINETE DA PRESIDÊNCIA

Maria Izabel Augusta F. Mota de Almeida

COORDENADORIA-GERAL DE
PLANEJAMENTO E ADMINISTRAÇÃO

Maria da Glória Lopes Pereira

COORDENADORIA-GERAL
DO LIVRO E DA LEITURA

Luciano Trigo

COORDENADORIA-GERAL
DE PESQUISA E EDITORAÇÃO

João Luiz Bocayuva

CENTRO DE PROCESSOS TÉCNICOS

Célia Ribeiro Zaher

CENTRO DE REFERÊNCIA E DIFUSÃO

Esther Caldas Guimarães Bertoletti

SISTEMA NACIONAL DE
BIBLIOTECAS PÚBLICAS

Maria Regina Simões Salles

Editorial

Poesia Sempre

Revista trimestral de poesia

EDITOR

Luciano Trigo

EDITORA ADJUNTA

Ana Cecília Martins

COORDENADORA EDITORIAL

Verônica Lessa

ASSISTENTES EDITORIAIS

Catarina d'Amaral

Lúcia Garcia

Marcela Miller

Monique Sochaczewski

ESTAGIÁRIAS

Maria Mostafa

Raquel Martins Rego

PROJETO GRÁFICO

Victor Burton

ASSISTENTE DE DESIGN

Ana Paula Brandão

FOTOGRAFIA

Cláudio de Carvalho Xavier

CONSELHO EDITORIAL

Arthur Nastrovski

Bella Jozef

Flora Sússekkind

Ivan Junqueira

José Mindlin

Luiz Costa Lima

Silviano Santiago

Wander Miranda

AGRADECIMENTOS

Augusto de Campos

Academia Brasileira de Letras

Casa de Rui Barbosa

Instituto Moreira Salles

EDIÇÕES



Ministério
da Cultura



Carta dos Editores

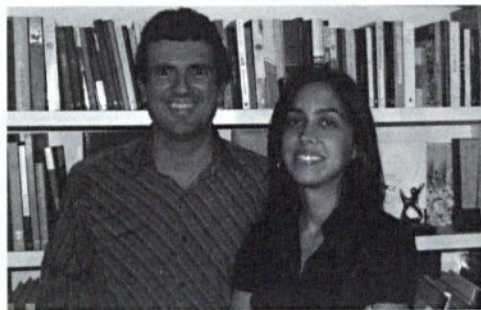
Em *Verso reverso controverso*, Augusto de Campos escreveu que “a poesia é uma família dispersa de náufragos bracejando no tempo e no espaço”. Em toda a sua já cinqüentenária trajetória como poeta e tradutor — seu primeiro livro, *O rei menos o reino*, é de 1951 — Augusto vem se empenhando em estabelecer pontes com/entre esses náufragos. Pontes também entre o passado e o futuro, pois seu olhar criador se volta com o mesmo talento para a tradição e a novidade, para a releitura de poetas clássicos e modernos e para a exploração/invenção de novos suportes, numa poesia que enche os olhos do leitor, rompendo a fronteira entre significativo e significado, fazendo as cores dizerem tanto quanto os nomes. Com os novos recursos oferecidos pela informática, Augusto vem realizando experiências com a poesia digital, que une a cor, o som, a palavra e o movimento, retomando de certa forma o ideário da poesia concreta, com mais vigor e rigor, ainda que isso “desafine o coro dos contentes”.

Augusto de Campos vem tendo uma acentuada participação em atividades relacionadas com as novas mídias, apresentando seus poemas em painéis eletrônicos, holografias, projeções em laser, animações computadorizadas e eventos multidisciplinares. Mas também no bom e velho papel, Augusto cria, recria, transcria. Para ele a tradução da poesia é “uma forma de aprendizado, de crítica criativa e de conversa inteligente”. Com o poeta americano e. e. cummings,

por exemplo, Augusto mantém um diálogo de mais de quatro décadas, que vem inseminando continuamente a sua própria produção. Pound, Mallarmé e Maiakóvski são outros interlocutores contumazes, todos tendo em comum a convicção de que a poesia “é uma questão de forma, mas também é uma questão de alma”.

Por tudo isso, Augusto tem recebido repetidas homenagens. Primeiro foi a exposição Augusto de Campos — poemas, publicações, manuscritos, vídeos e gravações, realizada na Casa de Rui Barbosa. Em seguida, o Prêmio Fundação Biblioteca Nacional, que em sua primeira edição foi concedido ao poeta e seu último livro, *NÃO poemas*. Por fim, este dossiê especial na *Poesia Sempre*, que a exemplo da edição anterior, dedicada a Ferreira Gullar, traz uma longa entrevista, textos de e sobre Augusto e poemas inéditos.

Para os que pensam que a arte poética está exaurida, Augusto de Campos sentencia: “Tudo está dito. Tudo é infinito”.



LUCIANO TRIGO E
ANA CECILIA MARTINS

SUMÁRIO

Dossiê Augusto de Campos

ENTREVISTA

Além do limite do verso

José Carlos Prioste 13

Plano-piloto para poesia concreta

Augusto de Campos, Décio Pignatari,

Haroldo de Campos 24

CRONOLOGIA 26

ENSAIOS

O paradoxo na poesia

de Augusto de Campos

Cristina Monteiro de Castro

Pereira 35

Alguns lances de escrita

Júlio Castañon Guimarães 43

POESIA

A Augusto de Campos

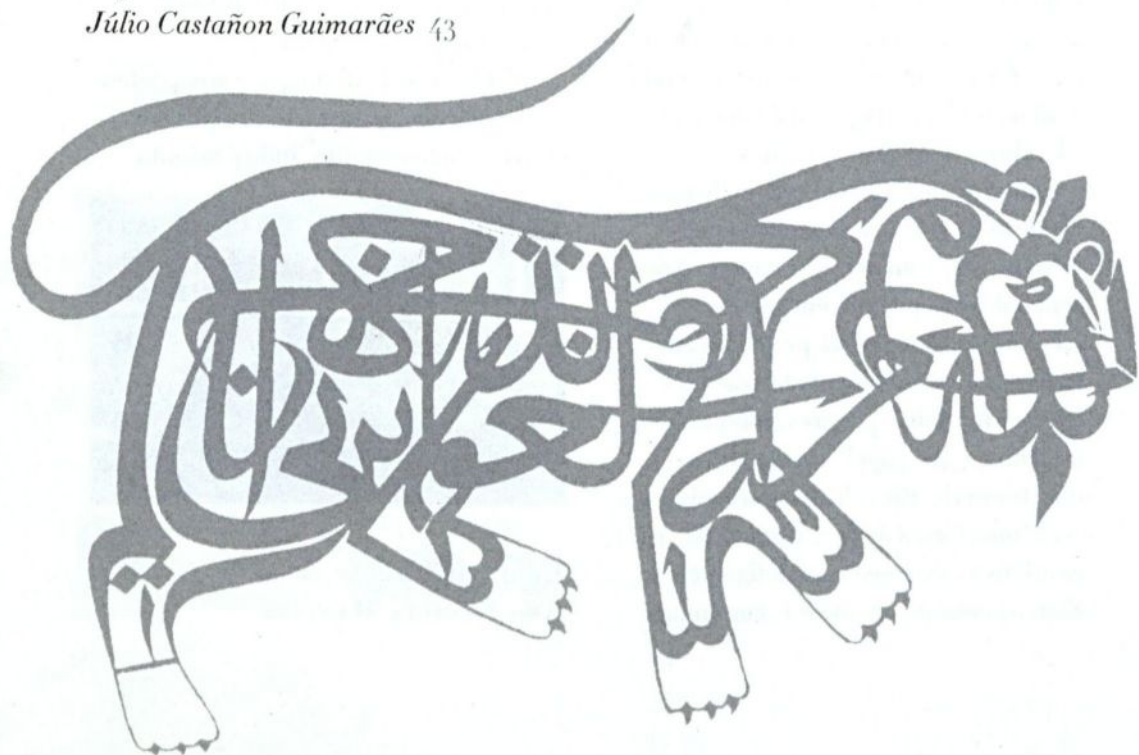
João Cabral de Melo Neto 55

Poema inédito 56

Intradução inédita 57

Tradução inédita: *Vision and prayer*

de Dylan Thomas 58



POESIA INÉDITA

30 poetas 70

MANUSCRITO

O soneto XXX da Via-Láctea

Alexei Bueno 139

CORRESPONDÊNCIA

Algumas palavras sobre cartas
escritas por Gonçalves Dias

Irineu E. Jones Corrêa 143

LANÇAMENTOS 147

ENSAIOS

A aventura da transgressão —
Uma análise da obra de Lêdo Ivo,
que aos 80 anos tem sua poesia
completa reunida em livro

Gilberto Mendonça Teles 153

“Tal ser, tal forma”:

comentários a textos inéditos de

Ana Cristina Cesar

Viviana Bosi 179

As cidades de Manuel

Adriano Espínola 187

O amigo da morte e o nascimento
da pedra: Hélio Pellegrino em
dois movimentos

Antonia Pellegrino 199

ENSAIO CLÁSSICO

Um enigma de nossa história literária:
Gregório de Matos

Paulo Rónai 204

PRIMEIRA PESSOA

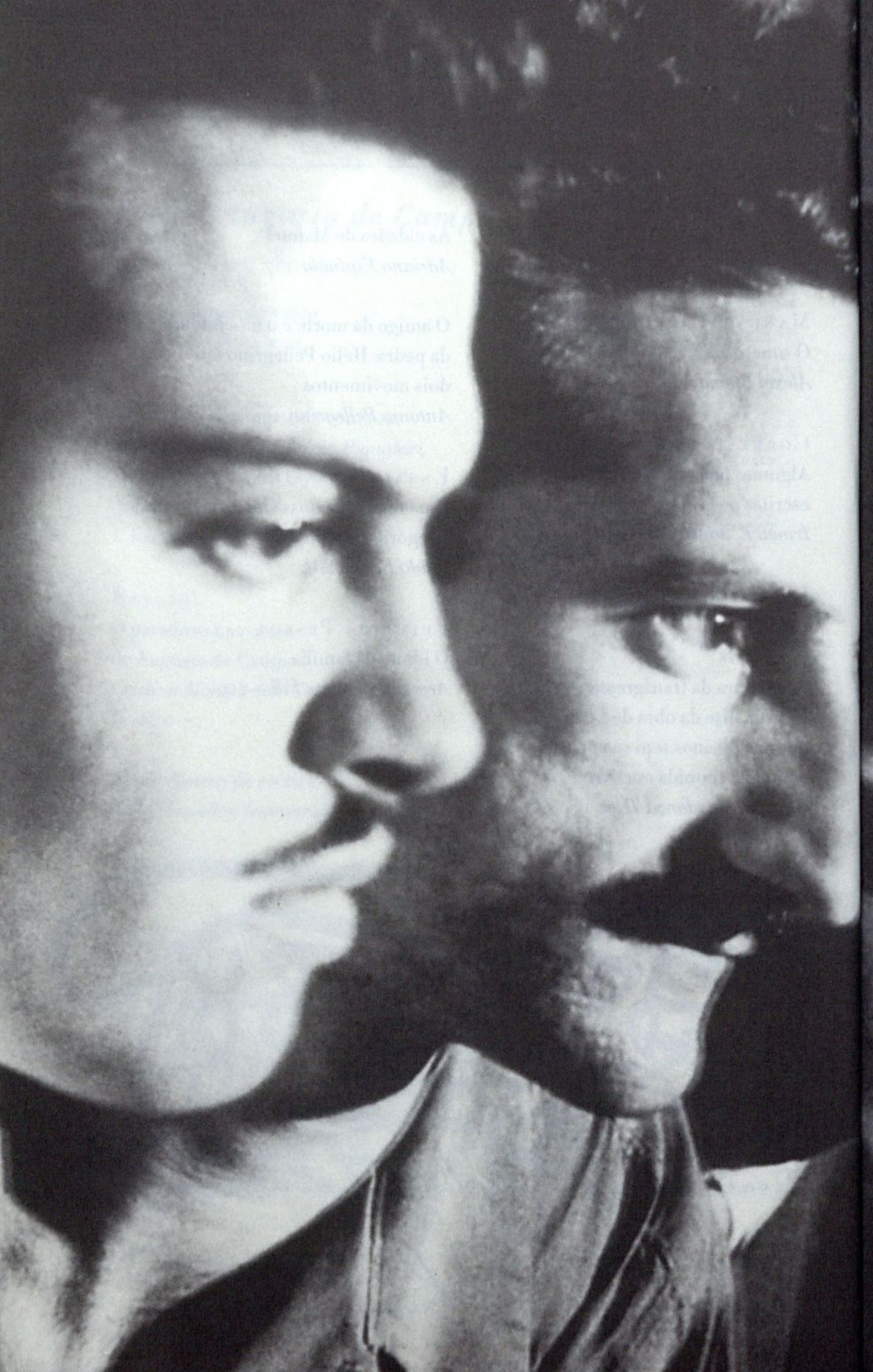
O idiota da família

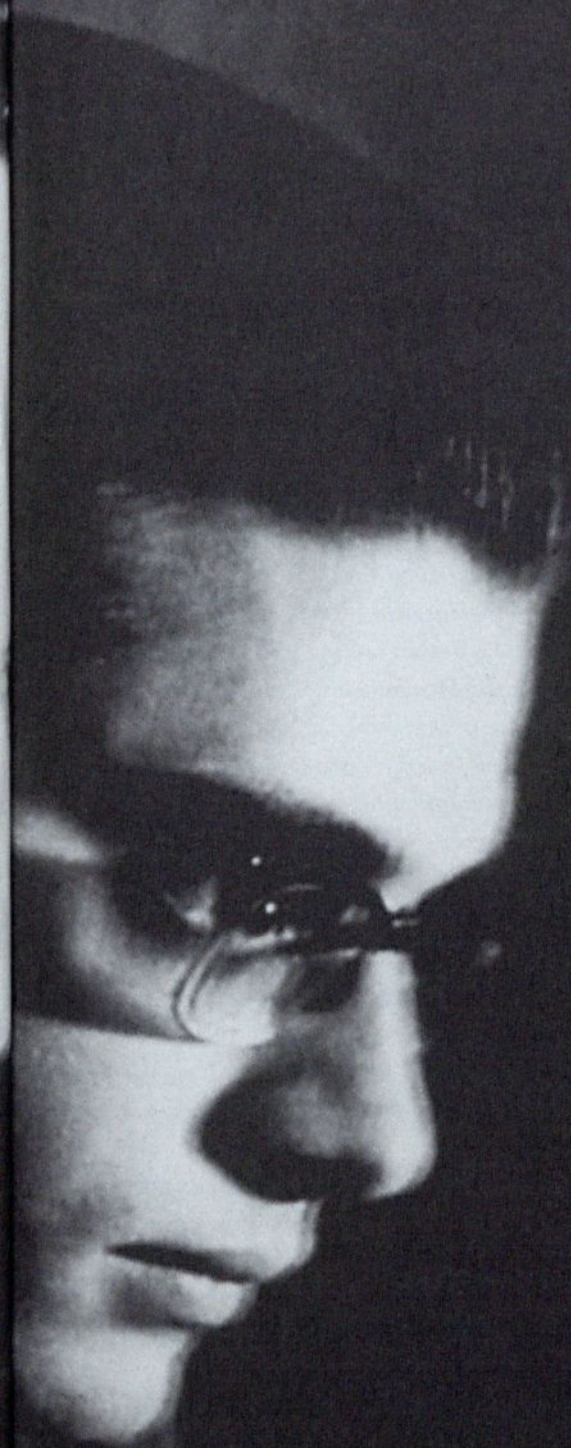
Armando Freitas Filho 215

Quem eleva o coração de um homem
Ser de homem sempre, e, na maior pureza,
Ficar na terra e humanamente amar.

1887

Olavo Bilac





DOSSIÊ
AUGUSTO DE
CAMPOS



POESIA
SEMPRE

DEZEMBRO
2004

Com 'Não poemas', Augusto de Campos ganha o Prêmio Fundação Biblioteca Nacional

Em 2004 foi instituído o Prêmio Fundação Biblioteca Nacional, no valor de 80 mil reais, que passa a ser concedido ao autor do melhor livro do ano, nas categorias romance, conto ou poesia. O primeiro vencedor foi o poeta, tradutor e ensaísta Augusto de Campos, um dos pais da poesia concreta no Brasil e intelectual atuante nos debates literários dos últimos 50 anos. Os jurados dessa primeira edição do Prêmio FBN foram os membros do Conselho de Literatura da Biblioteca Nacional, composto por Arthur Nestrovski, Bella Jozef, Flora Süssekind, Ivan Junqueira, José Mindlin, Luiz Costa Lima, Silviano Santiago e Wander Miranda, além do Coordenador Geral do Livro e da Leitura, Luciano Trigo. Augusto lançou em 2003 o livro Não poemas, pela editora Perspectiva.

Nascido em São Paulo, em 1931, Augusto publicou o seu primeiro livro de poemas, O rei menos o reino, em 1951. No ano seguinte, com seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari, lançou a revista literária Noigandres, origem do Grupo Noigandres que iniciou o Movimento Internacional da Poesia Concreta no Brasil. O segundo número da revista (1955) continha sua série de poemas em cores Poetamenos, escritos em 1953, considerados os primeiros exemplos consistentes de poesia concreta no Brasil. O verso e a sintaxe convencional eram abandonados, e as palavras rearranjadas em estruturas gráfico-espaciais, algumas vezes impressas em até seis cores diferentes, sob

inspiração da Klangbarbenmelodie (melodia de timbres), de Webern.

Em 1956, participou da organização da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (Artes Plásticas e Poesia), no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Sua obra veio a ser incluída, posteriormente, em muitas mostras, bem como em antologias internacionais como as históricas publicações Concrete Poetry: an International Anthology (Londres, 1967) e Anthology of Concrete Poetry, por Emmet Williams (Nova York, 1968). A maioria dos seus poemas acha-se reunida em Viva Vaia (1979) e Despoesia (1994). Outras obras importantes são Poemóbiles (1974) e Caixa preta (1975), coleções de poemas-objetos em colaboração com o artista plástico e designer Julio Plaza. Como tradutor de poesia, Augusto especializou-se em recriar a obra de autores de vanguarda, como Ezra Pound, James Joyce, Gertrude Stein, e.e. cummings e os russos Maiakóvski e Khliébnikov. Traduziu também alguns dos grandes "inventores" do passado: Arnaut Daniel e os trovadores provençais, John Donne e os poetas metafísicos, Mallarmé e os simbolistas franceses. Uma primeira antologia de sua obra tradutória, expandida depois em diversas monografias, é Verso reverso controverso (1978). Algumas de suas últimas publicações nesse campo foram Rimbaud livre (1992), Hopkins: A beleza difícil (1997) e Coisas e anjos de Rilke (2001).

Augusto de Campos é também co-autor de Teoria da poesia concreta, com

augusto de campos

NÃO POEMAS



Haroldo de Campos e Décio Pignatari, de 1965, e autor de outros livros tratando de poesia de vanguarda e de invenção, como *Poesia antipoesia antropofagia* (1978), *O anticrítico* (1986), *Linguaviagem* (1987), *À margem da margem* (1989). Com Haroldo e Pignatari lutou pela revalorização da obra de Oswald de Andrade, e também redescobriu a obra esquecida do poeta maranhense Sousândrade (1832-1902), em *Re/visão de Sousândrade* (1964). *Balanço da Bossa* (1968-1974) reuniu seus estudos pioneiros sobre o Tropicalismo e a MPB, assim como as suas intervenções no campo da música contemporânea tratando de Charles Ives, Webern, Schoenberg e os compositores brasileiros do grupo "Musica Nova". *Ensaios posteriores enfocando a música e a poesia de John Cage e as obra radicais de Varèse, Antheil, Cowell, Nancarrow, Scelsi, Nono e Ustvólskaia*, entre outros, foram recolhidos no livro *Música de invenção* (1998).

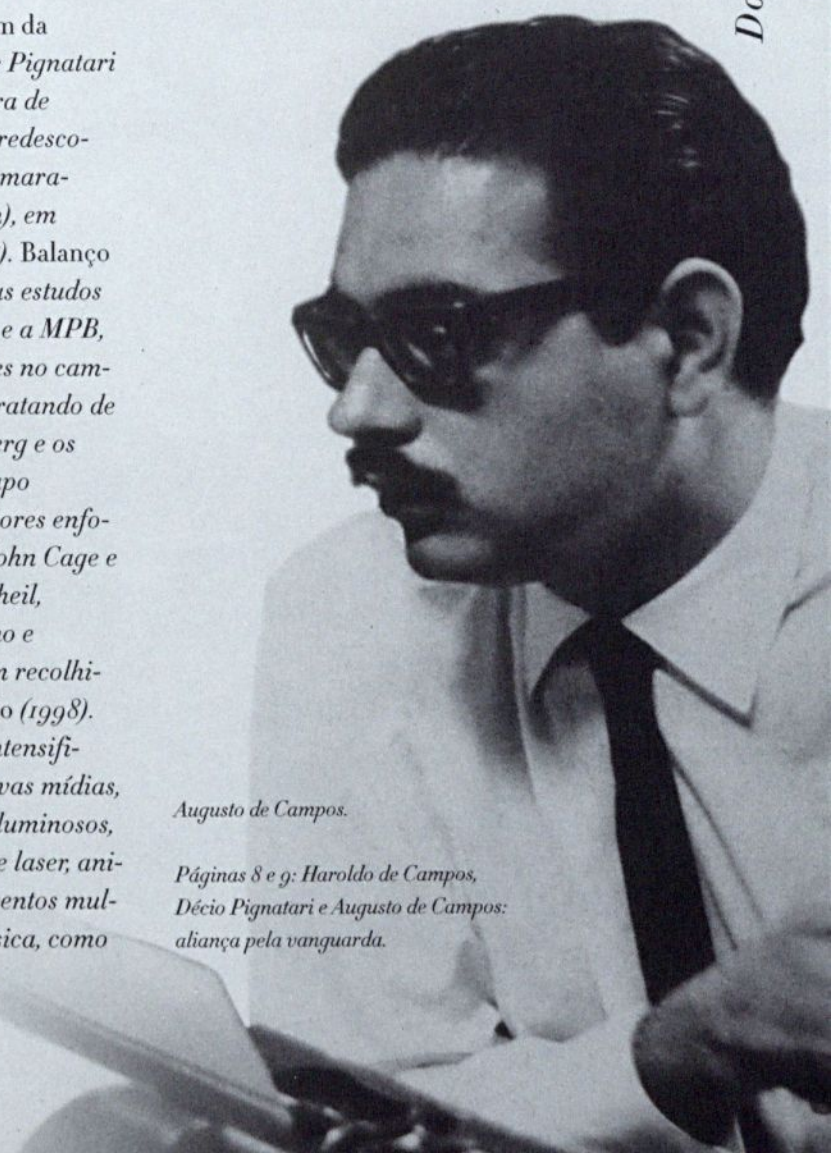
A partir de 1980, Augusto intensificou os experimentos com as novas mídias, apresentando seus poemas em luminosos, videotextos, neon, hologramas e laser, animações computadorizadas e eventos multimídia, abrangendo som e música, como

a leitura plurivocal de "Cidade/city/cité" (com Cid Campos, 1987/1991). Seus poemas holográficos (em cooperação com Moyses Baumstein) foram incluídos nas exposições *Triluz* (1986) e *Ideologia* (1987). Um videoclipe do poema "O pulsar", com música de Caetano Veloso, foi produzido por ele em 1984. "Poema Bomba" e "SOS", com música de seu filho, Cid Campos, foram animados em 1992. Sua cooperação com Cid, iniciada em 1987, ficou registrada no CD *Poesia é risco* (1995) e se desenvolveu no espetáculo de mesmo nome. Suas animações digitais, os "clip-poemas", foram exibidas em 1997 numa instalação em São Paulo.

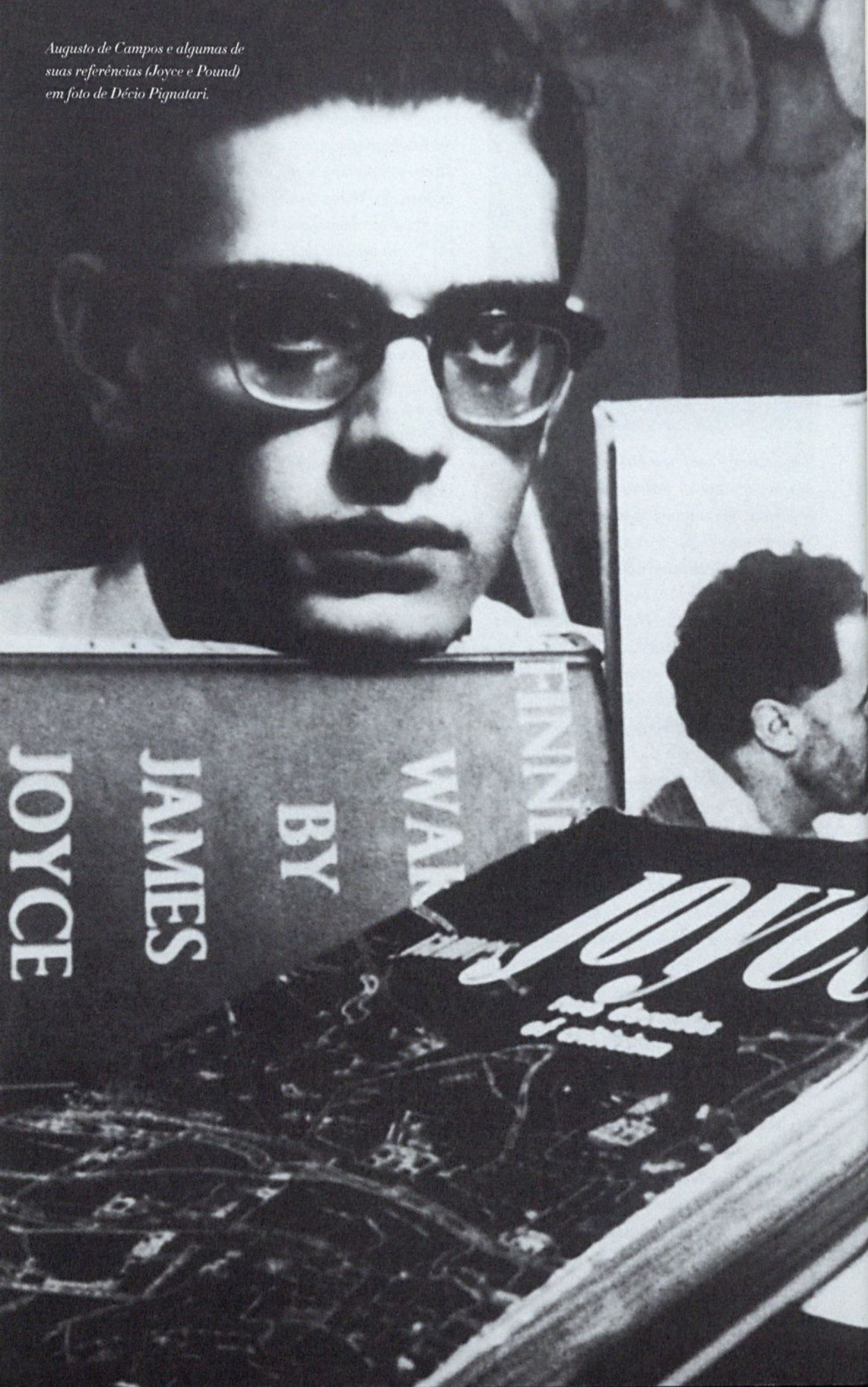
Dossiê Augusto de Campos

Augusto de Campos.

Páginas 8 e 9: Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos: aliança pela vanguarda.



*Augusto de Campos e algumas de
suas referências (Joyce e Pound)
em foto de Décio Pignatari.*



Além do limite do verso

José Carlos Prioste



Dossiê Augusto de Campos

Augusto de Campos não é um poeta concretista. É antes um poeta revolucionado, ou — no dizer de João Cabral de Melo Neto — aquele que faz uma “poesia de distinta liga de aço”. Para uns, poesia limita-se ao verso. Para outros, entretanto, há a possibilidade do inverso, do reverso, do controverso. A cristalização da visão da obra deste poeta como concretista decorre de uma perspectiva que concebe como poesia somente o limite do verso. Se este não acabou, como profetizavam os concretistas, após a poesia concreta jamais seria o mesmo. Por mais que algumas restaurações anódinas insistam na vinculação do verso ao parâmetro único da temporalidade, o verso pós-concretista incorporou à poiesis a espacialização como um signo. Este, entretanto, reveste-se, na poética augustiana, de um valor muito mais amplo que a mera valorização do significante em detrimento do significado. Neste tipo de poesia a concretude da palavra tem um peso substantivo e objetivo, porque amplia a representação simbólica para a esfera do icônico. A obra de Augusto de Campos é uma relação tensa entre a palavra e a imagem, que se configura no espaço-tempo em que a poesia, através de uma diversidade de suportes (livro, disco, vídeo, computador, internet, holografia e o que mais se inventar) incorpora novos dados ao jogo de signos.

PS: Haroldo de Campos e Décio Pignatari publicaram os primeiros livros pelo Clube de Poesia ligado à geração de 45. Você editou O rei menos o reino, em 1951, por conta própria, iniciando uma trajetória à margem. Qual era a tua relação com o Clube e com aquela geração? Qual foi o ponto de ruptura entre vocês e eles?

AUGUSTO DE CAMPOS: Escrevendo a propósito dos livros de Haroldo e Décio. *O auto do possesso* e *O carrossel*, ambos editados em 1950, em duas resenhas significativamente intituladas *Ritmo e compasso* e *Invenção e convenção*, Sérgio Buarque de Holanda já registrara as diferenças que despontavam nesses primeiros livros en-

tre os seus autores e a Geração de 45. Éramos os três associados do Clube de Poesia, então dirigido por Cassiano Ricardo e dominado pela Geração de 45, mas frequentado por praticamente todos os poetas válidos de São Paulo com a participação assídua e polêmica de Oswald de Andrade. Eu e Haroldo nos reuníamos semanalmente com o Décio, desde fins de 48. Formávamos já um grupo unido. E não nos afinávamos com o conservadorismo da Geração de 45, apesar de, como Oswald, sermos amigos de alguns dos seus mentores, como Péricles Eugênio da Silva Ramos e Geraldo Vidigal e, mais do que todos, de Mário da Silva Brito, que a rigor



POESIA
SEMPRE

DEZEMBRO

2004

não fazia parte do grupo de 45 (era tido por eles como um *outsider*, um neo-modernista siderado pela figura de Oswald) e que foi quem publicou o meu primeiro poema, em 1948, num jornal de São Paulo. Quando a direção do Clube passou para Menotti del Picchia, achamos que era a gota d'água e rompemos. Isso foi em 50. Meu livro, que se tivéssemos permanecido no Clube certamente seria editado por ele, ficou prejudicado e só veio a sair em 51, financiado às nossas custas.

PS: Nesse seu primeiro livro há somente um soneto composto em decassílabos que, entretanto, terminam com um verso marcado pela aliteração anafórico-anagramático-paronomástica e reiterativa "Amara amara amara mar e amarga" que antecipa os jogos vocabulares concretistas. Como foi a passagem do verso ainda determinado por uma ortodoxia estética para uma relação intersemiótica do signo verbal com elementos visuais e espaciais?

AUGUSTO DE CAMPOS: Há alguns outros versos também, na mesma linha: "De areia areia arena céu e areia", "Solitário sem sol ou solo em guerra" e rupturas sintáticas como "A redondezas/ aromas alva sedas flor?". Em 1950 já tínhamos lido, entre muitos outros, Pound, Eliot, Mallarmé, Lautréamont, Pessoa, Sá-Carneiro e Lorca, além dos modernistas brasileiros.

Tínhamos um grande impulso experimentalista, que se aguçou e se tornou mais seletivo, na medida em que nos propusemos, os três, uma espécie de *brainstorming*, com a pretensão "antropofágica" de selecionarmos o que de mais inventivo havia na poesia universal, até chegarmos ao "paideuma"-constelação "MALLARMÉ-POUND-JOYCE-CUMMINGS". Co-influências: os pintores do grupo "Ruptura", liderados por Waldemar Cordeiro, que já conhecíamos



Augusto com o compositor John Cage em visita ao Brasil.

antes mas com o qual estreitamos relações em 1952, o mesmo ano em que lançamos a revista *Noigandres* e descobrimos a música de Webern, Schoenberg, Berg, Varèse, Cage, Boulez e Stockausen. As retrospectivas do cinema de vanguarda assistidas na Cinemateca de São Paulo. As Bienais. Tudo isso bateu no verso como um raio, ou um feixe de raios.

PS: Poetamenos, de 1953, distingue-se pela intertextualidade com a Klangfarbenmelodie (melodia de timbres) de Webern, em que você especifica o vínculo da poesia antes com a música do que com a literatura, como defendia Ezra Pound. No entanto, paralela a essa intersemiotividade analógica aos procedimentos musicais, há o elemento plástico e visual determinante em sua obra. Como você situa o traço da visualidade em sua poesia além do "paideuma" composto por Mallarmé, Joyce, Pound, Apollinaire e Cummings? Quais seriam os aspectos determinantes das artes plásticas no seu fazer poético? Qual seria a inspiração principal da sua concepção poético-visual?

AUGUSTO DE CAMPOS: Através dos pintores do grupo concretista vim a conhecer as obras de Mondrian e Malévitch, que me fascinaram. Um grande impacto:



os “móviles” de Calder, exibidos na 2ª Bienal. O construtivismo russo me atraiu muito, embora nos anos 50 pouco se conhecesse dele, Balla, dentre os futuristas, Kurt Schwitters, dentre os dadaístas. No cinema, graças à Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Eisenstein, de quem vi e revi todos os filmes então encontráveis, mas também *O Gabinete do Dr. Caligari* e o expressionismo alemão, os filmes experimentais de Léger, René Clair, Fischinger a Norman MacLaren, entre outros. E é claro que a obra, muito próxima, dos próprios artistas visuais concretistas, Cordeiro, Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, Fejer, Charoux, Geraldo de Barros, Fiaminghi. E as animadas discussões sobre arte com eles, nos bares, clubes e casas. Foram homenageados por mim em alguns dos “profilogramas”. Duchamp — outro grande impacto — só aconteceu para mim na década de 1960. Na de 1950, não se falava nele, nem se suspeitava que Maria Martins, a escultora surrealista brasileira, presente na 1ª Bienal, fosse (ela, não a obra) a sua grande paixão.

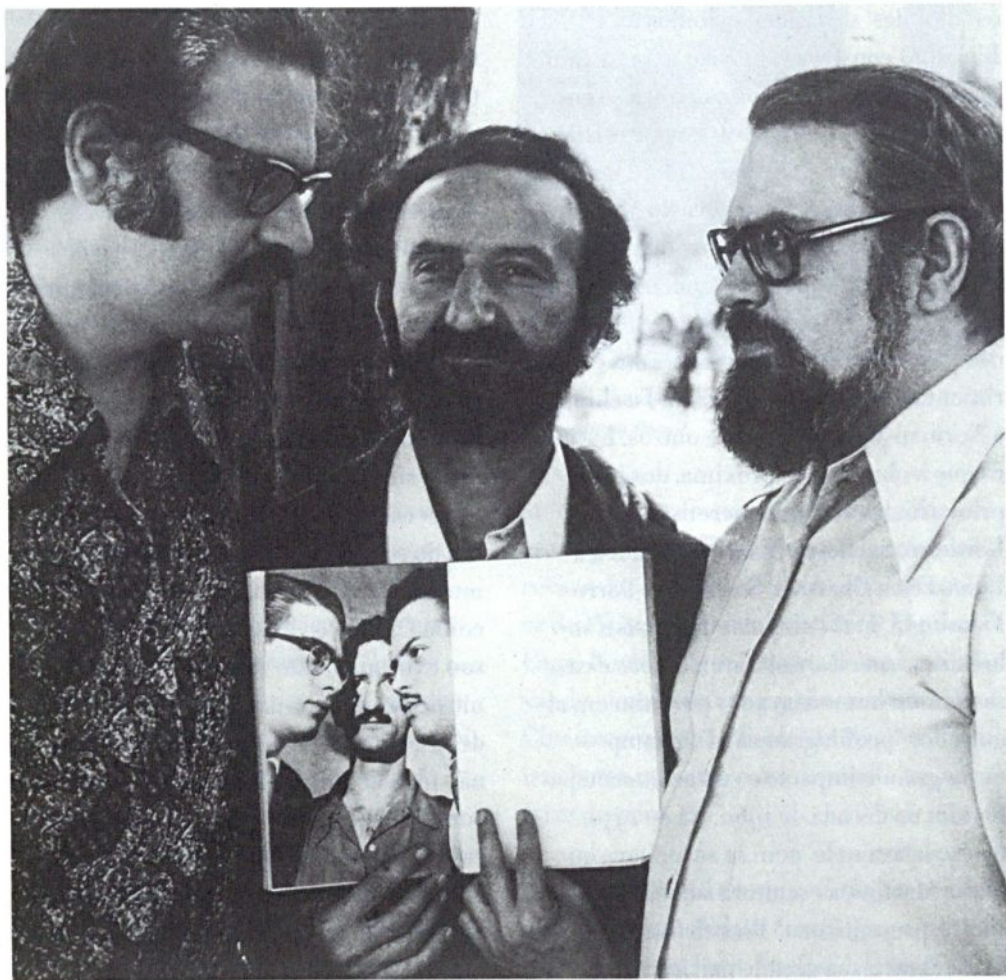
PS: Quais seriam as contribuições das obras de Oswald de Andrade e de João Cabral de Melo Neto para a concepção da sua práxis poética? Você se consideraria membro de uma Ordem dos Ladrilhadores, ou seja, daqueles que tratam a composição poética através de um fazer planejado em oposição à idéia de inspiração ao acaso, guiada pela disposição anímica do eu lírico confessional? Você observaria uma interseção entre as obras oswaldianas e cabralinas e a sua?

AUGUSTO DE CAMPOS: Nenhum deles influenciou diretamente a minha poesia inicial, embora a consciência da importância e precursão de ambos já fosse muito nítida pela época do lançamento da

poesia concreta: os poemas-minuto de Oswald, a engenharia geometrizar de Cabral. Mas as influências do “Lance de dados”, de Mallarmé, do método ideográfico de Pound, das palavras-valise de Joyce, da atomização vocabular de e.e. cummings, da música de Webern e dos *boogie-woogies* de Mondrian foram muito mais pregnantes na minha poesia. É claro que, sob os aspectos que você coloca em sua pergunta, me sinto próximo de Oswald e Cabral, em particular pela extrema síntese do primeiro e pela concisão e precisão, pela recusa ao sentimentalismo do segundo. Mas sou temperalmente muito diferente dos dois: não sou jocoso como Oswald e, diversamente de Cabral, sou extremamente sensível à música (a música mais dissonante possível, é verdade, o que talvez nos aproxime por aí) e não planejo previamente meus poemas como ele ou os pré-organizo, a não ser no caso de poemas fásicos como *NÃO* ou os “clip-poemas”. Mesmo assim é difícil definir até onde vai a organização e onde começa o acaso. John Cage nos ensinou a relativizar a importância da predeterminação artística. Depois dele, não se pode deixar de temperar a idéia de planejamento com a da assimilação do acaso. “Poesia, uma espécie de matemática inspirada”, já não dizia Pound? Ainda assim, espero ser aceito na Ordem dos Ladrilhadores...

PS: Como você equacionaria a questão da poesia concreta com a racionalidade pragmática da industrialização acelerada e do desenvolvimentismo otimista na década de 1950?

AUGUSTO DE CAMPOS: Há algumas coincidências. Mas acho mais importante a massa de informação cultural que o período de desenvolvimento industrial propiciou — bienais, cinemateca, arquitetura



Augusto, Décio e Haroldo com revista Noigandres, em foto de Ivan Cardoso, 1972.

ra moderna, etc. A poesia sempre teve um caminho marginal, e você não lê otimismo em nossos poemas pré-concretos e concretos da época, a começar de *O rei menos o reino*. Diferentemente dos pintores do Grupo Frente do Rio, os pintores concretos de São Paulo, sob a liderança de Cordeiro, tinham uma visada marxista, e se confrontavam violentamente com Ciccillo Matarazzo e as instituições (como a própria Bienal, cujos critérios viviam questionando). A nossa utopia tinha raízes no construtivismo russo e na Bauhaus. Um racionalismo sensível que visava à clareza de idéias, tanto estéticas quanto sociais. Em suma, a nossa posição,

como poetas e pintores, não era de remar a favor do vento, mas, ao contrário, contra a maré, beneficiados pela distensão democrática do pós-guerra e pelo novo surto industrial que repercutia na difusão da cultura. Mas questionando sempre e confrontando-nos com um ambiente totalmente hostil à virada de mesa artística que propúnhamos em poesia e em artes visuais. Basta ver a reação irada contra nós nos jornais da época. A história do concretismo plástico em São Paulo não está bem contada, torcida e maltratada, como o foi, por uma crítica bairrista e facciosa, que privilegiou a posterior dissidência neo-concretista carioca sem co-



nhecer direito os pintores de São Paulo. Sacilotto, por exemplo, operário metalúrgico de Santo André, então subúrbio de São Paulo, cujos relevos-esculturas metálicos foram feitos com sucata da fábrica. Sua pintura já é pré-op nos anos 50. Um “op operário, não oportunista”, como digo no poema dedicado a ele. Para não falar de Volpi, o maior pintor brasileiro, concreto ou não, que a crítica internacional não soube entender e valorizar até hoje.

PS: Uma das epígrafes de O rei menos o reino, “...e para que poetas em tempo de pobreza?” de Hölderlin, questiona a atuação do poeta na sociedade. Que considerações você teria a fazer atualmente sobre esta indagação? Como situar a criação poética em um país assolado por graves problemas sociais como uma distribuição de renda desigual e o analfabetismo?

AUGUSTO DE CAMPOS: Num quadro de injusta distribuição social, como o nosso, em que o lucro e o mercado são os motores da vida, os poetas são os sem-terra culturais. Pode um poeta viver de sua poesia? Vivemos à margem, em “reservas” culturais, tentando manter a duras penas uma consciência artística, lidos apenas por outros poetas ou por alguns raros amantes da poesia, num contexto refratário que embotou a sensibilidade para essa arte. Situação parecida, só a da música contemporânea mais radical, apesar de compositores como Stockhausen e Boulez terem conseguido se fazer ouvir por uma minoria de massa inteligente. A poesia, especialmente a dos povos de línguas menos conhecidas como a nossa, tem dificuldades ainda maiores para projetar-se no cenário internacional, onde, no entanto, graças as suas características icônicas e não-verbais, a poesia concreta brasileira encontrou grande repercussão.

**fer
ida
sem
ferida
tudo
começa
de novo
a cor
cora
a flor
flora
o ir
vai
o rir
rói
o amor
mói
o céu
cai
a dor
dói**



PS: Em 1961, com o poema "Greve", você assinala, muito mais que um mero discurso linear panfletário, a relação da poesia com os fatores sociais através de uma "subdivisão prismática da idéia", em que se valoriza antes a escrita como ação do que uma descrição mimético-realista.

AUGUSTO DE CAMPOS: Idéias novas nunca são aceitas sem reação. Da direita não esperávamos nada. Mas a esquerda decepcionou por alinhar-se com o "coro dos contentes" do conservadorismo. Não sou, essencialmente, um poeta político como Maiakóvski ou Pound. No entanto, os poemas que fiz, com sinceridade, nessa área, como "Greve", "Luxo", "Plus-valia", "Cubagramma" e os "Popcretos" partiam, de fato, do pressuposto maiakovskiano que aditamos pioneiramente ao plano-piloto da poesia concreta: "não pode haver arte revolucionária sem forma revolucionária." Recusávamo-nos a abrir mão das conquistas de vanguarda. Haroldo e eu estudamos russo, tendo Boris Schnaiderman como professor, para traduzir Maiakóvski com todas as suas invenções formais e revelar a sua face verdadeira, oculta nas traduções chués que aqui se apresentavam, sob o patrocínio dos "esquerdofrênicos", vertidas do espanhol e do francês, sem nenhum cuidado estético, como se o grande poeta fosse um burocrata, um chefe de departamento de propaganda de Moscou e do stalinismo.

PS: A sua obra, assim com a de Haroldo e Décio, sempre provocou uma recepção polêmica e tumultuada. Como você observa a persistência dessa resistência renitente ao trabalho de vocês tanto pela crítica, por grande parte do público, assim como pelo meio literário e acadêmico?

AUGUSTO DE CAMPOS: Com mais de meio-século de luta poética, me acostumei

a zerar a minha expectativa de recepção favorável e vejo até com surpresa as manifestações de apreço ao meu trabalho que, entre nós, começaram a surgir nos últimos anos, e que culminaram com a exposição individual e com o lançamento do livro sobre o meu trabalho, sob o patrocínio da Casa de Rui Barbosa. A poesia concreta foi uma proposta muito radical, que subitamente tornou anacrônica a maior parte do que se fazia em poesia e crítica literária entre nós. Por isso nunca foi perdoada.

PS: Você sempre sobreviveu como procurador do Estado de São Paulo, tendo, portanto, uma vivência com o cotidiano mais imediato e burocrático distante da idéia da torre de marfim da poesia pura. Como foi lidar com essa fronteira entre a poesia e a realidade cotidiana da advocacia? Há um liame, um istmo entre um universo e outro ou os limites de um obrigatoriamente não interferem na esfera oposta?

AUGUSTO DE CAMPOS: Ingressei na carreira de Procurador do Estado por concurso público, em 1962. Estavam inscritos 1500 candidatos, que disputavam apenas 40 vagas. Isso sempre me deu muito orgulho, independência e autoridade, porque entrei no serviço público de maneira a mais democrática, concorrendo com outros candidatos, todos advogados, sem pedir favores a ninguém. O emprego salvou-me a vida, pois como poeta não poderia sobreviver, já então casado e com dois filhos pequenos, sem contar a circunstância afortunada de convivência num ambiente de trabalho acolhedor e amigável. No período da ditadura militar meu nome chegou a ser inquirido sigilosamente pela comissão que se instalou no Governo do Estado para identificar os funcionários ideologicamente suspeitos. Mas meus superiores imediatamente me inocentaram nas informações que

МАИАКОВСКИ
 МАЯКОВСКИЙ
 МАИАКОВСКИ
 МАЯКОВСКИЙ
 РОЕМAS
 МАИАКОВСКИ
 МАЯКОВСКИЙ
 МАИАКОВСКИ
 МАЯКОВСКИЙ

Poemas de Maiakóvski, tradução publicada em 1967.

prestaram à comissão, como anos depois um deles me confidenciou. Afinal, na revista *Invenção* n.º 2, de 1962, eu publicara o meu "Cubagramma". Em dezembro de 1964, tinha exposto os "Popcretos" na Galeria Atrium, no Centro de São Paulo. No mesmo ano, organizada por Haroldo e por mim, saíra uma antologia crítica da obra de um então desconhecido poeta maranhense, Sousândrade, com ênfase no conjunto satírico que denominamos *O inferno de Wall Street*. Entre 1967 e 1968, eu publicara com Haroldo e Boris Schnaiderman, antologias de Maiakóvski e da moderna poesia russa contendo vários poemas políticos, a última delas pela Editora Civilização Brasileira, de Ênio Silveira, muito visado pelas autoridades militares. Frequentávamos os três uma livraria de língua russa, talvez a única do Brasil, de propriedade de um sr. Uspiênski (por ironia, russo "bran-

co"), que funcionava na tradicional Rua Líbero Badaró, no Centro da cidade. Lá adquirimos, entre outros livros, a preço vil, os treze volumes encadernados das obras completas de Maiakóvski. A polícia política liquidou com a nossa festa — pôs abaixo a livraria, que acabou fechando as portas. Além de tudo, eu ousara defender publicamente Caetano e Gil, mesmo depois de presos. No mínimo um currículo — hoje se diria — "politicamente incorreto"...

PS: No plano-piloto para poesia concreta assegura-se "uma responsabilidade integral perante a linguagem, realismo total". Porém, paira uma imprecisão: o objeto, o elemento referencial subsumiria na forma gráfico-visual como um dado inquestionável da relação aparentemente segura entre o signo e a coisa, sem atentar, contudo, para o caráter lingüístico instituído, convencional e arbitrário entre estes elementos?

AUGUSTO DE CAMPOS: Diferentemente da poesia "zaúm" ou transmental dos futuristas russos como Khliébnikov, Khrutchônikh, ou Iliazd, ou dos posteriores "letristas", que buscaram criar uma poesia de vocábulos inteiramente novos, no máximo sugestivos de um ou outro já sedimentado, a poesia concreta nunca pretendeu desconstituir os significados pré-existentis nem desreferenciar as palavras comuns em contextos sem-sentido (caso dos "botões tenros" de Gertrude Stein e dos mais próximos *language poets*). A clareza e a objetividade eram alguns dos seus pressupostos. Na poesia concreta, de fato, "uma rosa é uma rosa", como proclamou a mesma Gertrude. Foi a relação estrutural e sintática entre as palavras que os concretos buscaram modificar, adotando uma nova sintaxe gráfico-espacial e antecipando as fulminantes articulações que as novas tecnologias iriam

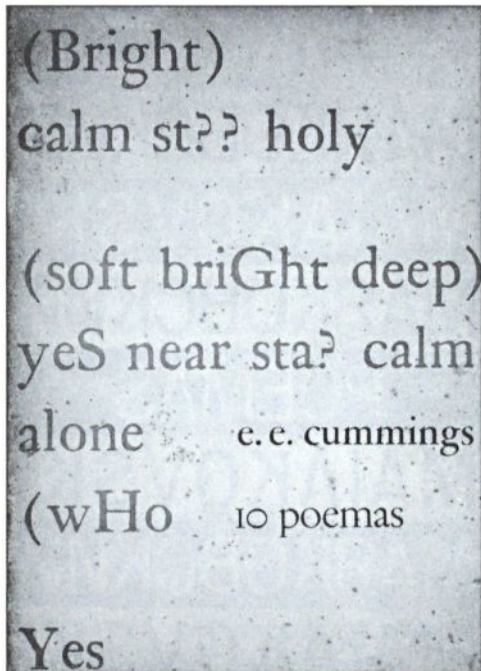




propiciar, algumas décadas depois, entre o verbal e o não-verbal, o espacial e o temporal. Claro que nessa desconstrução sintático-estrutural, que envolvia também a dimensão microestrutural dos vocábulos, surgiram combinatórias novas e inéditos relacionamentos intra e intervocabulares. Mas as formas vocabulares não se alteraram fundamentalmente e subjazem, como uma "terra firme" a partir da qual se pode alçar vôo. De "Tensão", "Cidade" ou "Pulsar", os constituintes léxicos são até comuns, embora amalgamados ou combinados em novas situações estruturais e sintáticas.

PS: Afinal, o verso acabou ou esgotou-se uma prática poética enquanto uma concepção rítmica, rímica e métrica? Quem ainda faz poesia no Brasil e no mundo? Encerrou-se o ciclo da vanguarda? Qual o legado da poesia concreta?

AUGUSTO DE CAMPOS: O verso, tal como praticado antes do "Lance de dados" e das vanguardas do começo do século, reprocessadas e sintetizadas pela poesia concreta no início da segunda metade do século, é uma mina exaurida. Pode haver, aqui e ali, algum último filão a raspar do fundo da mina, mas é raro. De minha parte, prefiro matar os resíduos nostálgicos traduzindo os mais inventivos dos seus mestres — até para certificar-me de que é inútil refazer o que os grandes já fizeram com mais proficiência e qualidade. Sem dúvida, o rigor concretista da "fase ortodoxa" foi um *koan*, uma anedota exemplar, com a qual se mostrou que era possível fazer poesia sem versos, sem sintaxe, com uma só palavra e até sem palavras. Não é preciso nem possível repetir o *koan* todos os dias. Mas não dá para voltar a fazer versinhos, como se nada tivesse acontecido. É indispensável redimensionar o uso da palavra poética, já agora, em pleno deslanche do universo digital, no



O livro 10 poemas de e. e. cummings, de 1960.

qual ela tem que ser reciclada, curto-circuitada com a dimensão não-verbal, as imagens e os sons, chegando a ser interdisciplinar, intertextual e muitas vezes interativa, além de projetar-se em parâmetros materiais mais amplos, que devem levar em conta critérios de forma, cor, espaço e movimento. Não há porque excluir o livro ou outros suportes matéricos e texturais, que seguem o seu curso e até se beneficiam das novas mídias. O que ocorre é a abertura irreversível para o universo virtual, em situações em que a palavra, potencializada em todos os seus parâmetros, já não cabe no livro. Quando cabe neste, já não pode ser a mesma. "Depois desse conhecimento, que perdão?", como diz uma linha de Eliot. Há sempre gente interessante fazendo poesia interessante, à margem da maioria de gente desinteressante que faz poesia desinteressante. Não acredito — é óbvio — que toda a poesia deva virar concreta ou experimental para ser válida. Nem tenho receitas para o que virá. Mas o ecletismo predominante



nas novas gerações não me entusiasma. Parece-me uma solução fácil demais, e a poesia é uma arte difícil. Para mim, o ciclo da vanguarda não se encerrou, nem se encerrará, se se entender por vanguarda uma disposição permanente para experimentar com as novas linguagens, ou se se entender a arte — como queria John Cage, que jamais renunciou à vanguarda — como uma forma de agir não apenas em função da expressão mas da mudança de mentes (“*not to express but to change oneself*”). Não me cabe dizer qual foi o legado da poesia concreta. As gerações que nos sucederam é que devem dizê-lo. Foi, tem sido, para mim, quer eu queira quer não, a luta da minha vida. Se valeu ou não, o tempo o dirá.

PS: O poema Não originariamente fora publicado como um folheto datilografado e grampeado, “xerográfico de fabricação caseira”, diferentemente de obras anteriores que se constituem por um apuro gráfico em edições cuidadas. Qual o grau de importância do suporte gráfico para a sua poesia?

AUGUSTO DE CAMPOS: O suporte gráfico tem, evidentemente, grande importância no meu trabalho, até mesmo em mínimos detalhes. É possível que se pense no poema “Pulsar” sem as letras e signos com que foi acabado? Na época, cheguei a compor todo o poema em “futura light” (já acrescido de “luas” e “estrelas”, substituindo os “o” e “e” em pontos estratégicos), mas o resultado não me satisfaz. Foi só quando utilizei os “letraset” disponibilizados com o nome “*baby teeth*” é que pude dar por finalizado o poema. Mais tarde descobri que esses “letraset” haviam sido criados pelo grande designer Milton Glaser. Mais recentemente vim a encontrar entre as fontes digitais uma, muito semelhante, sob o nome de “*shark tooth*”... Quanto ao poema em série *Não*, que é o meu último datilograma, eu o

publiquei em 1990, ainda sob o impacto amargo da morte de Omar Guedes, o serígrafo com o qual eu compusera o meu último conjunto de poemas — um requintado álbum publicado em 1985. Quis fazer o poema propositalmente da maneira mais pobre possível, e num formato mínimo, o oposto ao do álbum, usando tão somente na capa o mesmo “letraset” que estampara na capa do álbum. Era, num *private joke*, o modo de eu exorcizar o meu desgosto. Tínhamos, Omar e eu, já delineado um novo álbum, com os meus perfilogramas, dos quais ele só chegou a executar o perfilograma *DP* (Décio Pignatari). E outros projetos, que se foram por água abaixo... Agora, ao reunir no livro *Não* a safra das produções dos anos 90, todas digitalizadas, coloquei o poema, inscrito num quadrado com as mesmas dimensões, numa fonte digital muito próxima dos tipos da minha máquina datilográfica, centralizando-o num fundo negro. Foi a forma que encontrei para compatibilizar o espírito com que fizera o poema com o formato do livro.

PS: Observa-se desde Poetamenos uma relação intersemiótica que se desdobra atualmente em uma concepção multimídia que abarca música, vídeo, computador e espetáculo. No entanto, raramente a palavra é eliminada ou o sentido é eclipsado. Firma-se, então, a palavra como o fundamento estético do seu fazer poético?

AUGUSTO DE CAMPOS: Acho que já respondi basicamente a essa pergunta anteriormente. Só me cabe reforçar o que disse com a experiência de uma vintena de apresentações do *Poesia é risco*, multimídia com Cid Campos, na criação musical, e Walter Silveira na edição de vídeos e *slides*. A eliminação do significado sempre me pareceu uma facilidade menos convincente. O “verb” do “verbivocovisual”, na



Augusto ao lado de Paulo Leminski voltando a São Paulo após a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, Belo Horizonte, 1963.

leitura dos poetas concretos, indicava precisamente a presença da palavra com significado. Pareceu-nos mais difícil, mais instigante, articular os três níveis da palavra. É claro que existem exceções admiráveis como a sonata pre-silábica de Kurt Schwitters e outras obras dadaístas, ou mais recentemente, certos textos de John Cage, mas o que veio pós-dadá, o letrismo e seus derivados, tem pouco interesse para mim. Mesmo os poemas sem palavras como "Olho por olho" ou "Pentahexagrama para John Cage" têm, embutida, uma mensagem a ser decodificada.

PS: Na teoria defendida pelos concretistas um dos pontos destacados referia-se à "verbivocovisualidade". O livro Não é acompanhado de um CD-Rom com o que se denomina de "clip-poemas". Configura-se na virtualidade da informática o projeto concretista?

AUGUSTO DE CAMPOS: Sem dúvida o universo da informática oferece condições ideais para quem deseja trabalhar com a palavra em movimento e em novas sintaxes espaciais. Por isso mesmo, há mais de 10 anos, em 1991, quando pus as mãos num computador (e eu achava uma jóia esse Mac Classic preto e branco e com monitor de apenas 9 polegadas), não fiz mais nada que não passasse pelo filtro digital. *Despoesia* foi, em grande parte, desde as capas, digitalizado por mim, ainda que contenha também poemas do período dos "letraset" e mesmo alguns dos meus últimos datilogramas: os perfilogramas dedicados a Roland e Décio e "Chuva oblíqua de Maikóvski". Para ser pontual, "Lunograma" e "Brinde" foram digitalizados por Arnaldo Antunes, numa época em que eu não dispunha ainda de computador, e "Poema bomba" foi extraído da animação produzida na USP, com a mi-

na supervisão, conforme indico nos créditos do livro. Na digitalização de “Brinde” houve um problema com a impressora de Arnaldo. A tinta sujou todo o papel. Eu, que acompanhava de perto a impressão, atento às intervenções do acaso, dei como boa a cópia borrada, depois acrescida da linha “cansado de canções”, que eu havia esquecido — segunda intervenção do acaso — e que entra em negativo, como uma sombra, relativamente ao resto do texto. No CD-Rom *Clip.poemas* reuni as minhas principais animações poéticas feitas a partir da década de 1990. André Vallias — destacado valor da poesia de linguagem digital, que domina como poucos — ofereceu-se generosamente para resolver alguns problemas técnicos das minhas animações. Trocamos dezenas de e-mails ao longo de um semestre.

Quando lanço um olhar para trás chego a pensar que o concretismo renunciou a nova tecnologia dos textos digitais. É o que afirma o poeta e web-designer americano, Kenneth Goldsmith, em seu site de poesia www.ubu.com. É bom notar que os precursores da arte digital entre nós foram o pintor Waldemar Cordeiro e o poeta concreto Erthos Albino de Souza, um dos dirigentes e o financiador da revista *Código da Bahia*.

PS: Embora a negatividade aparente seja uma marca constituinte que se observa em títulos de livros ou obras como Não, Anticrítico, Viva Vaia, Despoesia, não vigeria antes uma complementaridade dos opostos em que se postula uma outra lógica além da antitética?

AUGUSTO DE CAMPOS: Não posso negar minha negatividade. Ela talvez expresse uma vontade de criticar as convenções vigentes e de marcar a minha desidentificação em relação a elas. Sou,



Primeira edição de Viva Vaia, em 1979.

quem sabe, “o leitor contra”, como está na dedicatória de *Agrestes* de João Cabral. Até contra mim mesmo. Dessa exo e autocrítica talvez resulte algo positivo. Mallarmé ressaltou a frase de Montégut, segundo o qual “o poeta moderno é antes de tudo um crítico”, acrescentando “eu só criei a minha obra por eliminação”. E Valéry, respondendo aos que tentavam desqualificar a poesia mallarmeana sob a pecha de esterilidade: “O trabalho severo em literatura se manifesta e se opera por recusas. Pode-se dizer que ele é medido pelo número de recusas”. Eu persigo a poesia sob o signo dessa estética de recusas, que me leva a uma produção relativamente pequena. Tento compensar-me dialogando com os poetas que admiro através das traduções e “intraduções”, que ocupam 2/3 da minha atividade poética.





Plano-piloto para poesia concreta

Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da déia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta-analógica, não lógico—discursiva — de elementos: "il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthétique idéographiquement au lieu de analytico-discursivement" (apollinaire). einstein: ideograma e montagem.

precursores: Mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: "subdivisions prismatiques de l'idée"; espaço ("blancs") e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (*the cantos*): método ideográfico. joyce (*ulisses e finnegan's wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings:

atomização de palavras, tipografia fisiognômica: valorização expressionista do espaço, apollinaire (*calligrammes*): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954): "em comprimidos, minutos de poesia". joão cabral de melo neto (n.1920) — *engenheiro e a psicologia da composição mais anti-ode*: linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo, estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música — por definição, uma arte do tempo — intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais — espaciais, por definição — intervém o tempo (mondrian e a série *boogiewogie*, max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral).

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos ex-



teriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia de *gestalt*. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica — “verbivocovisual” — que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra, com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação: “a moeda concreta da fala” (*sapir*). daí suas afinidades com as chamadas “línguas isolantes” (chinês): “quanto menos gramática exterior possui a língua chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente (humboldt via cassirer). o chinês oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver *fenollosa*, *sapir* e *cassirer*).

ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação chamamos de isomorfismo, paralelamente ao isomorfismo fundo-formas, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisognomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da

composição, num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível).

renunciando à disputa do “absoluto”, a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene, cronometragem do acaso, controle. cibernética. o poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio: “feedback”. a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção.

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.

post-scriptum 1961: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (maiakóvski).

* publicado em *Noigandres*: n.4, São Paulo, 1958 (Campos, Augusto et alii. Teoria da poesia concreta. São Paulo: Edições Invenção, 1965.)



POESIA
SEMPRE
DEZEMBRO
2004

Cronologia

1931

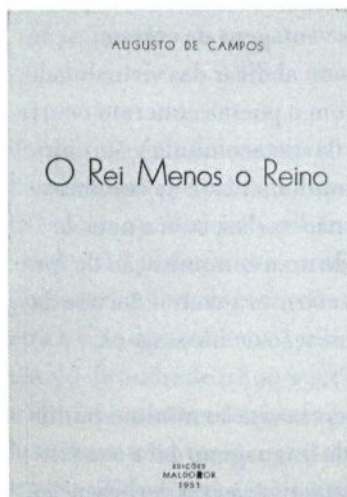
Nasce na cidade de São Paulo, Augusto Luís Browne de Campos, filho de Eurico de Campos e Elvira Almeida Prado Browne de Campos. Irmão mais novo de Haroldo de Campos (Haroldo Eurico Browne de Campos), nascido em 1929.

1948

Termina o curso secundário no Colégio São Bento, onde estudou por nove anos. Augusto publica no *Jornal de Notícias* de São Paulo, em 27 de junho, o poema "Fuga". Conhece Décio Pignatari, cujo poema "O lobisomem", publicado no *Estado de São Paulo*, lhe chama a atenção. Haroldo de Campos conhece Décio Pignatari na Faculdade de Direito e, junto com Augusto, passam a encontrar-se na residência dos Campos, no bairro de Perdizes, e participam do Clube da Poesia, liderado por poetas da Geração de 45.

1949

Augusto ingressa na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (USP), onde estudam Haroldo e Décio. Publica na *Revista Brasileira de Poesia* os poemas "Canto do homem entre paredes" e "Final". Augusto, Haroldo e Décio conhecem Oswald de Andrade por intermédio de Mário da Silva Brito.



1950

Augusto, Haroldo e Décio rompem com o Clube da Poesia. Augusto escreve *O rei menos o reino* — exceto a sexta parte, feita no ano seguinte. Compõe ainda "O sol por natural", "Canto primeiro e último", "Diálogo a um" e "Diálogo a dois".

1951

Primeira edição da Bienal Internacional de São Paulo, promovida pelo Museu de Arte Moderna. Augusto publica seu primeiro livro de poesia, *O rei menos o reino*, financiado por ele e por seu irmão sob a rubrica fictícia Edições Maldoror. Trabalha em poemas como "Ad augustum per angustia" e "Quando eles se reúnem", entre outros.



1952

Com Haroldo e Décio forma o grupo Noigandres, que inicia o Movimento Internacional da Poesia Concreta no Brasil, e lança em novembro a edição com 300 exemplares da revista-livro *Noigandres*, palavra tomada de empréstimo do poeta Arnault Daniel, significando algo próximo de “afugentar o tédio”. Se aproxima das composições de Anton Webern e dos músicos da Escola Livre de Música criada por Hans-Joachim Koellreutter. Inicia estudos, com Augusto e Décio, das obras de e.e. cummings, Ezra Pound, James Joyce e Mallarmé, referências absolutas para o projeto da poesia concreta. Conhece Lygia Azeredo, carioca, estudante de Letras.

1953

Augusto forma-se na Faculdade de Direito. Grupo Noigandres dá início à troca de correspondência com Ezra Pound, que os chamava “Bright Brazilians, blasting at bastards” (brilhantes brasileiros, blasfemando os bastardos). Augusto elabora *Poetamenos*, série de poemas que circula em versão datilografada de até seis cores onde abandona o verso e a sintaxe convencional e inaugura os primeiros exemplos consistentes de poesia concreta no Brasil.

1954

Grupo Noigandres conhece Pierre Boulez em sua visita a São Paulo. Augusto casa-se com Lygia Azeredo. Por indicação de Mário da Silva Brito passa a trabalhar como consultor literário da Editora Martins.

1955

Lançamento do segundo número da revista *Noigandres*, contendo “Poetamenos”, com tiragem de 100 exemplares. Em artigo publicado na revista

Fórum número 3, Augusto lança o termo “poesia concreta”. No Festival Ars Nova, Teatro de Arena, São Paulo, três poemas de *Poetamenos* são apresentados a duas e quatro vozes sob regência de Diogo Pacheco. Em março, Augusto publica no *Diário de São Paulo*, “Poesia estrutura” e “Poema, ideograma”, primeiros artigos que analisam “O lance de dados” de Mallarmé em relação com a poética de Apollinaire, Pound, Joyce, cummings. Nasce o primeiro filho de Augusto, Roland de Azeredo Campos, futuro físico-matemático e estudioso das relações entre a poesia e as ciências modernas (*Arteciência*. Editora Perspectiva, 2003)

1956

Publicação do terceiro número da revista Noigandres, já com a rubrica expressa “poesia concreta” e incorporando ao grupo o carioca Ronaldo Azeredo. Augusto escreve os poemas “Tensão” e “Terremoto”. Traduz e.e. cummings, com quem inicia correspondência. Participa da organização da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (Artes Plásticas e Poesia) montada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Convidados por Mário Faustino, os irmãos Campos e Décio começam a colaborar no *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*. Lançam com o poeta suíço Eugen Gomringer o Movimento Internacional de Poesia Concreta.

1957

Exposição Nacional de Arte Concreta é exibida no saguão do edifício do Ministério da Educação e Cultura (hoje Palácio Gustavo Capanema), provocando calorosos debates sobre o assunto que chegam às primeiras páginas dos jornais. A revista *O Cruzeiro* publica



POESIA
SEMPRE
,
DEZEMBRO
2004

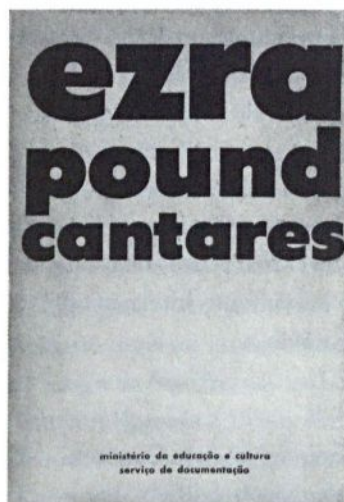
extensa reportagem sobre os poetas da exposição sob o título "O Rock'n Roll da poesia". Os poetas Oliveira Bastos, Ferreira Gullar e Reinaldo Jardim rompem com o grupo Noigandres.

1958

Edição do quarto número da revista *Noigandres* contendo o *Plano-piloto para a poesia concreta*, manifesto conjunto e definitivo da poesia concreta. Os poemas de Augusto "Sem um número", "uma vez" e "vida" são publicados na revista. Nasce o segundo filho de Augusto, Cid Campos, que irá trilhar o caminho da música, fazendo musicalização de diversos textos do pai, tornando-se seu grande parceiro. Ingressa no serviço público estadual, mediante serviço público, na função de técnico de administração.

1959

Elaboração do Manifesto Neoconcreto. Augusto escreve "Quadrado", "Pluvial" e "Flor de pele".



1960

Mostra retrospectiva Arte Concreta no Museu de Arte Moderna do Rio. Segunda Exposição Neoconcreta no Palácio

Gustavo Capanema. Publicação de *Dez poemas de e. e. cummings* (Rio de Janeiro, Serviço de Documentação/MEC), tradução de Augusto aprovada pelo poeta americano após minuciosa correspondência, com capa de Geraldo de Barros e Alexandre Wollner, e *Cantares*, de Ezra Pound, tradução de Augusto, Haroldo e Décio (Rio de Janeiro, Serviço de Documentação/MEC). Grupo Noigandres une-se com Pedro Xisto, Edgard Braga, Mário Chamie e Cassiano Ricardo formando o grupo Invenção. Primeiros estudos sobre o poeta maranhense Sousândrade, precursor da poesia moderna, até então totalmente esquecido.

1961

Augusto escreve "Greve" e se aproxima de Boris Schnaiderman, professor de língua e literatura russa na Universidade de São Paulo. Acrescenta-se ao *Plano-piloto para poesia concreta* de 1958 um ps: "Sem forma revolucionária não há arte revolucionária" (Maiakóvski).

1962

Publicação do primeiro número da revista *Invenção*, que terá cinco números até 1967. Lançamento da *Antologia Noigandres*, quinto e último número da revista. Edição do livro *Panorama de Finnegans Wake*, com fragmentos do trabalho de James Joyce traduzido por Augusto e Haroldo. Augusto dá início aos estudos sobre o poeta simbolista baiano Pedro Kilkerry. Participa de concurso público e ingressa na carreira de Procurador do Estado.



1963

Lançamento do número três da revista *Invenção*, contendo Manifesto Música Nova. Realização dos eventos ligados ao grupo: Festival de Música Nova, em Santos, e a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em Minas Gerais. Augusto compõe "Luxo", "Acaso" e "Cidade/city/cité". Começa a estudar russo no curso livre de russo da Universidade de São Paulo, tendo Boris Schnaiderman como professor.



1964

Lançamento de *Re/visãõ de Sousândrade*, de Augusto e Haroldo de Campos, com colaboração de Luiz Costa Lima e Erthos Albino de Souza (São Paulo, Edições Invenção). Edição de *Invenção* número 4, dedicada a Oswald de Andrade. Os poetas José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite e Paulo Leminski somam-se ao grupo. O *Times Literary Supplement* publica, nos números de agosto e setembro, poemas de alguns integrantes do Grupo Noigandres. De Augusto, o "Brazilian Football", escrito em inglês, denuncia as prisões da ditadura. Apresenta em exposição na Galeria Atrium, em São Paulo, seus "poemas popcretos".



1965

Publicação de *Teoria da poesia concreta* (textos críticos e manifestos 1950-60) por Augusto, Haroldo e Décio (Edições Invenção), obra de referência absoluta sobre o movimento concretista no Brasil. Fundação do Grupo Rex, em São Paulo, com Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, entre outros artistas. Compõe o popcreto "Psiu!", satirizando os atos institucionais. No centro do cartaz, de forma circular, a frase: "Saber viver, saber ser preso, saber ser solto".

1966

Augusto dá início à série "Profilogramas".

1967

Publicação de *Poemas de Maiakóvski*, tradução de Augusto, Haroldo e Boris Schnaiderman (Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro) e *Poesia russa moderna* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira). Publicação de *Linguaviagem*, edição limitada de 100 exemplares, com design de Philip Steadman (Brighton, Inglaterra). A publicação inglesa da primeira antologia internacional de poesia



concreta (*Concrete poetry: an international anthology*), organizada por Stephen Bann, dá significativo destaque para a produção brasileira.

1968

Com Brasil Rocha Brito, Julio Medaglia e Gilberto Mendes, Augusto publica *Balanço da Bossa* (Editora Perspectiva). Com Haroldo de Campos publica *Traduzir e trovar* (Editora Papyrus). Com Haroldo de Campos é convidado, como escritor visitante, para uma série de palestras sobre poesia concreta nas universidades do Texas em Austin, de Indiana, Bloomington, Madison e Nova York.

1969

Augusto escreve apresentação da contracapa do primeiro LP dos Novos Baianos *É ferro na boneca*. *Objetos*, de Julio Plaza, inclui como introdução os primeiros "poemóviles" de Augusto, inscritos sobre as formas móveis tridimensionais do artista espanhol, que passa a residir definitivamente no Brasil.

1970

Edita *Equivocabulos*, em tiragem pequena, a edição brasileira de *Linguaviagem* e *Mallarmagem*. Com Haroldo e Pedro Xisto lança *Guimarães Rosa em três dimensões*. (São Paulo, Secretaria de Cultura). Em *Re/visão de Kilkerry*, também lançado pela Secretaria de Cultura de São Paulo, contando com pesquisa de Erthos Albino de Souza, é reunido o conjunto de textos encontrados do poeta baiano, que jamais fora publicado em livro.

1971

Publicação de *Colidouescapo* (São Paulo, Edições Invenção). Leciona na Universidade do Texas em Austin como professor convidado.

1972

Produz seu poema-ideograma "Viva Vaia", o qual dedica a Caetano Veloso em exílio na Inglaterra.

1973

Reedição de *Poetamemos*, acompanhado do poema "Viva Vaia", em versão de poema-objeto, trabalhos financiados por Erthos Albino de Souza. Com Tom Zé compõe *Cadamar*.



1974

Augusto dá início a suas intraduições, que vieram a constituir parte importante de sua obra. Lançamento de *Poemóviles* (São Paulo, Edições dos Autores), em parceria com o artista plástico espanhol Julio Plaza.

1975

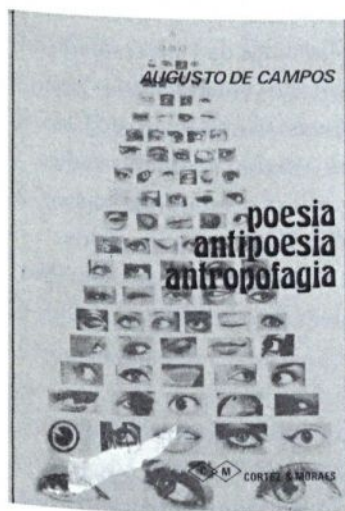
Edição de *Caixa preta* com série de poema-objetos de Augusto e de objetos de Julio Plaza (São Paulo, Edições dos Autores).

1976

Publicação de *Reduchamp*, com textos de Augusto recortado em linhas livres (o que chamaria mais tarde "prosa porosa") e "iconogramas" de Julio Plaza. (São Paulo, Edições S.T.R.I.P.).

1977

Augusto faz versões de composições de Duke Ellington e outras do repertório de Billie Holiday para o disco *Caras & Bocas*, de Gal Costa. Em forma de poema-cartaz, edição do autor, Augusto edita a tradução de *The Tyger (O Tygre)*, de William Blake.



1978

Publicação de dois livros de ensaio: *Poesia, antipoesia, antropofagia* e *Verso reverso controverso*, este último uma antologia de sua obra tradutória. Edição de *John Donne, o dom e a danação* (Florianópolis, Editora Noa Noa) e *Mallarmé* (São Paulo, Perspectiva), com Haroldo e Décio Pignatari.

1979

Reunindo sua obra poética de 1949 a 1979, *Viva Vaia* é editado (São Paulo, Duas Cidades) acompanhado de CD com poemas gravados por Caetano Veloso.

Lança 20 *poem(a)s de e. e. cummings* (Florianópolis, Editora Noa Noa). Recebe prêmio Jabuti de Tradução de Obra Literária por *Verso reverso controverso*.

1980

Com José Paulo Paes traduz *ABC da literatura*, de Ezra Pound (São Paulo, Ed. Cultrix). Intensifica os experimentos com novas mídias, como poemas-luminosos, videotextos, hologramas, laser e animações computadorizadas.

1981

Compõe os poemas "Pessoa" e "Pó do cosmo". Recria o poema "Pulsar", composto letra a letra numa estação da Integraph, depois passado para vídeo pelo grupo Olhar Eletrônico e sincronizado com música de Caetano.

1982

Publicação de *Pagu: vida-obra*, biografia da musa do movimento antropofágico, Patrícia Galvão (Brasiliense). O poema "Quasar" é projetado na Avenida Anhangabaú, no evento Arte Acesa, com curadoria de Julio Plaza.

1983

Edição de *Poesia de Ezra Pound*, versão ampliada de *Cantares*, 1960, com traduções de Augusto, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Mário Faustino, José Lino Grünewald.

1984

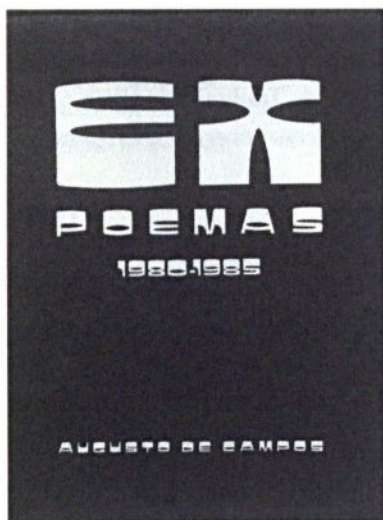
Publicação de *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. "Pulsar", "primeiro videoclipe de alta poética" é apresentado na mostra Level 5, organizada por José Wagner Garcia e Mário Ramiro.

S

31



Dossiê Augusto de Campos



1985

O livro *Expoemas* reúne produção recente de Augusto, 1980-1985. (São Paulo, Entretempo). João Cabral de Melo Neto dedica seu livro *Agrestes* a Augusto. O compositor John Cage visita o Brasil. Julio Plaza realiza os video-textos "Luxo" e "Pluvial". Publicação de "Pós-tudo" no suplemento literário da *Folha de São Paulo*, *Folhetim*, com grande repercussão.

1986

Lança *O anticrítico* (São Paulo, Companhia das Letras) e *40 poem(a)s de e. e. cummings*. Participa da exposição *Triluz* no Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

1987

Apresenta na 19ª Bienal Internacional de São Paulo "Cidade/city/cité". Inicia colaboração com seu filho, o músico Cid Campos. Publica *Linguaviagem* (Cia. das Letras), com projeto gráfico seu.

1988

Stockhausen visita o Brasil. Augusto compõe "Nãomevendo", inserido na capa do livro *À margem da margem* (Cia. das Letras).

1989

Os poemas "Risco" e "Rever" são projetados a laser na Avenida Paulista.

1990

Publicação do poema-xerox "Não", em edição do autor.

1991

Exibição de "Cidade/city/cité" na Avenida Paulista pelos cem anos da rua, em display luminoso com versão sonora dirigida por Cid Campos.

1992

Na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo realiza os videoclips dos poemas *SOS* e *Bomba*, com música de Cid Campos. Com Arnaldo Antunes produz ilustrações gráficas computadorizadas para o livro *Rimbaud livre* (São Paulo, Perspectiva), coletânea de suas traduções do poeta francês.

1993

Evento em comemoração aos 30 anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda reúne em Belo Horizonte integrantes dos antigos grupos Noigandres e Tendência, entre eles Augusto, Haroldo, Décio e Lívio Tragtenberg.

1994

Ao lado de Cid Campos realiza as performances "verbivocovisuais" (poesia-som-música-slide-vídeo) nos Estados Unidos. Publica *Despoesia* (São Paulo, Perspectiva), reunindo sua produção entre 1979 e 1993, e a tradução *Rilke: poesia-coisa* (Rio de Janeiro, Imago). Antologia bilíngüe é lançada em Buenos Aires sob coordenação de Gonzalo Aguilar.



1995

Lançamento do CD-livro *Poesia é risco*, em colaboração com Cid Campos, espécie de antologia poético-musical. Augusto e Cid desenvolvem espetáculo de mesmo nome reunindo poesia, música e imagem e apresentado em diversas cidades do Brasil e exterior.

1996

Augusto elabora em seu computador pessoal uma série de animações digitais. Cria, entre outros trabalhos "Criptocardiograma".

1997

Edição de *Hopkins: a beleza difícil* (São Paulo, Perspectiva) e *Os sertões dos Campos*, com Haroldo (Rio de Janeiro, Sette Letras).

1998

Publicação de *Música de Invenção* (São Paulo, Perspectiva), reunindo ensaios sobre música e poesia de John Cage e obras de compositores como Varèse.

1999

A convite de Caetano Veloso, participa de apresentações de *Carte Blanche à Caetano Veloso*, versão francesa do multimídia *Poesia é risco*, na Cité de la Musique, em Paris. Realização do filme *Hi-fi* de Ivan Cardoso, com roteiro de Augusto de Campos e música de Cid Campos, uma pequena história do movimento concretista. Lançamento do site de Augusto de Campos www.uol.com.br/augustodecampos.

2000

Augusto realiza diversas animações de poemas seus para a web. Morrem Erthos Albino de Souza e José Lino Grünewald.

2001

Aposentadoria no serviço público. Publica *Coisas e anjos de Rilke* (São Paulo, Perspectiva) e produz novas animações digitais. Sai a terceira e mais completa edição de *Viva Vaia* (Ateliê Editorial). Primeiro CD solo de Cid Campos, *No lago do olho*, com projeto gráfico de Augusto e participações das vozes de Décio, Haroldo e Augusto.

2002

Lança na França *Anthologie — despoesia* (France, Ed. Al Dante), com prefácio, organização e traduções de Jacques Donguy. Participa de exposição no Centre d'Art Contemporaine de Basse Normandie, França.

2003

Morrem Haroldo de Campos e Julio Plaza. Publicação de *Não poemas*, com CD de "clip-poemas" (São Paulo, Perspectiva), contendo sua produção poética após *Despoesia*. Publica ainda *Invenção: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti* (São Paulo, Editora Arx).

2004

No Rio, a Fundação Casa de Rui Barbosa produz exposição apresentando panorama sobre Augusto de Campos, coordenada por Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães, também responsáveis pela organização do livro de ensaios *Sobre Augusto de Campos* (Casa de Rui Barbosa/7 Letras). *Não poemas* recebe prêmio de Livro do Ano, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional.

*Trecho da tradução de "The tyger",
de William Blake.*



tygre: tygre: brilho, brasa
que 'a fvrna noturna abrasa,
que olho ou mão armaria
tua feroz symmetrya?



O paradoxo na poesia de Augusto de Campos

Cristina Monteiro de Castro Pereira

Muito já se falou — e, ainda hoje, ouvimos ecos desgastados das mesmas palavras — sobre o fato de a Poesia Concreta ter aberto as portas para um beco sem saída. O lugar-comum, espantosamente (espanto ou tédio?), se repete, de tempos em tempos, como um velho disco arranhado, que insiste: “forma vazia, impasse, alienação”.

O movimento da poesia concreta surge na década de 1950. Em âmbito nacional, a época da construção de Brasília. Em São Paulo, as artes plásticas e o desenho industrial fomentam idéias em artistas e intelectuais a partir de uma especial movimentação nos museus da cidade. Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos criam o grupo *Noigandres* e afirmam sua proposta de uma nova poesia: *o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas*¹.

Afastam-se da idéia da poesia como meio de expressão, veículo para engajamentos políticos, religiosos ou pessoais. O poema é *um objeto em e por si mesmo*. Para bom entendedor, meia palavra... Mas, os bons entendedores são raros. Os poetas carregam até hoje — quando há muito

não formam mais um grupo — o velho estigma de “alienados” e de “formalistas”. Nem uma frase inteira de Maiakóvski foi capaz de amenizar o mal entendido: *sem forma revolucionária não há arte revolucionária*, dizia o poeta russo.

Desdobremos, então, as meias palavras — e até a frase inteira — em uma tentativa não de mudar opiniões calcificadas, mas de, quem sabe, clarear o caminho para que novas gerações tenham a possibilidade de tirar suas próprias conclusões.

Edgar Allan Poe já apontava, em seu *Filosofia da composição*, para a importância da construção cuidadosa de uma estrutura formal com o intuito de provocar o efeito desejado na recepção. Ezra Pound explicitou: poesia é *Dichten, condensare*, uma montagem ideográfica, prisma de idéias — como também queria Mallarmé. Entre muitas outras, temos aí algumas das leituras do então grupo *Noigandres*, que, absolutamente “antenados” — afinal, os artistas são as antenas da raça, já dizia Pound — com seu tempo, devoram antropofagicamente a poética desses autores, enquanto acrescentam a ela pitadas grossas do presente para criar a poesia concreta. Temos então uma poesia ideográfica, condensada, potencializada na forma: uma montagem “verbivocovisual”.

1. CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS. 1987: 156-157.



Anti-discursiva, claro. A proposta é justamente a condensação, a combinação perfeita de elementos que, ao serem tocados pelo olhar do receptor, possam explodir como uma bomba sobre ele. Uma poesia que age de forma a produzir um efeito imediato, próprio ao "não-tempo" exato que a maioria das pessoas, na metade do século XX, dispensavam à leitura de poemas.

Augusto de Campos publica, em 1986, seu *Poema Bomba* na contracapa do caderno literário "Folhetim", nº 565, editado pelo jornal *Folha de São Paulo*:



O poema de Augusto, bem posterior à época do grupo *Noigandres*, ajuda a repensar a questão. De acordo com as premissas da poesia concreta, o poema é construído como um ideograma, uma montagem em que cada fragmento (o verbal, o vocal e o visual — ou, em termos poundianos: a logopéia, a melopéia e a fanopéia) é trabalhado individualmente e possui uma carga específica de potência poética. Não são apenas adicionados uns aos outros, mas articulados. É a relação do som, do aspecto visual e do jogo produzido pelas palavras no intelecto que formam — e reformam — o poema como um todo. Induzem o ideograma chinês a funcionar na lógica ocidental — no instântâneo da propaganda.

Mera forma? Destruição da poesia? Ou uma nova linguagem, *um design da linguagem* (Décio Pignatari), sintonia da

poesia com seu tempo? Diluição da palavra? Ou sua potencialização?

As palavras: "poesia" e "bomba" são espacializadas na folha de papel de modo a nos remeter a estilhaços, ao efeito do objeto bomba. A utilização de duas palavras, à primeira vista, tão divergentes, um quase-oxímoro, provoca um estranhamento que, imediatamente denota questionamentos no receptor. Não é a proliferação de palavras que falará ao leitor: neste poema, o choque da relação induzida pelo uso de dois e apenas dois vocábulos é capaz de provocar, na recepção, a criação de um universo de referências e discursos.

Voltemos à Maiakóvski: *não há arte revolucionária sem forma revolucionária*. Dependendo do "horizonte de expectativas" do leitor, as possibilidades do poema se alargam. Se conhecedor de um determinado universo literário, o receptor é capaz de tocar as frases detonadoras do poema, a saber: *Je ne connais pas d'autre bombe qu'un livre* (Mallarmé) e *Le poème est la seule bombe* (Sartre). Mas as referências não são o mais importante. O poema não tenta convencer, não conta uma história — nem a sua própria. O poema mostra. Não apenas visualmente, não apenas através do som — calculado de forma a produzir "efeitos especiais"² — mas também, e principalmente, pelo jogo de suas articulações. A montagem ideogrâmica não é estática: funciona como inúmeras explosões, detonadas pela mobilidade com que seus fragmentos atuam uns sobre os outros. O

2. "Em todo momento da leitura geométrica encontramos a forte se opondo à fraca e, na mesma ordem, a surda se opondo à sonora. Todo esse equilíbrio se encerra na mediatização da vogal média. Nesse sentido, a 'Bomba', mesmo estraçalhada, dilacerada, explodida, detonada, mostra seus nítidos contornos nessa leitura ideofônica". ARAÚJO, 1999: 44.



poema se apresenta *como se* um ato revolucionário: uma guerrilha cultural.

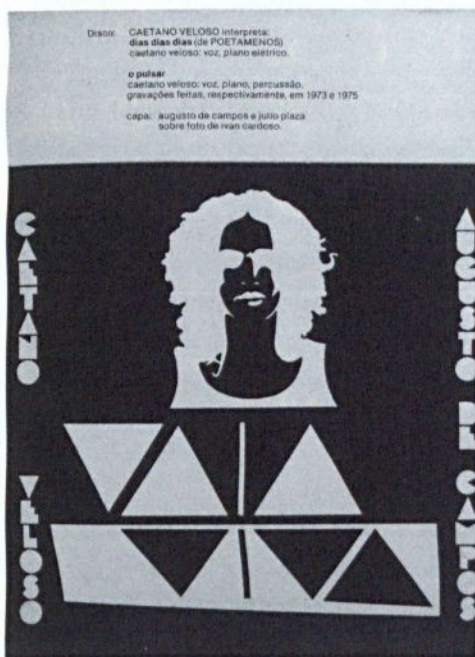
Augusto de Campos, entre os poetas do antigo grupo *Noigandres*, é aquele que mais levou à frente, simultaneamente continuando e modificando, as premissas da poesia concreta. Em 1987 o *Poema bomba* é apresentado, sob a forma de objeto holográfico, em uma exposição realizada no MAC (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo). Em 1992, o poema é recriado em uma versão em vídeo. Fundo vermelho, letras amarelas, agora as palavras “bomba” e “poema” são projetadas do centro da tela para fora, como estilhaços de uma bomba que voam em direção ao espectador. Ao mesmo tempo, Augusto de Campos faz uma leitura do poema, de modo a enfatizar sonoramente as oposições fônicas. Ao ganhar som e movimento, a bomba poemática de Augusto explode concretamente na tela.

Desdobrando a proposta inicial do movimento concreto, Augusto de Campos expande as possibilidades “*verbivocovisuais*” de seus poemas a partir das novas tecnologias que lhe são apresentadas. Não se trata, como afirma o poeta, de fetichizar as novas mídias, que, por si só, não são capazes de gerar uma grande obra, independentemente do valor de quem as produza. Mas, sim, de uma curiosidade própria a um poeta que, “antenaado”, procura sempre aproveitar o movimento transformador do mundo como matéria e forma para sua obra. A respeito da compatibilidade entre sua poesia e o vídeo, Augusto de Campos declara:

O que a gente observa é que há uma compatibilidade muito grande entre esse tipo de sintaxe espacial, mais reduzida, que foi o modelo, digamos assim, das experiências da poesia concreta, e

*a linguagem do vídeo. (...) E esta linguagem mais ágil, que não tem muitos conectivos, de curso não-linear, ela é apropriada para o vídeo, então há uma certa facilidade de adequação. Por outro lado, você tem o som e a imagem. Isso tudo parece que dá muito certo. (...) Eu acho que é um caminho extraordinário, que pode dar margem a coisas muito interessantes. Abre o horizonte para a poesia, que parecia fechado.*³

Segundo o poeta, sua primeira tentativa de recriação de poemas em vídeo foi em 1984, com a animação do poema “O pulsar”, musicado por Caetano Veloso. De 1992 a 1994, Augusto de Campos participou, ao lado de Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Julio Plaza e Arnaldo Antunes, de uma experiência conjunta com o LSI, Laboratório de Sistemas Integráveis (Escola Politécnica da USP), quando desenvolveram sete poemas em vídeo.



3. Entrevista concedida a Clemie Blaud, aluna do curso de cinema da ECA-USP. ARAÚJO, 1999: 53.



POESIA
SEMPRE
,
DEZEMBRO
2004

Com a crescente popularização dos computadores pessoais, os poemas em vídeo deram lugar aos “clip-poemas”, uma poesia em forma de videoclipe que pode ser vista no site do autor (www.uol.com.br/augustodecampos). Seu mais novo livro, *Não*, vem acompanhado de um CD-Rom, que contém alguns de seus “clip-poemas”.

Augusto de Campos que, por muitas vezes e desde os tempos da poesia concreta, foi criticado por fazer poemas mais visuais do que verbais, por diluir o discurso, por colocar a poesia em um beco sem saída, radicaliza. O livro, veículo-emblema da literatura, contém um CD-Rom. Além da imagem, som e movimento. Para quem sempre foi acusado de alienação, o que dizer do aproveitamento de recursos da imagem do vídeo, que, desde seu aparecimento são tidos como um dos responsáveis pela “morte” da leitura?

Theodor Adorno só vê uma possível salvação para a arte através de uma postura de resistência contra a sedução incentivada pelo mercado. A arte dissonante, negativa, desagradável para o consumo fácil seria, para o filósofo, a única capaz de servir ao social — enquanto uma recusa a servi-lo. Não se fazer sedutora é o modo sugerido pelo filósofo para manter a arte viva, impedindo-a de ser transformada em mercadoria.

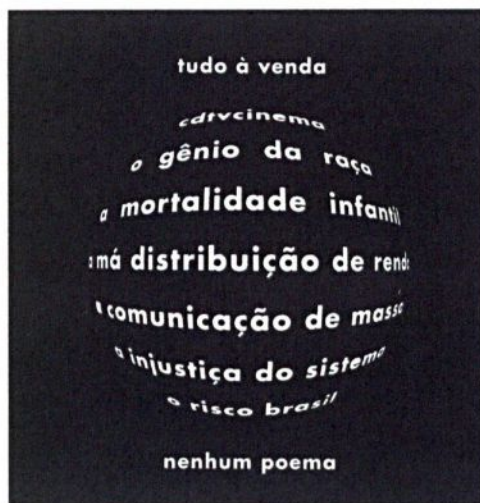
Seria a arte de Augusto de Campos sedutora para um mundo em que a imagem é o maior bem de consumo? Se admitirmos que sim, estaria o poeta transformando sua obra em mercadoria?

Vejam os avessos da questão. A poesia nunca foi um objeto de fácil consumo. Os poemas de Augusto de Campos, como bem aponta Arnaldo Antunes na orelha do *Não*, trazem, desde há muito, um traço marcante de negatividade. Em seu *NÃO* fácil (um epígrafe), Augusto ressalta que *a recusa é boa marca de poesia*. E aqui a questão da

negatividade se desdobra: no aspecto formal, os poemas, concisos, não dizem tudo — dizem menos para provocar mais, não relatam — mostram; em um nível semântico, os poemas se afirmam como objetos de resistência e provocação, enquanto negam o fácil e a própria sedução do mercado.

Que grande paradoxo seria esse detectável na poesia de Augusto de Campos? Sistematizemos: por um lado, poemas visuais, “clip-poemas”, imagem, som e movimento — atrativos sedutores para o gosto de nosso tempo; por outro, a recusa, a contestação ao mercado, o não-fácil, a própria insistência no ato de fazer poesia.

Tentemos entender a proposta de Augusto de Campos a partir de seu poema “mercado”, presente no livro *Não*.



No centro do poema, uma esfera construída com palavras e frases. Simultaneamente podemos pensar na forma da Terra e em uma lente de aumento, que amplia algumas das questões que nossos governantes e outros interessados tentam encobrir. O título do poema, *Mercado*, aponta para a questão: são as leis do mercado que promovem a nova configuração do mundo. Fora do grande novelo da indústria cultural, duas frases. Talvez a “voz” do poeta, daquele que, por sua

C O M O

P A R A

R E S T

E J N S

T A N T

E L U Z

Q U E A

M E M O

R I A A

F L O R

A M A S

N Ã O S

A B E R

E T E R

A M A R

G O E S

T E M O

M E N T

O A M A

I S Q U

E A M E

M O R I

A M O R

D E M A

S N Ã O

C O N S

E G U E

A M A R

E P A S

S A S S

I M P A

S S A A

S S I M

P A S S

A M E M

O R I A

A S S A

S S I N

A D O M

C O M E N

T O Q U

E P A S



capacidade crítica, não se deixa enrolar facilmente. Lemos então, acima do globo: “tudo à venda”. Abaixo: “nenhum poema”.

A crítica do poeta é contundente. O mundo virou uma mercadoria. Tudo é explorado pelo mercado. “Tudo” está à venda, mas... “nenhum” poema. O poema é contraposto a tudo o que pode ser colocado à venda. Podemos ler por duas vias essa frase: (1) a poesia não tem mais lugar em um mundo saturado e comandado pelo mercado; (2) o poeta e sua obra resistem, permanecem fora da engrenagem massificante dos dias de hoje.

Acreditamos que é através do paradoxo que podemos melhor compreender a obra e a postura de Augusto de Campos. As duas vias propostas acima não se anulam mutuamente. A fala do poeta não cabe nesse mundo e — por isso — é capaz de existir e resistir a ele. O poeta não faz parte do “tudo” que está à venda.

Podemos aqui fazer uma referência a um outro poema de Augusto de Campos, apresentado no livro *Despoesia* (1994). O poema em questão, de 1988, tem como título, justamente, “nãomevendo”.

Trabalhando com a ambigüidade da frase, nesta negação o poeta afirma ao mesmo tempo: (1) que não coloca uma venda em seus olhos, que está atento, ou — para fazer a relação com o poema “mercado” — que seus olhos são como lentes de aumento, capazes de ver e fazer ver o que se quer camuflar; e (2) que não se vende, não se deixa seduzir pelo mercado e nem se deixa consumir através dele. O poema, já em 1988, trazia um grito de resistência contra a indústria cultural.

Voltemos ao poema *Mercado*. “Nenhum poema”, é o que lemos. Um poema, é o que vemos. Novamente um paradoxo. Por que insistimos na figura do paradoxo ligado à obra de Augusto de Campos? O primeiro motivo é óbvio: porque a todo

instante nos deparamos com oxímoros e paradoxos. O poeta utiliza largamente esses recursos, provocando o estranhamento propício a um potente efeito estético. Através do choque entre duas afirmações conflitantes que co-existem, perdemos, por instantes, o sentido de orientação. Neste “espaço vazio” provocado pela experiência estética, somos impelidos a reorganizar nosso pensamento, o que pode se configurar em uma atitude crítica.

Em um âmbito maior, acreditamos ser a lógica do paradoxo o caminho mais produtivo que a arte pode tomar. E a poesia de Augusto de Campos é perfeita para demonstrar nossas hipóteses. Vejamos: por um lado, o poeta está em total sintonia com as aspirações de seu tempo — utiliza os recursos da imagem e as novas tecnologias; por outro, ele se nega a compactuar com a indústria cultural — coloca-se na posição de quem, ao contrário, participa de uma guerrilha cultural. Augusto de Campos se aproxima de um possível grande público — do vasto “mercado” dos internautas e usuários de computador, mas como poeta — aquele que não se vende e que instiga o pensamento crítico.

No começo desse artigo, apontava para as críticas com que, durante todo o percurso como poeta, Augusto de Campos foi bombardeado. Acusado de formalismo puro, de alienação e de levar a poesia para um caminho sem saída, é através de sua própria obra que, sem precisar de grandes discursos para defendê-lo, mostramos suas respostas. O poeta apresenta a saída: uma poesia que, através da lógica do paradoxo, consegue se manter viva, atual — simultaneamente sedutora e contestadora.

Seguindo essa lógica do paradoxo, o último poema de *Não*, intitulado “Sem saída”, está localizado na quarta capa — como diz o poeta em seu “NÃO fácil”: *quase fora do livro, saindo dele*. O poema mostrado



Alguns lances de escrita

Júlio Castañon Guimarães

A poesia de Augusto de Campos é reconhecida sobretudo pela sua dimensão visual, nela se ressaltando tanto a exploração das possibilidades tipográficas, quanto a utilização de elementos exclusivamente visuais, como no caso seja dos popcretos seja dos profilogramas. A esse aspecto dominante associa-se o que se poderia referir como um caráter de objetividade. Em recente entrevista, Francisco Alvim, indagado sobre como via o concretismo no período em que estava começando a escrever, comentou o seguinte: "Os concretos trouxeram uma discussão importante, a questão da subjetividade. Eles procuravam uma completude das coisas através da linguagem. Eles tendiam muito, e o Faustino também, a negar a subjetividade, a negar a individualidade. E aquilo me feria. Parecia que eles excluíam o 'eu'".¹

De certo modo, esse foi um dos aspectos discutidos pelo neoconcretismo ao desenvolver sua autonomia. Dizia o Manifesto Neoconcreto: "A expressão neoconcreta indica uma tomada de posição em face da arte não figurativa 'geométrica' (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente em face da

arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista".² Segundo Ronaldo Brito, o manifesto expressa uma necessidade de "tomada de posição crítica ante o desvio mecanicista da arte concreta".³

Ao aspecto dominante da poesia de Augusto associa-se também pelo menos uma redução ou um recuo das dimensões verbal e sonora. No entanto, a isso que se pode considerar como uma imagem generalizante, podem associar-se vários aspectos que, na verdade, apontariam para a simplificação que se dá nessa imagem e ao mesmo tempo salientariam a complexidade dessa obra. Essas generalizações partem, sem dúvida, apenas de alguns momentos dessa obra. Assim como não estão excluídos — muito pelo contrário — nem o verbal nem o sonoro, também não está ausente dessa poesia a problematização do sujeito.

Em termos tipográficos, nos poemas que mais se prestam a fundamentar aquela generalização, verifica-se o uso de fontes — que ficaram como uma das características de uma etapa do movimento concreto — como a fonte futura. Na poe-

2. Manifesto Neoconcreto. In: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 10.

3. BRITO, Ronaldo. Id., p. 8.

1. *Jornal do Brasil*, Caderno Idéias, 10 de julho de 2004.



sia de Augusto, há, porém, o uso de uma fonte que deveria causar especial estranheza à leitura. No poema "vivos e vampiros" (1982), do livro *Despoesia* (1994), emprega-se uma fonte de tipo manuscrito. No centro do poema, reproduz-se um trecho da partitura do madrigal "Io pur respiro", de Carlo Gesualdo.

Publicado inicialmente na revista *Código* (n. 8, 1983), o poema vinha acompanhado de uma nota: "O trecho de partitura pertence ao madrigal *Io pur respiro* (Livro VI) dos *Madrigali a cinque voci* (1611) de Gesualdo, Príncipe de Venosa". Ausente do livro, essa informação aparece no encarte do CD *Poesia é risco*, onde na faixa referente ao poema se ouve trecho do madrigal. Mais do que uma mera referência, a indicação da presença do madrigal no poema talvez passe a compor sua leitura num nível que atente para a expressividade da forma musical. Não seria descabido aqui tentar associar a escolha da fonte manuscrita a essa expressividade — do "respiro" do madrigal de Gesualdo ao "último suspiro" dos "vivos e vampiros" no poema. Um manuscrito, afinal, é a expressão direta de quem escreve, embora seja importante atentar para o fato de que se trata de uma fonte tipográfica que imita um manuscrito. Anne-Marie Christin observa que

a invenção da tipografia tinha introduzido de fato uma grande alteração nas práticas do alfabeto latino: tinha "desligado" a letra, libertando-a dos hábitos gestuais que a encadeavam no manuscrito a cada uma de suas vizinhas. Isolada em seu soco de chumbo, a letra existia novamente como signo. Mas ela tinha ganhado também um estatuto inédito de objeto, e com ele um valor icônico que a tornava, de modo

*imprevisto e paradoxal, muito próxima do ideograma.*⁴

Em boa parte da poesia, não só de Augusto, mas também dos outros autores ligados ao concretismo, verifica-se justamente uma exploração desse valor icônico. No caso da fonte tipográfica manuscrita também se tem, naturalmente, o corte do encadeamento e as conseqüências apontadas por Christin. No entanto, preserva-se como que uma imaginação do encadeamento, de modo que talvez o leitor não se dê tanto conta do isolamento das letras. Tem-se assim uma escrita tipográfica que manteria um vínculo com o manuscrito (ou pelo menos com sua imagem).

No poema "todos os sons" (1979), também de *Despoesia*, encontram-se vários tipos de letras, entre as quais a mesma fonte manuscrita de "vivos e vampiros". Aí, a multiplicidade de fontes insere-se na multiplicidade de elementos enumerados, reforçados inicialmente pela repetição antes de cada um dos quatro primeiros elementos de "todos os". A seguir, tem-se a enumeração apenas dos elementos díspares isoladamente, até por fim voltar a repetição de "todos os" também por quatro vezes, encerrando o poema, mas desta vez o elemento elencado é um único que se repete, "sons". Talvez fosse possível encontrar pelo menos algumas associações que orientassem na leitura da escolha das fontes, ocorrendo como primeira associação o fato de muitas delas, se não todas, terem sido utilizadas em diversos poemas do autor. No caso específico que aqui nos

4. CHRISTIN, Anne-Marie. De l'espace typographique à l'écriture du blanc: le Coup de dés de Stéphane Mallarmé. In: ZALI, Anne (org). *L'aventure des écritures*. La page. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1999. p. 196.



interessa, a fonte manuscrita, ela é usada na palavra "mães", para o que se poderia, talvez com imaginação, supor alguma justificação de associação. Todavia, o que de fato tem interesse aqui não é esse tipo de aproximação, mas a relação com a organização do poema.

Em "memos" (1976), poema da série *stelegramas*, incluída no livro *Viva vaia* (1979), já aparecia essa fonte manuscrita. Também nesse poema, como depois em "todos os sons", são empregadas numerosas fontes. Aqui, porém, a organização é bastante diferente. O poema compõe-se de três blocos verticais de palavras, um ao lado do outro. Cada bloco tem 14 linhas, sendo cada linha composta por quatro letras. À primeira vista cada linha formaria uma palavra. Em muitos casos, lêem-se palavras, como "para", "amar", "flor", "temo", etc. Em muitos casos, talvez na maioria, acaba-se por perceber que não se lêem palavras, como em "rest", "ment", "impa", "adom". Algumas vezes percebe-se que o que se tem são fragmentos de palavras, sendo possível então se dar conta de que se está diante de um texto cujas palavras estão cortadas, sendo os fragmentos destas unidos por uma espécie de combinatória. Isto porque o critério de distribuição das letras é quantitativo — quatro letras para cada linha, sem espaços. Desse modo, muitas das linhas compõem-se da união do fragmento de uma palavra com o fragmento de outra. Assim, em "rest" o "r" pertence à palavra anterior, "parar", e "est" compõe "este" com o "e" que inicia a linha seguinte "eins", onde o "ins" continua, nas linhas seguintes, em "tant" e no "e" de "eluz", formando "instante", palavra que está distribuída em três linhas e, portanto, composta por três tipos de letra. A letra de tipo manuscrito aparece no poema três vezes. Nesse

caso, não é possível pensar em alguma associação entre o tipo de letra e esta ou aquela palavra, porque, como se viu, as palavras podem ocupar mais de uma linha e os tipos de letra não se repetem de linha para linha, de modo que para uma mesma palavra, repetidas vezes, se emprega mais de um tipo de letra.

De modo extremado, esse poema se vale daquela característica da tipografia apontada por Christin, o isolamento das letras, a tal ponto que desfaz a associação de letras em palavras, assim como elimina o espaço entre palavras, que deixa de existir, passando a existir o único espaço tipográfico entre as letras. Assim, num dos casos de uso da fonte manuscrita, na linha "eame", o "e" integra o "qu" da linha anterior, o "a" é um artigo e o "me" faz parte de "memória" que se fragmenta pelas duas linhas seguintes.

Na organização de "memos" observa-se ainda a exploração de outra possibilidade da escrita tipográfica, tal como ressaltado por Christin: "Outro aspecto da alteração introduzida no alfabeto pela invenção da tipografia consistia precisamente em ter concedido igual importância na transcrição do texto à letra e a seu suporte, através desses signos planos e vazios — esses 'vazios', esses 'brancos'".⁵ É justamente essa "igual importância" que organiza a matéria verbal tal como se dá no poema, fazendo ainda com que a leitura dessa matéria verbal não se dê de forma corrente, já que subvertida sua organização da divisão habitual em palavras, superpondo-se ainda à nova organização alguns outros conjuntos de constantes — como as colunas de mesmo número de linhas, as linhas de quatro le-

5. Id., p. 198.



tras, as diferentes fontes tipográficas distribuídas por linhas e não por palavras.

No caso tanto de “memos” quanto de “todos os sons” o uso da fonte manuscrita talvez não tenha um emprego que a distinga das várias outras fontes utilizadas, ou melhor, ela tem o mesmo papel que as outras. Nesses poemas, essa variedade de fontes tem função icônica em relação à multiplicidade de elementos em jogo nos dois poemas e em relação à complexidade desses elementos, de modo especial em “memos”. Já a ênfase na fonte manuscrita, em “vivos e vampiros”, por ser a única utilizada, permite uma contraposição mais imediata ao uso das fontes mais características do concretismo histórico. De qualquer modo, o uso das fontes variadas não deixa, de forma mais generalizada, de constituir uma contraposição, mesmo que se lembre o uso, já em 1965, de uma fonte como a que se empregou no poema “luxo”, mas este era um uso específico, constitutivo de um determinado poema.

Christin, ao comentar uma alteração em versões do *Coup de dés* de Mallarmé, chama a atenção para o que — aparentemente um detalhe sutil — tem implicações bem mais amplas:

O Coup de dés é um texto concebido conscientemente, e logo de início, para ser impresso. Dá testemunho disso de maneira significativa o fato de que o poeta tenha eliminado de sua prova uma variante em itálico com conotação manuscrita que Cosmopolis tinha escolhido para compor uma das fórmulas chave do poema: “Si c’était le nombré ce serait”, restabelecendo em seu lugar a versão padronizada a que tinha recorrido sempre. Não era um locutor mas um leitor que o poeta de-

*sejava colocar no centro de sua “encenação espiritual”.*⁶

Importa observar a importância que se dá aí ao uso ou não de itálico num determinado trecho, importância que fica ressaltada quando se considera o trecho com itálico como uma variante em relação ao mesmo trecho sem itálico. Além disso, o itálico é associado a manuscrito e este, por sua vez, a locução. Assim, o uso de alguma letra tipográfica que de algum modo lembre manuscrito remeteria à dimensão da individualidade. Louis Hay observa que “O elemento primeiro da escrita, o traçado de suas letras, veicula sozinho informações múltiplas. Estas podem ser voluntárias, como o emprego de caracteres diferentes para distinguir o escrito privado e o texto destinado (ou passível de o ser) ao público”.⁷ No próprio manuscrito pode haver opção por mais de um tipo de letra, sendo conhecidos casos de autores que em seus manuscritos usam uma letra para o que está em processo de elaboração ou para o que tem caráter mais pessoal e outra para o que consideram acabado ou para o que tem caráter mais formal. Um exemplo se encontra nos manuscritos de Murilo Mendes, que, a par de uma letra cursiva, usava uma letra de forma ao passar a limpo seus textos ou em cartas formais. Assim, na escolha tipográfica pode ocorrer situação similar. No caso de “vivos e vampiros”, a escolha da fonte manuscrita então introduziria, se não a clareza de uma escolha como mencionado, pelo menos, por assim dizer, uma sugestão icônica.

No plano de uma escrita que se aproximaria mais da personalidade, lembre-se,

6. Id., p. 196.

7. HAY, Louis. *L’écrit et l’imprimé*. In: HAY, Louis et alii. *De la lettre au livre*. Paris: CNRS, 1989, p. 8.



LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO LUXO	LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO LUXO	LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO LUXO	LUXO LUXO LUXO

A crítica feita em jogo de palavras no poema "Luxo", 1965.

ainda em *Despoesia*, o uso de outro recurso gráfico que se distingue da dimensão tipográfica propriamente dita. Trata-se do uso do datiloscrito, que ocorre em três poemas — "chuva", "roland" (1980) e "dp" (1987). Seria possível, de modo bastante simplificado, ler o uso do datiloscrito como um meio caminho entre o tipográfico e o manuscrito — um recurso mecânico manuseado diretamente por quem escreve. Na verdade, pode-se considerar o datiloscrito como manuscrito, pois como define Grésillon, manuscrito é "todo documento escrito a mão; por extensão, aí se incluem às vezes documentos datilografados ou impressos".⁸ (A consideração de documentos impressos como manuscritos se dá quando se inserem no processo de produção, de modo mais explícito quando são reescritos ou recebem acréscimos manuscritos, como emendas, anotações, etc.)

Dois dos poemas acima referidos têm dimensões claramente biográficas. O título de um deles é o nome de um dos filhos do poeta. Além disso, o texto datiloscrito é trecho da tese de mestrado em física de Roland (dado, como os seguintes, exposto em nota ao poema). Esse texto se sobrepõe a um retrato desenhado, o do próprio Roland, feito por um artista de rua de Copacabana, em 1979. Essas especifica-

ções naturalmente trazem o poema de forma mais acentuada para o plano biográfico, com o que mais naturalmente se associa a dimensão do datiloscrito. Outro poema explicita o título, "dp", na quarta linha, "décio pignatari". Após elencar as produções do companheiro concretista, o poema termina em tom francamente afetivo "e com ternura / a minha mão / de ir-mão / mano".

No livro mais recente de Augusto, *Não* (2003), encontra-se ainda um poema apresentado de forma datiloscrita, o que dá título ao livro e que teve uma versão em 1990 em edição do autor como poema-xerox (que talvez se possa considerar como um meio caminho em relação à impressão). A esse poema Augusto se refere como "meu último datiloscrito".⁹ Essa referência pode querer dizer que o autor não empregará mais esse tipo de — por assim dizer — registro ou elaboração de seus textos, com o que indica que passou a utilizar outros meios, como os digitais, conforme indicado em várias passagens — como em "desde que os computadores desarrumaram meus livros".¹⁰ Pode-se também entender a explicitação do uso do datiloscrito, isto é, sua reprodução em livro, como modo de enfatizar um proce-

9. CAMPOS, Augusto de. *NÃO* fácil. In: _____. *Não*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 11.

10. Id.

8. GRESILLON, Almath. *Éléments de critique générale*. Paris: PUF, 1994. p. 244.



dimento. Na verdade, seria possível ler esses poemas publicados em datiloscrito como fac-símiles de documentos do processo de produção. Supondo que se trata de poemas considerados acabados — na realidade, o produto é uma obra efetivamente construtiva —, esses datiloscritos publicados em fac-símile constituiriam um procedimento similar à utilização da fonte manuscrita. Afinal, o datiloscrito poderia ser reproduzido tipograficamente; seu fac-símile chamaria a atenção para o caráter individual de uma escrita, que resultaria de uma expressão pessoal.

Resulta, porém, pelo menos ou também de uma elaboração gráfica.

Esse caráter individual fica ainda mais claro quando se expõem as etapas da produção de um texto, com todas as intervenções próprias do andamento de uma escrita. Nessas etapas, talvez o gesto que mais caracterize o andamento de uma escrita seja a rasura, que Pierre-Marc de Biasi define como “instrumento da transformação dos textos”.¹¹ Com isto se quer dizer que é por meio da rasura que a produção do texto tem andamento. Sobre o papel da rasura, um relato de Pierre-Marc de Biasi a propõe em sua dimensão constitutiva do texto:

Num dia de seminário, no square Rapp, Barthes, despertador de espírito, tinha apresentado essa fórmula ao mesmo tempo enigmática e de uma clareza desconcertante: “A literatura [littérature] é a rasura [rature]”. Barthes confiava no simbolismo fortuito das palavras. Ora, trata-se de um fa-

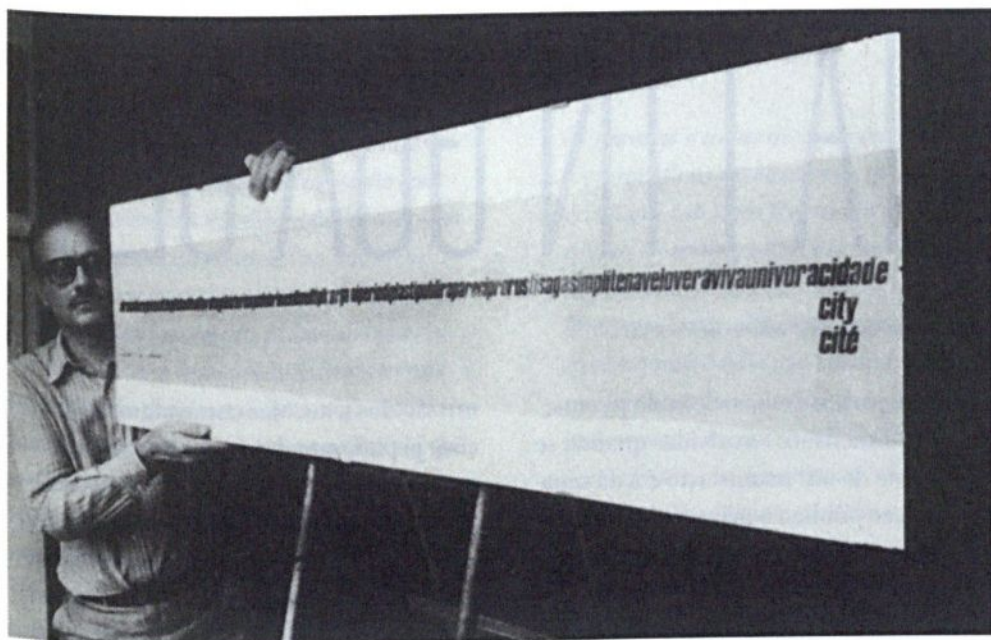
to: a rasura está literalmente ligada à coisa literária (“littérature”) e a língua francesa não permite em momento algum esquecer que em matéria de literatura, a grande arte não consiste para o escritor em queimar as etapas da redação, em avançar de cabeça baixa para um acabamento prematuro do texto, mas ao contrário em retardar o irreversível, em apreender no caminho todas as oportunidades de um retorno sobre si mesmo da escrita.¹²

Naturalmente só se conhecem as rasuras que participaram da elaboração de um texto quando se dispõem dos rascunhos ou pelo menos de mais de uma versão em que as variantes permitem supor as rasuras. Mas a rasura pode ser tomada também como elemento já não do processo, mas do próprio texto. Assim, no poema “preposições”, de *Não*, todas as palavras, menos a última, são atravessadas horizontalmente por um traço, como palavras sobre as quais se faz um risco, indicando isto habitualmente eliminação da palavra riscada. Assim, o poema se compõe com a rasura de todas as palavras, afirmando, pela ausência de rasura, a última, que é justamente “contra”, ou seja, toma-se um processo de eliminação para, por sua ausência, afirmar uma negação. A rasura, como parte da fase redacional, insere-se, portanto no conjunto de prescrições que constituem o prototexto, segundo Daniel Ferrer, prescrevendo “a não reprodução da palavra rasurada na versão seguinte”.¹³

12. Id.

13. FERREER, Daniel. A crítica genética do século XI será transdisciplinar, transartística ou não existirá. Trad. Verónica Galíndez Jorge. In: ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo*. Ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 207.

11. BIASI, Pierre-Marc de. Mille et une ratures. In: GERMAIN, Marie Odile e THIBAUT, Danièle. *Brouillons d'écrivains*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2001, p. 145.



O poeta Augusto de Campos e "Cidade", de 1963.

Assim, o poema se constitui como simulacro de um rascunho, de um processo de redação. Já no poema "risco", apresentado no cd-livro *Poesia é risco*, tem-se a frase "poesia é risco" literalmente riscada por um traço. Aí se poderia ler a palavra "risco" tanto como "perigo" quanto como "traço", sendo que o traço que corta as palavras adquire desse modo a dimensão de ícone do primeiro significado. Nesses exemplos, a indicação de eliminação, a rasura, se integra à constituição do texto, de modo até mesmo icônico.

Se nesses casos é trazida para a composição de poemas um elemento próprio da fase redacional, ainda que se apresente de forma inteiramente tipográfica, isto permite relacioná-los em especial com "vivos e vampiros", em que a sugestão dessa fase se faz por meio da fonte manuscrita. Nesse âmbito ainda, encontram-se outros exemplos em que o manuscrito surge de modo já não por meio de recurso tipográfico. No livro *Não*, pode-se considerar que há dois casos de emprego de

letra efetivamente manuscrita. A primeira grande diferença aqui, porém, é que, como referido, não se trata mais de uma letra manuscrita tipográfica. A outra diferença importante é que os dois casos se verificam em intradução, quando poemas de outros autores são incorporados à obra do poeta-tradutor, num verdadeiro intercâmbio de sujeitos. A intradução "asa de akhmátova" (1999) aparece no livro como fac-símile de um manuscrito bastante simples e legível, sem rasuras. Numa tentativa de leitura desse procedimento, neste caso, seria possível de início levar em conta que se trata de um texto em primeira pessoa. Não é desse modo, porém, que se dá a associação, pois seria possível também lembrar outros poemas em que comparece a primeira pessoa e que, no entanto, nem por isso assumem a forma manuscrita. Aqui já seria o caso de indagar de quem é a letra do manuscrito-poema, embora qualquer tentativa de resposta certamente só se possa dar no plano da ficção. Assim, mesmo que o autor da



VIA LIN GUA GEM

Poema encartado na 3ª edição de Viva Vaia.

letra faça parte da construção do poema, uma das dimensões envolvidas quando se está diante de um manuscrito é a da separação entre público e privado. Nesse sentido, Louis Hay afirma que

esse cisma dos tempos modernos terá uma outra consequência, a mais secreta, mas talvez a mais importante. Separando o espaço social dos escritos, o de sua difusão mecanizada e comercializada, e o espaço privado da escrita, o do face-a-face do autor com a folha virgem, a imprensa terá, sem querer, erguido as imposições que pesavam sobre o manuscrito medieval. A pena se torna livre daí em diante para registrar todos os tumultos da criação e para traçar, à maneira de um sismógrafo, as palavras e os signos em que procuramos hoje ler os percursos de uma gênese.¹⁴

Expõe-se aí uma separação entre impresso e manuscrito, em que o primeiro é público e o segundo é privado. Desprovido da função pública que sempre tivera, o manuscrito se torna mais livre, na medida em que, em primeiro lugar, não tem mais a obrigação de ser legível, pois já não é o veículo de trans-

missão do texto. Mas como algumas situações já puderam demonstrar, a separação nem sempre é tão estanque, pois tanto elementos impressos podem ser considerados manuscritos e participar dos rascunhos de um texto (tomando-se rascunho no "sentido estrito de documentos relativos à função redacional de textualização"¹⁵), quanto o impresso pode valer-se de elementos próprios do manuscrito, ou até mesmo este vir a ser o próprio impresso, como nestes poemas de *Não*.

O outro poema manuscrito desse livro é a intradução "borboleta de khliébnikov II" (1994). Aí o texto surge em várias caligrafias, em várias cores, com aspecto mesmo de grafito, havendo ainda outros elementos, sobretudo manchas de cores variadas. Seria possível considerar o retângulo formado por esses elementos como um quadro e não seria difícil encontrar exemplos similares na pintura, ou seja, de obras de artes plásticas compostas essencialmente por textos manuscritos ou com grande participação destes, dentro das mais variadas tendências — ao acaso, podem-se lembrar Miró, Cy Twombly, Mira Schendel. Por outro lado, verifica-se que esse poema tem uma outra versão

14. HAY, Louis. Écrit et l'imprimé. In: HAY, Louis et alii. *De la lettre au livre*. Paris: CNRS, 1989, p. 8.

15. BIASI, Pierre-Marc de. Brouillon, processus d'écriture et phases gnénetiques. In: GERMAIN, Marie Odile e THIBAUT, Danièle. *Brouillons d'écrivains*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2001, p. 122.



(que justifica o "II" da versão de 1994), intitulada "borboleta-pó de khlićbnikov", de 1985 e incluída em *Despoesia*. No título das duas versões há ainda a diferença de na segunda versão não haver a palavra "pó". Na primeira versão pode-se associar um fragmento do poema, "as letras do meu pó", exatamente ao tipo de letra escolhida, fragmentada em pequenos pontos. No caso desses dois poemas, tem-se um exemplo de duas versões visualmente muito distintas para o mesmo texto, o que só reforça a significação que podem ter as variantes gráficas (tomando-se aqui o termo "variante" com bastante liberdade). Deve-se salientar que as duas versões, como no caso das outras intraduzções, incorporam-se à obra de Augusto não pela transformação verbal da tradução (no sentido estrito), mas pela recriação visual, por meio da qual os textos resultam de uma outra voz, ou novo pincel.

No caso da versão publicada em *Não*, tem-se um produto visual que se poderia aproximar de um rascunho. Daniel Ferrer diz que "todo documento de gênese desfruta de um estatuto pragmático duplo: é ao mesmo tempo texto e conjunto de indicações visando a realização de um texto — ou mais exatamente, é um conjunto de indicações, de prescrições, um protocolo de escritura que faz, secundariamente (e provisoriamente), função de texto".¹⁶ Falta ao poema de Augusto o elemento da indicação, o que retira dele a condição efetiva de rascunho. Não se trata aí da reprodução de um rascunho, mas da elaboração de um texto por meio do recurso a elementos visuais, entre os quais se incluem alguns característicos de rascunhos manuscritos. Ao estudar uma gravura de Picasso que se

constitui como rascunho de dois poemas, Ferrer observa que

*as rasuras e todas as características iconográficas do rascunho, que aparecem aqui sob uma forma quase que estilizada, estão igualmente em caráter de "menção" e não de "uso". (...) Podemos então dizer que a gravura de Picasso não é nem um verdadeiro rascunho (nem fac-símile do rascunho), nem a reprodução ou edição de um texto. Então, de que se trata? É a reinterpretación plástica, a estilização do componente gráfico de um rascunho. A dimensão pragmática do manuscrito (...) é aniquilada pelo processo de reprodução. Mas não é a dimensão semântica que passa para o primeiro plano, mas a dimensão visual.*¹⁷

No caso do poema de Augusto, seria possível considerá-lo um falso rascunho, como Ferrer se refere ao trabalho de Picasso. Várias das caracterizações expostas por Ferrer prestar-se-iam a esse poema, embora no tocante à reprodução se pudessem lembrar os muitos textos de Francis Ponge publicados sem que tenham adquirido uma forma que os identifique como acabados. De qualquer modo, segundo as considerações de Ferrer, reprodução, em relação à gravura, tem extensão bem mais limitada do que no caso de livro, de modo que, em livro, aniquila-se de modo mais radical a "dimensão pragmática do manuscrito", ou seja, a situação do manuscrito como protocolo de intenções, por assim dizer. Ressalte-se ainda que, se no caso da gravura mais plenamente se justifica que em primeiro plano esteja a dimensão

16. FERRER, p. 206.

17. Id., p. 208.



visual, no caso do poema de Augusto a situação não será muito diferente, sobretudo se se levar em conta que o que caracteriza o fato de haver versões são exclusivamente as diferenças gráficas (que, estas, repercutem no nível semântico das versões). Tomando-se as duas versões do poema como um pequeno corpus, pode-se em relação a ele levar em conta ainda esta outra observação de Ferrer: “No interior de um mesmo corpus, a passagem de cada estado genético a outro ocasiona a passagem de um sistema semiótico a um outro, que não é idêntico, e uma forma de tradução, ainda mais complexa do que se imaginava, de um para o outro”.¹⁸ Não se trata de fato, em termo dos poemas, de alteração de um mero revestimento gráfico, mas de uma nova configuração, que se pode compreender como tradução e passagem de um sistema a outro — no caso, em primeiro lugar de uma organização tipográfica para uma manuscrita.

No âmbito das diferenças entre várias edições de poemas, é preciso lembrar algumas outras situações. Na edição mais recente de *Viva vaia* (2001), ocorre em pelo menos cinco poemas uma mudança digna de nota em relação às edições anteriores. Os poemas são “olho por olho” (1964), “ss” (1964), “o anti-ruído” (1964), “psiu!” (1966) e “luxo” (1965). Eles recebem de volta nessa edição, como diz o texto de orelha do próprio autor, “a impressão cromática”. Anteriormente reproduzidos em preto e branco, passam nessa edição a ter reprodução a cores. O texto de orelha do autor ressalta dois dados ligados a esse fato. Em primeiro lugar, salienta que “mesmo em preto e branco, ‘olho por olho’ teve sobrevida internacio-

nal”. Em segundo lugar, salienta o que a versão em cores possibilita ler numa passagem, num trecho, ou melhor, num dos recortes que compõem esse poema: “Aqui, graças ao restauro digital, reaparece com todas as cores e com maior legibilidade para os sinais de tráfego que denunciavam o golpe militar: a esquerda proibida e a direita libertada em 1964”. Também em relação a “luxo”, há na orelha um rápido comentário que salienta o que é introduzido com o acréscimo da cor: “este um pouco mais *kitsch*, com o dourado que já ganhara na *Caixa preta*”.

Poemas bem anteriores já utilizavam cor, como no caso dos poemas de *Poetamenos* (1953). De um deles, “lygia fingers”, existem reproduções de uma versão manuscrita e uma versão datiloscrita.¹⁹ Em relação à versão publicada, há maiores diferenças na versão manuscrita, provavelmente a mais remota, mas também há diferenças na versão datiloscrita, também havendo, portanto, diferenças entre o manuscrito e o datiloscrito. Entre elas estão diferenças de texto propriamente dito, mas também de organização espacial. Além disso, há diferenças exatamente na cor, diferenças estas ora associadas ora não às outras. As diferenças, incluindo as espaciais e de cor, podem ser consideradas variantes em relação à versão finalmente publicada. No caso desses documentos desse pequeníssimo dossiê de “lygia fingers” disponível, observa-se que a cor faz parte essencial do processo de elaboração do poema, o que na verdade é uma verificação de obviedade gritante, pois, mesmo sem o

¹⁸ Id., p. 204.

¹⁹ Foram reproduzidas em BANDEIRA, João e BARROS, Lenora de. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 32., e em SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da antropofagia a Brasília*. São Paulo: Cosac & Naify, MAB-FAAP, 2002, p. 207.



Segunda edição de Poetamenos, 1973.

manuscrito, as características do poema deixam supor isto. O que interessa efetivamente é que, por comparação, se pode ler, na reedição em cor dos poemas acima mencionados, a introdução da cor como uma reescrita dos poemas, com repercussões em sua significação, conforme já é pelo menos apontado pelo próprio autor em seus breves comentários.

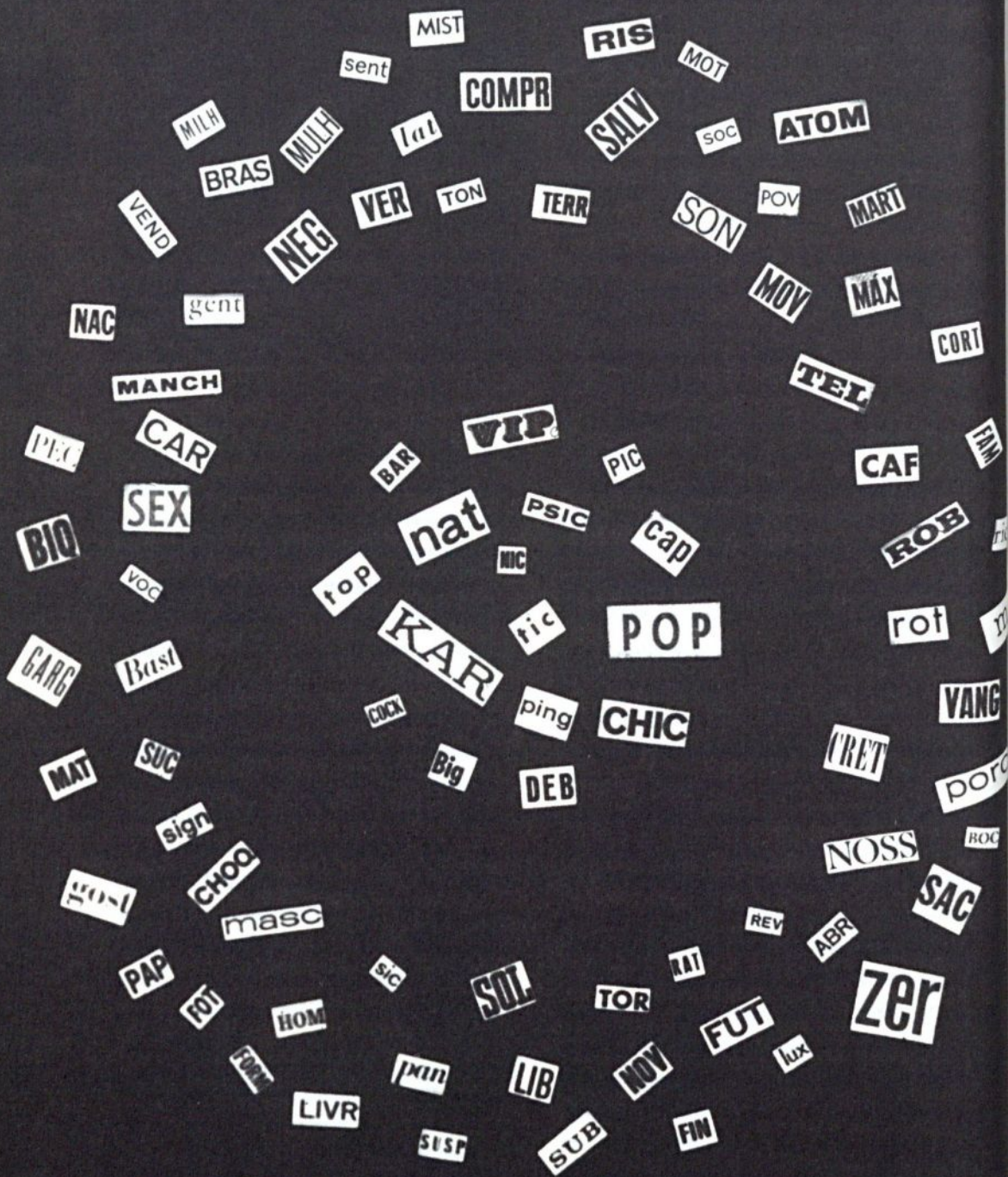
As alterações de edição para edição — que significativamente, no caso de Augusto de Campos, se dão no plano visual e que, ao transformarem as edições em etapas de um processo, dão a esses elementos impressos o estatuto de manuscrito — somam-se aos “falsos manuscritos”. Esse conjunto compõe assim uma figuração de manuscrito que se pode entender não apenas em sua materialidade, mas sobretudo como “objetos intelectuais”, para usar o título de um trabalho de Jacques Neefs. No andamento dessa produção, pode-se perceber que a operacionalização da figura do manuscrito faz com que este se constitua como “volume da invenção”, para usar outra expressão de Neefs.²⁰ Referindo-se a obras — como alguns poemas de Augusto — que são publicadas em sua forma manuscrita ou mesmo de rascunho, porque assim concebidas e desse modo constituindo um novo tipo de livro, Neefs se refere a elas como “resistentes por assim dizer à imprensa. Os ‘manuscritos’ modernos são com freqüência o lugar de um jogo complexo com o vir a ser impresso, podendo a própria fronteira ser absorvida na obra”.²¹ Tomando-se aí manuscritos em sentido amplo, reconhece-se nos poemas aqui co-

mentados essa absorção da fronteira, quando, por exemplo, elementos próprios do manuscrito, como a rasura, são aproveitados num texto tipográfico. E também a resistência à imprensa se integra a essas articulações, como no caso do mesmo texto apresentado ora em versão tipográfica ora em versão manuscrita. Assim, os elementos próprios do manuscrito, em vez de acentuarem alguma expressividade ou de estabelecerem uma maior aproximação com a individualidade, são fatores de elaboração do poema, incluída aí a construção de suas vozes. Além do mais, o que se procurou expor sugere que também são fatores que participam da constituição do próprio sujeito dos poemas.

* Este texto foi originalmente publicado em *Sobre Augusto de Campos*, co-edição Edições Casa de Rui Barbosa/Editora 7 Letras, lançando recentemente. O livro, organizado por Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães, poeta, pesquisador da Casa de Rui Barbosa e autor deste ensaio, reúne uma série de ensaios sobre aspectos diversos da obra do poeta, tradutor e ensaísta paulista, buscando, assim, dar conta de uma produção ainda pouco investigada. Entre os colaboradores figuram Luiz Costa Lima, Boris Schnaiderman, Paulo Henriques Britto, Santuza Cambraia Naves e Carlos Ávila.

20. NEEFS, Jacques. Objets intellectuels. In: HAY, Louis (org.). *Les manuscrits des écrivains*. Paris: CNRS/Hachette, 1993, p. 102.

21. Id., p. 104.



"O anti-ruído", de 1967.

A Augusto de Campos

João Cabral de Melo Neto



Dossiê Augusto de Campos

Ao tentar passar a limpo,
refazer, dar mais decoro
ao gago em que falo em verso
e em que tanto me rechovo,
pensei que de toda a gente
que a nosso ofício ou esforço,
tão pra nada, dá-se tanto
que chega quase ao vicioso,
você, cuja vida sempre
foi fazer/catar o novo
talvez veja no defunto
coisas não mortas de todo.

Você aqui reencontrará
as mesmas coisas e loisas
que me fazem escrever
tanto e de tão poucas coisas:
o não-verso de oito sílabas
(em linha vizinha à prosa)
que raro tem oito sílabas,
pois metrifica à sua volta;
a perdida rima toante
que apaga o verso e não soa,
que o faz andar pé no chão
pelos acciros da prosa.

Nada disso que você
construiu durante a vida:
muito aquém do ponto extremo
é a poesia oferecida
a quem pode, como a sua,
lavar-se da que existia,
levá-la à pureza extrema
em que é perdida de vista;

ela que hoje da janela
vê que na rua desfila
banda de que não faz parte,
rindo de ser sem discípula.

Por que é então que este livro
tão longamente é enviado
a quem faz uma poesia
de distinta liga de aço?
Envio-o ao leitor contra,
envio-o ao leitor maugrado
e intolerante, o que Pound
diz de todos o mais grato;
àquele que me sabendo
não poder ser de seu lado,
soube ler com acuidade
poetas revolucionados.

Este texto foi originalmente publicado no livro
Agrestes, de João Cabral de Melo Neto, 1985, dedica-
do a Augusto de Campos.



POESIA
SEMPRE
,
DEZEMBRO
2004
.

des
aprender
de uma vez
todas as línguas
em -al em -ol em -ão
em -ego em -im em -ano
em -ês
poesia
não tem
porquês

esquecer
esquecer
esquecer
e m u d e
cer des
umano

para vol
ver a ser
no nano
uni vers
o
da minh
a mudez

humano

Intradução inédita

Poema do ar
(Longfellow), 2003



Dossiê Augusto de Campos

**este é o poema do ar
em sílabas silentes soletrado
este é o segredo do sofrer
em nuvens longamente sofredado
que um sopro vai sussurrar
ao bosque e ao prado**



POESIA
SEMPRE
,
DEZEMBRO
2004
.

Vision and prayer

Dylan Thomas

Who
Are you
Who is born
In the next room
So loud to my own
That I can hear the womb
Opening and the dark run
Over the ghost and the dropped son
Behind the wall thin as a wren's bone?
In the birth bloody room unknown
To the burn and turn of time
And the heart print of man
Bows no baptism
But dark alone
Blessing on
The wild
Child.

I
Must lie
Still as stone
By the wren bone
Wall hearing the moan
Of the mother hidden
And the shadowed head of pain
Casting tomorrow like a thorn
And the midwives of miracle sing
Until the turbulent new born
Burns me his name and his flame
And the winged wall is torn
By his torrid crown
And the dark throne
From his loin
To bright
Light.



Visão e prece

Quem
 É o ser
 Que vai nascer
 No quarto tão rente
 De mim e tão pungente
 Que eu posso ouvir o ventre
 Se abrindo na obscura corrente
 Sobre o fantasma e o filho cadente
 Atrás do muro fino como o osso de um carriço?
 No quarto cruento do nascimento avesso
 Ao fogo e ao jogo do tempo sem nome
 E à cor do coração do homem
 Nenhum batismo brando
 A escuridão apenas
 Abençoando
 O que nas-
 Ceu.

Eu
 Devo fazer
 Qual pedra mudo
 Parado junto ao muro
 De osso oco enquanto ouço
 O gemido da mãe no calabouço
 E a cabeça a sair em dor do escuro
 Expulsando o amanhã como um espinho
 E as parteiras de portentos com seus coros
 Até que a voz do turbulento nascituro
 Me queime com seu nome e seu calor
 E todo o alado muro desmorone
 Por sua tórrida coroa
 E o negro trono
 Do seu lombo
 À flux da
 Luz.



POESIA
SEMPRE
,
DEZEMBRO
2004
.

When
The Wren
Bone writhes down
And the first dawn
Furied by his stream
Swarms on the kingdom come
Of the dazzler of heaven
And the splashed mothering maiden
Who bore him with a bonfire in
His mouth and rocked him like a storm
I shall run lost in sudden
Terror and shining from
The once hooded room
Crying in vain
In the caldron
Of his
Kiss

In
The spin
Of the sun
In the spuming
Cyclone of his wing
For I was lost who am
Crying at the man drenched throne
In the first fury of his stream
And the lightnings of adoration
Back to black silence melt and mourn
For I was lost who have come
To dumbfounding haven
And the finding one
And the high noon
Of his wound
Blinds my
Cry



Se
 O osso
 Do carriço
 Torcer-se e a aurora
 Enfurecida por seu rio
 Enxamear o reino advindo
 Do encantador do astral celeste
 E da orvalhada virgem maternante
 Que o fez nascer com uma fogueira em sua
 Boca e o embalou como um tornado
 Eu correrei perdido em momentâneo
 Terror e brilhando com o brilho
 Do quarto antes sem lampejo
 Chorando em vão
 No caldeirão
 Do seu
 Beijo

No
 Giro
 Do sol insone
 Na espuma em brasa
 Do ciclone de sua asa
 Pois me perdi eu que me atiro
 Chorando ao trono húmido e frio
 Do homem na primeira fúria do seu rio
 E todos os relâmpagos de ais e suspiros
 Ora em negro silêncio choram e deploram
 Visto que eu me perdi eu que cheguei
 Ao porto mais perturbador
 E ao único que acha
 E a luz do meio-dia
 De sua chaga
 Cega-me a
 Dor



POESIA
SEMPRE
,
DEZEMBRO
2004

There
Crouched bare
In the shrine
Of his blazing
Breast I shall waken
To the judge blown bedlam
Of the uncaged sea bottom
The cloud climb of the exhaling tomb
And the bidden dust upsailing
With his flame in every grain.
O spiral of ascension
From the vultured urn
Of the morning
Of man when
The land
And

The
Born sea
Praised the sun
The finding one
And upright Adam
Sang upon origin!
O the wings of the children!
The woundward flight of the ancient
Young from the canyons of oblivion!
The sky stride of the always slain
In battle! the happening
Of saints to their vision!
The world winding home!
And the whole pain
Flows open
And I
Die.



Lá
Curvado nu
Na furna da urna
Do seu fulgurante
Peito sem fim acordarei
Para o jubilunático juízo
Da profundeza do mar sem peias
À névoa da nuvem da nave da tumba
E ao pó imposto a velejar para o alto
Com sua flama em cada grão.
Oh! espiral em ascensão
Do vulturino relicário
Da manhã do homem
Quando a terra
Em que ele
Erra

E
O mar
Nato louvam o sol
Aquele Um que se abre
E um ereto Adão
Cantou sobre sua origem!
Oh! as asas das crianças!
E o lacerado vôo dos antigos
Jovens dos mais longevos cânions do oblvio!
A marcha celestial dos sempre mortos
Em batalha! A miragem
Dos santos nos seus olhos!
O mundo sem paragem!
E toda a dor ro-
Deia - me
E eu
Morro.



II

In the name of the lost who glory in
 The swinish plains of carrion
 Under the burial song
 Of the birds of burden
 Heavy with the drowned
 And the green dust
 And bearing
 The ghost
 From
 The ground
 Like pollen
 On the black plume
 And the beak of slime
 I pray though I belong
 Not wholly to that lamenting
 Brethren for joy has moved within
 The inmost marrow of my heart bone

That he who learns now the sun and moon
 Of his mother's milk may return
 Before the lips blaze and bloom
 To the birth bloody room
 Behind the wall's wren
 Bone and be dumb
 And the womb
 That bore
 For
 All men
 The adored
 Infant light or
 The dazzling prison
 Yawn to his upcoming.
 In the name of the wanton
 Lost on the unchristened mountain
 In the centre of dark I pray him



II

Em nome dos perdidos que se aplaudem
 Nos porcinos plainos dos cadáveres
 Sob os cantos funéreos
 De aves de carga curvas
 Ao peso das carcaças
 Do mar e do verde
 Pó espectral
 Do que
 Vem
 Do chão
 Qual pólen
 Na pluma preta
 E no bico de lama
 Eu clamo embora não pertença
 Inteiramente a essa lamurienta
 Hoste porque a alegria alvoreceu no interno
 Da mais íma medula do osso da minha alma

 Que o que aprendeu agora o sol e a lua
 Do leite de sua mãe retome alento
 Antes que os lábios flamem e floresçam
 No quarto do nascer sanguinolento
 Atrás do muro de osso
 Do carriço e emudeçam
 E o ventre que
 P a r i u
 P a r a
 T o d o s
 O s h o m e n s
 A luz do amado infante
 Ou cárcere de encanto
 Boceje agora à sua vinda.
 Em nome dos impuros
 Perdidos na montanha sem batismo
 A ele ora eu imploro do centro deste escuro



POESIA
SEMPRE
,
DEZEMBRO
2004
.

That he let the dead lie though they moan
 For his briared hands to hoist them
 To the shrine of his world's wound
 And the blood drop's garden
 Endure the stone
 Blind host to sleep
 In the dark
 And deep
 Rock
 Awake
 No heart bone
 But let it break
 On the mountain crown
 Unbidden by the sun
 And the beating dust be blown
 Down to the river rooting plain
 Under the night forever falling.

Forever falling night is a known
 Star and country to the legion
 Of sleepers whose tongue I toll
 To mourn his deluging
 Light through sea and soil
 And we have come
 To know all
 Places
 Ways
 Mazes
 Passages
 Quarters and graves
 Of the endless fall.
 Now common lazarus
 Of the charting sleepers prays
 Never to awake and arise
 For the country of death is the heart's size



Deixe que os mortos jazam mesmo que se insurjam
E com suas mãos de urze os alce e urja
À urna de sua úlcera do mundo
E o jardim das gotas de sangue
Closure a hoste cega
De pedra até o sono
Na escura
E funda
Rocha
Desabroche
Não o osso da alma
Mas que ele se rache
Na coroa do monte
Não comandado pelo sol
E que se arraste enfim o pó
Até o fim da foz do rio mais distante
Sob o negror da noite caíndo para sempre só.

Para sempre caíndo a noite é uma estrela
Conhecida e um país para a legião
Dos dormientes cuja língua eu tanjo
Para prantear sua diluviosa
Luz através de mar e solo
E assim viemos
A conhecer
Lugares
Ruas
Labirintos
E passagens
Bairros e túmulos
Da queda interminável.
Agora lázaro comum
Das orações que armam os dormientes
Para nunca acordar e levantar-se
Pois o país da morte é igual a um coração



POESIA
SEMPRE
,
DEZEMBRO
2004
.

And the star of the lost the shape of the eyes.
 In the name of the fatherless
 In the name of the unborn
 And the undesirers
 Of midwiving morning's
 Hands or instruments
 O in the name
 Of no one
 Now or
 No
 One to
 Be I pray
 May the Crimson
 Sun spin a grave grey
 And the colour of clay
 Stream upon his martyrdom
 In the interpreted evening
 And the known dark of the earth amen.

I turn the corner of prayer and burn
 In a blessing of the sudden
 Sun. In the name of the damned
 I would turn back and run
 To the hidden land
 But the loud sun
 Christens down
 The sky.
 I
 Am found.
 O let him
 Scald me and drown
 Me in his world's wound.
 His lightning answers my
 Cry. My voice burns in his hand.
 Now I am lost in the blinding
 One. The sun roars at the prayer's end.



E a estrela dos perdidos tem a forma de olhos.
 Em nome dos sem pai
 Em nome dos não natos
 E dos que recusam
 As mãos ou instrumentos
 Das manhãs parturientes
 Oh! em nome
 De ninguém
 Agora ou
 Quem
 Quer que
 Venha eu oro:
 Que o sol carmim
 Seja um túmulo sem
 Cor e a cor sem cor da argila
 Escorra sobre o seu martírio
 No ocaso acaso interpretado enfim
 E a conhecida escuridão da terra amém.

Eu viro ao viés da prece e queimo à pira
 Sob a consolação de um súbito
 Sol. Em nome dos malditos
 Todo o meu ser gira
 Para a terra oculta
 Mas o sol avulta
 E batiza
 O céu.
 Eu
 Me acho.
 Arda-me e afunde-
 Me na ferida do mundo.
 Seu raio responde ao meu
 Grito. Minha voz queima em sua mão.
 Agora estou perdido e me enceguece
 O Um. O sol ruge ao término da prece.

POESIA
INÉDITA

9

30 POETAS

Adair Carvalhais Júnior

Alexandra Maia

Alexei Bueno

Arnaldo Antunes

Bruno Levinson

Caco Ishak

Carlos Nejar

Christovam Jacques de Chevalier

Claudia Roquette-Pinto

Diana de Hollanda

Fernando Alves

Florianio Martins

Ivan Junqueira

Kathia Ferreira

Ligia Dabul

Luis Turiba

Marcela Miller

Marcelo Diniz

Marcelo Montenegro

Maria Rezende

Marília Garcia

Marília Kubota

Marly de Oliveira

Micheline Verunschik

Raymundo Amado

Ricardo Corona

Rodrigo Garcia Lopes

Sheila da Silveira

Valéria Bravo

Waldo Cesar

biografia VII — estrangeiro

da beira
rio ao rés das
montanhas do calor
ardente aos ventos
do vale frio meu corpo de
menino pronto se
acostumou

minhas retinas úmidas
jamais

biografia X — parede

no vale outrora frio e
estrelado em meio às montanhas
dilapidadas distraio meu
corpo minhas mãos
cansadas

da água do
rio do sol sempre
quente guardo só
saudade sempre
inútil

valadares não é sequer um retrato

remoto

tão ausente que não
te encontro mais nos meus
versos tão
pouco no teu
toque

não te vejo não
te toco
não

tão distante que meu
corpo a
tí não se
sabe
mais

ADAIR CARVALHAIS
JÚNIOR é mineiro de
Governador Valadares,
graduado em História e
Direito e mestre em
Filosofia pela UFMG.
Vive em Belo Horizonte
há mais de trinta anos.
Seu primeiro livro,
*Roteiros para um final de
era — Poemas reunidos*,
foi publicado em
1998. Possui poemas pu-
blicados em diversas
páginas da internet e an-
tologias como *Painel
brasileiro de novos
talentos*, da Câmara
Brasileira de Jovens
Escritores (RJ-1999).

Do amor: o primeiro

*"Creio que foi o sorriso,
o sorriso foi quem abriu a porta..."*

EUGÉNIO DE ANDRADE

Creio que foi o olhar
Foi no olhar que me deitei
Um olhar tão claro
que fazia bem deitar nele
uma vida toda

Naquele olhar
o mundo não entrava
e eu era inteira ausência de mim

Eu me quedava naquele olhar
sabida em não saber
— querer era ter —
coberta pelo lençol das pálpebras
Teus olhos, grama verde

Um olhar
que me quebrou na estrada
que me grudou no tempo
que enladrilhou as noites

Navegando em teus olhos
Escorri pelos meus
Gotas de um oceano que secou em ti

Depressão

Cenas de um vazio desdobrado:

A paisagem da manhã
se levanta em branco e preto

Dos comprimidos,
a anestesia
não faz efeito
Vou cumprir o dia
como der

E de novo
o sol se põe sobre a mesa
incomodando a xícara de café
amortecida
caneta, cinzeiro, a cama desfeita, a louça suja
O dia se arrastou pela sala
de um lado ao outro,
de uma poltrona a outra.
Um dia
Um a menos
Um. Dia
repleto de cinzas
de um mar que nega a tarde

É impossível fugir
Carrego a noite dobrada no ventre
A morte está prenha
em meu corpo de batalha

ALEXANDRA MAIA é carioca, poeta e produtora. Publicou seu primeiro livro de poesias, *Coração na Boca*, pela Editora 7 Letras em 1999. Neste mesmo ano, formou o "Ver o Verso" com Mano Melo, Pedro Bial e Claufe Rodrigues, que durante três anos fez recitais de poesia em diversas cidades do país. Em 2000, o grupo lançou a coletânea de poemas *Ver o Verso — em mãos* (O Verso Edições). No ano seguinte, Alexandra assinou a coordenação editorial do livro *100 Anos de Poesia — Um Panorama da Poesia Brasileira no Século XX* (com Claufe Rodrigues, O Verso Edições).

As velhas

Elas nos olham, mas não vêem nada.
Sua vida é a que foi, muito lá atrás.
São quase máscaras, mascando o nada,
E em seus olhos há um charco, não a paz.

Como em molduras, nas janelas, duras,
São pré-retratos, mas dirão: de quem?
Fitam o amor e a fúria, aves obscuras
No batente-poleiro que as sustém.

Sabem, no quarto escuro que é o seu dia,
Que não são deste mundo. A sua voz,
Se existisse, a nós, são, perguntaria
Se porventura sê-lo-emos nós.

26-9-2004

Lapa

Nesta casa antiga,
Sob estas volutas,
Como ri com as putas
Entre uma e outra briga.

Como virei copos
E extingui charutos,
Discuti com brutos,
Vaiei misantropos.

Urinei nas pias,
Vomitei nas portas,
Com passadas tortas
Vi nascer os dias.

Velha, velha casa,
Como ainda és a mesma.
(Não tens dentro a lesma
Que nos funda e abrasa.)

19-9-2004

Extravio

Devia a vida ser só isso,
O vinho, o pão, o som da chama.
Sapos no tanque. O olhar mortiço
Do mocho. O luar crivando a cama.

Mãos de mulher cerrando a fresta
Onde entra, como a morte, a bruma.
Mas nos perdemos na floresta
Onde não há árvore nenhuma.

11-10-2004

Alexei Bueno

A hora

Quando as palavras detêm-se,
Hirtas, perante a visão,
E se entreolham em vão,
Íncias do que lhes pertence,

Quando a vida é muito vasta
Para o seu ordeiro lar,
Canoa em pleno alto mar,
Florinha que a enchente arrasta,

Ela ergue a chave, a poesia,
E adentra. Ela que é, não diz.
Que é o palco, a platéia e a atriz,
A hora nem noite nem dia.

1-11-2004

ALEXEI BUENO nasceu no Rio de Janeiro em 1963. Publicou, entre outros livros, *As escadas da torre* (1984), *A decomposição de J. S. Bach* (1989), *Lucernário* (1993 — Prêmio Alphonsus de Guimaraens e Prêmio da APCA), *Poemas reunidos* (1998 — Prêmio Fernando Pessoa) e *Poesia reunida* (2003 — Prêmio Jabuti). Como editor organizou, entre outras importantes obras, a *Obra completa* de Augusto dos Anjos (1994), e a *Obra reunida* de Olavo Bilac (1996). No ano de 2002 organizou, a convite da UNESCO, a *Anthologie de la poésie romantique brésilienne*, editada em Paris. Colabora em diversos órgãos de imprensa no Brasil e no exterior, e foi, de 1999 a 2002, Diretor do INEPAC, Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro, e membro do Conselho Estadual de Tombamento.

Antes

antes que
se fosse um dia
ao menos
já seria
fora do que
fôra além
do que de
outra forma
se transforma
ria já
que agora
prestes a ser
como sempre
foi aonde
quer que seja
ainda quer
que seja
pra que seja
sempre e
ainda pensa
que era um
tanto cedo para
que findasse
e mesmo
assim ficasse
tudo bem
e fosse bem
melhor assim

Arnaldo Antunes

Olha

olha para o ventre
dentro
de onde olha
o olho
de onde olham
todos
juntos para o mundo

ARNALDO ANTUNES nasceu em São Paulo, em 1960. Os primeiros poemas foram feitos ainda na adolescência. Atuou em diversos campos das artes, como cinema experimental, artes plásticas e música. Como compositor e cantor, integrou o grupo Titãs e, hoje, além de atuar como poeta, segue carreira solo de sucesso na música. Em 1983 publica seu primeiro livro de poemas, *OU E*. Sua larga bibliografia inclui ainda os títulos *2 ou - corpos no mesmo espaço* (1997); *Outro* (2001), e *ET EU TU* (2003), contando com fotos de Márcia Xavier.

coração siamês

meu cabelo no teu pente
minha roupa no teu chão
minha chave na tua porta
meu queijo no teu pão
minha janela pro teu dia
minha cabeça no teu travesseiro
teu pescoço com meu cheiro
teu peito na minha mão
tua vontade é minha vontade
teus olhos na minha retina
teu sussurro no meu ouvido
teu segredo no meu abrigo
tua certeza no meu duvido
minha palavra no teu rascunho
minha idade no teu aniversário
meu filho no teu berçário
meu pé no teu chão
meu telefone na tua memória
eu em você
teu jeito de não no meu de sim
meu verbo na tua frase
teu perto perto de mim
meu certo
teu quero
meu dou
teu sou
em mim
meu sou
em ti
meu coração siamês
começando tudo outra vez

trancado por dentro

estou aqui do lado de fora
trancado por dentro
falando sozinho
perdendo meu tempo
não ando mais nas linhas da tua mão
não te procuro mais na multidão
estou aqui do lado de fora
trancado por dentro
perdendo as chaves
os documentos
vou deixando pegadas no vento
bilhetes no furacão
agora não sei mais de mim
agora só vivo assim
do lado avesso
pelo contrário
de trás pra frente
fazendo certo tudo errado
estou aqui do lado de fora
trancado por dentro
quando é que você volta
quando é que você vem
vem

BRUNO LEVINSON é poeta, letrista, autor teatral e produtor musical. Foi integrante do grupo Pô.Ética que ficou conhecido por suas intervenções poéticas nos vagões do metrô do Rio no início dos anos 90. Em seguida, deu início, junto a outros poetas, ao evento Cep 20.000. É responsável pela produção do festival musical Humaitá Pra Peixe, com dez anos de atividades. Ainda escreveu para o teatro os textos *A entrevista* e *Cartão de embarque*, ambas encenadas pela Cia. Atores de Laura. Na música tem parcerias com Frejat, Jota Quest, entre outros artistas. Atualmente é diretor do Selo Cardume.

S/N

de volta ao luto dos sentidos
ao fundamentalismo da palavra
e à ditadura da memória
que imploram e fazem as vezes de venetas
degradam os discursos de estações recentes
e escapam por entre as falanges da carência

quanto mais se prolonga a fuga
mais o rato come o gato
e faz morrer o fim do dia

#4

todos temos tempo
quando
é para falarmos de nós mesmos

demônios não têm hora

e nem precisam prestar satisfações

julgam-me por minha vida
conjugal aparente

demônios nunca dormem

e nem mentem

CACO ISHAK nasceu em 1981, na cidade de Goiânia. Jornalista e escritor, tem seus textos publicados desde os 18 anos, quando foi editor e idealizador do folhetim político-cultural *Macacada*. Atualmente, afora escrever para o jornal *O Liberal*, colabora com os sites culturais *Capitu.com* (SP) e *Bala* (RJ), além de manter o blog *Ciao, Cretini!*. Atualmente prepara para a edição, o livro provisoriamente intitulado *Peregrinações dos espelhos d'alma*, em fase de finalização.

Muito antes

Desaparece o desejo, ou morre.
Não o amor que é cada vez mais
antigo. E não envelhece
com o corpo, flutuando
como a água. Nem
é necessário aprender
a ler na aurora. Mesmo
que já nos tenha lido.

Carlos Nejar

Intrusão

Entregaste até a derradeira
utilidade: enferrujada.
E intruso ao nascer, tomaste
posse da tua sombra e luz,
aos poucos. E o dia foi teu.
Intruso é o universo.

Ou serei intruso
Depois de morto.
Intrusas serão as árvores.
Entrarei por elas
a dentro. Intrusos
serão as andorinhas
e os ventos. Eu não.

Sensos da semente

Por que algumas palavras
têm mais sentido,
que outras, se não
há acepção entre
estes seres da infância?

E sou um menino veloz
que se esqueceu de crescer,
de envelhecer e morrer.
Um menino com a velocidade
dos sonhos.

2.

Que coisa forma a semente
da infância? Alguma palavra
dentro do pólen ou a descoberta
assustada de um caracol tardio.
Algumas palavras têm mais
sentido que outras e Deus
não interrompe a semente.
Com a semente.

CARLOS NEJAR é poeta,
romancista e ensaísta.
Nasceu em Porto Alegre
(RS) e está radicado em
Guarapari (ES). Membro
da Academia Brasileira
de Letras, publicou,
entre outros títulos,
Livro de Silbion (1963),
O Campeador o Vento
(1966), *O Poço do*
Calabouço (1974), *Árvore*
do mundo (1976), *Os*
Viventes (1978), *Livro de*
Gazéis (1984), *Elza dos*
pássaros ou a ordem dos
planetas (1993), *Aquém da*
Infância (1995), *Os Dias*
pelos Dias (Ed. Topbooks,
1997, Rio), *Sonetos do*
Paiol, ao Sul da Aurora
(Ed. LP&M, 1997,
POA). É traduzido em
diversas línguas.

Os dias

I

A barba cresce
as unhas crescem
a gengiva expõe a dentina escancarada.
A pele murcha
os olhos murcham
o coração queima e segue,
músculo que corre por si.

Um homem morre em mim.

II

O homem nasceu para a perda:
do guarda-chuva
cópia da chave
carteira de identidade.
Nasceu para a perda:
o carro roubado
a aposta mal sucedida
o amor da sua vida.
Nasceu para a perda:
do bicho de estimação
da fé e das utopias
mãe e pai que se vão.

O homem nasceu para muito
pouco.

Madrigal

O que sonhas, amado?
Talvez céus escassos,
mares inóspitos,
braçada de lírios,
deslumbrâncias assim.

Enquanto o amante vela.
Pacientemente.
Seu semblante é suave
mas o coração queima
em febre, incêndios e poesia.

CHRISTOVAM JACQUES
DE CHEVALIER é carioca,
nascido em 1976.
É jornalista e poeta, autor
de *Um livro sem título*
(7 Letras, 1998).
*No escuro da noite em
claro* é seu segundo livro
de poesia.

Sob o toque da luz do dia, sob seus dedos papoulas em sua primeira floração meu corpo inteiro se abre é o amanhecer, após uma longa noite durante a qual ela anestesiou cinco soldados — ondas que assomam, viajam, todos para amputações esplêndidas, opalescentes, do centro do coração até o ventre, pequenos feixes de agulhas (dois tinham morrido). As papoulas parecem quentes, opiáceas, uma mancha na encosta, disse ela, generosamente distribuídas parecem sangue para minha delícia, por toda a extensão da pele.

E ela soube que tinha sido atravessada por uma trilha luminosa, varada, instantaneamente, de um quadrante ao outro, por um clarão fugitivo que o pensamento só podia seguir no encaço.

E o que havia ali para ser entendido, era o corpo que entendia — num viés absolutamente novo, onde as imagens se estendiam sobre as sensações — ou, antes, se enlaçavam a elas. E a culminância para onde ela (em cada um dos seus corpos) convergia, ao abrir-se em pétalas, tornava inseparáveis a queda aniquiladora do seu próprio corpo, entregue ao corpo que estava ali, e o vislumbre, simultaneamente doce, do outro corpo, ausente.

Em Sarajevo

Na primeira foto ela ri,
selvagem,
e se mistura às amigas.
Um ano mais tarde,
posa com as mãos no colo,
coluna reta,
os pés cruzados pra trás.
Por dentro do uniforme presente
uma mulher, a passos largos,
galgando as ruas de grandes cidades
— quem sabe no exterior.
Quando a vi, ali, distraída,
na escada do ônibus escolar,
nada me preparou para as suas pernas abertas,
no meio a flor dilacerada
repetindo, entre as coxas,
o buraco da bala no peito:
um *dois pontos* insólito.

CLAUDIA ROQUETTE-PINTO nasceu no Rio de Janeiro, em 1963. Formou-se em tradução literária pela PUC-RJ e dirigiu, durante cinco anos, o jornal cultural *Verve*. Tem quatro livros de poesia publicados: *Os dias gagos* (Ed. da autora, RJ, 1991); *Saxifraga* (Ed. Salamandra, RJ, 1993); *Zona de sombra* (7 letras, RJ, 1997); *Corola* (Ateliê Editorial, SP, 2001 — Prêmio Jabuti Poesia/2002). Seus poemas foram incluídos em diversas antologias nacionais e internacionais, e em várias revistas brasileiras e estrangeiras. No momento, está trabalhando num livro de poesia infantil, traduzindo textos e ensinamentos do Budismo Tibetano e, como projeto pessoal, poemas de Yehuda Amichai. Também prepara os originais de seu novo livro, a ser publicado em 2005.

pronominal

tudo guardado em minha voz é mar.
todos silêncios são meus e são ondas.
tudo que me vai, como vais à noite
são todos ventos roucos já distantes.
tudo que me atravessa a alma é tardio
todas as cores fugidias correm
aonde tudo é preto e tudo é branco.
tudo perdido no meu peito é sal.
todas lembranças são areia fina
por todas as mãos nossas abraçadas.
tudo jorrado de meu corpo é foz.
toda pungência é sorriso calmo
que todos apressaram-me a tecer.
tudo é vasto sob mim; tudo é fugaz
tudo são todos que puderem crer
quando minha voz for apenas mar.

DIANA DE HOLLANDA, estudante de cinema e teatro, nasceu no Rio de Janeiro em setembro de 1984. Escreve desde os onze anos. Teve seu trabalho premiado em concursos de teatro e de literatura. Participa de recitais, e mantém os blogs www.escrivaninha.blogspot.com e www.candeiaevento.blogspot.com.br, onde expõe poemas e outros escritos.

Fernando Alves

Artesanato

Ali na esquina
Uns cacos de vidro
E alguns meninos
Cobertos de noite
Jaziam dormindo.

Em meu quase canto
Uns cacos de vidro
E alguns meninos
Cobertos de noite
Faziam estrelas.

Anestesia

Apenas a formulação espontânea de
Uma bolha de teimosia e saliva
Na boca do réu.
O juiz,
Uma locomotiva roxa,
Viu paralelismos e simetrias e enquadramentos.
Condenação.

FERNANDO ALVES nasceu em 11 de janeiro de 1966. Tem o Bacharelado em Letras Clássicas e Vernáculas pela Universidade de São Paulo e a Licenciatura em Letras — Português pela mesma universidade. Publicou *Contradição* (poesia) em 1989, pela Scortecci, *Cromatismo do fogo, cromatismo da água, cromatismo de ar* (contos) (co-autoria) em 1990, pela Movimento, e *O alfinete etrusco* (poesia) em 2003, pela Carrenho Editorial.

Exaltação de sombras

Difícil recuperar o morto
após uma noite de ausência
do enunciado do crime.

Melhor não deixá-lo a sós,
a ruminar seus motivos,
quem sabe ocultando pistas.

Há mortos que não se querem
lembrados ou explicados.
Corpos cúmplices da morte.

aos poucos se acumulam
como um legado da dúvida,
o que leva o ser a deixar-se.

E mortos assim escondem
detalhes preciosos da vida.
Chegam a se passar por outros.

A quem deles cuida cabe
não tirar o olho um momento,
pois se disfarçam em tudo.

Já vi mortos se unindo
em uma sucessão de crimes
quando não passava de um só.

Estações do acaso

*Soletro os dias em cada coisa que me olha
quando me sinto a vê-la. É tudo.
E não há desculpas para o que faço.*

ROSA ALICE BRANCO

Acender o fogo pela sombra da chama.
Atear luz no olhar do tempo esquecido.
Assim um corpo (dela) diz como deseja
ser escrito pelo outro (dele) que o visita.
Ensinar ao corpo como sair de si.
Traçar equidistâncias entre as quedas.
Os pormenores do fogo (ela afiança)
são o melhor regaço dentro do olhar.
E o fixa com tanto esmero que as dobras
do corpo se despem ante o ruído dos passos
(dela) que são vestígios da sumiçã
das roupas (dele). Por onde o enigma
apura suas harmonias? Por onde um corpo
aprende a soletrar o outro? (ela não diz)
Esvaziar a noite de vícios que a definam.
Deixá-la sem chance de reconhecer-se.
Estar a esboçar um tratado de trevas
requer a cegueira precisa em cada afeição.
Quem plagiaria o suicídio ou a ruína?
Os dons são mecânicos, uma fábula gasta?
Na balbúrdia dos corpos descobrindo-se
um soletra o dia, o outro deslinda a noite.
Qual risco a língua desenha ao passar
de uma boca a outra? Não há exatidão,
exceto no desejo. Um corpo (ela o tenta),
ao cair no outro, é em si que repercute.
O amor tateia entre nódulos (ele matuta).
Uma atração sublime pelas dissonâncias

parece iludir a queda dos corpos amorosos.
O que tens no ventre (diz ele) é o abismo
de que me sirvo para um dia alcançar-me.
Apenas o acaso resguarda tais planos (ela).
Os corpos sondam o pendor pelo extremo.
Atear luz no olhar do tempo esquecido.
Acender o fogo pela sombra da chama.

FLORIANO MARTINS nasceu em Fortaleza, em 1957. Poeta, editor, ensaísta e tradutor, tem se dedicado, em particular, ao estudo da literatura hispano-americana, sobretudo no que diz respeito à poesia. Dirige, com Claudio Willer, a revista de cultura *Agulha* (www.revista.agulha.com.br). Já publicou, entre outros livros, *Sábias areias* (1991), *Alma em chamas* (1998) e *Estudos de pele* (2004). É ainda autor de importantes antologias poéticas, biografias e ensaios.

O Assassino

A Frederico Gomes

Vaga na sombra o assassino
que deixou morrer à míngua
toda a família que tinha
e deu de beber vitriolo
às ovelhas de sua quinta.

Erra no beco o assassino
como um agônico bicho
a mover-se entre os detritos
e os animais sem estirpe
com quem agora convive.

Erra na treva e medita
sobre qual desses ilícitos
que lhe são atribuídos
poderá roçar a fímbria
da mais cabal obra-prima.

dessas que nunca definham
junto ao público ou à crítica
e que aspiram ao prestígio
das áureas antologias,
com foto e bibliografia.

Vaga no lodo o assassino
tatuado de cicatrizes,
como a lembrar-lhe, em epígrafe,
que o sofrer acaba um dia,
mas não passa o haver sofrido.

Vaga de luto e sozinho
por ruas, vielas, pocilgas
e infindáveis avenidas
que não têm outra saída
a não ser a do suicídio,

de que ele jamais cogita
em seu *cogito* hedonístico,
mesmo porque tais delitos
são as únicas insígnias
que no peito lhe faíscam.

Erra de esquina em esquina
a recordar o fastígio
da antiga sabedoria,
a que bebeu em Plotino
e nos mestres da patrística,
ou, bem antes, nos sofistas
em Parmênides e Crítias,
em Heráclito, Anaxíandro,
no que veio de Estagira
e deu à luz o de Aquino.

Erra, ao sabor da agonia,
rente aos afrescos da Assíria,
nos mosaicos bizantinos,
sobre o mármore em que Fídias
petrificou o infinito.

De memória inconcebível,
sabe na ponta da língua
as graves odes de Píndaro,
que recita, embevecido,
quando navega no Estige.

Mas nem mesmo ali termina
Seu tortuoso labirinto
ou essa lúgubre sina
que lhe coube desde o início:
a de matar, sem alívio,

os que dele se aproximam
ou, amiúde, o glorificam
talvez por estrito equívoco,
pois quanto mais assassina,
mais de si é a própria vítima.

Erra ao acaso o assassino,
além das categorias
do espaço e do tempo, livre
das críticas do kantismo
e da fátua coisa em si.

Gota após gota, lentíssima,
esvazia-se a clepsidra,
e a água que mede a vida
não afoga a do assassino,
que mais e mais se ilumina

diante daquela doutrina
que desconhece onde finda
obem e o mal principia.
E assim vai ele, sublime,
farejando o odor sangüíneo

de uma outra carnificina
que o torne, em definitivo,
senhor da morte e da vida.
Vaga na sombra o assassino.
Quem punirá os seus crimes?

O poeta e ensaísta IVAN JUNQUEIRA nasceu no Rio de Janeiro em 1934. Sua poesia já foi traduzida para o espanhol, alemão, francês, inglês, italiano, dinamarquês, russo e chinês. Como crítico literário, tem colaborado nos principais jornais e revistas brasileiros. Foi editor da revista *Piracema*, da Funarte, e editor executivo da revista *Poesia Sempre*, da Fundação Biblioteca Nacional. Atualmente ocupa a presidência da Academia Brasileira de Letras.

se existirmos no lapso
em que o poema concilia pausa e som
é suave

se existirmos nas analogias
com que funde lua e lama
torna menos duro viver

e se assim resistirmos
à fúria com que o dia-a-dia anula
existir

então não terá sido em vão
ferir as cordas de todos os violinos

(1996)

No alpendre de Bela Aliança

apalpar a pedra e perceber
grafismos
alisar a textura e intuir
todas as nervuras
em que os dedos tecem margens
e horizontes imaginários
nas filigranas da laje

lentamente,
um emaranhado de riscos
em todos os sentidos
dispõe, impresso pelo tato,
um desenho abstrato
na dureza do degrau

e esse contato, súbito,
com a natureza áspera do granito
emociona e
redireciona os traços, agora figurativos.

vou olhar, são risos.

(1999)

KATHIA FERREIRA nasceu em Minas, foi criada na Amazônia e vive no Rio há mais de 20 anos. Formada em Letras no final dos anos 70, dedica-se também ao jornalismo. É editora-assistente do Caderno B, do *Jornal do Brasil*.

A paisagem é um decalque fora
dos meus olhos.
Desfalque no fôlego
fácil do
pássaro.

Depois da prise
o estalo que vara
uma manhã inteira
o vôo todo
sem sílaba tônica
que sorva para mim
a cidade.

Ultraleve

o vôo mais que pássaro
passagem
fora do corpo
pouso durante o espaço
não é nada
nada

só que o coração pequeno
adivinha
o plano
dispara
uma pena

LÍGIA DABUL nasceu em 1959 no Rio de Janeiro, onde vive hoje. Tem poemas publicados em revistas, jornais e antologias, e um livro inédito de poesia, *Som*. É antropóloga. Publicou *Um percurso da pintura: a produção de identidades de artista*, pela Eduff, em 2001.

Língua à brasileira

Ó órgão vernacular alongado
Hábil áspero ponteadado
Móvel Nobel ágil tátil
Amálgama lusa malvada
Degusta deglute deflora
Mas qual flora antropofágica
Salva a pátria mal amada

Língua-de-trapo Língua solta
Língua ferina Língua douta
Língua cheia de saliva
Savará Língua-de-fogo
Viva & declinativa
Língua fônica apócrifa
Lusófona & arcaica
Crioula iorubaica

Língua-de-sogra Língua provecta
Língua morta & ressurecta
Língua tonal viperina
Palmo de neolatina

Poema em linha reta
Lusíadas no fim do túnel
Caetano não fica mudo
Nem "Seo" Manoel lá da esquina

Por ti
Guesa Errante, afro-gueixa
O mar se abre o sol se deita
Por Mários de Sagarana
Por magos de Saramago
Viva os lábios!
Viva os livros!
Dos Rosas Campos & Netos

Os léxicos Andrades, os êxtases
Tosa síntese da sintaxe
Dos erros milionários
Desses malandros otários
Descartáveis, de gorjetas.

(2)
Língua afiada a Machado
Afinal, cabeça afeita
Desafinada índia-preta
Por cruzas mil lingueiras
A coisa mais Língua que existe
É o beijo da impureza
Desta língua que adeja
Toda a brisa brasileira
Por mim
Tupi,
Por tu Guesa

Borboletas, borboletrem!

Quando você borboleta
Eu te aereo o porto

Quando você bicicleta
Eu me arco e flecha

Quando você me poeta
Eu te arreio rimas

Quando você me planeta
Eu te arejo o cosmos

Quando você me soletra
Eu te armo pousos

Quando você me escopeta
Eu te arte em bala

Quando você biblioteca
Eu te aço a bíblia

Quando você m'encapeta
Eu te a eros gozos

LUIS TURIBA nasceu em Pernambuco em 1950, foi criado no Rio e atualmente mora em Brasília. É poeta e jornalista. Trabalhou em redações de jornais e revistas, editou a revista *Bric-a-brac* e já publicou três livros de poesia: *Quiprocó*, *Clube do ócio e Cadê?*. Atualmente prepara uma nova publicação intitulada *Bala*. É assessor de imprensa do ministro Gilberto Gil.

Beira do abismo

inclino o corpo para a frente
à procura do fundo
fim da queda vertiginosa.

a sensação se antecipa —
o vazio à boca do estômago
me faz lembrar dos sonhos
onde o chão me falta,
mas não recuo.

antes, me projeto —
braços bem abertos
como para o abraço
no amigo querido
há muito ausente
e que retorna.

dois passos à frente
corpo solto

inevitavelmente
caio.

MARCELA MILLER
nasceu em Niterói, Rio de
Janeiro, em 1966.
Formou-se em História
pela UFF. Desde 1995 tra-
balha também como
tradutora. Editou, em
2003, o livro de poemas
Palavra encarnada, pela
editora Blocos.

Lição de Gullar

Da lição da pera,
deprender a palavra podre,
o corrosivo açúcar
que se desprende, sumo
drama que migra,
tão logo o aço a esfatia
ou o dente a esfacela,
da popa macerada à boca
que a prova e a pronuncia — pera —
da fina casca, pela tenra
carne alheia ao relógio
cuja minúcia de cordas mede
a mudez que o poema ouve,
à pevide, morte que só à pera
sabe embora nada ensine,
só a pera, que, além de fruta
específica despedindo doces
no espaço que a desconhece, é
palavra impossível, grifo, triz
de travo do que através
dela jamais se diz.

Deturpação cabralina

Inevitável, todavia, que, de tão lido,
no poema, a memória, enfim, morasse,
e que a morada assim assemelhasse
por dentro mais à fruta em que o intuito
da faca de cortá-la nunca em duas
resultasse, pois, logo trespassada
pela lâmina, a lama que esta fruta
tem de carne, de novo una, a si
mesma regenerasse, como algum,
sem cômodos portanto, como casa
que, do limo da pele de quem vive,
fosse infiltrada, menos visitada
que penetrada, casa que engolisse
quem entrasse, como um corpo a outro,
mais mulher do que casa e ainda mais
mulher e casa e fruta porque grávida.

MARCELO DINIZ nasceu em Niterói, RJ, em 1967. É autor de dois livros de poemas — *Trecho* (Aeroplano/Fundação Biblioteca Nacional, 2002) e *Cosmologia* (Coleção Guizos, 7Letras, 2004). É letrista, parceiro freqüente de Fred Martins, tendo composições gravadas por Zelia Duncan e Ney Matogrosso. Faz doutorado em Teoria da Literatura pela UFRJ, desenvolvendo a tese intitulada *O elogio da instabilidade*.

*Velhas Variações sobre a
Produção Contemporânea*

Agora mesmo algum maluco
deve estar postando qualquer treco
genial na internet,
alguém deve estar pensando
em como melhorar aquele
texto enquanto lota o especial
de vinagrete, perseguindo
obstinadamente um acorde
voltando da padaria.

Agora mesmo alguém
pode estar pensando
que guardamos só pra gente
o lado ruim das coisas lindas —
assim, trancafiado a sete chaves
de carinho — alguém
pode estar sentindo
tudo ao mesmo tempo
sozinho, assim brutalmente
sentimental, feito coubesse
toda a dignidade humana
num abraço tímido.

Agora mesmo alguém deve estar limpando
cuidadosamente o cd com a camisa,
pulando a ponta do pão pullman,
sentindo o baque da privada gelada,
perguntando quanto está o metro
daquela corda de nylon, trepando
no carro, empurrando o filho
no balanço com uma mão
e na outra equilibrando
a lata e o cigarro, agora mesmo

alguém deve estar voltando,
alguém deve estar indo,
alguém deve estar gritando feito um louco
para um outro alguém
que não deve estar ouvindo.

Agora mesmo alguém
pode estar encontrando
sem querer o que há muito
já nem era procurado, alguém no quinto sono
deve estar virando pro outro lado,
alguém, agora mesmo, no café da manhã
deve estar pensando em outras coisas
enquanto a vista displicentemente lê
os ingredientes do Toddy.

Alfabeto de medos

Acabar com toda gentileza
E concluir minha própria temporada de caça
Parar de me arriscar
Dar o fora da minha natureza
Esganar essa ternura metida a besta
Sabotar a causa
Mutilar a festa
Desistir do que penso
Psicografar meu riso
Sancionar meu egoísmo
Panfletar este silêncio
Cultivar uma plantação de morcegos
E no meu alfabeto maluco de medos
Apagar de uma vez por todas
Todos os aposentos da delicadeza
Estuprar essa leveza
Destituir-me desta maldita mania
De sempre esquecer
Uma luz acesa

MARCELO

MONTENEGRO nasceu em São Caetano do Sul, em 1971. É poeta, autor de *De Soslaio* (Alpharrabio Edições, 1997) e *Orfanato Portátil* (Atrito Art Editorial, 2003). Escreve na internet em: <http://www.marcelomontenegro.blog.uol.com.br>

O risco não é só um traço
É a distância entre um prédio e outro
A diferença entre o pulo e o salto

O risco é riqueza e asfalto a percorrer
Pode ser a pé
Pode ser voar
O risco é o bambo da corda solto no ar

Dentro dele cabe cálculo
Cabe medo e incerteza
Cabe impulso instinto plano

O risco é a pergunta te atacando ao meio-dia
É o preço do sonho pra virar realidade
É a voz das outras gentes testando a tua vontade

Aceitá-lo é saber que não existe
Estrada certa
Linha reta
Vida fácil pela frente

Mas que asa
Asa
Asa
Só ganha quem planta no escuro do braço
Essa semente de poder voar

Pro inferno com o amor de tardes rasas
Que dorme cedo e tem hora pra chegar

Pro inferno com o que é dúvida e se espalha
Feito ratos em bando pela estrada

Já chega de afiar faca na noite
E de aflições que vêm de berço e não têm fim
Descanso é ar no peito e uma certeza
Não é mais hora de testar limite assim

Não quero mais o alívio que redime
E cuja fonte é a mesma do terror
Os medos que carrego já me bastam
Eu sou na vida o antídoto pra dor

Pro inferno com essa festa de tristeza
Não cabe mais angústia no salão
Ação não é o antônimo de calma
E o que lateja, meu amor, nem sempre é bom

No meio dos meus peitos mora o filho que eu vou ter.

O buraco que tem lá foi feito por ele em mim muito antes de chegar.
Desse buraco eu nasci.

Quando ele aparecer pra mulher que eu me tornei
é nesse buraco antigo,
bem no meio dos meus peitos,
que ele vai se encaixar.

Esse filho que vai vir faz meus dentes mais macios e ilumina o meu olhar.

Lá no fundo do buraco,
ocupando aquele espaço,
estão minhas dádivas mais raras:
as doçuras que eu cultivo,
minhas melhores palavras,
esperança armazenada esperando ele chegar.

O dia em que ele vier ocupar minha barriga
é nesse sonho vivido que ele vai se aconchegar,
até que meus peitos inchados jorrem no seu corpo novo
todo o leite abençoado que vai nos alimentar.

Desse instante eu vou viver.

MARIA REZENDE é carioca, poeta e tem 25 anos. Iniciou sua vida poética "dizendo" versos na escola da poeta Elisa Lucinda, e ao longo dos anos foi criando os seus próprios. Seu primeiro livro, *Substantivo feminino*, foi lançado em junho de 2004. Ao lado do músico Rodrigo Bittencourt dirige *Tê veja na Laura*, evento alternativo de poesia e música realizado na Casa de Cultura Laura Alvim.

Le pays n'est pas la carte,

pensa bem mas
se tivesse as ruas quadradas
teria ido a outro café, teria dito tudo de
outro modo e visto de
cima a cidade em vez de se
perder toda vez
na saída do metrô. *não é desagradável
estar aqui, é apenas
demasiado real* diz com cílios erguidos
procurando um mapa

II.
não é o avião em rasante sobre
a água e nem o corpo
na janela semi-aberta
vendo o desenho
dos carros embaixo — não comenta nada
porque prefere armar planos
em silêncio
(estaria sonhando
com colinas?)

III
de lá manda longas
cartas descrevendo o país,
os terremotos e a forma da cidade.
pode dizer que nunca se
espanta mas não percebe que
caminha perguntando:
é de plástico a cabine? é sua voz
na gravação? é um navio no
horizonte? pode ser apenas
uma margem de erro mas
não pensa nisso
com frequência

(pode ser apenas a janela
aberta que carrega os papéis)

aquário

tem o pânico das algas marinhas
quando acorda de frente para o estádio.
o quarto é um aquário
com setas submersas de
sol e seu corpo
filtrado pela luz do insulfilm
tem o contorno
de um magnetismo
inverso. não que importassem

as horas apenas não sabia como ali chegara. não
sabia quanto tempo tinha passado (um cão
lambia o pé, a mesma imagem
congelada)

e na saída: "vai me responder de novo com
uma pergunta?" "mas a configuração é
diferente". e ela disse — não lembro o que ela disse.
o estádio é um buraco no tempo e de cima
suas guelras latejam os ecos da última partida.
você se encolhe atrás do vidro redondo,
e luta para vencer as pequenas
pedras, como num oceano
violeta genciana

MARÍLIA GARCIA
nasceu há 24 anos no Rio
de Janeiro. É poeta e au-
tora do livro *Encontro às
cegas* (Moby Dick, 2001).

mundo estranho

o gafanhoto salta
giroflex
folha: nuvem a jato

o inseto morde
o sonho a seda
morrer é derrubar a parede

no escuro viscosas
pétalas traiçoeiras

no escuro talvez só
o poço sem desejos

Casa do Sol

o jardim seco
a dama bebe
quando anoitece

acorda às onze
lê jornais
falam de mim?
liga pra deus e todo mundo
ninguém retorna

confessa
tem pena de parede
e cachorro de rua
(em sua cama dormem seis)

a criada guarda espingarda e pólvora
(prevenida contra intrusos)
a dama sai à meia-noite
pede na estrada a levem

alguém disse coração seco
como o jardim

e a dama bebe
quando anoitece

menormenorme

Quando tiver
Vontade de me matar
Quero dançar com tigre,
Usar tubinho tigrês
Triturar três pratos de trigo.

Quando tiver
Vontade de me jogar
Vou embora pra Pasárgada
Cleópatra na vida passada
Pagu e ovelha negra

Quando eu tiver
Vontade de ser Bandeira
Espero a noite passar
Pingar no olho a lágrima
Estrela da vida inteira.

MARÍLIA KUBOTA
(Paranaguá-PR, 1964) é
jornalista e redatora *free-
lancer*. Publicou poemas
e contos nos jornais
*Nicolau-PR, Suplemento
Literário de Minas
Gerais*, nas revistas
literárias *Medusa e Babel*
e na virtual *Zunã*.
Participou das antologias
Crônicas Paranaenses/
Secretaria da Cultura do
Paraná (1999), *Pindorama/*
Revista Tsé-tsé-Argentina
(2000) e *Passagens/*
Imprensa Oficial do
Paraná (2002).

PRECISO PERGUNTAR AO EUGÊNIO
de Andrade como se faz
para atravessar um verão
como este e te ver; como
não deixar a luz acesa,
a porta aberta, amando sempre
com um amor dobrado: buscar
uma cachoeira para inteira
nela entrar? Sentido
a unidade de um corpo/alma
com o corpo/alma flutuante,
desfazendo a hipótese de um deus,
destruído
no começo de tudo, para que
fôssemos apenas a memória
de uma explosão e de seus fragmentos.
Afinal,
não sou Joana D'arc,
Que as chamas levavam quem sabe
ao êxtase, pois deus não é injusto,
e o que se via, podia bem
ser o que não se via,
e também o que se sente,
sob a água fria, não reduz
quanto dela saímos, o quente
de tanta luz condensada em calor.
Esquecer que preciso de ti,
como outros precisam de água,
leite, limão bravo, enquanto
vou ficando de lado,
como um feixe de lenha, um punhado
de rúculas ou tomates.

NÃO ACREDITAS EM NADA NÃO-VISÍVEL,
mas tenho um corpo e um "sistema de objetos"
um quarto com paredes, mesa, uma garrafa,
um copo, onde se pode beber o vinho
caseiro, para esquecer aquilo que desperta
apenas o efêmero, sem se dar ao
esforço de pensar, ainda que me sinta
sempre, depois de tudo,
um pouco abandonada, a verdade
abrindo os olhos no silêncio,
já que entre mim e ti há o oceano
do que não sabes, do que não sei,
e o que escrevo não passa de invenção,
artifício, carência para que leias
sem endender, como carta sem endereço,
amor sem direção, paixão sem objeto,
enquanto a morte se avizinha
pressionando os instintos, o apego á vida,
á terra, ao nosso lado animal e mineral:
uns, vestidos de púrpura, outros de linho cru,
com o mesmo destino comum,
onde inúteis serão artificies e lapidários,
se não houver ressurreição,
se houver apenas aquela transgressão
que Donne atribuiu em versos célebres:
ao corpo, qualidades da alma, e a esta,
as que pertencem àquele;
a esta, o eloquent blood, àquele
a possibilidade de pensar, quando
diz: seu corpo pensava,
her body thought

SENTAR-SE AO PÉ DE UMA CRUZ,
que antes foi árvore verde,
esperando a união com a perfeição,
ao deus distante e encoberto
pedindo que se descubra,
que tal pena de espera
disse o poeta, não se cura
senão com a presença e a figura.
A união sexual é alegoria
o deus não se aproxima
e a sensação de quem ama
é secreta, intensíssima e profana.
Responde o corpo inteiro
pela chama da alma,
que atravessa a noite escura
para alcançá-la
sem no entanto pedir se quer
uma evidência de amor,
ainda que simulado,
partindo para outras terras,
buscando noutros lugares
a uva para seu vinho,
o pão para comunhão

MARLY DE OLIVEIRA nasceu em Cachoeiro do Itapemerim, Espírito Santo. No Rio, cursando Letras Neolatinas na PUC, publicou seu primeiro livro de poesia, em 1957, *Cerco da primavera*, vencedor do Prêmio do Instituto Nacional do Livro no ano seguinte. Logo depois, muda-se para a Itália para estudar. Em 1960 publica seu segundo livro, *Explicação de Narciso*. Em sua profícua e premiada carreira destacam-se ainda os títulos *A suave pantera*, *Invocação de Orfeu*, *O banquete*, *Uma vez, sempre*. Marly também tem larga atuação como tradutora. Atualmente mora do Rio.

Velvet

Este tempo,
nada pode enclausurá-lo:
não clepsidras,
não aquários.

Nada o contém.
Inúteis margens,
diques,
claves.

Inútil qualquer doma
ou
partitura empregada.

Vã toda sorte,
música ou poema,
que tente detê-lo
com algemas.

Somente ele segue,
enxurrada,
monstro cego,
a tudo se agarrando
com suas luvas de pregos.

O Quarto

Não há ninguém aqui
e do outro lado
algo que pode ser um pássaro,
pia.

A noite prossegue em câmera lenta,
o pio prossegue, surdo:
alguém me escreve,
me inventa:

não sou.

Às vezes, parece um rato.

Ou vários.

Não há ninguém aqui.
A cama desarrumada,
as portas do guarda-roupa abertas,
um pássaro-rato lá fora.

No escuro, alguém me pega
ou pesca:
alguém dita o que sou
num papel virgem
poça d' água
sangue
pele de cabra.
Tudo seria silêncio,
Não fosse o desconhecido.
E agradeço por estar lá fora
porque aqui, não há ninguém.

*Estudo sobre o Desaparecimento
e certas Falências*

O rosto se apaga
não como uma lâmpada que enegrece de fome
e asas de mariposas,
mas se desfaz, borracha contra o traço e a força,
toalha de cinzas cobrindo a mesa
para um jantar exposto ao vento.
Isso não é velhice.
É o desaparecimento.
Gozo de máquina extinta ferindo tímpanos
e instrumentos de corda, sem dor,
porque esta é só memória-
deusa sem braços ou cabeça
mas que ainda assim se exhibe, vitoriosa.
Açor, abutre, charrua, ceifeira, gavião,
enxada rasa, escarificador:
Oh, Grande Extirpadora!
nada mais rasgará músculos e costas,
nada mais vazará olhos e coração.
Se não há vida, nem há morte,
o que poderá ser este diálogo com o nada?
Este rosto em vias de extinção?
Acordem todos os artesãos
e se encomendem máscaras de todos os feitios:
alegres e tristes,
clássicas e populares,
carnavalescas e mortuárias.
Tudo será um jogo,
embora não haja sorriso ou lágrima
ou qualquer respiração possível.

Enfeite

Enquanto tu não vinhas
eu pastorava as brisas mais meninas
e à noite juntava todas
na cerca do meu sono.
Depois construía praças e jardins
com as palavras empilhadas sobre as cartas
as cartas empilhadas sobre os dias
os dias empilhados sobre o nunca.
Arquitetava flores e outra engenharia de tempo
e nada, nada era belo assim.
Enquanto tu não vinhas,
fiz para mim esta urna funerária
com que enfeitas hoje,
inadvertidamente,
a tua sala.

MICHELINY
VERUNSCHIK, poetisa
pernambucana. Publicou
os livros *Geografia ínti-
ma do deserto* (2003,
Landy), livro finalista do
Prêmio Portugal Telecom
2004, e *O observador e o
nada* (2003, Edições
Bagaço). Participou das
antologias *Na virada
do século-poesia de in-
venção no Brasil* (2002) e
Invenção Recife (2004).

a cegonha

a cegonha que canto
não é a ave pernalta
que voa — migratória
a cegonha que canto

é invenção prisioneira
caseira — condenada ao
vôo raso de existir entre
livros carregando o fardo

desliza vela

desliza vela desliza
que me compraz seu
navegar já o tremular
me condena esse mar
aonde vou não sei
nenhum vento sopra em mim
se navego é por águas imóveis
que a nada me levam — soçobrei

RAYMUNDO AMADO nasceu em Salvador — Bahia. Em 1959 radicou-se no Rio de Janeiro, quando publica alguns poemas do primeiro livro (inédito) — *Deserto & Caminho* — no antigo *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* e em outros jornais e revistas. Participa de três antologias de poesia (duas organizadas por Waldir Ayala e outra por Assis Brasil). Trabalhou largamente no cinema com roteiros e tem publicados diversos livros, entre eles *Trístega* (Editora Europa, RJ), *Fratrias* (Editora Bitaurus, RJ), e recentemente, *Restos*, (Editora 7 Letras).

Um saco de gato, poesia, cão e prosa

"O mundo está dividido
entre aqueles que gostam de cães

e aqueles que gostam de gatos",
diz a máxima. No mínimo,

Jean Burden dividiu ainda mais
ao desdobrar o dito para o mundo literato:

"cão é prosa e gato, poesia".
Do lado canino da metáfora

as provas de que o cão é prosa:
O cão baba quando ladra ou lambe

e sua saliva lubrifica uma língua de fôlego.
Do lado felino da metáfora

os fatos para a poesia ser gato:
O gato não baba quando mia ou lambe

e sua saliva — à míngua e ácida —
vem de uma língua lixa, enxuta.

O cão e a prosa são fiéis até o fim.
O cão ao seu dono. A prosa

ao começo-meio-fim.
Descontando Joyce, Beckett, Rosa...

O gato e a poesia traem mais.
Ao ser traduzida, a poesia trai.

O gato, dependendo do trato,
troca de dono, foge de casa.

Não que o gato seja pior e o cão melhor.
Apenas um não é outro e outro, não é um.

Outrossim, entre sim e não,
eis o peso da palavra de T. S. Eliot:

*Again i must remind you that
A dog's a dog — a cats a cat...*

Não que a poesia seja menos e a prosa mais.
Apenas a poesia mia e a prosa late.

RICARDO CORONA nasceu em Curitiba, Paraná, em 1962. É poeta, editor e publicou, entre outros livros, *Cinemaginário* (SP, Ed. Iluminuras, 1999) e *Tortografia* (SP, Iluminuras, 2003) e o CD de poesia *Ladrão de fogo* (Curitiba, Ed. Medusa, 2001). Organizou a antologia *Outras praças* (edição bilíngüe — SP, Iluminuras, 1998) e integra outras como *Pindorama — 20 poetas de Brasil* (Revista Tsé-Tsé, Argentina, 2000) e *Cities of Chance: New Poetry from the United States and Brazil* (revista Rattapallax, New York, EUA, 2003). Atualmente reside em Curitiba e edita a revista de poesia e arte *Oroboro*.

escrever na sombra
do muro

com todas as letras
tensas

do teu nome
era

não deixar pedra
sobre perda

tampouco perder
o prazer

no limite das forças
e apesar

escrever

Estética do frio

1
uma querência distante
pago à flor da água
um querer tão perto
pacto de silêncio comigo
à meia-luz
à meia-vida
dor inimiga

2
Uma pessoa de poesia
nunca está só.

Solitária é a voz
que não se sabe;

o olho
que não se vê

Os dedos que desaprenderam a tocar.

RODRIGO GARCIA LOPES é escritor, jornalista, tradutor e compositor. É autor de cinco livros individuais: *Solarium, visibilia*, *Polivox, Poemas Seleccionados e Nômada*. Como tradutor, publicou, entre outros livros, *Sylvia Plath: Poemas* (1990) e *Mindscape: Poemas de Laura Riding* (2004). Mestre em Humanidades pela Arizona State University, com dissertação sobre Burroughs, é Doutor em Letras Inglês. Em 2001, lançou o CD de música e poesia, *Polivox*. Em 2001 teve seu poema "Stanzas in Meditation" incluído na antologia *Os Cem Melhores Poemas Brasileiros do Século* (2001). Desde 2002 edita a revista de literatura e arte *Coyote*.

turquesa

por sorte
as traças são gentis

eu não lembrava
da tua dureza

e quase já não
importa

apenas lembrei

todo dia

um monte
de lixo na porta

inês morta

silêncio nas campainhas

toda hora
uma tristeza

um pedaço de mim
arrancado a torquês

nonada

a dança em criança
não quis
absorta em tédio
e fantasia

não era na roda
mais que tudo
aquilo girando

bobeira de ciranda

eu tava na peneira
eu tava peneirando

SHEILA DA SILVEIRA nasceu a 12 de abril de 1959 no Rio. É arquiteta e pós-graduada em História da Arquitetura e da Arte pela PUC-RIO. Como diretora da Divisão de Engenharia da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, coordenou a elaboração de projeto e execução das obras de restauração arquitetônica e artística do Palácio Pedro Ernesto, bem como da reforma do Edifício Eurico Gaspar Dutra, anexo ao referido Palácio, de 1988 a 1998. Em 2003 publica *Chãos*. Os poemas aqui apresentados pertencem a um outro trabalho, ora em fase de organização, denominado *Haha*.

So easy to say goodbye

Uma linha,
ainda que torta,
pela lágrima que não verto

Poeta-prática
(ou será fria?)
negocio
uma palavra,
uma idéia,
um verso
em troca
dos meus olhos secos

É tão simples,
para mim,
por o ponto
— final —
em projetos,
promessas,
poemas,
romances,
ciclos...

O ponto final
(e eu que tanto amo parênteses...)
é só o intervalo
do que está por vir:
o novo.

Marginal

Tua língua,
ferina,
é um chicote
que de bom grado
me açoito

Amo todos
os marginais
E o que há de mais
vil e subterrâneo
em tudo

Tenho os pés
inseqüentes
E nas mãos
a ânsia,
impulsiva,
dos frutos mais altos

Um olhar agudo,
traído,
direcionado
em horizontes-verdades

Um sim e
um não,
um parêntese:
meu abismo
e meu prazer

VALÉRIA BRAVO nasceu em Maricá, na Região dos Lagos. Publicitária, atua nas áreas de assessoria de imprensa e marketing. Começou a escrever poesias aos 13 anos e é uma das autoras da coletânea *Nata em contos* publicada em 1984 pela editora Dom Bosco.

POESIA
SEMPRE
?
DEZEMBRO
2004

JANTAR, SÓ
Na mesa ao lado
a menina desenha.
A cada rabisco
ri a família
às gargalhadas.

Eu imagino,
e apenas traço
um sorriso —
essa distância
entre a terra
e o céu.

Um anjo.
Pode ser um anjo
— não sabem eles,
que a criança
— nem ela sabe —
redime as dores
do dia a dia.

Rio, 7/4/2004

Muito mais que um riacho

A Armando Freitas Filho

De longe vem
esse macio deslizar
do riacho
— à espera dos meus olhos.
De longe vem
esse papel todo branco
— mirando o meu silêncio.

Há tempos
não mais que uma fonte escondida
ou árvore muito antiga.

Entre o balbucio da água
e a quietude da folha,
transcorrem todos os momentos
— as nascentes todas,
todas as raízes.

Como o pensamento,
tão agora e tão longe
— muito mais que um riacho.

WALDO CESAR é sociólogo, jornalista e tradutor. Autor de livros e artigos, no Brasil e no exterior, no campo da sociologia da religião, assim como de um livro de contos, *Tudo tem o seu tempo* (Ed. Philobiblion, 1985) e de um romance sobre a Revolução de 1932, *Tenente Pacífico* (Editora Record, 2002).



468.385 c
1975

O coração que soffre separado
do teu, no exilio em que, a chorar, me vejo
Não basta o affecto simples e sagrado
Com que das desventuras me protejo.

Não me basta saber que sou amado
Não só desejo o teu amor: desejo
Ter nos braços teu corpo delicado,
Ter na bocca a doçura de teu beijo.

O soneto XXX da *Via-Láctea*

Alexei Bueno

Ao estrear em livro, em 1888, aos 25 anos de idade, Olavo Bilac dava início a uma espécie de pontificado na história da poesia brasileira da passagem do século XIX para o XX, pontificado que duraria exatos quarenta anos de crescente prestígio, até a sua morte, em 1918. Nenhum poeta brasileiro, antes ou depois, alcançou tão unânime reconhecimento entre os contemporâneos, o qual só viria a decair com o advento do Modernismo, quatro anos após o seu desaparecimento. Enquanto em todo o mundo a poesia moderna surgiu como uma evolução do Simbolismo — movimento que nunca se firmou socialmente entre nós —, no Brasil ela apareceu como reação a um Parnasianismo tardio, fato dos mais estranhos, mas sintomático de certo fetichismo da objetividade que se instalou na mentalidade brasileira desde a Escola do Recife e do Positivismo e que continua até hoje. Poetas mais ou menos contemporâneos e em tudo superiores a Bilac houve uns tantos, bastando lembrar o que chamamos de Trindade Simbolista: Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos (este numa vertente expressionista). O primeiro morreu na mais completa miséria, o segundo enterado vivo na arquiépiscopal cidade de Mariana, e o último com um único e mal compreendido livro publicado.

Bilac, que começara a publicar seus poemas na imprensa em 1883, alcançou

súbita fama nacional com um soneto editado em *A Semana*, a 31 de julho de 1886, "Ouvir estrelas", até hoje dos mais célebres da poesia brasileira. Tal soneto seria, nas *Poesias* de 1888, o XIII da *Via-Láctea*, sessão central do livro — entre *Panópias* e *Sarças de fogo* — composta por 35 sonetos em decassílabos. Vários deles tiveram como inspiradora Amélia de Oliveira, irmã de Alberto de Oliveira e noiva de Bilac, relíquias de um célebre noivado fracassado. Filho de um médico, com quem sempre se entendeu muito mal, Bilac matriculou-se, sem vocação alguma, na faculdade de Medicina da Rua da Misericórdia, onde conheceu Alberto de Oliveira, já poeta consagrado, que lá estudava farmácia. Passando a frequentar a casa do amigo, no bairro do Barreto, e depois no da Engenhoca, ambos em Niterói, lá conheceu a sua irmã Amélia, também dada aos versos, como quase toda a família. Em abril de 1887, já apaixonado por esta, com quem namorava havia quatro anos, e tendo rompido com o pai e abandonado a faculdade de Medicina, transfere-se para São Paulo, com o objetivo de lá cursar a célebre faculdade de Direito do Largo de São Francisco. É exatamente desse período o soneto "Ao coração que sofre separado", cujo manuscrito aqui reproduzido pertence à Biblioteca Nacional, e que seria o XXX da *Via-Láctea*. O "exílio" do segundo verso é jus-

tamente a estada em São Paulo. Apesar de não datado, sabemos que foi escrito entre abril e 15 de novembro de 1887, dia em que Bilac chegou subitamente ao Rio de Janeiro, decidido enfim a pedir a mão da amada, o que fez no dia seguinte, em carta ao pai de Amélia, José Mariano de Oliveira, que respondeu a 9 de novembro dando o seu consentimento. O noivado se efetivou dois dias depois, mas, para grande azar do casal, o velho José Mariano vem a falecer a 9 de dezembro, em Além-Paraíba, onde já se encontrava adoentado.

Com essa morte, assume a chefia da família o terceiro irmão em idade, José Mariano de Oliveira Filho, que, apesar de não ser o primogênito, era o melhor situado e o mais vocacionado para a duvidosa posição. Positivista ortodoxo, moralista intransigente, com horror a boêmios e poetas, e a Bilac especialmente, desfez o noivado por conta própria, por carta, à qual o poeta respondeu com o seguinte bilhete, curto, frio e pusilânime, bem pouco digno de um pretenso apaixonado:

*"Ilmo. Sr. José Mariano de Oliveira,
Recebi ontem na Engenhoca a sua
carta escrita em Friburgo e datada de
8 de março.
Creia que é com grande pesar que
me resigno a ver privado de sua san-
ção o enlace que projetamos — eu e
sua irmã D. Amélia.*

Saúde e felicidade,

*Olavo Bilac, Rio de Janeiro, 12, março,
1888."*

Apesar de ter já 23 anos — e Amélia 20, ou seja, a apenas um ano da maioridade — essa foi a reação do poeta de *Inania Verba*. Por um certo tempo continuou a



Cartão com pequeno pensamento de Bilac, 1907.

se encontrar às escondidas com a ex-noiva na casa da Engenhoca, até que, flagrado pelo insuportável ex-futuro cunhado, foi de lá posto para fora sob uma chuva de impropérios.

Bilac nunca se casou, e, aliás, para dizer a verdade, não se registra nenhuma relação séria sua com mulher alguma, havendo, isso sim, um segundo noivado por *blague* (isto mesmo), imediatamente rompido, apesar do sempre propalado erotismo de sua poesia. Bem ao contrário de um Gonçalves Dias, por exemplo — também vítima de um trágico casamento frustrado, mas por motivos bem mais compreensíveis — que não só se casou com uma mulher que amargurou o resto dos seus dias, como foi um dos maiores mulherengos do Brasil oitocentista, apesar do seu metro e meio de altura.

As duas décadas finais da vida de Olavo Bilac foram um eterno ir e vir para a Europa — ele mesmo se dizia um ferro de engomar atravessando o Atlântico —, o que não deixa de ser curioso levando-se em conta a sua eterna fama de pobreza. Dessas viagens, cujo número exato nenhum biógrafo precisou, sempre mandava cartões postais para o Brasil, hoje espalhados em numerosas coleções públicas e privadas. Diziam as más línguas que o autor de "O caçador de esmeraldas" receberia dinheiro do Exército, em pagamento de sua célebre campanha pela Defesa

E as justas ambições que me consomem
 Não me envergonham: pois maior baixeza
 Não ha que a terra pelo céo trocar...

E mais eleva o coração de um homem
 Ser de homem sempre, e, na maior pureza
 Ficar na terra e humanamente amar.

1884

Olavo Bilac

"La Via Lactea"

Trecho final do soneto XXX, com assinatura autógrafa do poeta Olavo Bilac.

Nacional e o alistamento obrigatório. Sua foto é até hoje exibida em todas as juntas de alistamento do país, pitoresca glória para um poeta.

Amélia de Oliveira, a infeliz musa abandonada do soneto que aqui reproduzimos, também nunca se casou, vindo a morrer em 1945, aos 77 anos de idade, 27 anos após o desaparecimento do poeta. Pelo resto da vida, em datas aniversariais, depositava flores no busto de Bilac no Passeio Público do Rio de Janeiro, uma espécie de viúva virgem do grande parnasiano, já tão subitamente recuado para um passado remoto nesses seus últimos

anos de vida, concomitantes à Segunda Guerra Mundial.

De toda essa história infeliz, ou mesmo decepcionante, restaram-nos os belos sonetos da *Via-Láctea*, e alguns outros posteriores, como o famoso "Maldição" ("Se por vinte anos, nesta furna escura,"), aliás poeticamente respondido por um outro de Amélia de Oliveira. Como sempre cabe à arte o sortilégio de superar e imortalizar as tristes limitações humanas.

— Estou por momentos a espera do vapor, em que hei de partir para o Ceará; por este motivo, e por que a minha demora já he bastante longa, não posso ir a Maranhão para as tuas redempções nem para fallar-lhe de uns negócios que me interessam, e sob o qual al me permitiria de a occupar por alguns momentos. Parece-me-lhe importuno e impertinente: por isso tambem para esse tempo, preciso te recordar-me da bondade summa, com que me tens tratado.

Para lhe fallar sem doçuras, a quem estou fôrmo a contrariar, eis o de que se trata: peço-lhe D. N. S. em casamento. Parece-me semelhante pedido, quero e e' como dizeo os Francos. Não me dá a ambicao de figurar na politica do meu paiz, nem a amor de Jans Fortuna, e quando se dese o contrario fallar-lhe a sua aind a habilidade, e quite para alcançar ambos, ou que quer destas cousas. Assim parece-me que nem chegar a ser mais do que hoje sou, sendo difficil que venha a ser mais, nem a ser mais do que hoje sou, que e' bem pouco. Deverheos que outro, e de certo melhor partido se ofereça para sua filha: a unica compensação que lhe pode offerecer mas que não sei se a julgara' sufficiente e' que me permita-lhe contribuir quanto ella por suas qualidades e recommendações e queira honrarias - mas de que a trataria quanto melhor fôr, e bem que não quanto ella merecer. - Logo lhe peço que seja neste meu pedido ativamente de m' parte; por ser e' seja grande que tanto de me ser ligado com uma familia quem por tantos motivos respeito e sou obrigado, e a minha, a quem heitaria ser por companhia.

Seu affirmativa a sua resposta, vultaria de lhe, e figurado de alguma forma o meu futuro, e o mais que que poder para acitar e se fazer e beijar-lhe as mãos.

Algumas palavras sobre cartas escritas por Gonçalves Dias

Irineu E. Jones Corrêa

A quase totalidade da correspondência ativa de Gonçalves Dias está dividida entre os acervos da Fundação Biblioteca Nacional, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e do Museu Imperial. Antes disso os documentos pertenceram às coleções Nogueira da Silva e Henriques Leal. O conjunto dos três acervos está reunido nos *Anais da Biblioteca Nacional*, volume 84, referente ao ano de 1964.

São mais de trezentos documentos. Dentre eles, quando o assunto é amor e frustração amorosa, destaca-se uma carta na qual o poeta maranhense pede Ana Amélia Ferreira Valle em casamento. É um rascunho não assinado, porém de autoria referendada por estudiosos. Do texto definitivo, duas notícias são conhecidas. Ele foi recebido pela mãe da moça e conteria pequenas diferenças em relação à cópia, pois, segundo o autor, sempre que copia altera, embora "a diferença estará somente na redação". Estas informações estão em duas outras cartas, uma delas endereçada ao irmão da moça, José Joaquim Ferreira Valle, e outra ao primo, Alexandre Teófilo de Carvalho Leal, ambos amigos do poeta. As três correspondências foram escritas entre novembro de 1851 a fevereiro do ano seguinte.

O texto do pedido de casamento é seco, para não dizer frio, desfavorável ao pretendente e pessimista, causando uma estranheza incerta em seu leitor. Já no parágrafo inicial, ele adjetiva o assunto que vai tratar como um simples "negócio" de seu interesse. Em seguida, o candidato a marido faz uma espécie de defesa ao contrário de si, expondo tudo o que lhe afiguraria como motivos suficientes para ser rejeitado — ausência de vontade e de habilidade para a política e para o enriquecimento financeiro, quase certamente duas das aspirações da classe social a que pertencia a família de Ana Amélia. Chega a declarar que "decerto melhores partidos se oferecerão para sua filha", para somente então, economicamente, indicar aquela que seria sua única qualidade, qual seria "que a trataria quanto melhor pudesse". Qualidade que faz questão de desvalorizar imediatamente com um "bem que não quanto ela merece". Outras palavras em seu favor: o desejo de se ver ligado a uma família que respeita e deve obrigações e a "uma pessoa a quem desejaria ter por companheira". A mensagem termina com uma expectativa negativa quanto à resposta que, confirmada, seria recebida com o fatalismo de quem está "acostumado a sofrer reveses na vida".

Resposta que não tardaria, nos termos das expectativas do autor do pedido.

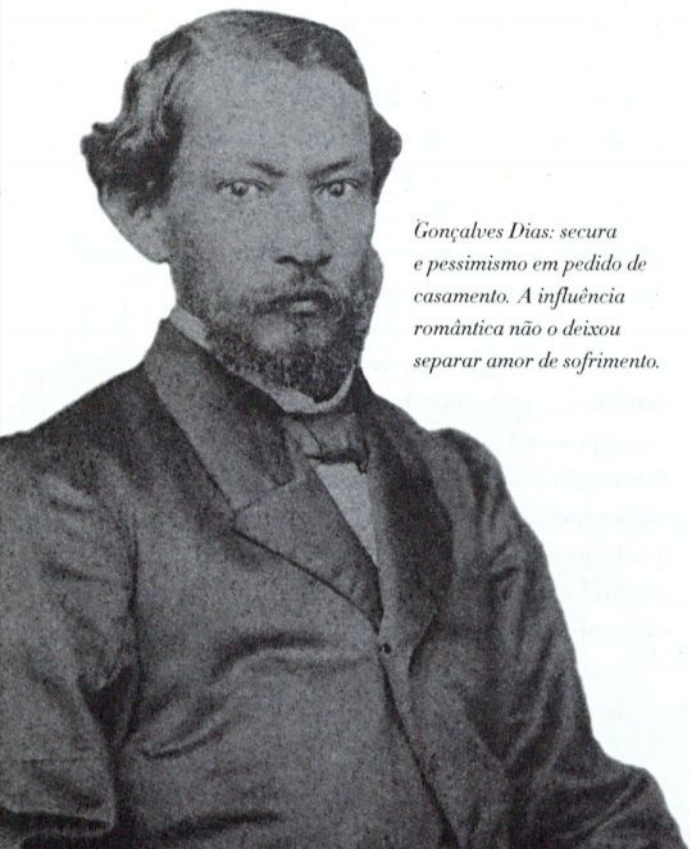
Pouca verve para um rematado sedutor, um namorador experimentado em amores no Brasil e em Portugal.

Nenhuma palavra que faça lembrar o já famoso autor de obras como "Canção do exílio" e da poesia indianista de maior expressão nacional, unanimidade da crítica, elogiado por literatos como Herculano e sucesso de público. Nada sobre as qualidades do intelectual que é sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, professor do Colégio Pedro II, agraciado pelo Imperador com a Ordem da Rosa e, no momento do pedido de casamento, comissionado para analisar a situação da educação nas províncias do Norte e recolher documentos históricos.

Além dos problemas da ordem do texto, Gonçalves Dias exhibe pouco tato, para não dizer falta de elegância, ao tratar do assunto por carta, deixando de lado o rito tradicional de se fazer o pedido de casamento pessoalmente, através de pessoa da família ou amigo distinto. Amigos que

não faltariam em número e qualidades ao poeta, amigos como o Ferreira Valle e o Teófilo Leal, ambos da família da moça, um deles, pelo menos, explicitamente favorável ao casamento. Um deslize diplomático justamente com uma família a qual ele dedicava o maior apreço e consideração, privava de grande intimidade e fácil acesso, e, anteriormente, havia sido hóspede. Praxe que, menos de um ano depois, será seguida a risca, quando do pedido da mão de Dona Olympia da Costa, que se tornaria esposa do poeta. As justificativas para a atitude são apresentadas na própria carta, uma viagem inesperada da família Leal para Alcântara e a premência de sua própria partida, na continuação da missão governamental da qual se desincumbia. Curiosamente, entretanto, esta precipitação de acontecimentos se dava depois de meses de permanência do pretendente no Maranhão, em contato quase diário com a moça e sua família.

São diversas as explicações referentes a tais escolhas. Josué Montello, em 1942, não deixa dúvidas quanto às motivações do seu biografado, relacionando os termos da carta à franqueza, humildade, dignidade e caráter elevado do homem que foi Gonçalves Dias. Demonstra o que diz destacando haver o poeta escrito "à namorada, pedindo-lhe que se resigne e que o esqueça. Ela, porém, relutou e o censurou porque não sentiu nele ânimo bastante para buscá-la na casa paterna sem escrúpulo e preconceitos", ou seja, raptá-la, como não era raro acontecer na época. Outros autores anuanciam a questão. Lúcia Miguel Pereira, que utilizou muito a correspondência do maranhense para escrever *A vida de Gonçalves Dias*, primeira edição de 1943, explica a urdidura da carta numa estreita relação com o re-



Gonçalves Dias: segura e pessimismo em pedido de casamento. A influência romântica não o deixou separar amor de sofrimento.

trato psicológico que traça dele. Um indivíduo para quem o romantismo fora mais que uma atitude literária, seria um modo de ver o mundo, "fonte de todas as suas atitudes e reações". Um homem para quem as mulheres seriam destinadas ao prazer dos sentidos ou responsáveis pelo sofrer da alma. "A sua sensibilidade deformada pelo romantismo confundia amor e sofrimento, não podia sentir inteiramente um sem o outro". Aceito o pedido, talvez Ana Amélia se tornasse mais uma entre as muitas conquistas amorosas do poeta, tornada inacessível, transformou-se na musa única, sugere Lúcia. Nove anos depois, Manuel Bandeira observa ser o poeta um autor no qual a gravidade e melancolia poética nem sempre coincidiria com a ação do homem. A propósito dos seus amores no Rio de Janeiro, o biógrafo colhe a afirmação: "seja como for, é-me preciso amar a muitas para não doudejar por nenhuma". Prenúncio do que aconteceria? — fica a dúvida. Ao mesmo tempo, Bandeira chama a atenção para a presença sutil, em Gonçalves Dias, de uma certa consciência das dificuldades que sua origem — ser filho natural e mulato — teriam numa tentativa de se ligar, pelo casamento, a uma família de estrato social como a Ferreira Valle. Talvez, com a "quase *secura* dos termos já quisesse o mestiço ressaltar o seu orgulho na hipótese de uma possível recusa".

Passados cinquenta anos do trabalho de Bandeira, a questão permanece em aberto e desafiando poetas, críticos, pesquisadores: quais razões para aquela página da vida de Gonçalves Dias?

Alguma bibliografia sobre Gonçalves Dias existente no acervo da FBN

- Anais da Biblioteca Nacional*, volume 72 (1952). [Antônio Gonçalves Dias — catálogo de manuscritos e bibliografia.] Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Divisão de Publicações e Divulgação, 1952.
- Anais da Biblioteca Nacional*, volume 84 (1964). [Correspondência ativa de Gonçalves Dias.] Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Divisão de Publicações e Divulgação, 1971.
- Anais da Biblioteca Nacional*, volume 91 (1964). [Correspondência passiva de Antônio Gonçalves Dias.] Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Divisão de Publicações e Divulgação, 1972.
- BANDEIRA, M. *Gonçalves Dias: esboço biográfico*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1952. Com dedicatória "Ao querido amigo Alberto Monteiro de Carvalho [...] Manuel Bandeira, 1954, av. Beira Mar 406, ap. 806 tel. 22.0831".
- MIGUEL PEREIRA, Lúcia. *A vida de Gonçalves Dias*. Contendo o diário inédito da viagem ao Rio Negro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- MONTELLO, Josué. *Gonçalves Dias: ensaio bio-biográfico*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1942. Com dedicatória "A M. Nogueira da Silva, sacerdote do mesmo culto. Homenagem de Josué Montello. Em 24.6.42".
- NOGUEIRA DA SILVA, M. *Bibliografia de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Imprensa Nacional, 1942.
- LEAL, Antônio Henriques. *Pantheon maranhense; ensaios biográficos dos maranhenses illustres*. 4 vol. Lisboa: Imprensa Nacional, 1973-1875.
- Além desses títulos, a FBN guarda as primeiras edições das obras do autor e todo um acervo de re-edições e estudos sobre ele.

IRINEU E. JONES CORRÊA é pesquisador efetivo da Fundação Biblioteca Nacional. Mestre e Doutorando em Letras, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Participa dos grupos de pesquisa *ARS* e *Estéticas de fim-de-século*, inscritos no CNPq. Pesquisa livros e documentos censurados. Tem artigos publicados em livros e periódicos especializados.

A Poesia Reunida, de Affonso Romano de Sant'Anna

Regina Zilberman



POESIA REUNIDA, Affonso Romano de Sant'Anna. Editora L&PM, vol. 1, 356 páginas, R\$ 21; vol. 2, 316 páginas, R\$ 19.

Em livro de ensaios recentemente publicado, *O que fazer de Ezra Pound*, Affonso Romano de Sant'Anna deixa claro seu posicionamento nada deslumbrado e bastante crítico perante as estéticas de vanguarda e os ícones da modernidade, de

que é expressão o poeta citado no título da obra. Examinando a produção de Haroldo de Campos e de Oswald de Andrade, em outro dos estudos que compõem o livro, o escritor não altera seus juízos, transportados agora para a poesia brasileira do século XX, que examina com o olhar exigente de quem conhece o ofício e sabe como se comportar perante a criação artística.

A edição integral, em 2004, de sua lírica, dá mostras do seu próprio fazer poético, sobre o qual se debruça nos ensaios, exemplificado pelos textos mencionados antes. Tendo publicado o primeiro livro, *Canto e palavra*, em 1965, escreveu poesia com regularidade desde então, somando, até 1999, ano de *Textamentos*, o título mais recente, oito obras: duas datam dos anos 70 (*Poesia sobre poesia* e *A grande fala do índio guarani*), três, dos anos 80 (*Que país é este?*, *Política e paixão*, não inteiramente dedicado à poesia, e *A catedral de colônia*) e dois, da última década (*O lado esquerdo do meu peito* e o já citado *Textamentos*). O conjunto, que não é numeroso, pôde ser absorvido pelo formato *pocket*, adotado pela editora gaúcha L&PM, cabendo em apenas dois volumes. Mas não nos deixemos enganar pelo tamanho, pois a condensação resulta, de um lado, do projeto gráfi-

co da coleção, de bolso, que Affonso Romano de Sant'Anna escolheu para acolher seus versos; de outro, decorre da maneira econômica, severa e cuidadosa com que o autor lida com a poesia: ao invés de deixar vaziar sua inspiração, procura contê-la, trabalhá-la e, sobretudo, revisitá-la, pois os que acompanham sua trajetória estão cientes de que o autor retorna constantemente aos textos já publicados para revê-los, repensá-los e só então relançá-los.

Eis aí o vínculo original de Affonso Romano de Sant'Anna com a modernidade: sem aderir a um grupo ou a uma escola, extrai dos movimentos de vanguarda as principais lições — poesia é um construir permanente, que não se esgota na versão preliminar de um texto; esse é leitura sem fim, de si mesmo, das possibilidades da linguagem e da tradição. A modernidade ensina que a literatura é constante mudança, não de um livro para outro ou de uma voga atual para uma atualíssima, mas, internamente, de cada produto artístico, que assume a feição do inacabado. Bom aluno, como o estudante que redige a composição que “não terminará nunca”, conforme expõe em “O burro, o menino e o Estado Novo”, de *Que país é esse?*, Affonso é escritor em perene transformação, retrato da insatisfação de quem sempre espera mais das palavras e de si mesmo.

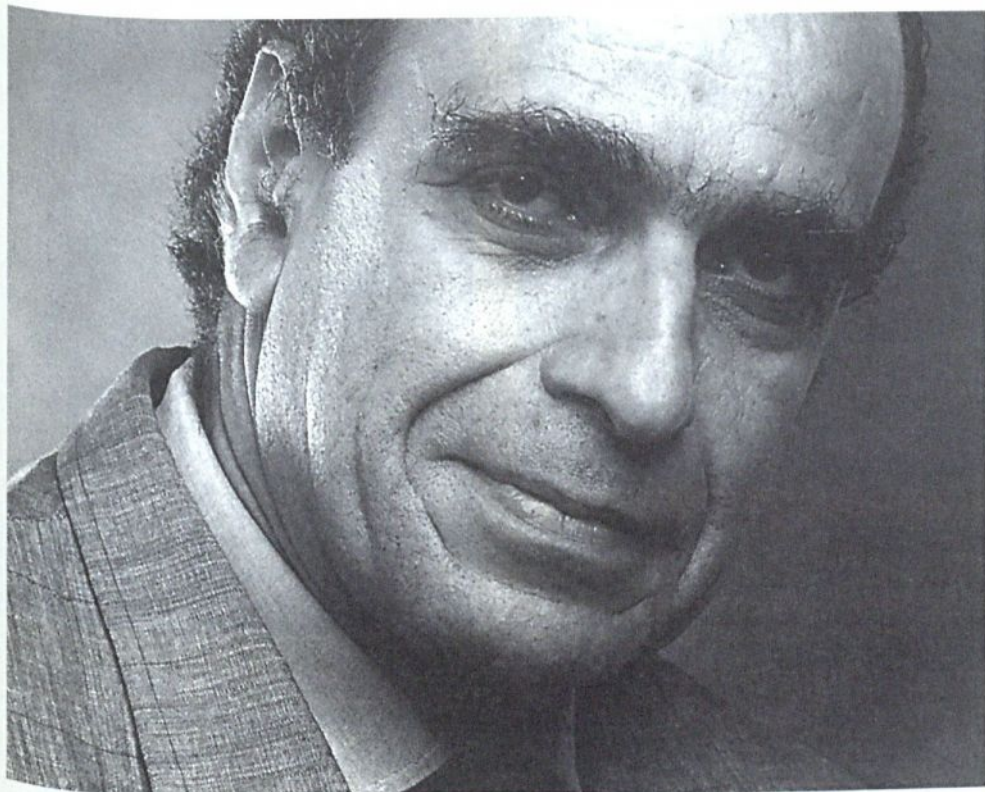
Uma publicação que congregue, num conjunto, a produção poética de um autor permite que sejam compreendidos os principais vetores de sua obra. Na de Affonso, podemos reconhecer três deles, compondo constelações que aproximam temas e versos para além de sua distribuição em determinados livros.

O primeiro dá conta do pendor metalingüístico de suas estrofes, de que é exemplo o título *Poesia sobre poesia*, de 1975. *Canto e palavra*, que inaugura sua

produção solo (antes, Affonso havia colaborado em publicações coletivas, como o programático *Violão de rua*, de 1962), revela desde o início a preocupação do escritor em se pensar enquanto criador e artista da palavra, quando informa que “do que era um *homem-canto* / emerge um *homem-texto*”.¹ A passagem é significativa não apenas da transformação de que o sujeito lírico deseja dar conta, confirmada quando confessa que “indo do canto à palavra / a si mesmo ultrapassou”; é igualmente representativa da situação a que se condiciona o poeta, associado ao mundo da escrita e da matéria impressa, que lhe impõe protocolos de leitura, criação e formulação artística. O universo da linguagem apresenta-se a ele na qualidade de texto e letra, mais do que som ou imagem, impondo o universo de referências com que lida necessariamente todo escritor. Dessa condição são exemplos os versos de “O homem e a letra”, construído a partir das obras canônicas lidas e incorporadas pelo poeta, que precisa citá-las, para torná-las parte reconhecida e autorizada de sua própria criação.

O segundo eixo em torno do qual se organizam os poemas decorre não do leitor e criador Affonso, mas do cidadão, passando a palavra ao animal político que se posiciona inquiridoramente perante o Brasil das últimas décadas. Pergunta “*Que país é este?*” e, na busca da resposta, examina a sociedade e a história nacional, seja para falar da atualidade, caracterizada pelo “confinamento” ou o “aviltamento”, nos versos que abrem o livro que tem aquele título, seja para avaliar o passado, de que desconfia e que não o tranqüiliza. Não se

1. SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Poesias reunidas*. Porto Alegre: L&PM, 2004. V. 1, p. 13. As demais citações provêm dessa edição.



Affonso Romano de Sant'Anna: reunião da poesia produzida entre 1965 e 1999, em oito publicações.

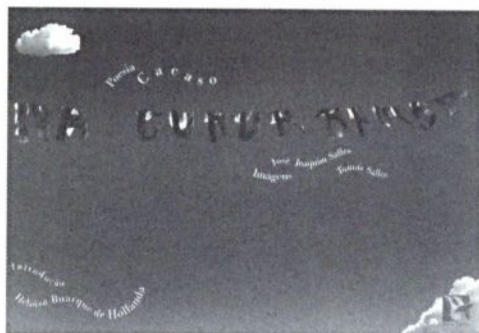
omite enquanto sujeito, procurando igualmente entender seu lugar, não recusando participar, nem negando seu envolvimento na história e na sociedade: "Este é o país que pude / que me deram / e ao que me dei, / e é possível que por ele, imerecido, / — ainda me morrerá." (V. 1, p. 237).

Os poemas de Affonso exibem um sujeito lírico que não foge ao compromisso do homem público. A vida privada se expõe nos versos dedicados ao amor, terceiro vetor de sua obra poética. A temática, nos textos em que se manifesta, não se inscreve na tradição romântica da separação e da ausência; e diferencia-se da formulação que lhe deu, por exemplo, Vinícius de Moraes, que, se se refere à amada, presença constante, ainda a mostra de modo idealizado, quase diáfano. Affonso, percebendo-se, desde os poemas de *Canto e palavra*, enquanto corporeida-

de e concretude física, valoriza a relação carnal, o sexo e a satisfação decorrente da realização amorosa. "Aprendizagem do amor", segmento de *O lado esquerdo do meu peito*, apresenta estrofes candentes da paixão associada ao sexo, ao amor correspondido e à valorização da parceira amada, como poucas vezes se encontra na lírica em língua portuguesa.

Portifólio completo da obra em versos de um dos principais poetas da literatura brasileira contemporânea, *Poesia reunida* revela como o escritor pode ser moderno, atual e desafiador, sem deixar de seduzir o leitor e facultar-lhe o conhecimento de um sujeito lírico que tem muito a dizer e a mostrar.

REGINA ZILBERMAN é professora de Literatura da PUC-RS.



NA CORDA BAMBA, *poesia de Cacaso e imagens de José Joaquim Salles e Tomás Salles. Bem-Te-Vi, 100 páginas. R\$ 75.*

Originalmente, *Na corda bamba* era um projeto do poeta Cacaso com seu amigo, o cineasta José Joaquim Salles, burilado em 1975, em um encontro em Paris. O livro, no entanto, acabou sendo publicado em 1978, em papel de pão, contendo poemas desse que é o grande nome da chamada geração mimeógrafo e desenhos de seu filho Pedro, na época com 7 anos.

Agora, quase trinta anos depois, *Na corda bamba* recupera sua idéia inicial, sendo lançado com projeto e desenhos de José Joaquim Salles, alguns deles guardados há 25 anos. O filho de José, Tomás Salles, é colaborador da edição, que sai pela Bem-Te-Vi. Com o lançamento, Cacaso, morto precocemente em 1987, reforça a sua permanente presença no universo poético brasileiro.



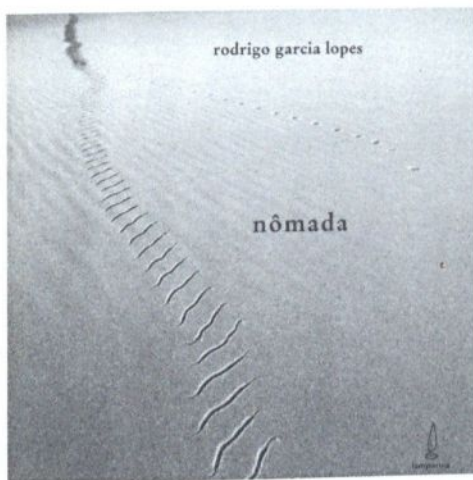
MELHORES POEMAS DE MENOTTI DEL PICCHIA; *seleção de Rubens Eduardo Ferreira Frias. Global Editora/Academia Brasileira de Letras, 232 páginas. R\$ 36.*

O volume da coleção Melhores Poemas (Global Editora/Academia Brasileira de Letras) dedicado a Menotti del Picchia tenta dar conta da larga produção do poeta, figura central do Modernismo brasileiro, que experimentou estilos diversos em sua prosa e poesia. A seleção feita por Rubens Eduardo Ferreira Frias oferece, portanto, uma expressiva amostra de seu percurso poético dividindo o trabalho do paulista (1892-1988) em diferentes fases: poemas tradicionais e pré-modernos, poemas intertextuais, poemas do revolucionário livro *Juca Mulato*, poemas modernistas (que ocupam grande parte da edição) e ainda sete inéditos que fecham o livro.



COISAS IMEDIATAS [1996-2004], de Heitor Ferraz (Coleção Guizos). Editora 7Letras, 164 páginas. R\$ 25.

Lançada pela editora carioca 7 Letras, entusiasta e importante incentivadora da poesia brasileira, a coleção Guizos agrega em cinco títulos expressivas vozes contemporâneas. Entre elas, destaca-se o trabalho do paulista Heitor Ferraz, que reúne em *Coisas Imediatas*, quatro livros anteriores e o inédito *Pré-desperto*. A poesia de Ferraz é marcada por observações do cotidiano, vertidas em fortes imagens e com um presente tom existencialista. Heitor é, sobretudo, um poeta urbano. Ao lado dele figura na coleção o poeta da geração mimeógrafo Afonso Henriques Neto e a reedição de seu *Restos & estrelas & fraturas*. Há ainda a edição do segundo livro de Marcelo Diniz (*Cosmologia*) e a estreia de Diego Vinhas (*Primeiro as coisas morrem*) e Annita Costa Malufe (*Fundos para dias de chuva*).



NÔMADA, de Rodrigo Garcia Lopes. Editora Lamparina, 176 páginas. R\$ 39.

Rodrigo Garcia Lopes faz de sua atividade como tradutor matéria para a sua poesia. Em seu quinto livro do gênero, *Nômada*, o poeta abre caminho para diálogos — nem sempre evidentes — com o trabalho de Beckett, Rimbaud, William Burroughs, Laura Riding, entre outros autores. Mas Rodrigo é, antes de tudo, um poeta de seu tempo, e sua construção lírica está, portanto, fortemente atrelada às paisagens contemporâneas: interiores e exteriores. É nessa errância pelos diversos caminhos do nosso tempo, que Rodrigo mantém sua linguagem em permanente movimento, promovendo cruzamentos e dispersões. *Nômada* está dividido em cinco módulos que pontuam as diferentes trilhas poéticas de Rodrigo: *Mônadas*, *Fragmentos em movimento*, *Viagens à hiper-realidade*, *Liberdade de pós: um diário* e *Nômada*.



A aventura da transgressão

Uma análise da obra de Lêdo Ivo, que aos 80 anos tem sua poesia completa reunida em livro

Gilberto Mendonça Teles

Em *O Aluno Relapso*, de 1991, livro híbrido em que se misturam poema, conto, crônica, ensaio e depoimento, Lêdo Ivo (Maceió, AL, 18 de fevereiro de 1924) conta uma história em primeira pessoa, que assim começa: "*Eu era o primeiro da aula; ele, o último*". [...] "*Mas eu o invejava: ele significava, para mim, a aventura e a transgressão*". Esse aluno acabou sendo expulso do colégio marista e só 40 anos depois, numa viagem a Maceió, o narrador reencontra "*professor de Direito e desembargador, rico e respeitado, de tendências políticas cerradamente conservadoras ou mesmo autoritárias. Considerava a religião um freio indispensável para sustar os desatinos humanos*". No final, o comentário revelador, com muito de modéstia e de autobiografia: "*A deserção formidável fizera de mim o herdeiro do aluno relapso. O sentimento de aventura e transgressão, de que ele se despojara em sua metamorfose espiritual, passara a ser meu*".

Eu desmentira os vaticínios que rodeavam a minha austera reputação de primeiro da aula, tornando-me

um poeta, e era agora, na idade madura, o aluno relapso que secretamente desejava ser na adolescência.

Não resta dúvida de que essa personagem tem muito a ver com o professor Serafim Gonçalves do romance *Ninho de Cobras*, de 1974, mas o que interessa aqui é falar desse "aluno relapso", do desejo de um "eu" adolescente, bem comportado e admirador silencioso do "colega turbulento" que fumava nos recreios, desobediente aos regulamentos, proclamando a inexistência de Deus e se vangloriando de proezas sexuais. O futuro escritor, na sua formação, o toma inconscientemente por modelo. E, ao longo de sua projeção literária, se não aprendeu a fumar nem se proclamou ateu, soube assimilar o sentido de turbulência, o sentimento de aventura e transgressão das normas literárias, conservando entretanto, bem no fundo do seu espírito criador, a lembrança do aluno bem comportado, iluminada de vez em quando pelos relâmpagos do relapso. Lêdo Ivo conserva na sua produção formas da tradição sempre renovadas e o sentido inconformado da inquietação estética que o faz ir adiante e, ao mesmo

tempo, voltar atrás, aperfeiçoando-se, como no sentido mais antigo de *relapso*¹.

Daí a tenacidade, a insistência e o sentido de continuidade que marcam a presença de Lêdo Ivo, fazendo dele o mais importante poeta da literatura brasileira na atualidade. Em 1974, num ensaio denominado "A Indecisão Semiológica de Lêdo Ivo", já havíamos percebido este sentido *glissante*, resvaladiço da sua poesia, em que o "eu" do poeta se situa ao mesmo tempo num *lugar* e num *entre-lugar*, simultaneamente *nesto e nesse*, na Europa, nos Estados Unidos, no México ou no Brasil, como num *álibi*, à procura sempre de novas aventuras estéticas, mas sempre dentro da *Ética da Aventura*, como dirá no título de um dos seus livros, que tivemos a honra de premiar num dos concursos do Instituto Nacional do Livro, em 1982.

Repetimos que na criação de Lêdo Ivo — poesia, conto, romance e ensaio — o tradicional está em permanente diálogo com o novo, independente do gênero em que se manifesta: o seu processo criador funde as duas pontas do tempo literário, quer o poeta se encontre no centro de suas obras, na planície quase árida da Academia ou no alto das constelações de seu sítio nos arredores de Teresópolis.

1. O termo, no português, designa também o obstinado, o que é tenaz, o que ultrapassa os limites do comum. O latim *lapsus* se liga à raiz *lab-* ou *leb-* do indo-europeu, recuperando a primitiva significação de viscoso, escorregadio e, figuradamente, a do que refluí, que volta atrás, que se modifica, passando assim do sentido comum para um sentido psicológico que se encontra também no grego *gliscróV*, deslizamento, mas usado metafórica e retoricamente para indicar uma pessoa que sabe sair arditosamente das presas de seu adversário, além de que a noção de viscosidade pode evocar a da lentidão obstinada, de trabalho lento e contínuo, como o das obras de arte.

É inegável que a *poesia* ocupa lugar fundamental no conjunto das obras de Lêdo Ivo, é o ponto seminal da sua criação, razão por que trataremos dela em primeiro lugar, vendo a seguir os seus trabalhos de *ficção* e, finalmente, os seus *ensaíes* que, de certa forma, refluem, direta ou indiretamente, sobre toda a sua produção literária, completando intelectualmente a sua criação poética.

I. A INDECISÃO SEMIOLÓGICA

Como todo grande poeta, Lêdo Ivo, de tempos em tempos, ao longo dos seus 56 anos de atividades literárias, tem sabido reunir os seus livros de poemas em edições emblemáticas da época, como a que fez em 1962, juntando os cinco primeiros livros com o título de *Uma lira dos vinte anos*. Em 1974, aos 50 anos, organiza um volume com todos os seus poemas, dando-lhe o título sugestivo de *O sinal semafórico*, num total de 11 livros editados entre 1944 e 1974. Dessa reunião não participou *Finisterra*, de 1972, que se representará, entretanto, na grande antologia *Estação central*, de 1976. Há outras antologias, como a da Global, *Os Melhores poemas de Lêdo Ivo*, de 1983, onde aparecem alguns poemas ainda inéditos em livro. Isto sem falar nas antologias de poemas seus publicadas em vários países, como as do México, dos Estados Unidos, Peru, Equador, Venezuela, Espanha e Holanda. Mas são as duas primeiras reuniões que, a nosso ver, constituem os momentos maiores, de *suma*, ao longo de seu processo poético. Elas formam dois conjuntos que se opõem e se complementam para uma significação maior da poesia de Lêdo Ivo.

É a partir dessa oposição que se procura compreender aqui a obra poética de Lêdo Ivo. Tendo como base os valores de semelhança e de diferença, tomam-se,



O poeta Lêdo Ivo, aos 4 anos de idade.

num plano diacrônico, as datas de publicação de seus livros e, num plano sincrônico, a soma de cada um dos conjuntos provenientes das reuniões de 1962 e de 1974. A comparação dos dois conjuntos restabelece a cadeia diacrônica, mas noutra nível, em nível de época, permitindo a identificação dos contornos estéticos de 45 e a superação desses contornos. A conjunção dos dois planos permitirá a percepção e a decodificação desse "sinal" contido em *O sinal semafórico*. O poeta se compara a um transmissor de sinais, a um semáforo, melhor, ao sinal por ele emitido para a possível ultrapassagem; sente-se como um farol à beira-mar, um poste telegráfico na estrada ou um sinal luminoso no centro da cidade, emitindo mensagens para a satisfação estética dos homens. Mas o "sinal" em Lêdo Ivo está menos pelo sinal em si do que pela aventura de ultrapassá-lo, na aventura de sua transgressão.

É por aí que se chega à leitura maior de sua obra, que será vista, primeiro, na participação ordenadora do processo histórico-literário de seu tempo; depois, na ordena-

ção de si mesma, como produtora de um discurso cuja unidade estética constitui um modelo de uma das tantas possibilidades da moderna poesia brasileira.

1. O Didático Instrumento

Para Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde), o modernismo se renovava não por uma oposição, mas por uma transição indefinida, por uma diferença de natureza e não de tempo, pois os poetas procuravam o signo da disciplina e não o da liberdade criadora, tentando restaurar os laços com o público e estabelecendo o primado do verso no poema². No capítulo sobre o Neomodernismo, Tristão de Athayde chama também a atenção para o sentido de universalidade que caracteriza a nova geração. Tal como se deu na Europa, depois das primeiras vanguardas e depois da guerra de 1914, já não fazia muito sentido, no Brasil de 45, o afã puramente "destruidor". A época era de "reconstrução" democrática e da plena liberdade de expressão. Uma liberdade que reclamava novas pesquisas e direções.

A maior parte das conquistas estéticas em torno de 1945 já se encontra em germinação na obra dos primeiros poetas modernistas. Aliás, a maioria deles havia iniciado a sua produção dentro dos "cânones" parnasiano-simbolistas, de modo que nem sempre conseguiram "libertar-se" da rima e da métrica. Sem as experiências dos modernistas de 22 e sem a "disciplina" dos modernistas de 30, não haveria aquela "convenção literária", aquele pensamento poético-retórico predominante que fez com que a poesia dos novos de 1945 pudesse ser aceita, uma vez que ela se carac-

2. LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1959. p.103.



Em 1938, Lêdo Ivo publica seu primeiro poema.

terizava não pela contra-ideologia, mas, no fundo, pela confirmação da ideologia estética dominante. A poesia dos novos teve a intenção de combater os modernistas, já sentidos como "velhos", mas, na verdade, o que fazia (como em João Cabral e Lêdo Ivo) era aprofundar, em certos casos, os elementos abandonados ou menos explorados por eles, mas procurando ir sempre além na criação de novas formas de dicção que afirmassem e aprofundassem as diferenças e oposições.

Lêdo Ivo é, sem dúvida, o mais atuante e o mais polivalente de seus companheiros de geração. Pelo seu temperamento, pela sua cultura literária, pela sua múltipla capacidade criadora, pela sua natural competência artesanal, assumiu desde o início a liderança de um grupo de poetas que, sob influências de leituras estrangeiras atualizadoras, acabaram transformando as concepções poéticas e retóricas que alguns

(não todos) modernistas haviam inicialmente abandonado. Em 1967, ao prefaciá-la *Antologia da moderna poesia brasileira*, organizada por Fernando Ferreira de Loanda, o autor de *Estação central* redige um contundente manifesto a favor da "nova poesia", expondo claramente o seu ponto de vista crítico sobre o modernismo, que ele considera superado, e sobre o contexto em que apareceu a geração de 45.

A sua poesia começa a aparecer no momento em que quase todos os poetas brasileiros, cumprindo um ciclo natural de evolução, estão se voltando para a linguagem. Para a linguagem, e não apenas para a métrica ou para a rima, pois é o condicionamento da linguagem que motiva ou que exige essas figuras. É inegável que a sua obra contribuiu bastante para a difusão de novas idéias e para que alguns elementos retóricos fossem revitalizados e preparados para a eficácia de uma "nova linguagem". Entretanto, motivada talvez pelo seu "didático instrumento", a crítica passava a ver o poeta como o guia de sua geração, calando com o tempo o lado excelente de sua poesia e transferindo para ela todas as fraquezas e diluições de seus companheiros e epígonos.

O segundo poema de *As imaginações* (livro de tendências surrealistas, que já anuncia uma nova dicção poética, no sentido da ruptura estética com o modernismo), a começar com o título ("O laboratório da noite"), já traz alguns elementos de uma das várias composições poético-teóricas de Lêdo Ivo. O poema revela as suas fontes rimbaldianas na "alquimia do sonho"; inicia a preocupação com o oposição *céu / terra*, que vai constituir a espinha dorsal, o paradigma, da maioria das imagens do poeta; e, além disso, volta-se para a linguagem literária, manifestando uma teoria e uma prática que se inscrevem na linha consistente da criação literária:

Ó livro de poesia
 meu didático instrumento
 de solidão e de dor.
 és mecânico à noite
 e naufrago voltado à praia
 ou clima sem intuição.

Bem observada, essa reflexão teórica sobre a própria poesia encontra-se em vários poemas de sua obra, como aquelas "flores de retórica" de sua "Pequena elegia", de *Cântico*. Ela é o resultado de uma exigência interior, em que o poeta vê a linguagem literária de dentro, intransitivamente. Aparentemente, esse tipo de metalinguagem é de ordem "externa", isto é, o poeta parece escolher como objeto os elementos da linguagem artística e fala deles, questionando-os numa relação transitiva, de A para B, procurando reduzi-los a uma expressão, a uma *ex-pressão*, uma pressão de dentro para fora, como o fez Rimbaud (de quem Lêdo Ivo traduziu em 1957 *Une saison en enfer* e as *Illuminations*) e como o fizeram alguns poetas expressionistas do início deste século. A expressão de Lêdo Ivo é assim a apresentação e às vezes a representação de uma idéia ou de uma concepção estético-literária, a comunicação de um conhecimento, tendo, portanto, muito da expressão romântico-realista: não é à toa que ele vai buscar em Álvares de Azevedo o título do primeiro conjunto de sua obra.

Saudado como o menino prodígio da nova geração, o poeta misturava no seu laboratório da noite a "alquimia de sonho" com o "didático instrumento", traçando deste modo as diretrizes de um ofício lírico que iria reaparecer na sua obra, ora debaixo do "teto tranqüilo" de Valéry, ora nesse "navio bêbedo" de Rimbaud. Daí a *indecição*, melhor, a ambigüidade que vai percorrer toda a sua poesia, manifestando-se em todos os níveis da linguagem e dando a fal-

sa impressão de que haja maior ênfase no legado valeryano. Tanto que o que mais chama a atenção na obra de Lêdo Ivo é, ao lado das imagens cosmológicas, a indisfarçável preocupação com a *didática*, com a *retórica* e sobretudo com a *lição*, com a palavra "lição", como se houvesse por trás de cada poema uma calculada e silenciosa atitude de proselitismo, de exemplo, de um vago ideal platônico que o seu "didático instrumento" estivesse atualizando.

O cuidado com a palavra "lição" documenta-se abundantemente na sua obra, aparecendo no plano de expressão e, algumas vezes, desnudando-se no plano do conteúdo: é o caso de alguns poemas de *Estação central*, onde se atinge o "realismo" da representação didática e quase panfletária, com reapropriação de frases cristalizadas nas cartilhas primárias, como na "Primeira Lição": *Na escola primária/ Ivo viu a uva/ e aprendeu a ler./ / Ao ficar rapaz/ Ivo viu a Eva/ e aprendeu a amar./ / E sendo homem feito/ Ivo viu o mundo/ com seus comes e bebes./ / Um dia num muro/ Ivo soletrou / a lição da plebe. // E aprendeu a ver. / Ivo viu a ave? / Ivo viu o ovo?*

Na nova cartilha
 Ivo viu a greve
 Ivo viu o povo.

A *Estação central*, de 1964, estabelece uma idéia de irradiação e confluência e, ainda, de irradiação de energia poética, mas não esconde, na sua primeira parte, uma clara participação político-social, razão por que foi saudada como "nova era no percurso poético de Lêdo Ivo", como se pode ver na orelha da primeira edição. Isto também faz com que *Estação central* seja realmente um livro "central" na sua obra, no sentido de que constitui uma experiência essencialmente estranha aos dois conjuntos de sua

poesia. Esse livro, primeiro, marca o fim de um "didático instrumento" na consolidação da geração de 45, tanto que o poeta pede "desculpas" pela sua presença:

Perdoai se sou didático. Não venho
para discursar
nem alimento intenções educativas.

E, depois, o início de outra preocupação (o engajamento social), numa época em que a maioria dos poetas brasileiros se via "pressionado", de um lado, pela crítica de esquerda e, de outro, pela "ditadura" estética, pelo patrulhamento vanguardista da poesia concreta, que levou muitos poetas a experiências nem sempre adequadas e convincentes.

2. *Entre o Farol e o Semáforo*

Fora das relações contextuais e consideradas agora na sua totalidade, a obra de Lêdo Ivo se deixa analisar a partir dos dois conjuntos que se opõem e se completam: *Uma lira dos vinte anos*, com os textos da fase de formação do escritor, bem representativos da geração de 45; e o que aqui se denomina *Linguagem*,³ com os livros de sua fase de transformação, os que representam o esforço maior do poeta na superação de si mesmo e no aprofundamento de sua matéria poética, retomando e desenvolvendo os temas de sua predileção nas possibilidades de sua concepção literária. A reunião desses conjuntos forma *O sinal semafórico*, título geral de toda a sua poesia até 1974 e, por isso mesmo, guardando com ela profundas relações significativas. Os livros que

vieram depois não alteram rigorosamente a visão do "sinal semafórico" e as suas transgressões e ultrapassagens. Talvez se deixem ler como uma fase de *confirmação* (no sentido da *Confirmatio*, isto é, do amadurecimento, da crisma), como síntese ou como *suma*, como vértice desses dois conjuntos, momento de maior e mais livre expressividade do poeta.

O autor de *O sinal semafórico* sabe buscar o equilíbrio, reunindo versos longos, de ritmos livres, com os fluentes decassílabos de seus inúmeros sonetos; sabe potencializar os seus versos e poemas, não deixando entre eles a porosidade e a frouxidão que enfraquecem o estilo e a poesia; e sabe, além disso, mesclar no mesmo texto a lição dos clássicos e a da realidade cotidiana.

2.1. *Uma lira dos vinte anos*

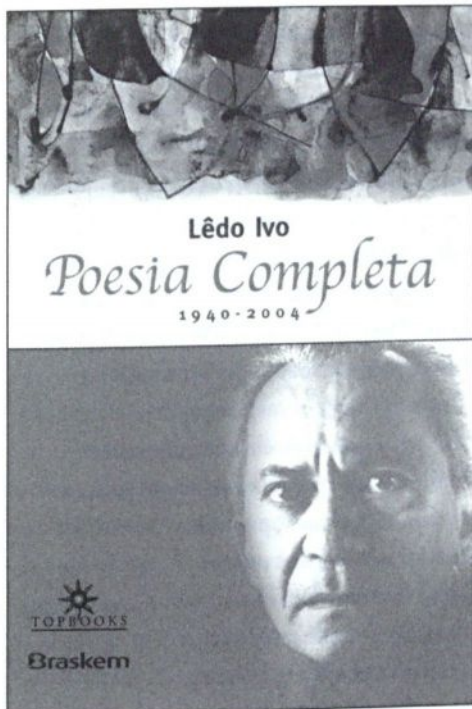
O título da primeira reunião de suas poesias que abrange, como se disse, os livros publicados entre 1944 e 1946, deve ser lido na sua dupla referência: aponta ao mesmo tempo para a intuição de Rimbaud e para a lucidez de Álvares de Azevedo, poeta romântico que deixou *Uma lira dos vinte anos*, publicada postumamente, em 1853. Maliciosamente, Lêdo Ivo alude aos dois poetas, uma vez que o título, além de conotar a comparação implícita de que tanto Lêdo Ivo como Álvares de Azevedo "estão" nos seus 20 anos, expressa também uma nota de malícia e a indicação indireta de que, como disse Goethe, há uma perfeição que só se tem aos 20 anos.

Tal fato pode talvez explicar a sua obra poética como a junção de dois fatores: um exterior, resultante do próprio amadurecimento estético do modernismo na direção da geração de 45; outro, interior, proveniente da concepção barroca que rege a

3. O título que se dá a esse segundo conjunto corresponde ao título de um dos livros que o integram e, também, a uma preocupação maior do poeta com a essência da linguagem literária.

sua poesia. Isto explica por que a sua poesia é uma constante dialética entre um *caos* que se quer poético e um *cosmo* que se quer poesia. Daí a luta entre a ordem e a desordem, entre a poética e a retórica, entre o dia e a noite, entre a luz e a cegueira, pois o poeta "*aspira a uma ignorada e lúcida disciplina*" e, em relação à Poesia, ele se vê como um "*cego que aguarda a restauração das grandes luzes*" e está sempre "*indeciso entre inventá-la ou descobri-la*". É através desta indecisão assumida que Lêdo Ivo se torna forte, construindo uma poesia que resistiu galhardamente e com vantagem às experiências dos movimentos de vanguarda no Brasil.

Outro aspecto que é bom acentuar é que na poesia de Lêdo Ivo há realmente a aliança entre o formalismo e a emoção. Conhecedor profundo da retórica da poesia, da medieval e dos cancioneiros à contemporânea, Lêdo Ivo é um dos revalorizadores do soneto (espécie execrada pelo modernismo) com o livro *O acontecimento do soneto*, voltado para a experimentação e rupturas possíveis dentro dessa forma fixa na tradição literária. Mas ao lado desse rigorismo formal e estético, há na sua obra a presença de elementos geográficos que, à primeira vista, parecem prosaicos, um telúrico "ancestral" e nativo que celebra as coisas cotidianas de Maceió, como o semáforo de sua infância, os navios enferrujados e apodrecidos, as dunas, os mangues, os goiamuns, os morcegos e tantos outros termos que ajudam a formar o sentido horizontal e telúrico que serve de contraponto às imagens astronômicas e cosmológicas que percorrem verticalmente os seus livros. É por aí que se pode perceber a diferença entre o trabalho poético de Lêdo Ivo e o de João Cabral, por exemplo. A "indecisão semiológica" do poeta, as suas aparentes "contradições" constituem a base, a pla-



Edição da Poesia Completa: seis décadas de produção.

taforma de sua sabedoria e de sua certeza — a de que é no vértice dessa contradição que se encontra a sua saída do lugar comum, da vida e da linguagem. Além do que esses elementos "prosaicos" acentuam o contraste com a poesia *asséptica* de 45. Deu-se muita importância ao "modernismo" de Lêdo Ivo, quando na verdade os seus modelos foram outros, principalmente estrangeiros. Deu-se também muita importância à condição geracional do poeta, quando nela o guia, o líder e, pode-se dizer, o *papa*, foi João Cabral de Melo Neto. Lêdo Ivo foi sempre considerado um transgressor da sua própria geração, um *mauvais sujet*, justamente por pensar diferente, e adiante de sua geração.

Outro elemento distanciador da retórica de 45 na obra de Lêdo Ivo é a imagem insólita, surreal e estranha, que alguns críticos americanos perceberam, a ponto de colocarem a sua obra na linha da "poesia imagística" de William Carlos Williams,

apesar de sua musicalidade e “fluidez”. O livro *Estação Central*, escrito após uma permanência do poeta nos Estados Unidos, em 1963, marca a “virada” estilística. Antes sobressaíam em Lêdo Ivo os traços da poesia européia (Baudelaire, Ungaretti, Rimbaud, Rilke, Mallarmé, Valéry, T.S. Eliot, Pound e Jorge Guillén) decorrente de sua temporada em Paris (Cf. *Um Brasileiro em Paris*) e de sua própria formação humanística.

Os livros *Acontecimento do soneto* e *Ode ao crepúsculo* caracterizam bem a dualidade de que falamos neste primeiro conjunto. As suas oposições e identidades são também as dos outros livros de *Uma lira dos vinte anos*. Opõem-se pela existência de elementos retóricos diferentes, no nível do poema; mas se identificam pela existência de elementos semelhantes, no nível da linguagem. Como, no primeiro caso, os elementos técnicos são facilmente percebidos nas comutações

— forma fixa do soneto (muitas vezes desmantelado, o que corresponde a uma evidente transgressão) / forma livre da ode modernista; métrica / verso livre; rima / não-rima; estrofe regular / “estrofe” irregular, etc. — toma-se como observação geral um traço marcante do nível semântico: a oposição e o contraste. Bastaria a apresentação de alguns exemplos para a compreensão de que o contraste surge como exigência de uma estrutura ambígua que, partindo de associações profundas, se manifesta em todos os níveis do enunciado. É o que se vê, de início, na profissão de fé do primeiro soneto, quando o poeta diz:

e serei, mergulhado no passado,
cada vez mais moderno e mais antigo.

*Com o verso
livre, exato e
preciso, o poeta
introduz a
‘frase estética’
na sua poesia*

Com o verso “livre”, exato e preciso, de *Ode e elegia* e *Ode ao crepúsculo*, o poeta introduz a “frase estética” na poesia brasileira. A propósito de *Ode e elegia*, Álvaro Lins escreveu que seus versos são “desdobrados como ondas”, ao mesmo tempo que proclamou que Lêdo Ivo é “o mais poderoso e completo representante da nova geração”. E Sérgio Buarque de Holanda acentuou a diferença do poeta em relação aos seus companheiros de geração, ao chamar a atenção para a sua linguagem encantatória e metafórica, e para a multiplicidade de seus ritmos e metros. Há,

pois uma transgressão em relação à sua geração, da qual João Cabral de Melo Neto é o poeta típico e representativo: a figura icônica por excelência. No poema “Balada à bruma”, de *Ode e elegia*, há um verso longo em que se tornam evidente o contraste e a conseqüente ênfase visual posta na palavra “constelação”, um dos vocábulos favoritos do poeta:

Enlouqueci, ou as constelações vão re-
nascem nestes céus embruscados?
Às vezes, o contraste exprime admiráveis
nuances sensuais, como no verso
da II *Ode ao crepúsculo*:
Teus seios se ampliam na sombra, ex-
pulsando as rotações da adolescência.

O significado da palavra “rotações”, de denotação astronômica, cria associações corpóreas e temporais, resolvendo-se numa expressão visual e dinâmica, como se o movimento de rotação da lua, em cada mês, menstrualmente, fosse expulsando a imagem da adolescente e fosse ampliando as vibrações secretas do amor desabro-

chando. A vírgula divide o verso em dois segmentos, que também se opõem; e cada segmento se constrói sobre a figura de um contraste: seios se ampliando / sombra; expulsão / adolescência. O dinamismo de "seios se ampliando" se identifica com o de "expulsando". É a base de semelhança das imagens. E o escuro de "sombra" se opõe ao claro de "adolescência". No fundo, entretanto, subjaz a claridade total: os seios se ampliam destruindo a sombra, expulsando as "sombas" da adolescência, o que não deixa de ter alguma coisa a ver com uma "lira" dos vinte anos.

2.2. Linguagem

O segundo conjunto de poemas, aquele que corresponde aos livros publicados entre 1959 e 1972, recebe aqui a denominação de *Linguagem* e representa, virtualmente, o último segmento do discurso poético que é *O sinal semafórico*. Se no primeiro segmento havia um declarada intenção "didática", uma luta criadora entre a inspiração e a consciência, de que resultava o equilíbrio de imagens contrastantes (dia / noite), no segundo, sob o domínio da ênfase na linguagem, o que vai predominar é a preocupação de se dizer lúcido no ato criador, contentando-se gradativamente com a brevidade da escrita, como no poema "Fronteira", de *Um brasileiro em Paris e O rei da Europa*:

Do ofício e do artifício conjugados
como o faro e os cães no dia de caça,
resta a fronteira sonora que atravesso
transformado em sintaxe.

Percebe-se a preocupação maior com a idealidade de um "reino avulso", como no poema desse título. Há nele uma referência à "beleza abstrata"; uma declaração:

"*De perfil, sou palavra*"; e uma postulação filosófica da linguagem poética: "*Do mar que penso faço o mar que existe. / Que sou eu senão linguagem?*" Essa visão ontológica da linguagem é a grande característica deste conjunto, embora nele continue o equilíbrio entre consciência e intuição, no sentido de um conteúdo cada vez mais racional e uma formulação cada vez mais consciente, numa lógica que se quer algumas vezes analógica mas se contenta apenas com uma e outra ultrapassagem.

Linguagem fornece excelente material para o entendimento dessa nova concepção do poeta. Nele se diz que "*a vida se resume nalguns símbolos*" e que "*A um sinal de seu espírito, as pedras dançam*". No plano do significante, continua o equilíbrio expressional: versos longos / decassílabos, poemas de forma livre / sonetos; efusão verbal / contenção expressiva. No plano do significado, o equilíbrio atinge um grau superior: ao lado das oposições dia / noite, sol / sombra, começam a aparecer as fusões dos contrastes, falando-se agora em "luz da treva", em "cega lâmpada", em "cega ciência" e até em "sol da noite", como na tradição de Cruz e Sousa, que estudamos em *A escrituração da escrita*, de 1996. Mas já se nota aí uma tentativa de repúdio aos "feitos heróicos" de 45. Por isso, o poeta diz que a sua "*boca não sabe mais dizer as palavras antigas*" e que está "*sempre na rua conversando com os homens, / destilando a tarde nua entre o pó e a retórica*". Instala-se aí outra grande contradição, e bastante característica deste conjunto: a contenção da linguagem em face da preocupação político-social. O poeta quer pensar o seu discurso, quer senti-lo "desligado" do segmento de 45, mas se vê "pressionado" contextualmente a pensar também o espetáculo ideológico. Daí a sua atitude: quer participar, mas acha melhor esconder-se na linguagem:

Na beira de tudo, acima da zona onde a linguagem, isenta da visão dos objetos, só se lembra a si mesma, escondo-me, puxando as cortinas dos símbolos, para fitar um mundo sem intérpretes.

A partir daí, melhor, a partir da contradição de "*Adeus, hermetismo, país de mortes fingidas*", a poesia de Lêdo Ivo vai engendrar uma nova contradição: a de situar-se num meio caminho entre o farol e o semáforo, segundo uma expressão que se repete na sua obra. É já o caminho para *O sinal semafórico*: vacilando entre a ambigüidade significativa de *farol* e o sentido metalingüístico de *semáforo*, é como se também vacilasse entre o sinal e o símbolo, como se a sua mensagem poética "quisse" chegar ao receptor e "fosse" retida pela rede de imagens que a torna opaca, quer dizer, especificamente literária. Desta maneira, a mensagem participante fica espremida, por exemplo, num soneto sobre a bomba atômica; a reflexão sobre a própria linguagem fica iluminada apenas pela "*fogueira de imagens*" que se contenta em manter um "*sol em equilíbrio*". Mesmo assim, a sua poesia (como também no seu romance *Ninho de cobras*) se torna cada vez mais feérica, cada vez mais cheia de luminosidade, de *constelações, galáxias, sóis, planetas, fenômenos celestes, faróis e semáforos*, de modo que só mesmo "*puxando as cortinas dos símbolos*" consegue o leitor a perspectiva daquele sinal de "*luz dentro da luz*", em que se vai realizando a poesia dos seus livros mais recentes.

3. A Retórica do Cosmo

Na segunda parte de *Estação central* há um poema em prosa ("Além do Passapor-

te") que pode também ser lido como criação e olhar sobre essa criação, como diria Roland Barthes. Existem nele proposições que reiteram a oposição que, através de um quadro especial de imagens, se dissolve em material do código lingüístico. São oposições que vão passando de livro a livro e, como não podia deixar de ser, aparecem na unidade maior de seu discurso poético. A sua expressão se dá através de uma rede gradativa de sinônimos que, selecionados e ordenados, oferecem uma ótima perspectiva da transição, da passagem do universo ideológico (o mundo "real") para o universo puramente literário, como nos exemplos que podem ser tomados como modelo, dada a frequência das palavras em todos os livros do poeta: de um lado, a série gradativa CONSTELAÇÃO → SOL → DIA → FAROL → SINAL; de outro, em oposição de palavra a palavra com a série anterior, a gradação CREPÚSCULO → ECLIPSE → NOITE → CEGUEIRA → SOL CEGO; no final, como convergência das duas séries, as palavras SEMÁFORO e SÍMBOLO. Mas é preciso não esquecer que existe também outra série, que celebra ao mesmo tempo as lagoas, os mangues e os caranguejos de Maceió e os arranha-céus de Nova York; que canta as coisas de Alagoas e fala de Paris, San Francisco, Washington, Chicago, Londres, Roma, Amsterdam e Copenhague, revelando simultaneamente o amor à sua terra e uma cosmovisão, uma consciência planetária do homem do final do século XX.

O poeta se vale continuamente de um jogo, de natureza barroca, que se processa através da antítese, da oposição, do contraste e do paradoxo, passando-se da luz à sombra e buscando-se freneticamente a síntese "ideal" na fabricação de imagens híbridas, como "sol cego", "aurora às aves-sas", "dia com seu olho cego" ou, como no



Lêdo e sua mulher Leda, no Rio de Janeiro, 1945: amor e inspiração de uma vida inteira.

poema "O homem e a chuva", de *Magias*: "Estás entre o claro e o obscuro, / na zona do sortilégio". Mas um exemplo maior desses contrastes está na oposição espacial entre as constelações do céu e "as ocasionais constelações terrestres", no poema "Além do passaporte", acima mencionado: "A noite dá a sua lição de universo: as estrelas caem. / [...] De súbito, surgem debaixo das estrelas as ocasionais constelações terrestres: ilhas, criolas, paraísos explosivos que se espraiam, no mar espumoso, como frag- / mentos de um continente esfarelado".

Não há dois, mas um universo, com seus dois hemisférios ou com o seu zênite e o seu nadir, pois para o poeta os acidentes celestes (as estrelas cadentes), vistos de avião, numa viagem a Nova York, em 1963: "Estão inscritos na retórica do cosmo onde tudo é ordem e rigor". E os acidentes terrestres (inclusive a alusão política aos paraísos explosivos) "reiteram ao sol pálido o vigor cansativo dos símbolos". A idéia

de ordem e rigor da "retórica do cosmo", representativa do lado lúcido da criação poética, questiona o caos dos "paraísos explosivos" (Cuba) e o vigor cansativo dos símbolos (a estátua da Liberdade, por exemplo), representativa daquela motivação político-social da época em que o livro foi escrito. Essa ordem e esse rigor podem estar em relação indireta com os novos movimentos de vanguarda, em toda a sua plenitude nos primeiros anos da década de 1960. Mas o que era ordem e rigor em nível de equilíbrio entre semelhanças e diferenças, como na poesia de 45, torna-se ordem e rigor em nível apenas de diferença, como na radicalidade da poesia concreta. Presa à "aventura" da forma, a obra de Lêdo Ivo não se arriscou inteiramente às novas aventuras da linguagem, preferindo ficar, para o bem da poesia brasileira, "entre a inspiração e o dicionário", fabricando o seu "dia de retórica", dizendo que estava inventando alguma forma ("Sou a forma que invento e invento a for-

ma / que me inventa e me lança entre as estrelas”), mas, como ele mesmo disse: “*indeciso entre inventá-la ou descobri-la*”.

É através dessa ambigüidade, melhor, dessa dimensão polissêmica transformada em material retórico, que Lêdo Ivo conseguiu uma estilística particular que o fez expoente de uma geração, que o filia ao melhor modernismo brasileiro e lhe dá, afinal, essa aura de grande poeta que ele vem confirmando de livro para livro, como ocorrem com os que se publicaram a partir de 1980. Entre eles: *A noite misteriosa* (1982), espécie de bucólica em que o tema está ligado ao espaço mítico de seu sítio, com poemas de todo tipo de forma, do metrificado ao verso livre, dos longos aos pequenos, como em “O lugar”: “Onde está Deus? / Oculto no pântano / entre os borrachudos. // Deus está em nada. / Deus está em tudo”. Em *Mar Oceano*, de 1987, continua a mesma temática, incluindo algo erótico, de pecado original, como em “A mancha irreparável”: “Teu púbis — a ovelha negra / no branco rebanho de teu corpo”. E livros como *Crepúsculo civil* (1990), *O aluno relapso* (1991) e *Curral de peixe* (1995) prolongam e aprofundam o tema do cotidiano, tratado da maneira mais livre possível — livre no sentido de que o poeta parece realmente espontâneo, registrando como um cronista o *fait-divers* da poesia. Um belo exemplo pode ser tomado de *Crepúsculo civil*, no poema “Na cadeira do engraxate”: “Amanheci Deus. / E curvado aos meus pés / um pálido engraxate / entoa a sua prece. // Do alto do meu trono / contemplo ao meu redor / a poeira do universo / e os pecados dos homens.

Há na poesia de Lêdo Ivo uma inegável constância de imagens antitéticas

Do couro avariado
uma flanela extrai
espelhos e lampejos.

Uma boa gorjeta!
Os meus sapatos brilham
E ofuscam as estrelas.

4. O Sinal dos Tempos

Uma leitura da obra de Lêdo Ivo, visando à apreensão daquela “unidade simultânea”, de que nos fala Northrop Frye (*O caminho crítico*, 1973), revela de imediato a oposição semântica

de que atrás se falou. No seu discurso poético se inscreve uma estrutura binária que se articula na direção de uma síntese ideal, comprovada pelos livros mais recentes e que enraça na linguagem a sua razão de ser.

Há realmente na sua poesia uma constância de imagens antitéticas. O poeta tem, de um lado, a *cegueira* da intuição criadora; de outro, a *lucidez* quase maiêutica da expressão. Daí os dois perfis de imagens — de “*luz que fulge oculta na noite de opalina*” — comuns na sua poesia, contrapondo-se barrocamente e juntando-se no contraste e no paradoxo de expressões como “*sol cego*”, “*sol visto às avessas*”, em que tanto o significante como o significado aparecem afetados pelo choque feérico das imagens predominantemente visuais. Se, inicialmente, existe uma preocupação de equilíbrio, o poeta sabe que vai “*pela vida ao léu / quase lúcido de bêbado!*”, tem-se depois o poeta cavando “*o inexaurível / tesouro da linguagem*”, erguendo “*a saia das sílabas*” e contem-

plando curiosamente as "consoantes". Nos últimos livros aproxima-se da linguagem como produção humana, com seus "acenos, vozes, signos", seu "idioma de lágrima", seu "eterno retorno", sua "areia refratária às escrituras", seu "mito luminoso" e seu "excesso mudado em parcimônia", como no poema "Fronteira Seca", de *Finisterra*.

O que mais chama a atenção do leitor na obra deste poeta é uma quase exagerada preocupação com o *farol*, o *sinal*, o *signo* e o *semáforo*, sobretudo este, como símbolo da partida e da evasão, visível nas inúmeras referências a portos e embarcadouros. É claro que estas palavras já aparecem nos primeiros livros, como também nos textos de prosa, mas só aqui adquirem uma função poética que já não é mais a da simples referência à realidade rememorada. A transição parece verificar-se em *Magias*, onde existem versos como: "E o que era ledão engano hoje é *farol*", em que a expressão camoniana ("ledão engano") se funde ao nome do poeta e ambos se fundem na luz desse farol, que pode ser lido em múltiplas direções. Em *Estação central*, o poeta fala que o mundo "são faróis" e "sinais semafóricos" e em *Finisterra* há uma "Homenagem a um semáforo":

Aquele semáforo junto ao mar, na
minha infância.
SEMPRE AMEI AS COISAS QUE
INDICAM OU SIGNIFICAM ALGO
— tudo o que, em silêncio, é linguagem.

A linha de imagens antitéticas encontra, no plano sintagmático, um tipo de expressão que lhe serve de complemento. O poeta, que se declara indeciso entre inventar e descobrir a poesia, que fala do seu duelo entre a inspiração e o dicionário,

possui também uma ostensiva preferência pelo meio termo. Ele está sempre no meio de alguma coisa: "entre vaías e fanfarras", "entre o farol e o mar", "entre o mar e o farol", "entre o navio e o mar", "entre o mistério e a penugem", "entre a luz da manhã e a minha lâmpada", "entre o claro e o escuro", "entre a terra e o telstar", "entre o verde e o vermelho" e "entre o farol e o semáforo", frase que se repete três vezes na sua obra. Esse meio termo assume às vezes caráter de manifesto: "e serei, mergulhado no passado, / cada vez mais moderno e mais antigo", escrevendo como Bergson que: "O poeta não é apenas seus versos. Fora deles, / no inexprimível e no inarticulado, é que sua riqueza / se faz e se refaz".

Assim a poesia de Lêdo Ivo, sabendo do gosto da aventura e da transgressão, procurou o equilíbrio, preferindo transgredir por dentro, sem alarde, construindo o melhor com a sua intuição, com a sua lucidez artística e fazendo da própria ambigüidade, da sua indecisão semiológica, o motivo principal de sua criação poética.

II. O REALISMO POÉTICO DA FICÇÃO

As narrativas de Lêdo Ivo — os seus romances, contos e crônicas — formam um quadro menos exuberante do que o da sua poesia, mas mantêm com ela uma relação dialógica, de complementaridade: o que não pode ser dito em linguagem poética, surrealisticamente, ganha o seu lugar de "realismo" na obra de ficção. As suas narrativas podem ser vistas como paráfrases, isto é, desenvolvimento de temas que, pela sua natureza, não podiam adequar-se à forma exígua do poema.

O nordestino Lêdo Ivo estreou no romance com *As alianças*, livro que tem co-

mo cenário o Rio de Janeiro da década de 1940. Além dessa "transgressão" geográfica, seu romance, embora considerado imaturo por alguns críticos, se destaca por outra vertente técnica: a dos romancistas ingleses, especialmente Joyce, Virginia Woolf e Rosamond Lehman. História de ambições irrealizadas, destinos frustrados, solidão e abandono numa grande cidade, esse romance conquistou o prêmio "Graça Aranha", anteriormente conferido a Clarice Lispector. *O caminho sem aventura*, de 1948, será também um romance das ilusões perdidas no cenário geográfico do autor.

Dezesseis anos depois de sua estréia com os romances *As alianças*, Lêdo Ivo escreve o seu terceiro romance, *O sobrinho do general*, editado em 1964, no mesmo ano em que se deu o golpe militar contra o governo de João Goulart, mas, a não ser pelo título (que aponta para o militarismo e, nele, para o nepotismo comum nos períodos ditatoriais), o romance, melhor a novela, de Lêdo Ivo nada tem a ver com esse período político do Brasil. Tem, sim, mas é com o período anterior, contra o qual se fez a revolução dos militares. Neste sentido apresenta uma relação de contigüidade, de metonímia e de profecia, com os futuros acontecimentos. É uma narrativa tecnicamente tradicional, com um drama de desencontro e de arbitrariedade passado no Rio de Janeiro, onde se destacam, de um lado, um general que é "o esteio do sistema", e, de outro, a figura sofrida de Arthur às voltas com o absurdo de um crime que não praticou.

Mas o romance de Lêdo Ivo que chamou bastante a atenção da crítica, do Brasil e do exterior, é *Ninho de cobras*, publicado em 1973 com a láurea de haver vencido o IV Prêmio Walmap, o mais prestigiado prêmio de ficção até então outor-

gado no Brasil. "Ninho de cobras" é uma expressão da linguagem comum no Brasil. Corresponde ao "ninho de rato" dos portugueses, pois significa "confusão", "negócio emaranhado", "difícil"; "grupo ou lugar de gente perversa, de má conduta". Como título do romance refere-se, portanto, simbolicamente, à cidade de Maceió, no Nordeste do Brasil, comparada a um "ninho de cobras". Na verdade o romance realça o propósito do escritor de "retratar" os alagoanos que não emigraram — aqueles que amam a sua terra natal como as cobras amam o seus ninhos de pedra.

Realmente, a ação da narrativa se passa na capital de Alagoas, lugar de coronéis do açúcar, de pistoleiros e de muita gente pobre. O romance, que se desenrola em vinte e quatro horas, começa com uma raposa percorrendo, de madrugada, as ruas da cidade, estratagema para criar o verossímil necessário ao contexto do romance. A raposa será morta a pauladas no início da manhã, no mesmo momento em que uma personagem se suicida e outra é assassinada. Mas é a morte da raposa que causa grande comoção na cidade, descrita pelo olhar da raposa. Com a cidade surgem os seus habitantes e com eles a história da região, onde no século XVI os índios caetés (tema de um romance de Graciliano Ramos, também alagoano) "deglutiram" o bispo português D. Pero Fernandes Sardinha. É na verdade uma grande sátira, em que cada personagem aparece com seu desejo espúrio e suas pequenas misérias, caricaturizados, como o advogado famoso ligado ao Sindicato da Morte, que espera a queda do Estado Novo para conquistar o poder político; a prostituta pobre cujo sonho é fazer parte do bordel mais importante da cidade; o homem que escreve cartas anônimas para contar as histórias secretas da cidade e que, depois de várias experiên-



14.04.98

Mhs. João.

Eucaliptos

G.

Eucaliptos, obra do filho Gonçalo Ivo, de 1998.

cias de pavor, acaba assassinado; e a freira que passa as noites na janela. No meio de tudo emerge o passado histórico da região: a antropofagia dos caetés, a traição de Calabar (unindo-se aos holandeses, “de olhos de mel e cabelos louros”, como nas prosápias do professor Serafim Gonçalves), a visita de D. Pedro II e a retomada de um processo absurdo, e, presentificando o romance, o sentido crítico e satírico da descrição do retrato de Getúlio Vargas em todos os lugares e às vezes ao lado do Sagrado Coração de Jesus. É um romance que se lê com prazer, com uma linguagem que constantemente se vê enxertada de imagens poéticas. Um livro que, segundo Josué Montello, renova o romance nordestino e, nas palavras de Antônio Olinto, é “*sem nenhuma dúvida uma obra-prima do romance moderno, em qualquer língua*”.

Há ainda outro romance, *A morte do Brasil*, de 1984. Mas o que desejamos ressaltar é que Lêdo Ivo é também autor de livros de contos, entre os quais *Use a passagem subterrânea*, de 1961 e *O Flautim*, de 1966 (ambos com temas do Rio de Janeiro), além de outros volumes de antologias de suas pequenas narrativas, entre as quais se incluem os livros de crônicas, de que falaremos a seguir. O diálogo entre a ficção e a poesia se resolve em favor desta, que predomina, que invade as narrativas, como se estas fossem, no fundo, a ampliação de temas difíceis de serem reduzidos à linguagem poética. É mais ou menos o que se vai dar também com os seus ensaios literários.

Ao organizarmos no ano passado o livro sobre *As melhores crônicas de Lêdo Ivo* para a coleção da Editora Global, es-

crevemos que há na personalidade de Lêdo Ivo um admirável sentido de Arte — de artista da palavra, de sedutor estilístico — que o tem elevado a um público cada vez maior e o leva sempre a uma pluralidade de criações literárias das mais puras e importantes já produzidas nestes últimos 60 anos de literatura brasileira. O escritor dá sempre mostra da tenacidade e da continuidade de sua presença na vida literária brasileira, o que faz de seu nome, hoje, um dos mais importantes e respeitáveis no Brasil, com grande repercussão no estrangeiro. (Não há poeta no Brasil que

*É como se
o escritor
estivesse
constantemente
à procura de
um álibi*

tenha tido tanta antologia na América hispânica!). O escritor passa de um gênero a outro quase que naturalmente, como se para ele as “leis” especiais da *poesia* não se diferenciavam muito das da *ficção* (romance, novela, conto, crônica, autobiografia, literatura infanto-juvenil) nem se afastassem muito da re-

tórica do *ensaio* (crítica, história literária, entrevista e traduções), pois tudo para ele é mesmo literatura.

Já havíamos percebido em 1974 este sentido *glissant*, resvaladiço, da sua criação literária, em que o “eu” do poeta ou do narrador ficcionista se situa ao mesmo tempo num *lugar* e no *outro*, num *entre-lugar*, simultaneamente, *neste* e *nesse*, não importando se nesse ou naquele gênero ou na Europa, nos Estados Unidos, no México ou no Brasil. É como se o escritor estivesse constantemente à procura de um *álibi*, para justificar o sentido plural de suas aventuras estéticas, sempre guiadas por uma sabedoria inventiva e por uma expressão ética, a sua *Ética da aventura*, como dirá no título de um dos

seus livros, que tivemos a honra de premiar (com Adonias Filho e Josué Montello) num dos concursos anuais do Instituto Nacional do Livro, em 1982.

Na sua criação o novo está em permanente diálogo com o tradicional, independente do gênero em que se manifesta: poesia, ficção e ensaio. O seu processo criador funde as duas pontas do tempo literário, quer o poeta se situe no centro de suas obras, na planície quase árida da Academia, nas avenidas de Paris ou no alto das constelações de seu sítio nos arredores de Teresópolis.

Nesta introdução às suas melhores *Crônicas*, o leitor poderá acompanhar o "desdobramento" do escritor pelos vários gêneros que vem praticando, um saindo de dentro do outro, como se de um rolo de papiro fossem aparecendo o poeta, o romancista, o contista, o cronista e o ensaísta, numa sucessão que mostra a amplitude de seu trabalho criador. Mas vejamos em destaque a sua criação como cronista.

Parece mais fácil dizer que não há uma teoria da crônica (ou da entrevista, da resenha crítica, dos poemas circunstanciais, enfim, desses "pequenos" gêneros — ou espécies, para ficarmos na terminologia de outras ciências) do que partir para um estudo indutivo que faça emergir do conjunto dos livros de crônicas, do romantismo para cá, as linhas teóricas do gênero que incontáveis estudiosos teimam em chamar de "menor". Apesar de continuamente praticadas, essas formas literárias não ganharam a consideração dos gêneros tradicionais nos manuais de literatura. O *conto* é uma dessas "espécies" que a crítica, a história literária e, na esteira delas, os professores, tiveram de engolir, mas sem estudá-lo bem, preferindo sempre compará-lo com o romance, como se faz ainda hoje. No início do século XX, e já depois

da morte de Machado de Assis, Sílvio Romero tem a "coragem" de escrever que considera "*o conto uma forma elementar e secundária, em literatura*".

Na época de Aristóteles também não havia uma teoria da tragédia, da épica, da lírica e da sátira. Que fez ele? Juntou os textos produzidos desde Homero e Hesíodo e tratou de sistematizá-los, extraíndo daí os elementos teóricos da sua *Poética* (Περὶ ποιητικῆς...), de que até hoje se valem os estudiosos. É bem verdade que o termo crônica está praticamente ausente dos dicionários especializados em retórica, poética, teoria literária, filologia, lingüística, semiologia e comunicação, aparecendo quase sempre dentro de um verbete maior como narrativa ou jornalismo. Mas a crônica (os livros de crônicas) existem e já são históricos na literatura brasileira, como o demonstra o artigo de Lêdo Ivo, que vamos comentar adiante. O que se tem de fazer para a constituição de uma teoria da crônica? Simplesmente se debruçar sobre esse *corpus* de narrativas especiais chamadas crônicas, fazendo sair dele os elementos que configurem esse tipo de texto, descobrindo o sentido proteiforme próprio das crônicas dos escritores mais notáveis? É daí que vem a teoria, indutivamente...

A crônica foi inicialmente um gênero histórico, com os fatos cronologicamente alinhados. No século XVI muitos cronistas começaram a misturar a realidade com o fantástico proveniente dos medos e superstições das terras exóticas da Índia e da América. Evoluiu no século XIX para artigos de periódicos sobre fatos da atualidade, como em José de Alencar e Machado de Assis, o mais importante dos nossos cronistas no passado. No século XX tornou-se um dos principais gêneros do rádio e do jornal, chegando à televisão e agora à



Com o poeta Manuel Bandeira, em Teresópolis, 1966: referência e amizade.

internet. Continua gênero narrativo, como na *Crônica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez. Difere entretanto da história porque esta compara, estuda e interpreta; a crônica, não. Está mais perto do *conto*, pela sua estrutura e tamanho. Mas se o conto possui *narração e descrição*, a crônica mais comum não passa de pura *descrição*: é como um avião que não consegue levantar o vôo para a ficção. O problema é que ela às vezes se apropria de categorias narrativas da ficção, e o que era uma pessoa real, cotidiana, adquire *status* de personagem e de ficção. O termo pode ser visto hoje como texto jornalístico desenvolvido de forma livre e pessoal a partir de fatos e acontecimentos da atualidade: o tema pode ser literário, político, esportivo, artístico ou qualquer amenidade cotidiana. A crônica está assim num meio-termo entre o jornalismo e a literatura, limitando-se com o conto, a poesia e o ensaio e encontrando nessas margens os elementos que a faz especial e própria, a ponto de escapar à classificação dos manuais de litera-

tura... Um boa diferença está na observação de que o cronista sobrepára sobre os fatos, fazendo que se destaque o seu enfoque estilístico, a sua linguagem pessoal.

Na *Seleção em prosa e verso*, de Drummond, de 1971, procuramos no final definir a crônica a partir dos textos ali reunidos:

O aspecto subjetivo e indefinido da crônica, em cuja evolução se percebem transições da área científica para os vastos territórios da literatura, dá-lhe características de uma espécie literária que encontra a mais ampla ressonância no espírito criador [...]. O escritor move-se com a mesma naturalidade de invenção e linguagem pelos domínios da poesia e da crônica, ingressando de vez em quando numa zona em que se torna quase sempre difícil dizer se caminhamos no terreno da crônica ou se flutuamos no reino da poesia: no terreiro, portanto, das prosas poéticas e dos poemas em prosa.

E a seguir anotamos que “*De um modo geral, porém, as crônicas não se nutrem de reminiscências. Elas se encontram presas ao burburinho da cidade, à linguagem dos adolescentes, dos comerciantes e dos acontecimentos que diariamente, no ônibus ou na praia, conseguem impressionar o espírito do escritor*”.

A maioria dos dicionários especializados em literatura não consigna o termo *crônica*. Uma bela exceção é, no Brasil, o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés, de 1974, onde existe um bom verbete sobre a crônica. Nele se lê, inicialmente, que ela “*se limitava a registrar os eventos, sem aprofundar-lhes as causas ou dar-lhes qualquer interpretação*” e que a partir do século XIX os textos denominados crônicas “*ostentam, agora, estrita personalidade literária*”. O prestígio dessa espécie de narrativa curta cresceu entre os escritores, a tal ponto que a crônica tem sido considerada uma autêntica criação da literatura brasileira. Tem o seu lugar de produção no rádio, no jornal e na revista, aparecendo mais tarde em livro. Pela concentração de observações que nos parecem importantes, vale a pena a transcrição de uma parte desse verbete:

Na verdade, classifica-se como expressão literária híbrida, ou múltipla, de vez que pode assumir a forma de alegoria, necrológio, entrevista [sic], invectiva, apelo, resenha, confissão, monólogo, diálogo, em torno de personagens reais e/ou imaginárias, etc. [...] A análise dessas várias facetas permite inferir que a crônica constitui o lugar geográfico entre a poesia (lírica) e o conto; implicando sempre a visão pessoal, subjetiva, ante um fato qualquer do cotidiano, a crônica estimula a veia poética do pro-

sador; ou dá margem a que este revele seus dotes de contador de histórias. No primeiro caso, o resultado pode ser um autêntico poema em prosa; no segundo, um conto. Quando não se define completamente por um dos extremos, a crônica oscila indecisa numa das numerosas posições intermediárias.

Depois de muito bem caracterizá-la e de louvá-la, como se viu, resvala numa contradição ao dizer que se trata, afinal, de um “*produto literário inferior*”.

Em *A crônica*: “O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil” (Org. da Fundação Casa de Rui Barbosa, de 1992), o capítulo mais importante é sem dúvida “A vida ao rés-do-chão”, de Antônio Cândido. É incrível, entretanto, como um grande crítico como ele não consegue fugir à falta de tradição de estudos sobre a crônica, valendo-se da facilidade da repetição invertida para dizer a mesma coisa no mesmo parágrafo: “*A crônica não é um gênero maior*” / “*a crônica é um gênero menor*”. Ainda bem que, logo a seguir, rompe o círculo vicioso do maior / menor e nos oferece estas preciosas observações:

Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição.

Mais adiante percebe a relação de crônica e poesia, e escreve que “a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas”.

E que, em vez de mostrar o grandioso e o pomposo, “pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas — sobretudo porque quase sempre utiliza o humor”. Faz o elogio da crônica (especialmente as de Drummond, Rubem Braga, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos), acrescentando que num país como o Brasil, onde se costumava identificar superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical, a crônica operou milagres de simplificação e naturalidade, que atingiram o ponto máximo nos nossos dias.

O ensaio-crônica “Os dias que passam”, de Lêdo Ivo, é uma oportuna e ambiciosa discussão sobre a crônica na literatura brasileira. O escritor ataca e, ao mesmo tempo, elogia a natureza e estrutura da crônica, procurado vê-la por todos os ângulos possíveis, sem deixar de pagar tributo à moda de dizer que se trata de um “gênero menor”. Cita todos os cronistas da nossa história literária, enfrenta a relação AUTOR _ CRÔNICA _ LEITOR, nega à crônica o poder de criação, classifica-a como gênero híbrido entre literatura e jornalismo, diz que ela depende só do leitor e se mascara de crítica de costumes, com tendência ao envelhecimento; escreve que ela não tem evolução e que os cronistas “vivem” no cemitério dos textos mortos. Mas

como não faz uma sistematização, o seu ensaio se deixa ler também como crônica. Uma crônica sobre a crônica, um dialeto, isto é, uma *linguagem* que se quer *meta-linguagem* que se quer *linguagem*. Ao escrevê-la, Lêdo Ivo veste inicialmente a roupa do ensaísta, depois a do crítico, depois, novamente, a do cronista, mas sempre agasalhado pelo sobretudo do artista. O resultado é que o leitor fica vacilante entre o que é e o que não é uma crônica, mas sabendo, no fundo, que deve ser assim mesmo, sobretudo depois de ler as melhores crônicas desta antologia.

Lêdo Ivo veste inicialmente a roupa do ensaísta, depois a do crítico e a do cronista

Nos quatro blocos que compõem — “A cidade e os dias” / “O Rio é uma festa”, / “Intervalo” / “Prosa perdida” —, o leitor encontrará os dois livros de crônicas que o escritor publicou (*A cidade e os dias*, de 1957 / 1965; e *O navio adormecido no bosque*, de 1971, reunião do primeiro com um de ensaios, *Ladrão de flor*, de 1963), além de uma série de textos inéditos em livro, como no último bloco.

Os temas das crônicas de Lêdo Ivo não fogem ao cotidiano, à matéria mais conhecida do gênero, pois a sua linguagem se reveste sempre de um apelo maior ao literário, não perdendo jamais a consciência de que se trata de literatura e não simplesmente de jornalismo. Os assuntos vão surgindo como se coniventes com a possibilidade do conhecimento prático do leitor. Se alguma vez se torna excessivamente literário, isso corre também por conta da possibilidade cultural do leitor. Assim, nos deparamos com problema do dia a dia na cidade — o de morar num apartamento térreo, de saber que o telefone está tocando no apartamento vazio,



Além das letras: Lêdo Ivo em encontro com o poeta João Cabral de Melo Neto, em Petrópolis, nos anos 70.

porque a moça saiu para ver as flores da primavera; a ironia de “Os donos da cidade” (cariocas *versus* habitantes de outras regiões no Rio de Janeiro); o sentido metalingüístico de “Primavera”, quando escreve de maneira brilhante:

Cronista, jamais celebrarás a primavera autêntica: todos os anos, por uma tentação de ofício, a bela quadra de agora te incita, e vais para a tua máquina portátil decidido a pôr as cartas na mesa, impor tua pequena verdade subjetiva, que se nutre da nostalgia dos dias iguais às noites, e de um veemente equinócio da primavera, quando o sol corta o equador. [...] o cronista, com sua miúda arte de tenacidade, insiste, evoca um instante em que tudo foi mudado, como se a brisa houvera polido um cristal, ressuscita árvores rigorosamente verdes, um domingo repetido todos os dias no ponto mais alto do céu, e prossegue em seu rito dactilográfico.

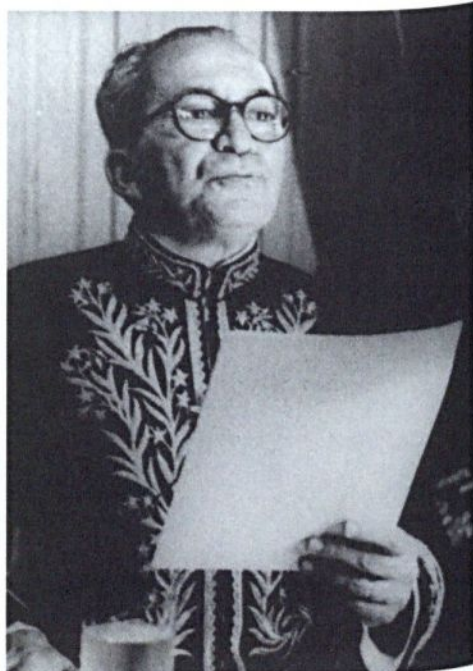
A visão do subúrbio, a relação centro *versus* subúrbio, o humor das palavras cruzadas na repartição pública, a linguagem artificial dos telegramas, o homem que tocava flautim no apartamento e o anúncio que puseram sobre a venda do instrumento; as transformações urbanas e sociais do Rio de Janeiro, o sentido proustiano e balzaqueano da crônica sobre os brotos e as mulheres de trinta; a frequência de textos sobre os namorados e os recém-casados; a bela história dos cachorros no aeroporto de Vitória, no Espírito Santo; o caso do defunto que se levanta no meio do velório; os cães argentinos e os nacionais; o excelente ladrão de paisagem; o sono na Biblioteca Nacional depois do almoço; a visita de pai e filha ao zôo; o poste de Grajaú para os recados amorosos; os decoradores de ambientes; a ilha Rasa, a da Trindade; a belíssima alegoria de o “Natal carioca”; a ironia dos lançamentos de livros; e, afinal, homenagens a escritores com Onestaldo de Pennafort, Clarice

Lispector, Otto Lara Resende, Marques Rebelo, Austregésilo de Athayde e Antônio Houaiss, dentre outros.

Há muitas referências e alusões à literatura, como as de Machado de Assis e a praia de Botafogo ou simples alusões passageiras como em "Primavera" o verso de Manuel Bandeira "a vida não vale a pena e a dor de ser vivida" que aparece sem aspas no texto da crônica; em "Uma pequena surpresa" a frase "nascido um para o outro, dessa argila..." remete ao belo poema de Raul de Leão; em "Borbotão de abril" fala em "o mais cruel dos meses", aludindo ao poema de T.S. Eliot; em "Perto das ilhas" há um "Meninos, eu vi" que nos aponta logo para Gonçalves Dias; Camões aparece indiretamente na crônica "Os comparsas da melodia", onde também aparece uma referência indireta a Manuel Bandeira; em "A ilha da Trindade" surgem frases de Pero Vaz de Caminha, assim como Castro Alves aparece em "A Tarde ostensiva". Já em "O caso Lou — A vida como ficção", a crônica acaba se metamorfoseando num verdadeiro ensaio crítico, com inúmeras referências à literatura do Brasil e do exterior. Tudo isso indica o apaixonado diálogo do escritor com a vida, com o mundo e, afinal, com a própria literatura — a dele e a dos outros grandes escritores.

III. O ENSAIO COMO AFIRMAÇÃO DA POESIA

Como todo grande poeta, Lêdo Ivo cria e, ao mesmo tempo, pensa a poesia. É certo que o seu olhar teórico pode não ter a coerência e a taxa de rigor dos filósofos da Poética, mas tem a clareza e o sentimento de uma sinceridade pessoal, que atrai o leitor e que o ilumina pela força de sua linguagem límpida, como nos seus estudos reunidos sob o nome de *Poesia obser-*



Passaporte para a imortalidade: posse na ABL, 1987.

vada, de 1967. Ou em livros como *Modernismo e modernidade*, de 1972, *Teoria e celebração*, de 1976; *Confissões de um poeta*, 1979; *A ética da aventura*, 1982; *O aluno relapso*, de 1991; e *A república da desilusão*, de 1995, nos quais a arte, a literatura e principalmente a poesia são contempladas teoricamente, no sentido da raiz de *teoria* e, mais remotamente, a raiz indo-européia *dei-*, com a significação primitiva de *brilhar*. Uma contemplação passiva, quase mística, poética, e não totalmente ativa, como na ciência da literatura.

Os seus ensaios constituem um grande diálogo polifônico, no sentido de Mikhail Bakhtin: são vozes em torno da grande voz do poeta, em estreita relação com a sua poesia e com as suas narrativas, vozes que as confirmam, que estabelecem um contexto autoral, em que a inteligência do escritor lança brilhos e rebrilhos sobre os mais diversos temas literários, numa linguagem de grande atração emocional, como num dos textos finais de *Confissões de um poeta*:

Aos cinquenta anos, presumo já ter vivido o bastante para assistir a um acontecimento que, apesar de minha formação artística, não deixa de surpreender-me. Quero referir-me à mudança de gostos nos jovens. Eles adoram outros ídolos, e desconhecem ou desprezam aqueles que iluminaram a minha adolescência e juventude. [...] Consolo-me imaginando os jovens de hoje reunidos numa melancólica festa de sobreviventes, cada um deles agarrado ao osso de uma nostalgia ou ao fiapo de uma desilusão. [...]

Esta idéia de que Deus mata os homens como se eles fossem moscas — visão poética, que encontro em Shakespeare — é mais completa do que muitas teologias e filosofias acumuladas. A teoria de um Deus indiferente, que ignora o nome de suas almas, ou mesmo de um Deus lúdico (que vê no homem um brinquedo ou divertimento) não me parece carente de sedução.

Por que Deus haveria de *ter respeito* pelos homens? Pergunto-me.

E, em torno de mim, zunem moscas importunas.

Em *O Aluno Relapso*, de que já falamos no início, há informações preciosas para a compreensão da poesia em si e do seu processo de criação, como este depoimento, verdadeiramente crítico e de uma fidelidade absoluta no projeto literário de Lêdo Ivo:

A minha predisposição para escrever poesia surgiu na adolescência, na época das primeiras leituras e descobertas. Eu me via diante de um universo que *reclamava* uma celebração. A ele confiei a minha singularidade, a minha ex-

pressão. Assim, desde o início a Poesia se impôs a mim como uma linguagem especial dentro da linguagem geral — uma linguagem tornada arte, e dotada ao mesmo tempo de som e signo, música e significação.

Eu aspirava a criar uma magia que me permitisse ser e existir no mundo dos homens.

Poderei chamá-lo de poeta? O apressado e ambicioso figurante da cena literária ignora a significação das cesuras na cadência de um verso, a diferença entre vogais longas e breves e os segredos das assonâncias e dissonâncias que produzem a sedução verbal do poema. Não sabe ainda que a poesia, sendo uma expressão, só expressa o que a retórica lhe permite exprimir. Assim como um pintor deve saber pintar, e conhecer os segredos das combinações das tintas, e o músico deve conhecer as notas que se organizam para a composição, o poeta deve conhecer a sua arte — a arte de fazer poemas. [...]

A última vanguarda no Ocidente foi o surrealismo. Depois, todos os poetas e escritores se tornaram herdeiros e usuários de tudo. Aqui no Brasil, que é um país cosmético e epidérmico, muitos pensam que a imitação da vanguarda é também vanguarda, quando não passa de uma paráfrase suburbana.

Aí está, meio sumariamente, o que é preciso dizer a respeito da obra de Lêdo Ivo, poeta, ficcionista, ensaísta, tradutor e escritor que dignifica a sua arte e a literatura brasileira.

IDENTIDADES

Victor Hugo tinha a certeza absoluta de que Victor Hugo era
um pseudônimo de Deus
e se considerava proprietário do céu, da terra e do oceano.
Rimbaud não sabia que era Rimbaud
por isso abandonou os parapeitos antigos da Europa
e foi viver na África.

Byron sabia que era Byron
tanto assim que odiava a Inglaterra
e comeu a própria irmã.

Walt Whitman sempre se julgou Walt Whitman.
Amava a América e os pênis eretos dos seus camaradas
como se eles fossem futuros arranha-céus.

Paul Claudel pensava ser o suplente de Deus
e se derramava em caudalosos versos brancos
para celebrar a beleza do universo.

Tristan Corbière, no leito de morte,
ouviu o grito das gaivotas na praia de sua infância
e se convenceu de ser mesmo Tristan Corbière.

A dúvida de ser Paul Valéry
perseguia Paul Valéry a vida inteira
especialmente durante a manhã, quando ele procurava o eu
perdido
entre os enigmáticos sonhos da noite.

A convicção de ser T.S. Eliot
brotava em T.S. Eliot assim que ele acordava
de suas impecáveis camisas brancas e o ar professoral.

A suspeita de ser Rainer Maria Rilke
acudiu a Rainer Maria Rilke nos seus dias finais

Quando, na solidão do castelo de Muzot,
estendia a mão para colher uma rosa.
Para ser Mallarmé, Mallarmé se escondia como um fauno
no bosque de uma página em branco
e escutava o chamamento das sereias
misturado aos silvos dos trens da gare Saint-Lazare.
A Paul Verlaine não interessava ser ou não ser Paul Verlaine.
Ele sabia que no outono as folhas das árvores são arrastadas
pelo vento.
E isto é o essencial.
O resto é literatura.

Lêdo Ivo

*Texto inédito de Lêdo Ivo enviado
especialmente para esta edição da
revista Poesia Sempre.*

*Ana Cristina Cesar: idéias e
palavras num quebra-cabeça
deixado para a posteridade.*



“Tal ser, tal forma”: comentários a textos inéditos de Ana Cristina Cesar

Viviana Bosi

Três Cartas a Navarro

Navarro,

Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biografílico. Ratazanas esses psicólogos da literatura — roem o que encontram com o fio e o ranço de suas analogias baratas. Já basta o que fizeram ao Pessoa. É preciso mais uma vez uma nova geração que saiba escutar o palrar os signos.

R.

Navarro,

A animalidade dos signos me inquieta. Versos a galope descem alamedas a pisotear-me a alma ou batem asas entre pombos pardos de noite. Enchem o banheiro, perturbam os inquietos, escapam pelas frestas em forma de lombrigas. Ó melancólica impertinência das metáforas! Tenho pena de mim mesmo, pena torpe de animais aflitos. Ao animá-los me dobro sobre a pena e choro. Meus ouvidos vomitam ritmos, lágrimas, obedeço. Tenho medo de dizer que a forma das letras oculta amor, desejo, e a tua esquiva pessoa ao meu redor.

Na próxima tentativa (e cinco espinhos são) não soltarei mais que balbucios.

R.

Navarro,

Hoje produzi um personagem que já me alivia as ansiedades do silêncio. Hesito ainda sobre o sexo e a idade que lhe darei. Mas não há porque preocupar-me: essas questões já foram devidamente resolvidas por Orlando. Temo apenas por seu futuro: sonha criar páginas imortais mas tortura-se na improdutividade.

Receio que também este problema tenha sido superado pela grande Woolf. Quem diria, aqui vou eu incorrendo no delito de exaltação de Personalidades! Desde que li Pessoa porém não me deixa o tiro de sair pela culatra. Caluda, que ouço a porta! Eram os velhos que voltavam à tenda celeste. Sem eles Deus se sentiria órfão, com eles tenho a certeza sente-se divino. Falava-te da personagem relegada, a quem já conferi família. Pois me parece que aprecia o mar e as covas, mormente os moluscos retorcendo-se nos seus abrigos. Crê imitá-los em papéis, mas não en-

* As cartas ficcionais e os poemas reproduzidos a seguir foram gentilmente cedidos para publicação por Waldo Cesar e Armando Freitas Filho.

contra ponte entre tais seres e tais formas. Tal ser tal forma, já dizia minha tia a quem amava mas espelhos solícitos desmentiram-me num piscar de olhos. A figura de uma tia amada é porém ainda maior que o desespero das evidências... Que venham a mim as colagens e seus delírios. Ou as criancinhas, cujos olhares me enternecem os tímpanos exaustos. Falava-te de vísceras. Guarda este segredo; esta secreção. Não,

R.

A famigerada *boutade* de Mallarmé ("Absolutamente não é com idéias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com palavras") costuma ser interpretada de modo elegantemente asséptico, como prova de que a poesia é uma arte assim tão autônoma que pode prescindir de toda impureza ideológica, histórica, biográfica.

De algum modo misterioso, as "Três cartas a Navarro", textos guardados entre os rascunhos de Ana Cristina Cesar, retomam a questão do estatuto da escrita no seu complexo imbricamento com a vida e injetam sangue na frase do refinado poeta francês, encontrando a crise do verso moderna na outra ponta da meada. Sob certo ângulo, diríamos que a frase é aqui confirmada e crismada, na crença de que o poeta na arte se liberta das injunções empíricas, e pela palavra insufla a asa ritmada. Por outro lado, isto não significa um descolamento fagueiro da vida real, pois chega-se ao signo através do avesso mais interno. Sartre trata a palavra poética como selvagem, vinda do lado das coisas ainda inominadas: no texto de Ana Cristina, o engajamento é profundo porque animais internos e externos brotam da raiz mais incondicionada dos sentidos, agarrando autor e leitor no limiar da consciência.

Na primeira carta, o apelo inicial já nos coloca — indiscretos destinatários da correspondência alheia — como cúmplices do testamenteiro, um desconhecido com disfarçado pseudônimo de Navarro. Inéditas, as cartas são dirigidas à posteridade. R., o igualmente enigmático signatário, pede, veemente, distância e respeito "literários". Sempre utilizando a segunda pessoa do singular e um vocabulário levemente pomposo e por vezes antiquado (será um eco do estilo português, lembrando o Pessoa aí referido?), reforça no tom o apelo de que não se penetre a intimidade do escritor, que se liberte o leitor do vício "biografílico" para que ele possa "escutar o palrar os signos". Toda a interpelação gira à volta da separação entre eu empírico, que pode ser "roído" pelos críticos com inclinações psicologizantes e assim destruído, e a construção literária, que deveria conservar a capacidade de continuar a falar.

E como são estes signos? Acaso vêm bailar harmoniosos à volta do missivista, revelando-se para seu deleite? Pelo contrário, são descritos na segunda carta como "animais aflitos" que apoquentam como um exu, subjugando por versos que atropelam. Atravessado pela sua força convulsionante, R. é pisoteado, perturbado, perfurado por espinhos (cada um representando uma das reiteradas tentativas de comunicação) até dobrar-se em lágrimas e só conseguir exprimir-se em "balbucios". Galopam, batem asas, esgueiram-se como lombrigas, tomando os aposentos da casa. Nos lugares mais fechados se infiltram inoportunos atormentando o eu que a contrapelo os recebe. Esses invasores tormentosos e dominadores se dirigem para o interlocutor, contra a vontade do autor, desprotegido em relação à alteridade da linguagem que o perpassa.



A poeta em Roma, 1979. Em textos guardados entre seus rascunhos, Ana C. apela contra vício "biográfico".

São os ouvidos e não a boca que "vomitam ritmos, lágrimas", deles é que depende a obediência às vozes que assaltam o poeta. "Eu é um outro" mas o outro é um eu — ambos em guerra de amor e desejo, repulsa e desassossego. Se por eles sente pena e aflição, é por si que o sente. Seus próprios sentimentos mais internos são os animais, que revelam desejar seu único leitor ("singular e anônimo", na certa expressão de Silviano Santiago). Com palavras, só de palavras é composto o poema, afirmava um irônico Mallarmé, como se elas não contivessem toda a matéria inconsciente, muito mais densa do que meras idéias — prontas, explícitas, limpinhas, já domesticadas e educadas.

Pessoa e Woolf comparecem no terceiro fragmento como exemplos justamente da heteronomia — seja na figura andrógina e ubíqua de Orlando, seja na aversão à exaltação da personalidade do eu lírico pessoano. A personagem¹, ou al-

1. Observe-se que nesta passagem a autora prefere referir-se a *personagem* no gênero masculino, e mais adiante na mesma carta, usa a palavra *personagem* no feminino, oscilação comum em português que ela explora, conscientemente ou não.

ter-ego, que a poeta quer inventar, neles inspirada, dela não importa decidir se é homem ou mulher (aliás, R. refere-se a si sempre de modo masculino), que idade tem, ou se seu estilo seria semelhante à personalidade (problemas já superados pelos dois modelos de escritores, mestres da variabilidade): o fundamental é saber se será capaz de romper a barreira do tempo com uma escrita perene.

Paradoxalmente, R. exalta a personalidade, que quer apagar: na literatura, esse tiro sempre sai pela culatra, como já reconhecia Eliot ("apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas coisas"²). E ainda por cima atribui família e casa à/ao personagem. Várias gerações comparecem: os velhos, a tia, as criancinhas. Os pais tomam conta de tudo, até do criador: "sem eles Deus se sentiria órfão, com eles tenho a certeza sente-se divino". Mas a correspondência permanece secreta, mesmo na "tenda celeste", pois o poeta é insulado, e vê de viés, escondido como os mo-

2. Em "Tradição e talento individual", *Ensaio*, trad., intr. e notas Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

luscas nas covas perto do mar. De novo, o missivista mescla-se com a personagem: quem tem família, ele ou ela? Como bem percebeu Jakobson, “A inevitável antítese do brusco fluxo da poesia na vida é seu não menos brusco refluxo”.³

Já se conhece então uma de suas preferências: “aprecia o mar e as covas, mormente os moluscos retorcendo-se nos seus abrigos”. Ambos formas móveis e difíceis de apreender. Mar e moluscos ondulados e retráteis no ritmo e na sonoridade do pensamento escrito, porém incomensuravelmente díspares na realidade. Imenso e minúsculo, infinito e insignificante, potente e lento... A personagem quer abarcar os opostos, identificando-se com ambos.

Ela “crê imitá-los em papéis, mas não encontra ponte entre tais seres e tais formas”. Se a incompatibilidade entre representação e vida cria uma frustração de fosso intransponível na literatura, o mesmo se dá com a mimese do espelho, em que a tia não se reconhece. A impossibilidade da cópia associada à dicotomia entre aparência e essência assim como à irredutibilidade do significado ao significante, problema desde os gregos — “o desespero das evidências” — só eros e poiesis, parentes, poderiam ultrapassar. As metáforas, inadequadas, se colocam no lugar da verdade. A colagem, que prescinde do realismo de fachada, ou o olhar infantil (que, deslocadamente, — numa

junção de som e imagem característica da montagem — entenece os tímpanos) — duas vertentes da arte — só nestas R. põe fé, pois quem sabe chegam às vísceras internas: segredo, secreção.

Em *Cenas de abril*, possivelmente contemporâneo destas cartas,⁴ também a montagem de frases descontínuas compõe a correspondência. Aliás, a idéia contida em “correspondência” lembra certamente a teorização de Baudelaire sobre a criação poética, seja de versos, seja do poema em prosa, que recusa a cópia pedreira do real e prefere a construção imaginativa, em que os troços da serpente-texto possam ser recompostas em diferentes associações. Como nunca conhecemos o contexto completo onde se aninhariam as frases de missivas tão íntimas, precisamos costurar as alusões, para tentar conjecturar sentidos, como bisbilhoteiros ouvindo conversas de oitiva através da porta fechada.

E o final? Por que esse abrupto “não” à guisa de saudação de despedida? Em todas as versões, manuscritas ou datilografadas (e Ana Cristina reescrevia muitas vezes seus textos), estas cartas terminam desse jeito propositadamente interrompido. Seria um pedido enfático de que Navarro não contasse a ninguém seu conteúdo? E além do mais, ao evitar o fechamento bem arrematado, o remente não estaria reforçando o sentido inconcluso das suas reflexões, que necessariamente precisam ser fragmentárias? E os tais “psicólogos da literatura” que confundem vida e obra, barateando os esforços do escritor, não deveriam firmemente ser expulsos da “tenda celeste” em

3. No texto “O que é a poesia?”, nota ainda Jakobson: “Não esqueçamos que os motivos suicidas dos poemas de Maiakóvski foram tidos, não há muito tempo, por uma simples artimanha literária e, provavelmente, ainda o seriam, se Maiakóvski tivesse morrido prematuramente de uma pneumonia como Mácha.”, em *Estruturalismo e semiologia*, org. Dionísio Toledo. Porto Alegre: Globo, s/d.

4. Armando Freitas Filho nota que a máquina de escrever utilizada é a mesma, o que parece aproximar no tempo os textos.

Ana Cristina, Maranhão, 1972: beleza e enigma.



que o escritor se debate com seus bichos-palavras? E nesse caso, nós, que as lemos furtivamente, estaríamos traindo o segredo do bastidor da criação? “Trouxeste a chave?” — ao que respondemos: “Não”...

Os três poemas que se seguem foram escritos em tempos diferentes. A princípio, não encontramos semelhanças entre eles, nem formais nem temáticas, mas adivinha-se uma possível linha de tensão progressiva no ponto de vista do eu lírico de um a outro. O primeiro, provavelmente o mais antigo, retoma a atitude da canção, com retornos sobre si que ecoam a integração do eu e do mundo:⁵

País de Gales depois da primavera

Vi um mar suspirando à tardinha
era um mar suspirando
à tardinha um mar

nada chorava e
todo violão adormecia só de cansaço

vi um mar à tardinha
suspirava como se suspirasse
à tardinha marejando

se remexia o ar recém-ventado
re-inventado pelos suspiros do mar

vi à tardinha um mistério sem
[nenhum enigma
era um mar se espreguiçando
[por cima da areia

Rhousse 30.08.69

5. Refiro-me à classificação de Kayser relativa às três atitudes líricas: canção, apóstrofe e sentença (correspondendo respectivamente ao tom do puro lírico, do dramático e do épico).

O poema repete como toada tranqüila o movimento prazeroso de ondas benfazejas, que vão e vem. No manuscrito, notamos que ele não acabava aí: continuava embalando, com mais dois versos (depois riscados) que ecoavam os anteriores, como uma cantiga sem fim. Lembra o “Debussy” de Bandeira, docemente idílico, abandonando-se ao ritmo macio do mar calmo. O um-no-outro quase ingênuo do lírico se realiza com esbrieta simplicidade.

Já o segundo retoma a questão sempre central da escrita, aludindo a questões tratadas nas cartas acima, na clave da apóstrofe dramática.

LE BALLET DE L'OPERA A RIO

dos bastidores perde-se a ilusão do transe. mas hoje eu queria escrever do.
[meio de luzes que
só a platéia visse.
desejava um palco puro, pura
perspectiva de platéia. desejo
escrever com violência para consolar-te:
[a violência
com que (imaginamos)
os bailarinos fetichizados se erguem
em êxtase
em transfiguração

Ímpeto de entrega completa: “palco puro, pura/perspectiva da platéia” — na violência frenética da arte como renição ao transe. O primitivo ritual, origem da dança e do teatro, Dioniso encarnado de novo: quimera de uma poesia curativa, em que se abraça a catarse total, contrária a todo distanciamiento. Disto gostaria o eu lírico: deixar de ser o autor para poder sentir o prazer da platéia, mergulhada na mágica do espetáculo, ignorante dos

andaimas da fatura. "Imaginamos" a naturalidade sublime dos bailarinos, que, para parecerem espontâneos, quebraram mil vezes os ossos em segredo em árdios ensaios (como observou Valéry). O exercício deve ser tão perfeito que a representação dê a impressão de haver nascido ali, somente para aquela ocasião única de comunhão esplêndida entre público e platéia. Um momento místico de consagração à luz fulgurante e inimitável pelo qual o desencantamento do mundo nostalgicamente anseia.

Assim, o movimento do querer anuncia o que se perdeu. A inocência já foi rompida pela separação do puro arrebatamento e da construção: entre a "machine à emouvoir" e o bastidor há um hiato que o verso "desejo escrever com violência para consolar-te" atesta, uma vez que a utopia de comunhão plena consigo mesma e com as forças inaugurais panteístas foi fraturada por força da consciência dividida de si.

O terceiro poema, numa seqüência gradual, tende à reflexão distanciada e reconhece a limitação:

ofício esquisito este
onde convivem
aços e sargaços.

o poeta se deixa prender
nas malhas mal traçadas
de cabelos
fora do alcance

o desejo
se fixa imóvel
na parede em frente

desenha suas asas
extremas na vidraça

Aqui, nem a contemplação harmônica, nem o arrebatamento apaixonado: não há sublimações pelo encontro com a natureza ou com a arte, como nos poemas anteriores. A paisagem ampla da praia e o horizonte de transcendência do bailarino foram suprimidos.

Em seu lugar, uma constatação sobre a vizinhança apenas sonora de "aços e sargaços" — materiais igualmente desagradáveis no excessivo de suas naturezas opostas. Depois desta primeira estrofe que termina com ponto, toda a continuação do poema segue direto, como uma sentença só. O eu lírico encontra-se amarrado, sem movimentos, comprimido pela fronteira da vidraça, na qual se cola com "asas extremas" pois só até lá pode alçar-se. O confinamento parece aumentar a consciência do espaço possível para o "ofício esquisito" do poeta, que conhece o perímetro permitido para seu movimento, preso pelos cabelos, apertado pela parede. Na pequena área do quarto (e da vida, para lembrar Drummond), o sujeito estira-se ao máximo, atento ao estreitamento, ao poema inacabado, o qual, mesmo na impossibilidade de alçar-se além, irrompe do lugar mesmo que demarca seu fim.

VIVIANA BOSI é professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Publicou o livro *John Ashbery, um módulo para o vento* (Edusp) e participou da edição de volumes sobre poesia e ficção.



*Caricatura de Manuel Bandeira publicada no
Correio da Manhã em 20 de agosto de 1955.*

As cidades de Manuel

Adriano Espínola

Em 1904, Manuel Bandeira encontra-se em São Paulo matriculado na Escola Politécnica. Prepara-se para ser arquiteto, como queria o pai. No fim do ano letivo, porém, adoece do pulmão, abandonando os estudos. De volta ao Rio de Janeiro, parte em busca de climas amenos: Campanha, Teresópolis, Maranguape, Uruquê, Quixeramobim, até embarcar, em 1913, para a Europa, a fim de se tratar no sanatório de Clavadel, na Suíça. Com o início da Primeira Guerra, retorna, no ano seguinte, ao Brasil, trazendo na lembrança a advertência do médico de que teria "lesões incompatíveis com a vida".

Não fica difícil imaginá-lo por lá, vendo a paisagem de outono escurecer aos poucos. Escreve então: "O crepúsculo cai, tão manso e benfazejo/ Que me adoça o pesar de estar em terra estranha" (1990:144). Até 1917, quando publica *A cinza das horas*, Bandeira não fará outra coisa senão ler, contemplar a natureza e escrever versos, "como se fossem simples queixumes de um doente desenganado" (1990:56).

Socialmente confinado, debilitado pela doença, o poeta lança o seu primeiro livro "sem intenção de começar carreira literária: desejava apenas dar-me a ilusão de não viver inteiramente ocioso" (1990: 56). Entretanto, foi durante esse período que cultiva e aprimora a técnica (tradicional) da poesia: os versos bem medidos e metrificadas, a construção redonda e acabada.

Afora os temas tradicionais, dedicados ao amor e à sombra da morte ("Eu faço versos como quem morre") e a algumas figuras familiares, bem como a alguns escritores e personagens literários (Camões, António Nobre, Ronsard ou D. Juan), chamam a atenção as imagens ligadas à natureza. De um modo geral, representam efemeridade, transcurso ou queda. Constituem "uma réplica, um cortejo, nos melhores momentos um consolo: o bálsamo que cicatriza velha ferida", observa Sérgio Buarque de Holanda (1990:16), pensando talvez nos seguintes versos: "O crepúsculo cai, manso como uma bênção./ Dir-se-á que o rio chora a prisão de seu leito.../ As grandes mãos da sombra evangélica pensam/ As feridas que a vida abriu em cada peito" (1990:125).

No livro seguinte, *Carnaval* (1919), MB busca compensar a carga psicofânica inicial e o imobilismo a que se via condenado, expressando agora um alto estado de embriaguez, tumulto e eroticidade, a exemplo dos poemas "Bacanal", "Vulgívaga" e "Alumbramento". Mas se trata de um carnaval fingido, porquanto "todo subjetivo"; um carnaval "sem nenhuma alegria".

Nessa obra, já comparecem as primeiras manifestações, digamos, críticas ou dissonantes em relação à estética anterior, parnasiano-simbolista: a tentativa da fala coloquial, no soneto "Verdes mares", o

verso longo e livre, em "Sonho de uma terça-feira gorda", e a alfinetada explícita nos parnasianos, em "Os sapos", poema que tanto empolgaria a turma de 22.

Aproximando-se da cidade

Somente no terceiro livro, *O ritmo dissoluto* (1924), Bandeira começa a sair do circuito doloroso da subjetividade e a abandonar com segurança o cárcere arredondado da poesia rimada e metrificada. O poeta está agora com 38 anos. Recuperado da doença, começa a observar o outro e as coisas concretas, próximas: não mais fantasmas crepusculares da natureza, nem fantasias carnavalescas da imaginação. A aceitação do mundo manifesta-se em boa parte dos versos. Começa a praticar aquela objetividade lírica inaugurada por Baudelaire.

Essa nova visão da realidade se junta à conquista de uma nova técnica poética — o verso livre —, aliada a uma outra importante conquista: a da saúde pessoal.

Trata-se de uma obra de transição — já sob os influxos da revolução modernista —, em que um ritmo se dissolve alquimicamente em outro. O próprio poeta, em *Itinerário de Pasárgada*, admite essa transição. "Transição para quê?", indaga ele (1990:67); para logo responder: "Para a afinção poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre como nos versos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma; e na expressão de minhas idéias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos".

A obra não só exprime um deslocamento formal e conteudístico, mas também ideológico-espacial: o autor vai do espaço da natureza e da subjetividade ao espaço da rua e da objetividade lírica. Este,

um ponto fundamental para a realização da própria modernidade poética do autor, na medida mesma em que expressa o seu tempo histórico e a vida urbana. Modernidade que implica igualmente a utilização do verso livre e da linguagem coloquial-irônica.

Cantando de modo mais livre, o poeta bota o pé na "Estrada" e escreve, por exemplo, sobre os "Meninos carvoeiros", a molecada, "Na rua do sabão" e os "Balãozinhos", exibidos na feira-livre. Não se trata ainda de imagens da grande cidade. O lugar é pequeno, modesto, bem como os personagens: cães, burros, meninos e burguesinhas pobres do arbalde. Em "Meninos carvoeiros", por exemplo, observa que "passam a caminho da cidade (...) tocando os animais com um relho enorme". O poeta esmera-se na descrição objetiva da cena: "Os burros são magrinhos e velhos./ Cada um leva seis sacos de carvão de lenha./ A aniagem é toda remendada./ Os carvões caem" (1990:192).

Estamos longe das acrobacias métricas, imagéticas e subjetivas dos primeiros livros. Os versos aqui parecem expressar apenas o essencial; não há outra preocupação senão a de descrever de modo preciso o movimento destas "crianças raquíticas", as quais retornam da cidade, "mordendo num pão encarvoado,/ Encarapitados nas alimárias./ Apostando corrida,/ Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos desamparados" (1990:192).

Já em "Na rua do sabão", o autor narra a gênese e o destino de um "balãozinho de papel". Não se trata, porém, de um balãozinho qualquer: é produto do trabalho e do sofrimento de alguém socialmente humilde: "O que custou arranjar aquele balãozinho de papel! / Quem fez foi o filho



Pernambuco, fim do século XIX. Bandeira faz da sua Recife natal imagem idealizada de uma cidade.

da lavadeira./ Um que trabalha na composição do jornal e tosse muito./ Comprou o papel de seda, cortou-o com amor, compôs os gomos oblongos.../ Depois ajustou o morrão de pez ao bocal de arame./ Ei-lo que sobe, — pequena coisa tocante na escuridão do céu” (1990:195).

Ausentes, nesses textos, os dramas íntimos e até físicos do escritor. Busca agora na rua e nas coisas o drama do outro: a infância sofrida e encarvoada dos meninos; o trabalho e o sonho do tísico José e a impossibilidade dos meninos pobres em adquirir os balãozinhos do vendedor na feira.

Essa nova visão da realidade, junto à desenvoltura composicional e lingüística do poema, atinge, entretanto, o ápice em *Libertinagem* (1930). Para Mário de Andrade (1990:207), trata-se de um livro de cristalização. “Essa cristalização de Manuel Bandeira se nota muito particularmente pela rítmica e escolha dos detalhes ocasionadores do estado lírico (...). Ritmo todo de ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, sentimento em lascas, gestos quadrados, nenhuma ondulação”.

Dizendo-se “farto do lirismo comedido” e armado de “todos os ritmos sobretudo os inumeráveis”, o poeta instala-se de vez no espaço da grande cidade: agitado, repleto de tensões contrastantes, de sobressaltos e choques, cercado de múltiplas relações e atravessado pela multidão informe.

A cidade do presente: Rio

Morador da Lapa, no centro da cidade do Rio de Janeiro, Bandeira abre o jornal, como faz todos os dias, e lê, em um canto da página policial, a notícia de que um tal João da Silva, vulgo João Gostoso, havia sido encontrado morto na Lagoa Rodrigo de Freitas, depois de uma bebedeira.

Notícia prosaica. Que importa a morte de um pobre-diabo na cidade enorme? Nada.

Entretanto, acreditando que “a poesia é feita de pequeninos nadas” ou de pequenos fatos do cotidiano, o poeta (1990:42) sente ali o frêmito e a célula de um poema. Imitando o próprio estilo do jornal, escreve rápido: “João Gostoso era carrega-

A Lapa, bairro onde Bandeira morou, serve de cenário para uma poética inspirada nos pequenos fatos do cotidiano. No Rio, o autor se firma como poeta urbano.



dor de feira-livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número/ Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro/ Bebeu/ Cantou/ Dançou/ Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado" (1990: 214).

Poesia direta, "descarnada e breve, feita de versos livres, tão irregulares e discrepantes no perfil, espetados no corpo seco e abrupto — poema só ossos", ressalta Arrigucci Jr. (1990:89). Raras vezes, diz o crítico, "Bandeira conseguiu tanto de tão pouco". De fato, em pouquíssimas palavras, o poeta nos narra, de forma contundente, a vida e a morte de um brasileiro comum, após um instante de festa.

Tomando estilisticamente como base a própria notícia do jornal — objetiva e impessoal —, Bandeira estabelece uma homologia funcional e estrutural entre a notícia, feita para durar um só dia, e o poema, que fala, de forma sintética, da existência breve de um pobre personagem. No plano crítico-ideológico, fixa um contraponto entre a alegria do homem brasileiro, que mesmo miserável se diverte, e o fato de encontrar, depois da farra, seu trágico destino no chão da realidade, ou melhor, nas águas da Lagoa Rodrigo de Freitas.

Importante destacar as informações sociais que o poeta nos oferece logo no primeiro verso sobre o personagem. A começar pelo nome, "João Gostoso". Identificação ambígua: trata-se de alguém popular e sensual, espécie de malandro bem sucedido com as mulheres, mas socialmente desqualificado: não tem sobrenome, só o apelido: Gostoso. Idéia que se reforça quando o escritor nos diz que era "carregador de feira livre"; um trabalhador braçal e subempregado e que "morava no morro da Babilônia num barracão sem número": em uma habitação tosca, provisória e imprecisa, como interpreta Arrigucci Jr. (1990:111).

Os demais versos enumeram os atos do personagem. A forma seca com que o poeta narra as ações deste pequeno herói trágico contrasta com a sua solidão desregrada. O porre é homérico e compensatório, inversamente proporcional ao seu cotidiano: miserável e reduzido. Tão grande a bebedeira que o leva à morte. Igual a ele, sugere o poeta, outros tantos pés-inchados, peões, paraibas, malandros, favelados e carregadores anônimos da vida se embriagam e desaparecem, todas as noites, na babilônica cidade do Rio de Janeiro.

A cidade do passado: Recife

Com toda a liberdade possível, MB move o seu esquadro lírico para traçar, agora, a cidade da infância: Recife. Não lhe interessa cantá-la como "a Veneza americana", nem como a cidade "das revoluções libertárias". Deseja mesmo é refazê-la com os olhos e a imaginação do menino, de maneira tão íntima e verdadeira quanto a casa do seu avô e a Rua da União, "onde brincava de chicote-queimado e partia as vidraças da casa de Dona Aninha Viegas".

O poema guarda forte teor autobiográfico. Os personagens lhe são/foram todos familiares ou bem conhecidos (o avô, Totônio Rodrigues, Dona Aninha Viegas, a preta das bananas, o vendedor de roletes de cana, as meninas que politonavam...), movimentando-se em um espaço urbano afetivo e comum. A cidade ressurgiu pintada pelas boas tintas da recordação e do alumbramento. Humanizada. Espécie de paraíso, que o menino pensava nunca acabar, pois tudo lhe "parecia impregnado de eternidade".

Mas como diz o próprio poeta, "foi há muito tempo..." Este Recife não existe mais, é claro. A não ser como criação poética do "arquiteto" Manuel Bandeira. Nem por isso menos verdadeiro, na evocação

que realiza dos lugares e das pessoas, desfilando pela Rua da União, do Sol, da Saudade, da Aurora... O poeta sabe que aquele Recife "bom" está "morto", atingido pelo progresso e a transformação das coisas ("Tenho medo que hoje [a Rua do Sol] se chame Dr. Fulano de Tal"). A cidade perdida da infância, o Recife recriado pelo poeta, revela-se, entretanto, profundamente "brasileiro como a casa do meu avô".

Tem razão Gilberto Freyre (1987:159) ao assinalar o caráter a um só tempo pessoal e universal do poema. "Mas se é certo que o poema se baseia nos primeiros gostos e nas primeiras experiências da vida de todo homem, e não nas de um só, nem das do homem de determinada cidade", raciocina o sociólogo, "é impossível desprezar em 'Evocação do Recife' o que há de liricamente autobiográfico e de liricamente geográfico. O que há de regional, de provinciano, de recifense, de Sousa Bandeira", conclui.

A cidade do futuro: Pasárgada

Evocada a cidade do Recife com os olhos e as sensações da infância alumbrada, no solo da memória, o poeta lança o esquadro para o futuro, a fim de criar o desenho de uma outra cidade, na qual possa igualmente ser feliz. Esta cidade, plantada no horizonte, utópico da imaginação e do desejo, esta "outra civilização", denomina de Pasárgada.

Confessa que o nome lhe veio quando adolescente (tinha 16 anos), ao ler que significava a cidade ou o país dos persas. Imaginou então "uma paisagem fabulosa, um país de delícias (...), onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar". Para em seguida acrescentar: "Não sou arquiteto, como meu pai desejava, não fiz nenhuma casa, mas recons-

truí e 'não como forma imperfeita neste mundo de aparências', uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim a 'minha' Pasárgada".

Nessa confissão, Bandeira sugere que o arquiteto que sonhara ser não morrera de todo. A criatividade arquitetônica transforma-se em criação poética, sobretudo quando *desenha* cidades em que vive, viveu ou sonha utopicamente em viver. Talvez Freud tenha razão ao afirmar que nunca desistimos dos nossos desejos: os impossíveis de realização são reelaborados psiquicamente na consecução de outros objetivos. Um sonho sempre lateja camuflado em outro sonho. Como foi o caso de Bandeira: o arquiteto frustrado pulsa no poeta realizado e o impulsiona. Sobretudo no poema em tela — pura realização de projetos irrealizáveis.

O amor e a liberdade aqui não são pensados em abstrato: traduzem-se em atos e desejos, que envolvem não só o homem, mas também o menino que o adulto traz dentro de si. Na estrofe inicial, por exemplo, o poeta virtualmente tem o poder — é amigo do rei —, não os seus encargos. Em seguida, tem a mulher que quer na cama que escolherá. Maravilha.

Assim, o poeta acredita que, em Pasárgada, "a existência é uma aventura/ de tal modo inconstante" que as próprias relações de parentesco são subvertidas. Há nelas uma mistura inesperada de sangue nobre e plebeu, de loucura e insanidade ("Joana a Louca de Espanha/ Rainha e falsa demente/ Vem a ser contraparente/ Da nora que nunca tive"). No texto, os sonhos do menino se concretizam: pode fazer ginástica, andar de bicicleta, montar em burro brabo, subir no pau-de-sebo, tomar banho de mar... Cansado das brincadeiras, chama a mãe-d'água para lhe contar histórias, "que no tempo de eu me-



Manuel Bandeira: entre a Recife do passado, o Rio do presente e a Pasárgada imaginária.

nino/Rosa vinha me contar”, diz o escritor, lembrando-se talvez da Rua da União, no tempo em que o Recife era bom.

Se, em “Evocação do Recife”, o autor consegue descrever uma cidade afetiva e brasileira como a casa do seu avô, em “Vou-me embora pra Pasárgada”, logra construir uma cidade na qual os desejos mais profundos se realizam; desejos de amizade, poder, amor, lazer, saúde, comunicação e liberdade. Elaborado em redondilha maior, com rimas toantes e soantes, não por acaso se torna um dos poemas mais populares da literatura nacional. Quer pela sua estrutura musical de fácil memorização, quer pelos acenos utópicos que atingem para sempre a nossa alma. Nossa alma de brasileiro.

O beco entre a realidade e a imagem

Antes de tornar explícita a condição de poeta da cidade, MB escreve dois textos em que flagra pequenas cenas urbanas,

com aquele apurado senso do momento poético de que nos fala Antonio Candido, na “Introdução” à *Estrela da vida inteira*.

O primeiro deles, “Poema do beco”, pertence a *Estrela da manhã* (1936) e é constituído de apenas dois versos: “Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?/ O que vejo é o beco.”

O poema tem a rapidez e o impacto de um haicai. De um haicai urbano. Há nele a subversão de uma idéia comum — estar num beco sem saída — tornada subitamente incomum: poética. Por isso, esse *beco* tem saída. Em vez de traduzir idéia de aprisionamento, de fechamento para outras paisagens, o eu lírico opera um momento de revelação epifânica: ao redescobrir o real que o limita, funde-se ao objeto; torna-se de certo modo o objeto: o eco do beco. Atingido pelo instante poético, o beco de Bandeira não deixa de ser resolutamente beco: só que dois palmos acima do chão. Daí para o infinito, um passo.

Se “Vou-me embora pra Pasárgada” pode ser visto, como o próprio poeta admite (1990:80), um poema de “evasão da vida besta”, o “Poema do beco”, por seu turno, constitui uma peça anti-evasiva por excelência. Nada importa além, a não ser o aqui-e-agora de se estar no beco. Que beco? O beco do instante *situado*, onde a vida verdadeira acontece.

Também no poema “A realidade e a imagem”, algo semelhante ocorre. Publicado no volume *Belo belo* (1948), Bandeira fixa a seguinte cena: “O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva/ E desce refletido na poça de lama do pátio./ Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa,/ Quatro pombas passeiam”.

O poema parece intensificar uma imagem do cotidiano urbano. Aquele exato

momento apreendido pelo autor, em que as quatro pombas passeiam, lembra a "be-la imediatez" de Nietzsche (1987:19). Aproxima-se igualmente da idéia de William Carlos Williams (1987:19), segundo a qual o poema tem por função "refinar, clarificar, intensificar esse momento eterno, o único em que vivemos". Para o escritor norte-americano, "o bem visto se torna a um só tempo visão e canto".

Ivan Junqueira (1986:16) observa que o texto lembra um haicai, devido à "composição quase geométrica (...) e ao surpreendente impacto lírico provocado pelo verso final". Além disso, as oposições percebidas por Bandeira — a subida dos edifícios "no ar puro lavado pela chuva" e a sua descida refletida "na poça de lama do pátio" —, enquanto "no chão seco" passeiam tranqüilamente quatro pombas (os quatro versos de que é composto o poema?), simbolizam por certo o flagrante inesperado da própria poesia, movimentando-se entre a realidade e a imagem...

O poeta bebe leite de lata

No poema "Escusa", o autor torna explícita a sua condição de poeta da cidade: "Eurico Alves, poeta baiano,/ Salpicado de orvalho, leite cru e tenro cocô de cabrito,/ Sinto muito, mas não posso ir a Feira de Sant'Ana./ Sou poeta da cidade."

Bandeira aqui se encontra em pleno esplendor baudelariano. Tudo nele é artificial, urbano: seus pulmões "viraram máquinas inumanas", "bebe leite de lata", convive com ladrões e assassinos, nunca mais viu "o romper do sol", nem "lavou os olhos nas cores da madrugada". Quer dizer: há muito que se vê intoxicado pelo ar da cidade, pelos produtos industriais e pelas relações sociais que mantém.

Por isso, não dá mais para ir à Feira de Sant'Ana. Eurico Alves representa o seu antípoda, como poeta ainda ligado romanticamente à natureza.

Tudo isso o poema nos transmite quase que diretamente. A situação sócio-histórica da enunciação lírica nos esclarece mais ainda o porquê da "Escusa" de Manuel Bandeira.

O poema surge em 1948, na coleção *Belo belo*. Coincide com o período político, que vai do final da Segunda Guerra ao suicídio de Getúlio Vargas, em 1954. Período marcado pelo populismo e por um novo surto de desenvolvimento urbano-industrial no Brasil, trazido pelo investimento estrangeiro, notadamente norte-americano. Não só as empresas daquele país, mas também européias e japonesas, começam a se internacionalizar, tornando-se multinacionais e penetram no Brasil. Basta lembrar a famosa Missão Abbink, em 1949, composta de economistas brasileiros e americanos, liderados por Otávio Gouveia de Bulhões e John Abbink, que elaborou um longo relatório sobre a economia brasileira, estabelecendo os pontos prioritários para os investimentos externos no País (Fazolli: 1977:273).

O Estado passou, então, a associar-se ao capital estrangeiro ou ao privado nacional, além de criar um grande número de empresas públicas. O processo de urbanização-industrialização torna-se irreversível. Um pouco antes da Missão Abbink, o presidente Vargas inaugura a Usina de Volta Redonda, uma indústria pesada, que começa a funcionar na mesma região onde houve uma grande produção cafeeira, no século passado. Simbolicamente, isso mostrava que a situação de um país agrário começava a ser superada; a economia desloca-se do eixo rural para o eixo urbano-industrial.

LEGUE



Manuel Bandeira e Herman Lima na sede da Editora José Olympio, em 1964.

O próprio discurso de Getúlio Vargas, quando inaugura aquela usina, torna bem clara a nova opção econômica: "O problema básico da nossa economia estará, em breve, sob novo signo", diz ele. "O País semicolonial, agrário, importador de manufaturas e exportador de matérias-primas, poderá arcar com as responsabilidades de uma vida industrial autônoma, provendo as suas urgentes necessidades de defesa e aparelhamento. Já não é mais adiável a solução" (Oliven, 1980:63).

Voltando ao poema de Bandeira, torna-se agora bastante clara a oposição campo x cidade, naquele momento, subjacente no texto. Eurico Alves, o poeta baiano, representaria a mentalidade campestre da época, a doçura da vida e a possível felicidade na fazenda. Manuel Bandeira, por seu turno, ao admitir categoricamente que é um poeta da cidade e que bebe leite de lata, coloca-se mais próximo do discurso de Vargas em sintonia com o seu tempo. E mais: sabe que esse processo é irreversível. Daí a escusa ao poeta baiano. Como se dissesse ao poeta de lá que agora é impossível retornar ao campo e ao tempo, sentir outra vez a natureza e a transparência das relações humanas.

No contexto urbano-industrial, marcado pela impessoalidade e pelo tempo plural, em que as relações são múltiplas e o que se consome é inautêntico e suspeito, o poeta sente, com razão, que ele próprio não é "mais digno de respirar o ar puro dos currais da roça".

O poeta sórdido

Distante da pureza dos currais da roça do interior brasileiro e assumindo cada vez mais a vida urbana e moderna, Bandeira buscará fundar uma "Nova poética": "Vou lançar a teoria do poeta sórdido./ Poeta sór-

dido:/ Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida./ Vai um sujeito./ Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe o paletó ou a calça de uma nódoa de lama:/ É a vida."

Valorizando o impuro, o poeta sórdido — salpicado não de orvalho e leite cru, mas de uma nódoa de lama —, o escritor pernambucano pretende colocar-se mais próximo da vida real, urbana — que transcorre ali na esquina por onde passa um caminhão —, marcada pela sujeira, no seu duplo sentido, físico e moral.

Parece nos dizer que não é mais possível realizar no Brasil, que se urbaniza e moderniza, uma poesia orvalhada, que se lava nas cores da madrugada. Ou vestida de "roupa de brim branco muito bem engomada". O caminhão sem dúvida vai atirar-lhe no paletó e na cara a nódoa enlameada da vida presente. Eurico Alves, o poeta baiano e romântico, não tem mais vez no ambiente pesado e sujo da cidade moderna. A época da inocência e a poesia inocente — feita para "as meninhas, as estrelas alfas, as virgens cem por cento e as amadas que envelheceram de repente" — definitivamente acabaram, sugere o criador de Pasárgada.

Considerando a própria tradição da poesia ocidental, percebemos que, no texto, Bandeira retoma uma das marcas da poesia moderna: a valorização do grotesco, do bizarro; a estética do feio, inaugurada por Baudelaire. Do feio, dizia o escritor francês (Friedrich, 1978:44), "o poeta desperta um novo encanto". O disforme produz surpresa, que, por sua vez, lança "o assalto inesperado". Já para Bandeira, o leitor, diante da nódoa de lama inesperada no paletó e no poema, passa da "satisfação de si para o desespero". Ótimo. É a vida.

Talvez pela primeira vez na história da nossa poesia — habituada a vestir-se com a roupa de brim branco e bem engomada, com a provável exceção de Augusto dos Anjos, que costumava usar “véus de lama, véus de luto”, como disse João Cabral —, o disforme, o desagradável, “a marca suja da vida” não tenham sido tão valorizados quanto em Bandeira.

É preciso que se diga, porém, que o autor de *Libertinagem* não foi o único a tratar do tema por excelência da modernidade poética — a grande cidade, com seus êxtases e quedas, durezas e encantamentos, multidões e solidões, imagens e realidades, abismos e repetições, etc. Mário de Andrade, de maneira mais ostensiva até, também trabalhou o assunto, sobretudo em *Paulicéia desvairada* (1922) e *Lira paulistana* (1946).

Entretanto, apesar de ambos se preocuparem com a depuração da forma, a linguagem coloquial, a simplicidade e o vigor da expressão poética, há diferenças notáveis entre eles. A começar pelo temperamento. Em Mário, surgem certas impaciências, irritações, gestos de mau humor; há mesmo um intelectualismo forçado, travestido de espontaneidade confessional. Em Bandeira, o humor e a emoção são mais naturais e prazerosos; há nele uma certa “melancolia irônica” (Sérgio Milliet), que não fere nem repele o leitor. Sem falar na construção rítmica dos seus textos, que demonstram não raro maior poder de sedução e comunicação. Em suma, creio que talvez a diferença básica entre eles resida no fato de que Bandeira revela um superior senso do momento poético, uma visão de mundo mais original e maior domínio da linguagem e dos recursos técnicos da poesia em relação a Mário. Daí porque as “cidades” de Manuel parecem literária e existencialmente mais bem construídas.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de (1980). “Libertinagem”, in: *Manuel Bandeira O fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC.
- ARRIGUCCI JR., Davi (1990). *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BANDEIRA, Manuel (1990). *Poesia completa e prosa*. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- BAUDELAIRE, Charles (1978), *apud* FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades.
- FAZOLI, Arnaldo (1977). *História do Brasil*. São Paulo: Ed. do Brasil.
- FREYRE, Gilberto (1987). *Perfil de Euclides e outros perfis*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Record.
- HOLANDA, Sérgio Buarque (1990). “Trajetória de uma poesia”, in: BANDEIRA, Manuel. *Op. cit.*
- JUNQUEIRA, Ivan (1986). “Bandeira, uma consciência poética”, in: *Colóquio*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, no. 91.
- NIETZSCHE, Friedrich (1987), *apud* PAES, José Paulo Paes, “WCW: a arte de ficar em casa”, in: *William Carlos Williams*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras.
- OLIVEN, Ruben George (1980). *Urbanização e mudança social no Brasil*. Petrópolis: Vozes.
- WILLIAMS, Carlos William (1987). *Op. cit.*

ADRIANO ESPÍNOLA, poeta e ensaísta, autor de *Em trânsito*, *Beira-Sol*, *Fala, favela*, *O lote clandestino* e *As artes de enganar* (Topbooks). É também professor de teoria literária na UFRJ.



Pellegrino: consciência da finitude como matéria poética.

O amigo da morte e o nascimento da pedra:

Hélio Pellegrino em dois movimentos

Antonia Pellegrino

Ars poética

"O poeta herda
a pura perda

Palavra esquerda
jogada ao vento

Cristal difícil
matéria físsil

Em movimento

O poeta vário
a si contrário

Desfralda o tempo

Duro frumento
consentimento

Na cruz erguida

Flor construída
clarão de luz"¹

Primeiro movimento: o Amigo da Morte

"Todo trabalho é a véspera de um sonho"

HÉLIO PELLEGRINO

O homem só se torna amigo da morte no exílio. Degredado ao nascimento, o começo do homem já é o começo do exílio. Lugar onde o vazio se precipita, cárie que fere, morada do desassossego. Grupo seletivo, nem todos exilados são amigos da morte, há de empenhar-se, fazer do desterro motor, impulso ao movimento, ao devir. "*Fala boca, para que te possas, depois, calar com dignidade*"². E no inquieto jogo do vir a ser, na justa tentativa de tourear a morte, o homem constrói sua obra, e nesta medida a dor resplandece, o sofrimento se desfaz e o homem encara, encanta a morte.

Príncipe exilado³, Hélio Pellegrino (1924/1988), cuja obra poética seria reunida postumamente em *Minérios domados* (Ed. Rocco, 1993), fez da presença da mor-

2. "Para mim e para Otto", Lucidez Embriagada, Ed. Planeta.

3. Título de seu único livro de poesia publicado em vida, uma plaquete lançada em 1947.

te, revelada a cada verso na aguda consciência da finitude, uma marca. Mãos dadas à sua dor, aprendiz de mascate em constante negociação com o que lhe sufoca e tira o fôlego, caminhou sobre veredas do próprio desassossego. “Na morte fixou-se o dado da sorte: enquanto vivo, pereço”⁴. Perecem os seres, em ritmos diferenciados, “a pedra se move menos que a planta, a planta se move menos que o réptil, movendo-se sobre a pedra”⁵. Seja pedra, planta ou réptil, todos os seres, por “serem seres, simplesmente, passarão”⁶.

Se a matéria encarna os golpes do tempo, “quando em repouso e quando corre: o corpo morre”⁷, ela também revela a face da mística no mundo, “as coisas estão grávidas de silêncio, reverentes”⁸. Católico fervoroso e materialista dialético, Hélio opera uma síntese, na poesia, entre as duas dimensões conflitantes — “por baixo do mundo lavra um incêndio”⁹. Para ele, a salvação está na carne, na matéria embebida no sagrado. E, nesta medida, a matéria, forma maciça, é palco da luta entre homens e o tempo, no trabalho, na criação. Alquimista das idéias em obra, aqui transmuta-se o vazio, de ferino a fértil, o tempofoice em tempo-asa, o homem transcende a própria finitude na obra, e pode, finalmente, tornar-se amigo da morte.

“Não há morte nenhuma,
no tronco da bananeira
devolvido à praia,
inchado de mar.

A morte é onde falta
qualquer palavra, entre lábios
lívidos: ravina de inominada
ausência — feita de nada.”¹⁰

“Quem fala passa e fica, deixa de ser e continua sendo”¹¹. Os seres são tristes, apagados pelo sofrimento, quando sua participação na linguagem é inaudível, “tudo o que não é dado à luz, soluça”. Aqui Pellegrino ecoa afinidades eletivas com o filósofo Walter Benjamin: “Não há acontecimento ou coisa, seja na natureza animada ou inanimada que, de certa forma, não participe na linguagem, porque a todos é essencial a comunicação de seu conteúdo espiritual”¹². Mensageiros entre dois mundos, do invisível ao visível, “os poetas praticam a jardinagem do Universo”¹³. Cabe a eles a tradução desse conteúdo espiritual, dar expressão à linguagem silenciosa das coisas, minérios ou pássaros. “O que não é consumado, nos consome: grito de horror na aresta de um cristal ardendo em febre”¹⁴.

Servo da linguagem, o poeta torna-se mais um “elo do movimento cuja razão última é mistério”¹⁵. E Hélio, psicanalista, soube servir à palavra, morada do ser, senhora do inconsciente. Soube escutar; a fala humana e o soluço das coisas. E soube fazer dessa escuta, obra.

“Este vigor da palavra
— leve, levíssima asa —
é o teto do corpo, espaço
aberto às estrelas — casa”¹⁶,

4. “Canção”, *Minérios domados*, Ed. Rocco.
5. “Heráclito, o Obscuro”, *Minérios domados*, Ed. Rocco.
6. “Passarão”, *Minérios domados*, Ed. Rocco.
7. “Sorry”, *Minérios domados*, Ed. Rocco.
8. “Momento”, *Minérios domados*, Ed. Rocco.
9. “Van Gogh em Amsterdã”, *Minérios domados*, Ed. Rocco.

10. “A morte humana”, *Minérios domados*, Ed. Rocco.
11. “Tristão de Athayde: a mocidade construída”, Lucidez Embriagada, Ed. Planeta
12. *Sobre a linguagem humana e a linguagem em geral*, W. Benjamin
13. “Vésper”, *Minérios domados*, Ed. Rocco.
14. “Febre”, *Minérios domados*, Ed. Rocco.
15. Carta à neta Antonia Pellegrino.
16. “A morada”, *Minérios domados*, Ed. Rocco.

É nesse fazer fluído que Hélio, poeta, encontra a possibilidade copulativa de restaurar, através da linguagem, a unidade consigo mesmo, com seu semeilhante, com o universo. Logo, é no fazer poético que Hélio exilado se repatria, se religa ao sentimento oceânico e cala seu rumor insone.

"Esta água é todas as águas,
sem porto, nome ou naufrágio.
Rendada de espuma ao vento,
Sem dor nem contentamento.

Esta água — lugar nenhum —
É perdição sem loucura.
Nela se dissolvem mágoa,
memória, tempo, aventura.

Sem lei nem rei, sem fronteira,
além do verbo e do silêncio,
esta é a pátria procurada:
incêndio de tudo: nada"¹⁷

Segundo movimento: Nascimento da Pedra

"A pedra tem mais sossego que a planta"
HÉLIO PELLEGRINO

Para conhecer as coisas, há de dar-lhes a volta. Em torno, pelo avesso. Revirá-las, as coisas, todas, sejam elas coisas, sentimentos, experiências ou recordações. Em viagem ao redor de si mesmo, peregrino de labirintos, Hélio mergulha nas trevas do próprio inferno — caminha e arde. E de lá retorna. "*Sou uma luz provisória, prometida à chuva que cai, ao rigor da pedra e do vento, à escuridão que não se apaga mais*"¹⁸.

¹⁷. "Mar alto", *Minérios domados*, Ed. Rocco.

¹⁸. "Luz provisória", *Minérios domados*, Ed. Rocco.

Da longa jornada noite adentro, impossível voltar o mesmo. E Hélio, marcado pela tensão de morte, propulsão de vida, no fluxo da linguagem-obra, tendo amizades feitas com a "velha da foice", retorna; contemplativo, sereno. Espírito liberto das angústias tantas — jamais de todas —, flecha em pleno vôo, a poética "pellegrina" revela tal nuance.

"A pedra, o vento, a luz alterada,
o salso mar eterno, o grito
do mergulhão, sob o infinito
azul:

— Deus não me deve nada"¹⁹

Segundo Friedrich Nietzsche, "*as pessoas que compreendem algo em toda a sua profundidade raramente lhe permanecem fiéis para sempre. Elas justamente levaram luz à profundidade: então há muita coisa ruim para ver*"²⁰. E o poeta, que até o início da década de 1970 carrega no peito dois infartos e a morte do pai, redireciona, a partir de então, sua poesia. Até a prematura morte, em 1988, sua poética abandona excessos e combina idílio à "arte de domar os seus minérios", como bem definiu Humberto Werneck²¹.

Neste período em que sua poesia proporciona novas cores ao presente, momentos sutis são matéria lírica, "*grávida de seu peso, a água imensa acolhe o vento: e faz seu corpo*". Os sonetos dão lugar às formas livres, mais curtas, os versos ganham poderosos efeitos com menor uso de palavras e imagens.

¹⁹. "Plenitude", *Minérios domados*, Ed. Rocco.

²⁰. *Humano, demasiado Humano*, Ed. Cia. das Letras.

²¹. Jornalista e escritor. Organizador do volume *Minérios domados*, Ed. Rocco.

Na temática, as inquietações permanecem; no entanto são trabalhadas de outro modo, o desassossego dá lugar à sensação de transcendência.

“Somos argila, noite
onde os dedos se afundam,
hemorragia de espantoso silêncio
nas galerias do corpo.

O resto,
O resto é pura perda
E transitória insônia.”²²

Nesse segundo movimento, Hélio doma seus minérios com mãos firmes e fortes. Mineiro apostólico romano, como se definia, talha em sua obra minérios que não são apenas imagens líricas, mas experiências. Era filho e neto de médicos, ambos com longa experiência nas minas de ouro dos ingleses na cidade de Passagem de Mariana. Mais tarde, Hélio casou-se com Maria Urbana — a quem dedicou o “Livro da Amiga”, com poemas inéditos aqui publicados —, herdeira dessas mesmas minas de seu passado. Na obra de Pellegrino, minérios são encontráveis na superfície da terra ou no leito dos rios; a matéria sólida, aparentemente não perecível expande sentidos, rasga a infância, transcende, brilha na noite.

“No espinhaço da serra
o tempo deixa de respirar

A grande síncope desvenda
a verdade da pedra

O espaço infinito desata
o silêncio de Deus

A montanha tamanha
trespassada de azul
torna leve a eternidade:

Pedra sabão pedra balão

— no ar.”²³

Na luz e na sombra, vereda percorrida por aqueles que negociam uma vida inteira com a morte, a poesia de Hélio Pellegrino reverbera o mito do eterno retorno, negando o fim das coisas nas suas próprias repetições. Com essa coragem lírica Hélio nos convida para a contradição no presente e na transcendência, doma seus minérios na obra, e permanece.

“A pedra
a pedra como o fogo
com suas resinas e ramas
a pedra como o fogo
é um sonho
de pálpebras abertas.

O sonho é quando
no veludo íntimo da noite
fogo e pedra se sonham:

— as pálpebras cerradas”²⁴

22. “Catacumbas”, *Minérios domados*, Ed. Rocco.

23. “Serra da piedade”, *Minérios domados*, Ed. Rocco.

24. “La vida es sueño”, *Minérios domados*, Ed. Rocco.

Poemas inéditos do 'Livro da Amiga'

selecionados por Antonia Pellegrino

5
Era domingo também naquele dia,
As crianças brincavam na relva do quintal,
Havia vozes e havia fitas coloridas de veludo,
E longas tranças em cabelos longos,
E mãos maravilhosas colhendo o Sol.

Era domingo também naquele dia,
As árvores balançavam ao vento,
E todo o mundo balançava ao vento,
e um mistério qualquer rondava o ar
translúcido da manhã, e havia uma euforia
de água correndo, de frutos perfeitos,
de perfume
— capaz de substituir a vida inteira.

Foi, então, amiga, que percebi o teu avanço.
E corri para o quarto de brinquedos,
E deixei a companhia de outros meninos,
E peguei da manhã, das árvores e do vento,
e corri desesperado de alegria para
o quarto de brinquedos,
e me pus a gravar teu nome.

10
Amiga,
A minha alma de marinheiro é tua.
Colhe-a, num instante, enquanto o vento
umedece,
Estreita-a contra teu coração, enquanto
passeamos,
Dá-lhe o teu perfume para que ela possa
adormecer.

21
Amiga,
Louvemos as pedras que nos ferem os pés,
Exaltemos as veredas escuras onde nossa
alma se espanta,
Cantemos o vento inquieto que nos perturba.

Amiga,
Tudo é áspero e difícil.
A verdadeira beleza do mundo repousa em
seu mais indecifrável enigma.
As pedras que nos ferem os pés têm a sua
razão de ser,
As veredas escuras medem para nós os
limites da luz,
O vento que nos perturba traz consigo a
nostalgia da morte.

Tudo é áspero e difícil.
Caminhamos lentamente, como cegos,
E o eco de nossos passos fere a alma de
espelhos invisíveis.

41
Amiga,
Os pássaros cantam no quintal.
Faz chuva hoje, as casas estão fechadas,
Os homens estão fechados, o mundo se
recolhe sob a chuva.
Mas os pássaros conhecem a intimidade
da chuva,

A chuva cai sobre os pássaros
E os pássaros glorificam o mistério da chuva.

Os quatro poemas inéditos acima foram selecionados por Antonia Pellegrino do Livro da Amiga, conjunto de poemas escrito por Hélio Pellegrino e enviado ao amigo Otto Lara Resende com carta de 23 de novembro de 1947. O livro é inspirado por Maria Urbana Pentagna Guimarães, com quem o autor se casaria um ano depois. Dessa obra, a editora Bem-Te-Vi publicou este ano oito poemas inéditos dentro do *Arquivinho Hélio Pellegrino*.

Um enigma de nossa história literária: Gregório de Matos

Paulo Rónai

Se fosse preciso demonstrar a utilidade dos estudos de literatura comparada, a sua aplicação à poesia de Gregório de Matos poderia servir de argumento. A obra do primeiro poeta brasileiro de certa importância, quando estudada em si, pode dar a ilusão de um fenômeno genuíno, local e original; colocada dentro das correntes e das tendências de sua época, aparece como uma das variantes coloniais de um estilo universal.

A finalidade do presente estudo consiste em delimitar a contribuição estrangeira nessa obra. Para isso, parece-me de bom alvitre recapitular, de início, os sucessivos esforços já desempenhados nesse sentido pela crítica nacional.

O primeiro confronto da obra de Gregório com as suas fontes é bem antigo e reveste a forma de uma acusação de plágio, feita pelo P.e Lourenço Ribeiro, contemporâneo e concorrente do "Boca do Inferno". Frei Lourenço, ao que parece, teve a imprudência de falar mal deste e de suas poesias; Gregório vingou-se num "epigrama"¹ de incrível grosseria, em que apontava com insistência a origem mulata de seu rival, sem respeitar-lhe a famí-

lia. Replicou o agredido com veemência não menor, passando em revista os poderes de todos os parentes de Gregório, um por um; de mais a mais, vilipendiou-lhe a obra e acusou-o de ser "pirata do verso alheio". Acrescentava:

Já se conhece a maranha
Das poesias que vendes
Por tuas, quando as pertendes
Traduzir do Castelhana

* Reúno neste estudo, refundidos, os três artigos que publiquei em 1950 no *Correio da Manhã* (ns. de 21 de maio, 4 e 18 de junho) sobre Gregório de Matos, uma das figuras mais enigmáticas da literatura brasileira. Com grande surpresa minha, tais artigos me valeram, logo depois, violento ataque de um colaborador tão anônimo quanto apaixonado da *Tribuna Popular*, o qual julgou necessário tomar contra mim, em nome do nacionalismo, a defesa de Gregório de Matos. Quem ler com isenção de espírito os trabalhos que apreço, reproduzidos a seguir em sua substância, há de verificar, julgo eu, que o meu objetivo não foi agredir o poeta baiano, nem defendê-lo: apenas procuro estudar-lhe a obra para melhor compreendê-la. Ressalta, aliás, do meu estudo, que, ao falar em Gregório de Matos, me estou servindo apenas de uma "hipótese de trabalho", para não ter de repetir a cada passo: "os diversos autores das obras atribuídas a Gregório de Matos", ou: "os poemas de autoria vária e incerta reunidos no *Corpus Gregorianum*, isto é, nos seis volumes da edição da Academia Brasileira de Letras".

1. *Obras de Gregório de Matos*, ed. da Academia Brasileira de Letras, vol. IV, pág. 276.

E ainda:

Cuida o mundo que são tuas
As sátiras, que acomodas,
Inda que o que vendo a todas
Pode clamar obras suas:
Os rapazes pelas ruas
O andam publicando já,
E o mundo vaia te dá
Quando vê tal desengano.

Nem se limitou a acusações gerais,
mas assinalou com toda exatidão um dos
furtos do competidor:

O soneto que mandaste
Ao arcebispo elegante
Do de Gónora ao Infante
Ao Cardeal lho furtaste:
Não sei como te chamaste
O Mestre da Poesia, Furtando mais
em um dia
Que mil ladrões em um ano.

O acusado revidou o ataque numa
"silva"², ainda mais grosseira do que aque-
le, em que multiplicava as personalida-
des; de maneira significativa, porém, não
refutou as acusações de plágio.

Se a sátira do Pe. Lourenço Ribeiro
permaneceu inédita até 1933³, muito
antes dessa data apareceu outro tes-
temunho, e desta vez em livro impresso,
contra a originalidade de Gregório.
Varnhagen, que possuía quatro códices
manuscritos das obras deste, achou
que a vida do poeta brasileiro
"é como a do castelhano Quevedo,
a quem ele quis imitar e muitas vezes
até copia, um tecido de anedotas

cômicas e chistosas"⁴, observação algo
equivóca, pois pode ser interpretada (co-
mo efetivamente foi) no sentido de que
Gregório imitou o homem Quevedo em
seus atos e não o poeta em seus versos. Já
no prefácio de *Florilégio*, Varnhagen foi
mais explícito e afirmou que Gregório se
fez, "pelas tendências de seu caráter, não
discípulo mas escravo imitador de
Quevedo"⁵, dando como exemplo a "Salve
Rainha glosada"⁶, arremedada do *Padre
Nuestro* glosado pelo satírico castelhano.

Sílvio Romero, apesar dessa afirma-
ção, não entrou a examinar a originalida-
de de Gregório, de quem, aliás, na altura
em que ele o estudou⁷, só haviam sido pu-
blicadas poucas poesias; se tivesse conhe-
cido mais, dificilmente qualificaria o es-
tro do poeta baiano de "lirismo simples,
espontâneo no fundo, um pouco alterado
pelo *cultismo* amaneirado da época".

Menos explicável o julgamento de
Araripe Júnior, que publicou um volume
inteiro sobre o nosso poeta⁸, numa data
em que a edição de Vale Cabral já tornara
acessíveis grande parte das poesias satíri-
cas. Nesse livro, pretensioso e fantasista
ao mesmo tempo, o autor, depois de des-
cobrir semelhanças de Gregório com
Dante, Petrarca, Aretino, Homero (*et j'en*

4. Visconde de Porto Seguro, *História Geral do Bra-
sil*, 3ª edição integral (com notas de Rodolfo Garcia).
São Paulo, Ed. Melhoramentos, s.d., vol.III, pág.335.
5. *Florilégio da Poesia Brasileira*, Rio de Janeiro,
reedição da Academia Brasileira de Letras, 1946,
vol. I, pág.22.

6. *Obras*, I, 224.

7. Em dezembro de 1881, num estudo publicado na
Revista Brasileira. Cf. Sílvio Romero, *História da Lite-
ratura Brasileira*, 3ª ed. Aumentada, Liv. José Olym-
pio, Rio de Janeiro, 1943 tomo II, pág. 46, notas 1 e 2.

8. T. A. Araripe Júnior, *Gregório de Matos*, Paris-Rio,
Livraria Garnier, 1910, segunda ed. (reprodução fiel
da primeira de 1984).

2. *Ibidem*, vol.V, pág. 363.

3. Quando foi reproduzida no vol. VI desta mesma
edição das *Obras* de Gregório, pág. 257.

passé), teima em contestar o símile de Varnhagen entre as personalidades de Quevedo e Gregório, simplesmente porque a vida dos dois era muito diferentes e os seus temperamentos não se assemelhavam. Logo depois, com a segurança dos que ignoram as dúvidas, afirma que o regresso de Gregório ao Brasil, "equivaleu a uma libertação de qualquer influência literária". Veremos mais adiante como essa asserção é descabida.

Lembrado de Varnhagen, João Ribeiro, um dos primeiros que no Brasil empregaram processos de literatura comparada, marcou de maneira positiva algumas fontes de Gregório⁹, "um gongórico de espécie jocosa, obscena e burlesca", de quem algumas poesias "não merecem mais do que o nome de paráfrases"; observou também, com muita agudez, que os materiais do poeta espanhol (Góngora) invadem às vezes as poesias do brasileiro, "que mais espontâneas parecem". Os empréstimos que apontam consistem nos estribilhos e na idéia geral dos epigramas "Distribuição de cornos"¹⁰ e "Benze-se o poeta", etc.¹¹, assim como na técnica do epigrama "Verdades"¹² a influência de Quevedo, que julga menos importante ("algumas vezes pode ser a fonte imediata de nosso seiscentista, mas ambos derivam do genial cordoves"), exemplificava-a no estribilho "ponto em boca" das décimas intitulado "Á Fome que houve na Baía no ano de 1691"¹³. Podemos acrescentar o estribilho *Milagres da corte son*, que João Ribeiro atribui a Góngora, mas que é de

Quevedo, no epigrama "Milagres do Brasil"¹⁴. Em todos esses casos, relativamente pouco numerosos, cabe mais a denominação de influências que a de plágio, o que torna perfeitamente razoável a ressalva do grande erudito: "Não excluem essas equações flagrantes o dom da originalidade, o qual não consiste apenas na ausência da imitação. A mesma noção de escola literária ou a de moda envolve em si essa conformidade de traços fisionômicos que lhes dão o ar de família".

Já estava em seu curso a publicação, em seis volumes, pela Academia Brasileira de Letras, das obras de Gregório de Matos, quando José Veríssimo¹⁵ lhe esboçou o retrato literário. Tendo descoberto em Quevedo o original da estrofe que era tida como confissão mais pessoal do poeta baiano, "Querem-me aqui todos mal", etc. (no "Epigrama sobre vários assuntos"¹⁶), adota atitude de desconfiança para com Gregório "servil imitador" que não só imita como também plagia Quevedo muitas vezes. "Também não há nem na inspiração, nem na expressão da poesia... de Gregório de Matos algum sinal que o estreme entre os seiscentistas e gongoristas seus contemporâneos. Emparelha em tudo e por tudo com eles".

Sem trazer contribuição concreta para o assunto, Ronald de Carvalho, nas páginas impressionistas que consagra a Gregório¹⁷, contentava-se em apontar vagamente nas poesias satíricas e morais "o rasto de Quevedo, como nas

9. João Ribeiro, *O Fabordão*, Paris-Rio, Livraria Garnier, 1910, pág. 306-307.

10. *Obras*, vol. IV, pág. 281.

11. *Ibidem*, vol. IV, pág. 270.

12. *Ibidem*, vol. IV, pág. 302.

13. *Ibidem*, vol. V, pág. 196.

14. *Obras*, vol. IV, pág. 276.

15. José Veríssimo, *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Livr. Francisco Alves, 1929, pág. 87 e ss.

16. *Obras*, vol. IV, pág. 273.

17. Ronald de Carvalho, *Pequena História da Literatura Brasileira*, 6ª edição revista, Rio de Janeiro, Briguiet, 1937, págs. 119-121.

alegóricas a influência de Góngora e de Marini"; "contudo" — acrescentava — "no meio de tantas predileções literárias guardou Gregório de Matos a personalidade". E propunha, em vez de um confronto da obra de Gregório de Matos com a dos poetas nomeados, um estudo comparativo de sua personalidade com a de Verlaine!

Nesse ínterim, a edição da Academia, iniciada em 1923, chegou a ser concluída em 1933. Entre os estudos introdutivos que precedem os seis volumes, destaca-se o de Homero Pires¹⁸ pela exata compreensão do lugar de Gregório na literatura internacional: um discípulo medíocre de Quevedo e, em geral, da escola cultista e conceptista. Assinala com toda a razão que, contrariamente à tese de Ronald de Carvalho, não existe na poesia sacra de Gregório elemento místico algum; pelo contrário, essa parte de sua obra também se caracteriza por elementos burlescos, infestado como está de *concetti*, de paradoxos, de antíteses de mau gosto.

Bem interessante a evolução do julgamento de Afrânio Peixoto, organizador da edição: começou a tarefa com visível entusiasmo e a qualificou, no limar do primeiro volume¹⁹, não só "de grande serviço prestado às letras nacionais", como também de "reabilitação e não apenas literária", e seis anos depois, assustado com o número excessivo e o valor desigual das produções, não hesitou em afirmar que o poeta "se juntara os seus versos, teria o bom gosto de sacrificar muito mais da metade deles", e em anotar que nos Códices de Gregório reproduzidos por eles apareciam poesias de outros autores, inclusive sonetos de Camões, "não con-

tando paráfrases e até plágios com que o poeta ajudava aquela facilidade de versar". Por isso insistiu na necessidade de uma edição crítica, não sem receá-la:

"Possa ela, aferindo o verdadeiro valor do poeta, não diminuí-lo com diminuir a obra que traz seu nome²⁰". Por estranho contraste, lê-se no mesmo volume um estudo de Xavier Marques, que volta a comparar Gregório àqueles com que menos se assemelha, um Marcial ou um Swift, e conclui com a tradicional chave de ouro: "O que ele cedeu às afetações do gongorismo, não deslustra a sinceridade que lhe sangra nos versos em geral"²¹. Ainda mais desabusado no último volume, Afrânio Peixoto encareceu novamente a necessidade de uma edição crítica, admitindo acerca da própria edição que "o valor do empreendimento foi não só de história literária, como de ética e de etnografia colonial"²². Como se vê, estamos longe da reabilitação prometida no início.

Pode-se considerar um começo de tão desejável reedição em bases críticas a reprodução de trinta poesias de Gregório de Matos no vol. I da *Antologia de Poetas Brasileiros da Fase Colonial*, por Sérgio Buarque de Holanda²³, feita na base de vários códices não consultados para a edição da academia e com registro das variantes. Na nota final deste volume, o compilador se contenta com uma breve referência à falta de originalidade de alguns poemas "que quase não passam de traduções de Quevedo", dando como

20. *Ibidem*, vol. III, pág. 7.

21. Mesmo vol., págs. 19 e 23.

22. *Ibidem*, vol. VI, pág. 10.

23. *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*, por Sérgio Buarque de Holanda. Revisão crítica por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1953, vol. I págs. 326-327.

18. *Obras*, vol. I, Rio de Janeiro, 1929, págs. 23-28.

19. Isto é, do vol. II, que saiu primeiro, em 1923, pág. 7.

exemplo o "Epigrama sobre vários assuntos", já assinalado por José Veríssimo. Por outro lado, citando Rodolfo Garcia, lembra que há nas coleções até então publicadas vários poemas atribuídos indevidamente a Gregório, por exemplo o soneto "À morte do famigerado Lusitano, o grande Padre Antonio Vieira" (que morreu um ano depois do poeta).

À medida que diminuía o número de poesias inéditas de Gregório de Matos, patenteava-se cada vez mais a forte influência dos poetas espanhóis na sua obra.

Mas enquanto Varnhagen, José Veríssimo, João Ribeiro lhe apontavam os empréstimos, Sílvio Romero, Araripe Júnior, Ronald de Carvalho continuavam a afirmar que estes não lhe diminuía a originalidade.

Publicada a edição da Academia, impunha-se um cotejo pormenorizado da obra de Gregório com a de seus Mestres. Tarefa ingrata, pois a leitura das setecentas e tantas poesias de Gregório não é nada agradável. Há nelas tal dispêndio de conceitos, hipérboles, antíteses, hipérbatos, paradoxos, trocadilhos, disquisições pernósticas, que não somente irritam o leitor, como também se confundem em massa indistinta e amorfa. Numa enorme versalhada de que dificilmente emerge uma ou outra composição. As obras de Quevedo e Góngora, conquanto de qualidade muito superior e com rasgos de grande originalidade, constituem por sua vez verdadeiros labirintos, pela repetição constante dos processos e a freqüente insignificância dos assuntos.

Quem teve o mérito de enfrentar a empresa foi Sílvio Júlio²⁴. Ao mesmo tempo, deu-se ao trabalho de verificar as aproximações anteriores. Resulta de suas pesquisas que Gregório, em suas numerosas imitações, mais de uma vez transgrediu os limites do plágio; nos casos em que se contenta em imitar, geralmente estraga o modelo, ou por lhe ser inferior ou por não entendê-lo; ou então, mesmo "Quando não imita conscientemente Quevedo e outros.... fica a repisar velhos motivos e formas já cansadas da arte européia". Essas demonstrações,

bastante convincentes, vem acompanhadas de diatribes desnecessárias contra Gregório, ladrão e plagiador, e contra todos aqueles que teimam em considerá-lo como grande talento original ou expressão artística do espírito brasileiro ou baiano.

As traduções e imitações de Quevedo, descobertas por Sílvio Júlio, encontram-se nos sonetos "A vida solitária"²⁵, "A uma dama sobre um sonho amoroso que o autor teve com ela"²⁶, "Ao rio Caípe"²⁷, "A uma dama que se queixou de não ver o poeta segunda vez"²⁸, "Efeitos contrários do amor"²⁹; nos tercetos de "Os vícios"³⁰; no

A leitura das setecentas e tantas poesias de Gregório não é nada agradável'

24. Sílvio Júlio, *Penhascos*, Rio de Janeiro, Calvino F.o, 1933, págs.245 a 259, e *Reações na Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Livr. Antunes, 1938, págs. 102-136.

25. *Obras de Gregório de Matos*. Ed. Da Academia Brás. De Letras, vol. II, p.178.

26. *Ibidem*, vol. III, pág. 32.

27. *Ibidem*, vol. II, pág. 27.

28. *Ibidem*, vol. II pág. 33.

29. *Ibidem*, vol. II pág. 34.

30. *Ibidem*, vol. IV pág. 41.

epigrama "Ao Confessor do Arcebispo D. Frei João da Madre de Deus"³¹; nos romances "Satiriza alegoricamente a vários ladrões da República"³² e "Betica a bom mato vens"³³; nas décimas de "Estamos na cristandade"³⁴ e de outra poesia que não consegui identificar (e onde se lêem os versos "Não porque casta vivesse, / mas porque fez muita casta"). No que diz respeito a Góngora, aponta o soneto "A Maria de Povos, sua futura esposa"³⁵, decalcado em dois sonetos desse autor; por outro lado, procede pela primeira vez a um exame da acusação antiga do P.e Lourenço Ribeiro e conclui pela sua completa procedência, mostrando como o soneto "Ao Arcebispo D. Fr. Manuel da Ressureição"³⁶ é efetivamente tradução quase literal de um terceiro soneto gongórico. Por fim, levanta justificada dúvida quanto à originalidade do soneto "A Jesus Cristo Nosso Senhor"³⁷, por haver sido encontrada num antigo códice uma variante espanhola do mesmo, atribuída a Sá de Miranda.

Acrescidos de tais empréstimos aos anteriormente anotados por outros pesquisadores, não hesitou Sílvio Júlio em afirmar, no seu estilo temperamental, que "os defensores da propriedade intelectual não achariam exemplo tão frisante de violação em nenhuma literatura do resto do globo". Sua filípica, no entanto, parece não ter convencido a Pedro Calmon, para quem "O que há de belo na obra heterogênea de Gregório de Matos, exime-o da

falta, que certamente não foi dele, senão de quem compilou as poesias, misturando autores, de passar por plagiário ou tradutor de Góngora, Quevedo e outros clássicos. Cumpre-nos separar o joio do trigo"³⁸. Mas Pedro Calmon não empreende tal separação, a ponto de indicar como um dos mais belos poemas de Gregório um dos menos originais. Parece-me, aliás, simples demais inculpar o compilador por um fenômeno que era característico de toda uma escola literária.

Por sua vez, Sigismundo Spina, selecionador de uma antologia dos poemas de Gregório, entra em aberta discussão com Sílvio Júlio, afirmando que "só a noção da imensidade literária do bardo faz naufragar esse suposto desmerecimento de sua obra"³⁹. A seguir passa a expor que os pretensos plágios deste não diferem da habitual utilização de um tesouro poético universal "numa época em que não se fazia a menor idéia do que fosse honestidade literária".

Talvez se pudesse aceitar essa argumentação (embora muitos dos empréstimos assinalados consistam em mera tradução de poesias inteiras), se os decalques de Gregório de Matos parassem aí. Ainda há pouco, mostrou Clóvis Monteiro como um dos sonetos mais famosos de Gregório, "Buscando a Cristo", não é dele, devendo ser atribuído com toda a probabilidade ao poeta português Manuel da Nóbrega⁴⁰. (Assim, dos três ce-

38. Pedro Calmon, *História da literatura Bahiana*, Rio de Janeiro, 2ª ed., Livr. José Olympio, 1049, pág. 34.

39. Vol. II, da Pequena Biblioteca de Literatura Brasileira: Gregório de Matos. Introdução, seleção e notas por Sigismundo Spina. São Paulo, Ed. Anchieta, s. d., pág. 34 e ss.

40. Clóvis Monteiro: *À margem das obras poéticas de Gregório de Matos*, No número 15 de Janeiro de 1950 do "Correio da Manhã".

31. *Ibidem*, vol. IV pág. 297.

32. *Ibidem*, vol. IV pág. 242.

33. *Ibidem*, vol. IV pág. 143.

34. *Ibidem*, vol. V pág. 274.

35. *Ibidem*, vol. II pág. 31.

36. *Ibidem*, vol. II pág. 74.

37. *Ibidem*, vol. I pág. 91.

lebres "sonetos do arrependimento" de Gregório⁴¹, que figuram em tantas antologias e tantos elogios mereceram dos críticos, atualmente só um, "A Jesus Cristo Crucificado", permanece no seu ativo, pois do terceiro, "A Jesus Cristo Nosso Senhor", Silvio Julio já apontou aprovável fonte castelhana).

Começando a respigar, por minha vez, na extensa produção de Gregório, não deixei de encontrar outros exemplos flagrantes de arremedo. Assim, nas quadras do soneto "A rogo de uma dama que se viu desprezada de seu amante"⁴², encontram-se uma das rimas e parte das palavras do início de um soneto de Quevedo. Como tantas vezes, Gregório só copia palavras: a idéia filosófica de Quevedo, tão característica da escola conceptista (a vitória do amor sobre a pretensa liberdade da alma), desapareceu. Em outro soneto, "Responde a um amigo em matéria amorosa"⁴³, subsistem a apresentação, o tom didático e até o nome do amigo a quem o poeta dá uma aula sobre o amor; mas perde-se a substância da aula, e é melhor assim, pois como um poeta do temperamento de Gregório haveria de adotar a tese platônica de que a posse afeia o amor, em quanto a pretensão insatisfeita o embeleza? As experiências mais diretas não provocam no poeta reações subjetivas, mas

*Um dos
sonetos mais
famosos de
Gregório,
Buscando
a Cristo, não
é dele'*

sim reminiscências: Tal acontece no soneto "Ao horroroso cometa que apareceu na Bahia"⁴⁴, fenômeno que leva Gregório a reproduzir as reflexões de Quevedo provocadas por outro cometa; tal no "epigrama" (esse termo na coletânea de Gregório se refere não raro a composições extensas) "Aos cavaleiros que correram na festa das virgens no ano de 1685"⁴⁵, cujo assunto parece vivido e estritamente local, e que no entanto é a imitação às vezes literal da *Fiesta de toros com rejonas al principe de Gales*, do mesmo Quevedo.

Com a descoberta de tais originais, poder-se-á retificar algum traço do retrato de Gregório, que passa por um boêmio incorrigível, mas, ao mesmo tempo, por um homem de vasta cultura. O exame das palavras e citações latinas incluídas em seus poemas leva-nos a suspeitar, por exemplo, que de latim ele mal conhecia os rudimentos e os poucos fragmentos do uso eclesiástico; suas alusões a autores antigos, visivelmente de segunda mão, confirmam esta suspeita. Veja-se o começo de "Retrato do Governador Antonio de Sousa de Meneses chamado o Braço de Prata"⁴⁶, em que esse inimigo do poeta é tão cruelmente ridiculizado:

41. *Ibidem*, vol. I pág. 91-93.

42. *Ibidem*, vol. II pág. 44. O soneto correspondente de Quevedo leva o título seguinte: *Que de Lisi el hermoso desdén fué la prisión de su alma libre*.

43. *Ibidem*, vol. II pág. 68. Em Quevedo: *A un caballero que se dolía del dilatar-se la posesión de su amor*.

44. *Ibidem*, vol. IV pág. 69. Em Quevedo: *Desacredita la presunción vana de los cometas*.

45. *Ibidem*, vol. IV pág. 316.

46. *Ibidem*, vol. IV, pág. 265. Depois de publicados os artigos que reúno neste estudo, verifiquei que os três últimos "empréstimos" já foram assinalados pelo erudito Varnhagen, numa nota ulterior ao vol. I do *Florilégio*, incluída no vol. II, pág. 380.

Oh não te espantes não, dom Antonia,
Que se atreva a Bahia
Com espremida voz, com plectro esguio,
Cantar ao mundo teu rico feitio,
Porque é já velho em poetas elegantes
O cair em topezas semelhantes.

Da pulga acho que Ovídio tem já escrito,
Luciano do mosquito
Das rãs Homero, e destes não desprezo,
Que escreveram matéria de mais peso
Do que eu, que canto coisa mais delgada,
Mais chata, mais sutil, mais esmagada.

Dir-se-ia que Gregório está invocando autores sabidos de cor e saltado, para aniquilar a sua infeliz vítima. Nada disso: o que ele faz é apenas traduzir uma das *canciones* de Quevedo, *A Una Mujer Flaca*:

No os espanteis, señora Notomía,
Que me atreva este dia,
Com espremida voz convalescente
A cantar vuestras partes a la gente;
Que de hombres es, en casos importantes,
El caer en flaquezas semejantes.

Cantó la pulga Ovídio, honor romano,
Y la mosca Luciano;
De las ranas Homero; yo confieso
Que ellos cantaron cosas de más peso;
Yo escribiré com pluma más delgada
Materia más sutil y delicada.

A leitura do original esclarece, aliás, algumas expressões um pouco obscuras da tradução. Talvez o "dom Antonia" do primeiro verso seja apenas uma corruptela da "señora Notomía", do espanhol, que porventura Gregório não entendeu ("notomía" é a forma popular de "anatomía").

É possível que os conhecimentos de italiano atribuídos a Gregório não passem também de uma piedosa lenda; pelo menos lá onde ele, dirigindo-se "Ao rio Caipe, memorável pelos versos do Poeta, assim como o ficou sendo o Sorga pelos do Petrarca"⁴⁷, nos faria admitir influência italiana direta, está apenas, e bem servilmente, copiando mais uma vez o seu Quevedo, como já mostrou Sílvio Júlio.

A originalidade não era nenhuma característica nem sequer dos mestres do cultismo, Gianbattista Marino imitou ou copiou Claudiano, Homero, Luciano, Teócrito, Tácito, Heliodoro, Lucano, Apuleio, Dante, Petrarca, Sannazzaro, Vida, Ariosto, e muitos outros; Quevedo deleitava-se em imitações confessas de Marcial, mas às vezes surpreendia-se traduzindo Camões sem dizer água vai. O que prejudicou a Gregório de Matos foi os seus modelos serem exclusivamente castelhanos. A excessiva semelhança entre os dois idiomas, a possibilidade de se utilizarem as mesmas rimas e os mesmos estribilhos, convidavam-no ao decalque.

Costuma-se alegar em sua defesa que as idéias da época a respeito da propriedade intelectual eram diferentes, Mas que os seiscentistas sabiam distinguir entre imitação e plágio, demonstra-o não somente a sátira, já citada, do P.e Lourenço Ribeiro contra Gregório, como também um soneto deste "A certo doutor ignorante mostrando por suas umas décimas que se entende eram de Antonio Fonseca Soares". Gregório a deblaterar contra um plagiador não deixa de ter graça, sobretudo quando se considera que nem sequer dessa vez soube ser original,

⁴⁷. *Ibidem*, vol. II, pág. 27

pois pediu emprestadas a Quevedo todas as rimas do soneto⁴⁸.

Uma única vez admite Gregório estar traduzindo o autor, quando anota acima de um de seus sonetos "A. D. Âgela": "É a tradução de outro soneto, composto por Filipe IV, Rei da Espanha"⁴⁹. Dir-se-ia que pretende esconder propositadamente o nome de seu principal modelo, pois o original não é de Filipe IV, e sim de Quevedo.

Entre os estribilhos de décimas que Gregório deve a Quevedo, anotemos mais este: "Esta é a justiça que manda el Rei"⁵⁰ (no castelhano: *Esta es la justicia que mandan hacer*).

Em todos os casos citados até agora, a imitação é feita no gênero do poema imitado: soneto quando este é soneto, décima quando é *letrilla*, e assim por diante, o que é mais um indício de arremedo servil. Só encontrei uma exceção a esta regra no soneto "A uma correspondência desvanecida e renovada"⁵¹, em que a borboleta que morre queimada, símbolo de amor precioso, é comparada à salamandra e à fênix, outras tantas imagens que se encontram juntas numa "silva" de Quevedo. Mas a junção desses símbolos era tão freqüente e óbvia na *imagerie* conceptista que a coincidência não pressupõe necessariamente conexão direta entre dois poemas heterogêneos.

A produção de Gregório pode ser dividida em parte expressiva e parte decorativa'

Outros rastros de influência espanhola que se me deparam na leitura de Gregório caracterizam bem o estranho critério de poesia não somente de nosso poeta, mas de toda a sua época. Num dos sonetos atribuídos a Góngora contra os admiradores de Lope de Vega⁵², o autor, num excessivo artificialismo, abarrota os versos com os títulos de dez comédias vequianas. Tal requinte é repetido em nada menos de três poemas das *Obras* de Gregório⁵³ um dos quais, segundo Pedro Calmon, não seria dele, mas de Tomás Pinto Brandão⁵⁴, sem que se justi-

fique esse fato qualquer ligação com comédias ou comediógrafos. Astúcias semelhantes eram então, aos olhos dos leitores, a quintessência da poesia. O organizador da edição póstuma das obras de Quevedo, Joseph Antonio González de Salas, ao comentar um soneto do mestre em que toda palavra

começa por *a*, não pode menos de observar: *Todas las dicciones empiezan com A. Es muy dificultosa composición. Aunque ay quien la aya executado, y yo tengo todo un poema en lengua latina al Puerco, que igualmente todas las voces empiezan com P.*⁵⁵ (Pena que esse poema, que deve ser um primor, não tenha se conservado). Por acaso, Gregório não verteu o soneto em A. Em compensação arquitetou outros,

48. Obras de Gregório de Matos, ed. da Academia Brasileira de Letras, vol. IV, pág. 57. As rimas provem do soneto *Felicidad barata y artificiosa del pobre*, de Quevedo.

49. *Ibidem*, vol. II, pág. 17.

50. *Ibidem*, vol. V, pág. 190.

51. *Ibidem*, vol. II, pág. 42. A "silva" de Quevedo intitula-se *Túmulo de la mariposa*.

52. Góngora, *A los apasionados por Lope de Vêja*, II.

53. *Obras*, vol. III, pág. 187; V, pág. 106; VI, pág. 252.

54. *Ibidem*, vol. VI, pág. 52, nota 37.

55. D. Francisco de Quevedo Villegas, *El Parnaso Español, Monte en Dos Cumbres Dividido con las Nueve Musas Castellanas*, Madrid, en la imprenta de Juan de Ariztia, 1724; Musa IV, son. 44.

cada qual de construção mais engenhosa, sendo que num deles cada verso começa pela última palavra do anterior; noutro, todos os versos da mesma quadra principiam pela mesma palavra; num terceiro, cada um se inicia por um apóstrofo; em outro, ainda, a construção é idêntica dentro de cada verso; ou então os versos da primeira quadra são todos sujeitos, os da segunda todos predicados de oração; ou cada verso contém uma definição — sem contarmos um soneto caudato, outro de complicado aspecto gráfico, um que se orgulha de não ter assunto nenhum, e, remate de todos, um que contém em cada um dos 14 versos as três formas de outros tantos adjetivos latinos⁵⁶.

Em cada página de Gregório se manifesta esse lado lúdico e pueril do cultismo. Como na construção interna, parece ele ter esgotado todas as possibilidades nas rimas também, escolhendo-as oxítonas, proparoxítonas, monossilábicas, indígenas e até truncadas!⁵⁷

Conceber-se-á melhor o cultismo — corrente oriunda no mundo sofisticado das côrtes e dos salões, e esvaziada, nas mãos dos epígonos, do matizado conteúdo psicológico que lhe deram Góngora e Quevedo — comparando-o a uma arte decorativa que nada quer exprimir e se propõe antes de mais nada a utilização engenhosa de espaços em branco. Assim é que se compreenderá a predominância das formas e dos motivos e a frivolidade dos assuntos. Poder-se-á dividir a produção de Gregório em parte expressiva e parte decorativa, incluindo-se na segunda todos os poemas não inspirados por sentimentos pessoais, mas provocados por “motivos”. Tais os sonetos “por consoantes que se deram força-

dos”, isto é, com rimas impostas; as décimas em que se glosam motes alheios, habilidade em que Gregório se mostrava particularmente forte; os poemas paralelos para defender duas teses opostas, mantendo-se neles as mesmas rimas; as composições baseadas num conceito ou trocadilho; as poesias de construção artificial; as proezas de repentista; afinal, as obras de manifesta imitação. O restante não dá, evidentemente, material para um grande lírico, tanto menos quanto a parte “expressiva” também está cheia de clichês, jogos verbais, artifícios convencionais.

Depois desse breve resumo das características formais da poesia de Gregório, poderá parecer estranho que entre os seus modelos apareça também Fray Luis de Leon, este grande e puro poeta místico. É verdade que se trata de um poema apenas atribuído a Fray Luis⁵⁸ e o fato de Gregório tê-lo escolhido quase constitui argumento contra essa atribuição. Damos o original castelhano para logo depois reproduzir-lhe o decaque feito por Gregório, não apenas visando a acrescentar mais um item à lista de seus empréstimos, mas também com o fim de apresentar o “soneto em eco”, um dos aperfeiçoamentos a que chegou a literatura preciosa:

A las Exequias de la Reina Doña Ana

*Mucho a la Majestad Sagrada agrada
Que atienda a quien está el cuidado dado,
Que es el reino de açã pintado estado,
Pues es al fin de la jornada, nada.*

58. O anotador moderno observa a respeito: “Sancha atribue este soneto a Fray Luis de Leon, sin citar las razones que tuvo para ello. Como se ve, no acrecienta, caso de ser de el, la gloria del insigne vate agustino”. *Poesias Completas de Fray Luis de Leon*, Buenos Aires, Biblioteca Mundial Sopena, 1942; vol. I pág. 81.

56. *Obras*, vol. VI, pág. 109.

57. *Ibidem*, vol. III, pág. 36 e vol. IV, pág. 68.

*La silla real por afamada amada,
El más sublime al más pintado hado
Se ve en sepulcro encarcelado helado,
Su gloria al fin por desechada echada.*

*El que ve lo açá se adquiere, quiere,
Y quanto la mayor ventura tura,
Tiene que a reína tal sotierra tierra,*

*Y si el que ojos hoy tuviere, viere
Pondrá!, oh mundo!, rn tu locura, cura,
Pues el que fia en bien de tierra, yerra.*

Agora veja-se a imitação de Gregório:

*Pregando o Arcebispo D. João Franco de
Oliveira em Quarta-feira de Cinza, na
Freguezia de Nossa Senhora do Monte⁵⁹*

Na oração, que desaterra... a terra,
Quer Deus que a quem está
o cuidado... dado,
Pregue que a vida é emprestado... estado,
Mistérios mil, que desenterra... em terra.

Quem não cuida de si, que é terra... erra,
Que o alto Rei por afamado... amado,
É quem lhe assiste ao desvelado... lado,
De morte ao ar não desaferra... aferra.

Quem do mundo a mortal loucura... cura,
A vontade de Deus sagrada... agrada,
Firma-lhe a vida em atadura... dura.

Ó vós, zelosa, que dobrada... brada,
Já sei que a flor da formosura... usura,
Será no fim desta jornada,... nada.

59. *Ibidem*, vol. I, pág.97.

60. *Ibidem*, vol. VI, pág.117.

61. *Ibidem*, vol. IV, pág.261.

62. Cf. *A Poesia Lírica cultista e conceptista*, com prefácio e notas de Hernani Cidade, Lisboa, 1942.

O artifício agradou tanto a Gregório que o empregou ainda noutro soneto⁶⁰ e, com alguma modificação, no epigrama "Juízo anatômico"⁶¹.

Limitamo-nos, no que precede, a apontar casos de imitação direta dos mestres cultistas por Gregório da Matos. O caráter sintomático e impessoal da maior parte de sua obra patenteia-se ainda mais quando comparada com as dos epígonos portugueses de Góngora e Quevedo, por exemplo um Francisco de Vasconcelos, um Jerônimo Baía, um Violante do Céu⁶². Mesmo porém sem tais cotejos, parece-me demonstrada a pouca originalidade da poesia de Gregório; não tenho dúvida de que outros estudiosos poderiam apontar outros empréstimos e até plágios em poemas que ainda aparecem incontestavelmente seus. Até que se processe na tão desejável edição crítica, a reclamada separação do joio do trigo, toda a produção de Gregório continua suspeita.

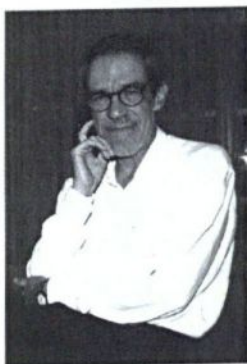
Este artigo foi originalmente publicado na Revista do Livro, n 3-4, em dezembro de 1956.

PAULO RÓNAI nasceu em 1907, Budapeste. Apaixonou-se pela língua portuguesa ainda na Hungria natal, onde aprendeu sozinho o idioma e traduziu uma antologia de poesia brasileira moderna, publicada em 1939. Foi prisioneiro em um campo de concentração nazista, conseguindo, em 1941, refúgio no Brasil. Em 1945 naturalizou-se brasileiro. Traduziu mais de cem títulos para o português, destacando-se os dezessete volumes da *Comédia Humana*, de Balzac, e livros fundamentais sobre a prática da tradução. É autor de estudos lingüísticos e literários fundamentais e figura, inegavelmente, entre os mais expressivos especialistas da língua portuguesa. Morreu em 1992, em Nova Friburgo, Rio de Janeiro.

O idiota da família

Armando Freitas Filho

Queriam que eu fosse padre, advogado ou médico. Sem vocação para nada disso, me dizia escritor. Para eles seria mais compreensível se eu me declarasse doente. Muito tempo depois, já com trinta anos, alguém contou que Baudelaire teria escrito que só havia três profissões verdadeiras para um homem: padre, soldado ou poeta. Nunca consegui confirmar essa afirmação, embora tenha procurado sem muito apuro, é verdade, talvez porque tentasse não necessitar tanto da abonação ilustre, que, de todo modo, chegava tarde, infelizmente. Se eles tivessem sabido disso, mas teria que ser bem provado, preto no branco, accitariam melhor minha vontade de ser poeta, já que todos eram, sem exagero, extremamente cultivados: a Arte, com maiúscula, era assunto de fruição e comentário cotidiano. Mas todos esses artistas formidáveis estavam como que a nosso serviço. Escreviam, pintavam, dançavam, atuavam e compunham para nosso deleite; uma espécie de servidores especiais, cujas excentricidades costumavam ser toleradas devido a essa qualificação. Nos educavam, sim, mas nos divertiam também. Mereciam nossa admiração e quando exageravam nos seus arroubos, infringindo as boas maneiras, desviávamos o olhar. Significavam, enfim, um luxo, ao la-



do da vida, e não entranhado nela. Minha aventura, meu atrevimento foi querer trocar de pele: de sair da platéia, o que representava sair da minha classe social, das poltronas confortáveis e paralíticas, e su-

bir ao palco para tentar uma performance inesperada. A reação foi de desdém silencioso: nem aplauso, nem vaia. Eu não estava ali, me equilibrando, eu era invisível, desde a peripécia mais primária ao salto mortal, sem rede bem pensante. Desconfio que a peripécia poderia ser aceita, mas o salto era insuportável: estava dando um

espetáculo, chamando atenção, fazendo gênero, me deixando contaminar com o vírus da arte, sem a imunidade razoável para um bom desempenho que o talento confere; sendo assim, que me esborrachasse sozinho. Se uso, se ousou intitular essas poucas linhas com o nome da monumental e inacabada obra-prima de Sartre sobre Flaubert, faço isso, como não poderia deixar de ser, sem nenhuma pretensão de analogia: faço isso como um idiota puro e simples que nunca conseguiu sequer achar para a platéia exigente, familiar, amiga, sempre a postos, que me desconsiderava, a citação de Baudelaire, que poderia me justificar. Nada mais lógico que tanta falta disso, até hoje: afinal, quem sai aos seus, não degenera.

Créditos fotográficos

Arquivo pessoal/Augusto de Campos: pp. 8-9.

p. 12, p. 14, p. 16, p. 22, p. 49

Arquivo Nacional: p. 11

Divulgação: p. 149, p. 152

Arquivo pessoal/Lêdo Ivo: p. 155, p. 156, p. 163,

p. 170, p. 173, p. 174

Álbum de família/Arquivo Ana Cristina

Cesar/Acervo Instituto Moreira Salles: p. 178,

p. 181, p. 183

Fundação Biblioteca Nacional: p. 144,

p. 186, p. 189, p. 190, p. 195

Imagem cedida por Solombra Books: p. 193

Álbum de família/Hélio Pellegrino: p. 198

Foto Eugênio Sávio: p. 215

Poesia Sempre — Ano 12 — Número 19

Dezembro 2004

Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional

Trimestral

ISSN 0104-0626

1. Literatura — Periódicos. 2. Literatura —
História e crítica — Periódicos I. Biblioteca
Nacional (Brasil).

CDD 808.8



Augusto de Campos, poema *Sem saída*



MINISTÉRIO DA CULTURA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

Ministério
da Cultura

