

1.502-1-17

B: 501395

*Armando Freitas Filho*

*Beatriz Rocha Lagoa*

*Cláudia Ahimsa*

*Eugen Ionescu*

*Luci Collin*

*Lucian Blaga*

*Marcio Scheel*

*Maria Esther Maciel*

*Marin Sorescu*

*Mihai Eminescu*

*Roberto Piva*

*Rubens Rodrigues Torres Filho*



*Uma publicação  
da Biblioteca  
Nacional*

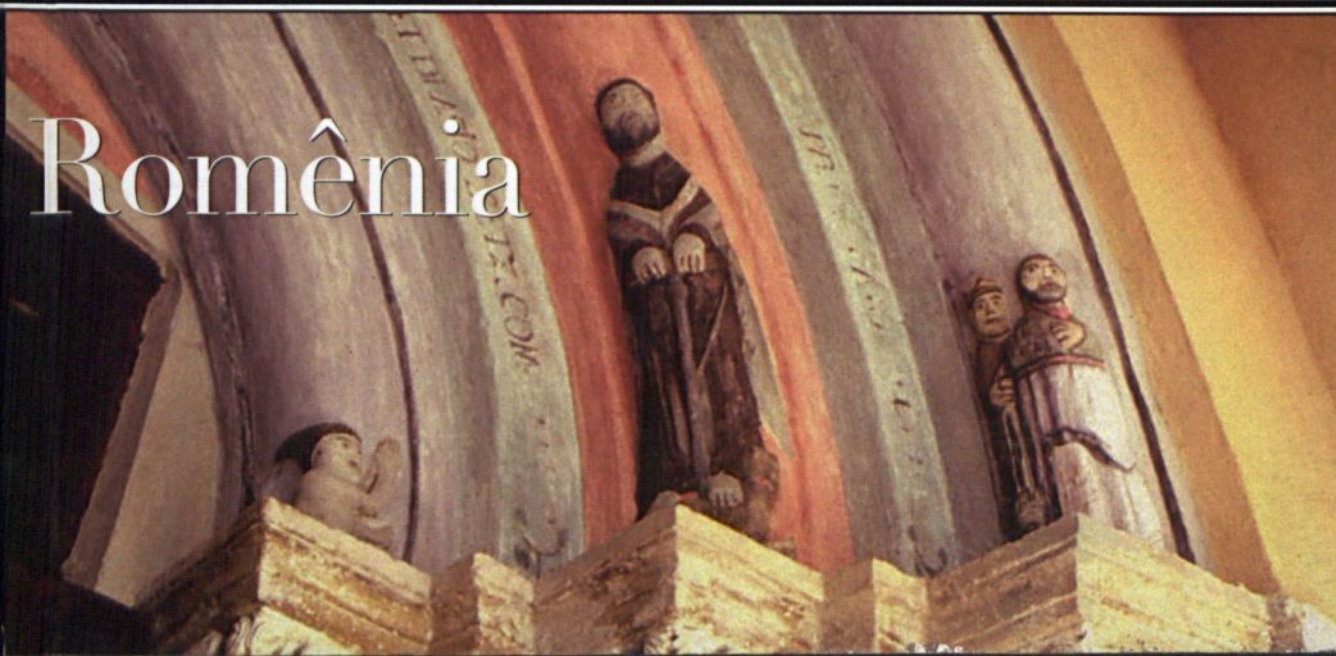
Ano 13

Número 22

Janeiro-março 2006

# PoeSia Sempre

## Romênia



Poesia Sempre



13(20)

BN-INVENTARIO

0287266-8

Poesia Sempre



*Uma publicação da Biblioteca Nacional*

Poesia | Ano 13  
Número 22  
Janeiro-março 2006  
*Sempre*

República Federativa do Brasil

PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Luís Inácio Lula da Silva

MINISTRO DA CULTURA

Gilberto Gil Moreira

Fundação Biblioteca Nacional

PRESIDENTE

Muniz Sodré

DIRETORIA EXECUTIVA

Célia Portella

COORDENAÇÃO-GERAL DO LIVRO  
E DA LEITURA

Elmer Corrêa Barbosa

Editorial

Poesia Sempre

Revista trimestral de poesia

EDITOR

Marco Lucchesi

EDITOR ADJUNTO

Ruy Espinheira Filho

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Verônica Lessa

PROJETO GRÁFICO

Victor Burton

DIAGRAMAÇÃO

Marcela Perroni e Patrícia Martins

FOTOGRAFIA

Cláudio de Carvalho Xavier

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Pucheu

Antônio Carlos Secchin

Armando Freitas Filho

Arthur Nastrovski

Deonísio da Silva

Geraldo Holanda Cavalcanti

José Mindlin

Leticia Malard

Luciana Stegagno Picchio

Mário Chamie

Ricardo Aleixo

Walnice Nogueira Glavão



BIBLIOTECA  
NACIONAL

Ministério  
da Cultura



## *Palavras Iniciais*

---

Mais um tempo novo para a Poesia Sempre, cuja vocação tem sido justamente a de avançar por múltiplos caminhos e abordagens. Enriquecendo-se a cada mudança de rumo, com seus projetos, que se desenham, desde o corpo editorial.

Mudanças que refletem, abrangem e justificam, ao fim e ao cabo, a biodiversidade da poesia brasileira.

De um Brasil tão vasto, que não se furta ao concerto das nações, ao diálogo das culturas, ao rosto de uma alteridade, que se mostra mais profunda e arraigada quanto menos fechada em suas fronteiras.

Nesse contexto, a esfera de sua latinidade, em que se inscreve na cultura Ocidental é uma de suas mais fortes digitais.

Assim, pois, o destaque para a poesia romena — tão ampla e tão diversa, como tão pouco freqüentada entre nós — sugere essa forma de diálogo e inserção. Apresentamos aqui uma das antologias mais abrangentes publicadas em português — cuja escolha recaiu principalmente sobre a poesia de vanguarda. Para enriquecer esse dossiê, o ensaio do professor Marco Cugno, da Universidade de Turim, o de Beatriz Lagoa, sobre a obra fundamental de Brancusi, além de uma pesquisa iconográfica no acervo da Biblioteca Nacional.

Consignamos nossos vivos agradecimentos ao Consulado

Geral da Romênia no Rio de Janeiro e à União Latina.

A seção de poesia inédita permanece aberta a todos, de modo a espelhar — na medida do possível — o melhor da poesia praticada em nosso país, cujo seletivo repousa essencialmente na diversidade e na qualidade dos trabalhos. A revista da Fundação Biblioteca Nacional não poderia por vocação não ser nacional, abrindo-se radicalmente para todas as regiões do país.

Uma justa homenagem — nessa postura dialógica e, por assim dizer, pós-moderna — é a que se presta a Armando Freitas Filho, cuja poesia emerge com vigor no panorama atual da literatura brasileira, e a quem se dedicam ensaios e uma variada coleção de imagens e fragmentos de uma biografia poética.

A seção de ensaios sobre a poesia e seus múltiplos arredores tem sido um ponto forte da revista, desde a sua criação, e nesse número apresenta estudos sobre um manuscrito de Emílio de Meneses, a obra de Jorge de Lima, de Joaquim Cardozo e finalmente sobre as formas cruzadas de prosa e poesia nos textos contemporâneos.

A todos, uma boa leitura e viva a diferença.

*Os editores*

# SUMÁRIO

---

## ROMÊNIA

A poesia popular e a  
poesia culta na Romênia 10  
*Marco Cugno*

O vôo escultórico  
de Brancusi 16  
*Beatriz Rocha Lagoa*

Antologia Romena 24

Poesia Inédita 80

Armando Freitas Filho:  
Poesia em Carne Viva 134

Cronologia 156

A poesia entrevista:  
uma *bio-grafia*  
de Armando Freitas Filho  
*Marcelo Diniz* 160



A Peste de Hamlet  
*Eduardo Coelho* 168

O Olhar eloqüente  
*Célia Pedrosa* 176

Manuscrito 191

ΜΑΚΑΡΙΩΤΑ



---

Soneto de Emílio de Meneses  
(álbum Ernesto Sena)  
*Alexei Bueno* 192

“Invenção de Orfeu, a épica do ser”  
sobre o poema de Jorge de Lima  
*Marcio Scheel* 216

Joaquim Cardozo:  
a mais longa viagem  
*Marco Lucchesi* 196

Para mentir em paz  
*Bianca Ramoneda* 227

Travessias de gênero na poesia  
Contemporânea  
*Maria Esther Maciel* 208





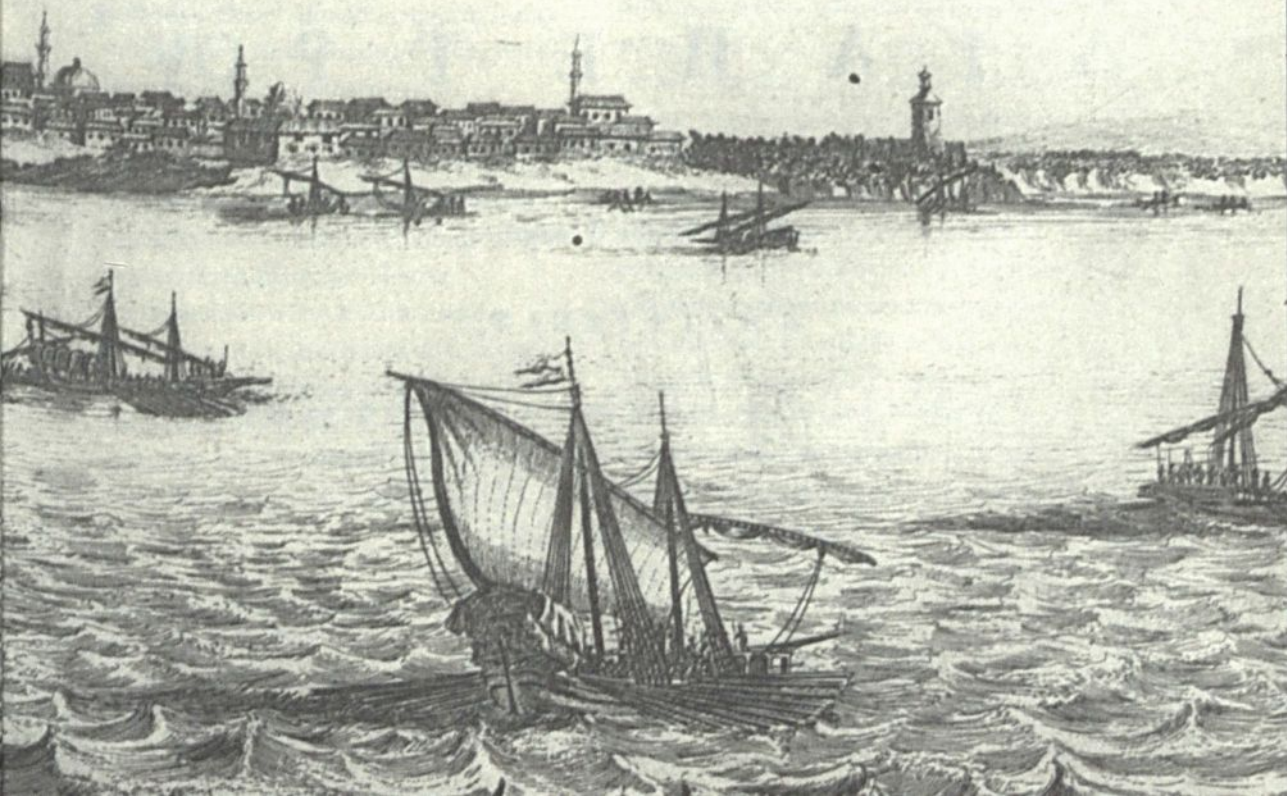
*As antigas fronteiras da Romênia: a cidade de Galipoli, que hoje pertence à Turquia, foi retratada no século XVIII por Pierre Van der Aa em sua obra La galerie agréable du monde.*

ACERVO DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL



ville de  
APOLIS  
Isle de la Romanie.

# ROMÊNIA



ΤΟΥ  
ΜΑΚΑΡΙΩΤΑ

ΤΟΥ ΚΑΙ ΣΟΦΩ

ΤΑΤΟΥ

ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ

ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ

καὶ ἁγίας πόλεως Ἱερουσαλήμ ἁγίου  
Νικητοῦ εἰς τὸς ἁγίους πατρι-  
μοδικὰς θίσις τῶν ἁγίων

ΕΝΙΕΡΟΣΟΛΥ-

ΜΟΙΣ ΦΡΑΤΕΡΩΝ

ΔΙΑΠΕΤΡΟΝ

ΤΟΥ ΑΝΤΩΝ ΜΑΤΣΟΡΟΣ

ἐκ τῆς ἀρχῆς ἔπειτα

ΑΝΤΙΓΡΗΣΙΣ.

τυπωθῆσα ὑπὸ πρῶτων ἐν τῇ βασιλείᾳ Πατριαρχικῇ καὶ ἁγί-  
νῃ μονῇ τῶν ἁγίων ἐπέβλεπον ἡ πρωτοπρεφάτου  
ἀποστόλου τῆ καλουμένη τῆ τῆ τῆ τῆ  
κατὰ τὸ : αχ ω ε : ἴτ @ - τὸ  
σωτήριον . ἐν μηνὶ Ἰουλίου .

Ἐν Γρασίῳ τῆς Μολδαβίας .

# A poesia popular e a poesia culta na Romênia

Marco Cugno

George Calinescu, em sua monumental *História da literatura romena, das origens aos dias de hoje*, conclui o primeiro capítulo dedicado às origens, enfatizando a *poesia popular*, e destacando os *quatro mitos* que constituíam uma tradição autóctone, e que deviam ser considerados como "pontos de partida mitológicos" de todo escritor romeno. O primeiro seria o mito de Trajano e Dóquia (filha de Decebal), que marca a formação do povo romeno; o segundo que se realizaria com Mioritza (*A Cordeirinha*), que é o da morte vista como fusão entre o homem e a natureza; o terceiro seria o mito do salto criador, que encontra a sua expressão no canto narrativo *Mestre Manole*; o quarto seria o mito erótico, simbolizado por Sburatorul (literalmente: o voador) que é na mitologia popular uma espécie de Eros adolescente maléfico, que produz nas meninas as primeiras agruras do amor; "quatro mitos", terminava Calinescu, "que representam quatro problemas fundamentais: o nascimento do povo romeno, a situação cósmica do homem, o problema da criação (poderíamos dizer, em termos modernos: da cultura) e a sexualidade." O estudioso, mesmo sem reconhecer na poesia popular sua

respectiva dimensão estética, revelava, todavia, sua *importância capital*, pois ela mesma, potencializada artisticamente pela cultura de um poeta, dera à literatura romena moderna as bases que em outras culturas aquele mesmo poeta só poderia encontrar numa tradição literária de muitos séculos.

O estudioso de estética Liviu Rusu, no ensaio *A visão do mundo em nossa poesia popular*, reconhecendo à literatura folclórica uma função autônoma e fundamental para a elaboração cultural, tentou uma original e sugestiva, ainda que nem sempre convincente, aplicação dos princípios do materialismo histórico, que o induz a ver nos cantos populares o reflexo de três estados da consciência popular: o pastor de *A Cordeirinha*, imerso na natureza, que não se defende, depois de saber que seus companheiros nutriam a intenção de matá-lo, exprime, com a sua livre e corajosa aceitação, uma atitude *heróica*, mas substancialmente resignada, justo para quem o sentido da vida descansa numa serena resignação; bem diferente é a atitude de Toma Alimosh, protagonista do canto homônino, que se revolta diante da ordem social; enquanto que em *Mestre Manole* encarna-se o ideal do artífice, mesmo que a sua criação incluía o sacrifício de sua esposa. "Que distância enorme", escreve Rusu, "diante da

Folha de rosto do Livro dos Patriarcas.

concepção de *A Cordeirinha!* Nesta somos atingidos pela resignação, que, por mais que se exprima nas formas de alta poesia, é desprovida do encanto que nos move para a vida. Devemos dizer abertamente: com o ideal de *A Cordeirinha* o mundo não pode seguir em frente, pois que não inspira a construção de um mundo novo. Superior – neste ponto de vista – é *Toma Alimosh*, no qual o herói se afirma com insuspeitável energia, assinalando a passagem decisiva do *homo contemplativus* ao *homo activus*. E contudo para mais longe nos leva *Mestre Manole*. Pois que, enquanto em *Toma Alimosh*, assistimos ao assassinato do inimigo, pessoal e de classe, e à vingança dos oprimidos, sem ter, contudo, um indício de quanto ocorrerá daí para a frente, em *Mestre Manole* prefigura-se o ideal do futuro, o ideal do homem criador. Do *homo activus* chegamos ao *homo constructivus*. E não podemos não ver que esta linha (...) representa, afinal, a síntese das grandes aspirações da humanidade”.

O interesse pela literatura popular, por parte dos não estudiosos da poesia popular, produziu uma vasta literatura crítica e as duas posições acima apontadas são apenas dois momentos de uma longa querela que envolveu na Romênia historiadores, filósofos, sociólogos, artistas, escritores e críticos; fato normal num país que se diferencia da maior parte das culturas européias justamente, como afirmava Tudor Vian, pois que “se em outras culturas o folclore deixou de exercer uma função ativa, e os escritores cultos das épocas mais recentes interromperam o contato com a inspiração popular, na Romênia a produção literária popular é ainda viva e os nossos grandes escritores dos séculos

XIX e XX encontraram nessa produção, uma de suas fontes principais”. Basta dizer por enquanto, que, de um ponto de vista rigorosamente etnológico, os *mitos* são *mitos cultos*, que não necessariamente coincidem com a fruição popular; como, por outro lado, uma literatura *ideológica* de *Mestre Manole*, como é vista por Rusu, pode ser até desviante, se comparada com a letra do texto e com sua fruição num contexto popular.

Não há dúvidas de que não existe uma verdadeira solução de continuidade entre a vida popular dos cantos e a sua realização em ambiente culto desde Vassili Alexandru, primeiro poeta e antologista. É óbvio lembrar que os valores assimilados definem-se no contexto da cultura que os assimila, e mudam a sua forma de pertencer, como ocorre, para não citar mais que dois exemplos, dentre outros possíveis, na concepção miorítica de Lucian Blaga, ou da leitura de *Mestre Manole*, de Goga.

Por outro lado – veja-se a tal propósito Mircea Eliade – a etimologia mítico-ritual de textos como *Mioritza* (a morte de um jovem representada ritualmente como um matrimônio) ou *Mestre Manole* (ligado aos ritos de construção, no qual para que um edifício tenha vida, deve-se imolar uma vítima que lhe transfunda a própria vida). Mesmo sem representarem o conteúdo mítico inicial, são essencialmente de poesia nos quais os motivos rituais abraçam uma função estética), constituindo, assim, a indispensável *pré-história* poética, de que nenhum tipo de análise pode prescindir. Observa justamente Eliade que “um símbolo lança a sua mensagem e preenche sua função, mesmo quando a sua significação foge à *consciência*”.

O processo de assimilação programática da literatura popular conhece, na Romênia, três momentos culminantes: a geração de 1848, a época dos grandes clássicos (Eminescu, Creangue) e as correntes tradicionalistas dos primeiros anos do século XX. Mas a interferência entre as duas culturas não pode ser decerto limitada a essas três fases. A poesia popular sempre foi um ponto constante de referência nas gerações mais recentes, desde a obra que pode ser considerada a primeira criação poética em língua romena, o *Saltério em versos*, do Metropolita Deosoftei, publicado em 1663, no qual, além de influências da prosódia e dos ritmos da poesia popular, podem-se reconhecer imagens específicas das *colindas*, ou seja,

das magias, dos lamentos fúnebres e das *doinas*, dos cantos melancólicos. E ninguém se surpreenderá então se isso foi considerado, paradoxalmente, como sendo "o verdadeiro classicismo romeno". E, se ao redor dos valores, que ainda em parte representa, desenvolveu-se, do século XIX até os nossos dias, em formas diversas, mas quase ininterruptamente, "o debate teórico mais persistente, uma verdadeira e própria variante romena da querela dos antigos e modernos", aquela que colocou em oposição *modernistas e tradicionalistas*.

A poesia popular não era apenas um genérico repertório de temas em que os poetas poderiam se inspirar, mas um sistema de valores, um universo ideológico e emocional extremamente rico e coerente que se movia, no entanto, numa dimensão, por assim dizer, *atemporal*, com ritmos próprios que pareciam como que subtraídos à

*Liber orationis*



evolução da história (ou que, ao menos, assim era percebido). Para a cultura dos literatos – no entanto – que se movia numa dimensão *histórica*, tornou-se ainda mais intensa, no curso do século XIX, quando a Romênia se voltou decisivamente para o Ocidente, trazendo o problema da integração no espaço e no tempo europeus.

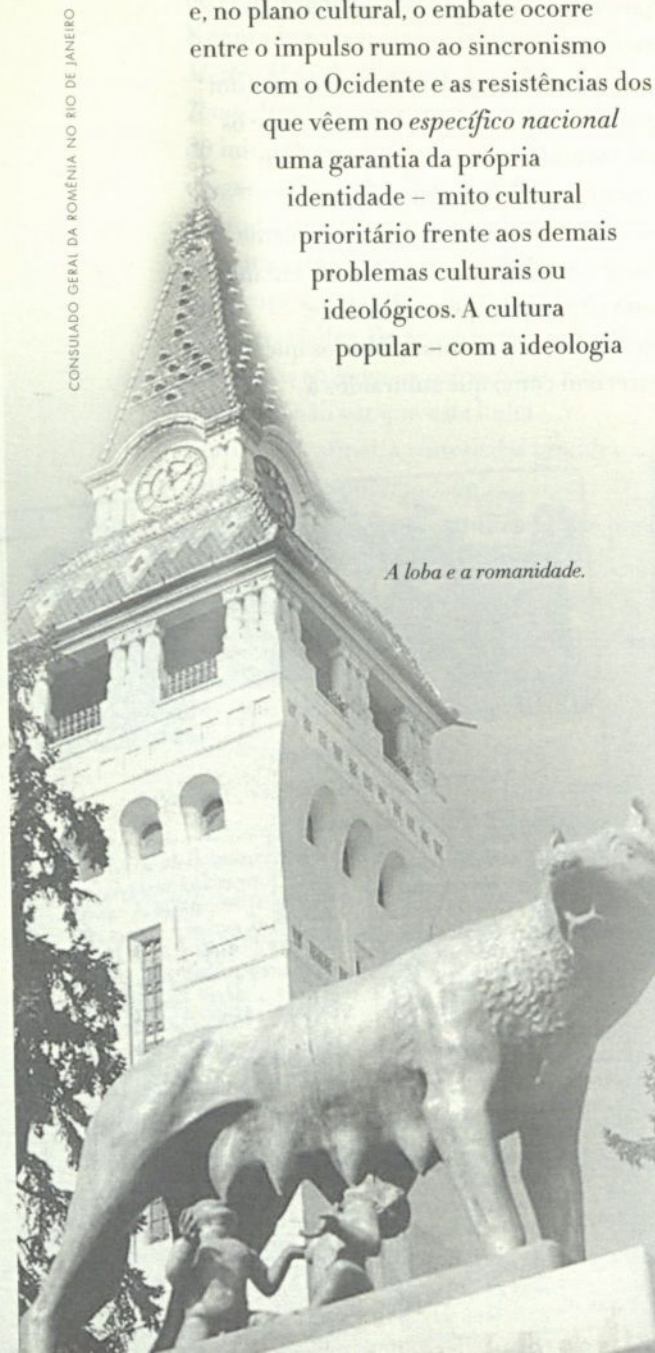
O estado e a cultura burguesas nascem pouco depois de uma inevitável ruptura com o mundo feudal e balcânico e, no plano cultural, o embate ocorre entre o impulso rumo ao sincronismo com o Ocidente e as resistências dos que vêm no *específico nacional* uma garantia da própria identidade – mito cultural prioritário frente aos demais problemas culturais ou ideológicos. A cultura popular – com a ideologia

que a sustenta e para a qual os *tradicionalistas* se voltam com o mesmo entusiasmo com que o Ocidente havia invocado a herança clássica da Antigüidade – é para os outros um modelo cultural *anacrônico*. E, contudo, ela continua a exercer sobre o intelectual, quase sempre de origem rural, um fascínio irresistível: de um lado, ele sente partícipe de uma cultura dinâmica, levada a recuperar o atraso *histórico*, relativo ao Ocidente. Além disso, adverte a chamada imperativa do sistema de valores da tradição, razão pela qual tende a transferir para a cultura *douta* a ideologia tradicional que continua a exprimir a sua essência mais profunda.

A dinâmica dos grupos e das correntes culturais na literatura romena do século, é significativa. No começo deste século, os escritores se reúnem seguindo as duas tendências do século XIX, à volta das revistas e dos ideólogos que postulam, de um lado, o desenvolvimento da tradição nacional (*semeadores* e *poporanistas*) e, de outro, uma literatura que assimila de modo orgânico as influências ocidentais (*simbolistas*). Os semeadores (da revista *Semenatorul*, O Semeador), cuja ideologia e cujo programa, formulados numa primeira fase por Vlahute e Coshbuc, foram retomados e tornados mais precisos por Iorga, subordinavam a estética da obra a seu conteúdo étnico; *poporanismo* — de *popor* (povo) — teorizado sobretudo por C. Stere e por G. Ibreileanu, teve o seu órgão propulsor na revista *Viatza Romaneasca* (Vida Romena), subordinava a estética ao social.

Por sua vez, os *simbolistas* — agrupados sobretudo à volta da revista *Viatza Noua* (Vida nova), do filólogo Ovid Densusianu e às efêmeras revistas que

*A loba e a romanidade.*



eram uma direta emanção do *cenáculo* Macedonski — queriam para a literatura romena um contato reavivado com a cultura francesa e ocidental, defendendo a autonomia do fato estético.

No período de Entreguerras, que representa para a literatura romena, depois da experiência *romântica* de Eminescu, a grande floração da poesia com Bacovia, Blaga, Arghezi e Barbu, as duas correntes persistem, tendo Lucian Blaga como o maior teórico do *modernismo*. Além dele, e Eugen Lovinescu que, com a sua doutrina do *sincronismo*, recusa energicamente a teoria do *específico nacional*, constituindo a parte mais nobre ou mais avançada da vanguarda. E ainda duas revistas debatem-se no mesmo campo: *Sburatorul* do mesmo Lovinescu e *Gîndirea*, cujo tradicionalismo assumirá, todavia, sobretudo por mérito de Nichifor Crainic, mudanças místico-religiosas nas formas de um, por assim dizer, *ortodoxismo étnico*, com implicações políticas, bem distantes do fundo mais autêntico da corrente *tradicionalista*. O uso das duas categorias, *tradicionalismo* e *modernismo*, demanda, contudo, alguns esclarecimentos, tendo-se em conta o que antes se disse sobre o fascínio e a *força* da matriz tradicional representada pela cultura popular. E, no entanto, será necessário precisar que freqüentemente o *tradicionalismo* possui uma conotação ideológica e pode coexistir muito bem com as inovações estéticas; ao passo que ser *modernista* não significa refutar em bloco a tradição.

Alguns exemplos podem esclarecer esta aparente contradição: o *expressionismo* de Blaga alimenta-se de uma elaboração filosófica tradicionalista. O hermetismo de Ion Barbu coexiste com

o seu *balcanismo* de matriz folclórica. Arghezi, cuja operação poética e lingüística encontra-se à altura daquela realizada por Eminescu, é inicialmente considerada por Lovinescu como representante do *modernismo* e foi reivindicado tanto pela vanguarda, quanto pelos *tradicionalistas*, ao passo que o próprio Lovinescu haverá de considerá-lo pouco depois como a síntese das duas tendências.

Além disso, torna-se difícil distinguir, em alguns casos, a interferência entre a *poesia popular* e a *poesia culta*, quando se atenta para questões de forma ou quando para questões de ideologia ou participação emocional. O movimento da vanguarda, por sua vez, embora impacientemente projetado para o Ocidente e para os mitos da sociedade industrial, em sua fase construtivista e integradora, tentará uma síntese que não exclui as *formas primitivas* da arte popular. Para o poeta Ilie Voronca, a poesia popular guardava uma vivacidade, uma língua de imensa riqueza e perspectivas profundamente ligadas ao *modernismo*. O ensaísta francês — a tal propósito — apontava na obra do vanguardista Tristan Tzara a famosa *complainte roumaine*, a melancolia popular.

Nos jovens poetas da última geração, a *volta às origens* não se restringe apenas a razões contingentes de origem social, essa mesma volta conhece êxitos diversos: basta lembrar aqui como único exemplo os ciclos *La Liliaci* (*Dos liláses*, 1977), de Marin Sorescu, para que se tenha uma idéia de como a matriz popular continua sendo tão poeticamente produtiva no contexto da cultura romena.





*O Beijo, 1907*

# O vôo escultórico de Brancusi

*Beatriz Rocha Lagoa*

“A simplicidade não é um fim na arte, mas o artista só alcança a simplicidade próximo à realidade das coisas”, diz Constantin Brancusi (Pretisani-Gorj, Romênia, 1876 - Paris, 1957), cujas esculturas inovadoras se projetam nas experiências das gerações futuras. Estabelecendo relações com a arte oriental e a arte negra, Brancusi esclarece: “se olharem um peixe, não estarão pensando nas suas escamas. Não é mesmo? Pensarão na velocidade dos seus movimentos, no seu corpo cintilante flutuando... Pois bem, é isso que eu quero expressar. Houvesse reproduzido as nadadeiras, os olhos e as escamas, teria interrompido o movimento, obtendo uma simples amostra da realidade. Eu quis apreender a centelha do seu espírito”.

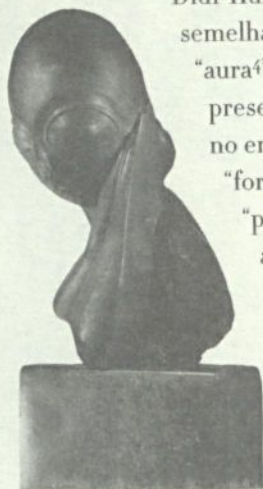
Inspirando-se na natureza, o artista elimina os detalhes das suas esculturas ao relacionar os volumes à realidade intrínseca da pedra, bronze ou mármore. Tanto as superfícies polidas realçam a imaterialidade da forma, quanto as superfícies ásperas salientam as propriedades específicas da matéria. A complexidade do pensamento do artista é revelada no processo redutor que conduz a forma aos seus elementos básicos.

A percepção dos princípios que regem a arte africana, de grande relevância para a pintura expressionista e cubista do início do século XX, no pensamento plástico de Brancusi, está em correspondência com as experiências pictóricas de seus contemporâneos Picasso e Braque. Entre 1913 e 1922, Brancusi produz quinze obras em madeira, de inspiração africana. Segundo a interpretação de Carl Einstein, autor do primeiro ensaio publicado sobre arte negra na Europa<sup>2</sup>, as máscaras e esculturas africanas tratam da questão espacial de maneira bastante precisa: confirmam a percepção de que a escultura ocidental integra criador e espectador a partir da perspectiva. Porém, a escultura africana, que não se submete à interpretação do espectador, não é simbólica, para Einstein, pois na formulação da visão plástica pura ela é o próprio deus, cuja realidade se percebe por uma tridimensionalidade ausente, que não é massa, pois é apenas sugerida pela forma integrada no espaço, em um só campo visual.

Sobre esta formulação de Carl Einstein, o filósofo contemporâneo

1 Entrevista com Iona Giroiu, Bucarest, 1 ago. 1938. In: VARIA, Radu. *Brancusi*. NY: Rizzoli Internacional, 1986, p. 181.

2 EINSTEIN, Carl. *Negerplastik – la sculpture nègre*, 1915. In: *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.



Senhorita Pogany, 1919

Didi-Huberman<sup>3</sup> afirma a semelhança com o conceito de “aura<sup>4</sup>”, considerando a presença material do objeto no entrecruzamento da “forma” em formação e o de “presença” como apresentação. Ou seja, a presença inclui o olhar do espectador na imanência da forma, por isso mesmo, sempre inacabada. Sem descartar o elemento religioso, Einstein, segundo Huberman, não

buscaria um conteúdo transcendente nas esculturas africanas, relacionando-as ao modo de existência material do objeto. Pois a “aura”, que é fulguração dialética na concepção original benjaminiana, mesmo enquanto presença material permanece inatingível, uma vez que ela define a aparição e a perda de uma realidade remota, referida ao valor de culto da obra de arte.

Os princípios da arte negra podem estar relacionados com a obra *Maiastra* (1912) que, em recorrentes interpretações, faz referência a um mito da terra natal do artista. Este mito é o de um pássaro (*maiastra*), que se transmuta e protege os humanos, preservando-lhes a integridade ética diante de possíveis sofrimentos. A transformação mágica incorporada pelo pássaro lendário é captada pelo artista, que neste momento escolhe o mármore, permitindo igualar forma e espaço através

da luz irradiada dos contornos do objeto: “Eu não esculpo pássaros, mas os vôos<sup>5</sup>”, diz Brancusi, bem mais próximo da essência de sua obra. Sem nenhum detalhe — asas, penas, olhos ou pés — a *Maiastra* realça na sua unicidade, cilíndrica e ovóide, a intenção da voz que norteia a ação protetora, de acordo com o mito de origem. Pois é assim que o pássaro mágico aparece inúmeras vezes na obra do artista romeno, captando e desencadeando o que não está expresso na matéria. Percebe-se como, aos poucos, as esculturas dos pássaros subseqüentes vão se alongando, e o contato com a base, antes superdimensionada, vai se tornando quase inexistente. No caso de *Ave no espaço* (1940), de leveza indescritível, o bronze polido sintetiza a forma fluida no ato de voar, rumo ao espaço confundido com o brilho do objeto.

Bem como Brancusi, alguns artistas da mesma geração, Kandinsky, Gabo, Pevsner e Chagall, remetem suas obras aos ícones da ancestral arte eslava. Próximo às premissas do *Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul), surgido em Munique (1911), projeto que quer definir os traços comuns da vanguarda européia inspirando-se nos “primitivos”, ou da *Brücke* (A Ponte), de Dresden (1905-1913), movimento expressionista de inspiração romântica que pretende restabelecer os elos entre homem-natureza, Brancusi resgata, no gesto, a escavação escultórica dos métodos artesanais da cultura popular.

No *Blaue Reiter*, Vassili Kandinsky e Franz Marc, editores do projeto, incluem textos sobre pintura, música e literatura, inspirando-se na arte gótica, na arte africana e na do Extremo-Oriente, bem

3 DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*. SP: 34, 1998.

4 BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, 1936.

5 In: VARIA, Radu. *Brancusi*. NY: Rizzoli Internacional, 1986, p. 198.

como na arte infantil e popular. O almanaque de mesmo nome confirma as propostas expressionistas europeias iniciadas em 1905, com a intenção de renascer uma sociedade cujas relações aprofundadas com o mundo seriam correlatas à percepção que só os artistas possuem. Essa nova maneira de sentir exigiria uma correspondência dos meios de expressão, cujo conteúdo se manifestaria na forma, cada vez mais abstrata.

Os artistas da *Brücke*, os quais balizam suas obras de acordo com o mesmo impulso vital dos *fauves*, pretendem buscar na tradição alemã das gravuras e das ilustrações medievais, e também nas artes estranhas ao continente europeu, o motivo para resgatar a espiritualidade perdida, em decorrência das

transformações urbanas da época. Na prática, o grupo desenvolve experimentos, pretendendo integrar a arte à vida cotidiana em comunidades rurais, próximas dos grandes centros.

Na obra de Constantin Brancusi percebe-se um respeito ao passado, integrando a arte camponesa à cidade. O artista, que exerce a profissão de carpinteiro na sua pequena aldeia, veio a pé para Paris, em 1905, deparando-se com um panorama artístico permeado pelas formulações da então embrionária vanguarda modernista, às voltas com a apropriação do potencial expressivo do "primitivo". Por exemplo, na tela *Alegria de viver* (1905), Matisse, artista expoente da vertente francesa expressionista, pretende traduzir em traços o "impulso vital" – noção enunciada pelo filósofo

*Mesa do Silêncio, 1937/38*





*Portal do Beijo, 1937/38*

Henri Bergson<sup>6</sup> – sintetizando os grandes estudos de luz, modelo e ambiente, identificados com o ritmo da natureza. Para Matisse, o essencial é deixar o desenho agir pela cor, estabelecendo uma interação entre forma e conteúdo, que cria uma realidade vinculada aos prazeres de uma sociedade na qual é possível ser livre, referência possível ao próprio ato artístico que permite essa liberdade.

Brancusi, cuja obra escultórica é também modelada pelo traço, mantém o caráter artesanal de alguns de seus trabalhos, salientando a superfície áspera e o gesto expressivo que reconcilia arte e interesse vital. Essa postura crítica diante da técnica industrial pressupõe uma distinção entre progresso técnico e ética humanística. Na obra *Beijo* (1907), uma das mais significativas do artista, ele acrescenta uma nova dimensão à escultura moderna: o gesto entalhado na pedra, que mal distingue os dois corpos conjugados em um só, beira a abstração. Tema recorrente na obra do artista durante duas décadas, o que se mantém em um outro *Beijo*, de 1925, é a estrutura da primeira obra, salientando a aspereza da pedra na sua execução.

Em 1937, Brancusi retorna à Romênia para construir ao longo deste ano e do próximo um projeto monumental, considerando o espaço em três etapas: a *Mesa do Silêncio*, o *Portal do Beijo* e a *Coluna Sem Fim*. Com mais de um quilômetro e meio de extensão, o projeto tem um propósito comemorativo, integrado ao espaço no qual milhares de civis romenos, em 1916, morreram impedindo o avanço do exército alemão em Târgu-Jiu, local próximo à aldeia

romena na qual o artista nasceu. Neste memorial, a escultura está integrada à arquitetura, sem vestígios de heroísmo ou violência. Ao reivindicar uma união cósmica com o espectador, o monumento curiosamente não impõe o peso da vitória, incluindo o visitante nas suas referências.

Na *Mesa do Silêncio*, esculpida na forma cilíndrica em pedra, a mesa em questão é circundada por doze assentos semicirculares idênticos, convidando à participação do visitante. O *Portal do Beijo*, em sua forma de arco triunfal, recupera a calidez do *Beijo* original (1907), simplificando os elementos formais, em escala grandiosa. Os dois corpos abraçados assumem a forma circular, mesclados à base retangular da estrutura que sustenta a obra, em pedra e mármore. Já a *Coluna Sem Fim*, com cerca de 30 metros de altura, é um tributo ao anseio humano pelos vãos da imaginação. O mesmo elemento plástico-geométrico repetido em módulos, a perder de vista, torna explícita a liberdade evocada nas esculturas dos pássaros, anteriormente criados pelo artista. No ritmo provocado pelo *zigzague* dos seus elementos, a coluna metálica toda pulsa, brilhando no espaço.

A projeção no espaço, e no tempo, da *Coluna Sem Fim*, realçada pela forma e pelo uso dos materiais, repercute nas experiências dos minimalistas dos anos 60. Segundo Carl André, um dos principais artistas deste movimento, as esculturas que produz com módulos repetidos, espalhados pelo chão, assumindo o espaço real como lugar, são explicitamente inspiradas em Brancusi. A presença do Construtivismo na *Minimal* americana pode ser evocada, principalmente no que diz respeito ao uso das formas geométricas.

6 BERGSON, Henri. *Evolução criadora*. RJ: Delta, 1964.

Mas quando o projeto construtivo, atrelado à necessidade das vanguardas de dar forma a uma sociedade em crescimento convulsivo, lança mão de formas geométricas, elementares, composições rítmicas e cores puras, o projeto está visando uma ação, ou melhor, uma cooperação, no sentido de projetar um futuro no qual a arte estaria integrada, confundindo-se com o mundo ao seu redor. Meta das vanguardas construtivas, a lógica racional, aliada às técnicas da reprodução industrial, pretende difundir o uso de objetos estéticos, úteis e belos. A descoberta de que a arte é também linguagem, fundamenta o poder comunicativo da forma, relacionada diretamente com o espectador.

No entanto, apesar da presença das formas geométricas nas suas obras, Brancusi não compactua dos ideais construtivos de uma nova sociedade. Talvez as experiências que ele desenvolve, relativas à existência das bases na escultura, ou àquelas já apontadas anteriormente convergindo para o minimalismo, possam estar relacionadas à arte construtiva. Porém, as preocupações éticas de Brancusi, inspiradas diretamente na natureza, contradizem a inserção de uma arte vinculada a um projeto industrial. As séries de Brancusi, apesar do tema em comum, são experimentais, inacabadas, uma vez que cada unidade se diferencia da outra, efetivando uma nova descoberta. E se pensarmos na *Columa Sem Fim*, mantendo as mesmas características elementares na sua estrutura, o propósito da obra é totalmente outro, comemorativo, muito mais vinculado aos vãos da imaginação do artista.

Em busca da forma originária, geométrica e orgânica, o oval é explorado em inúmeros trabalhos de Brancusi. Na

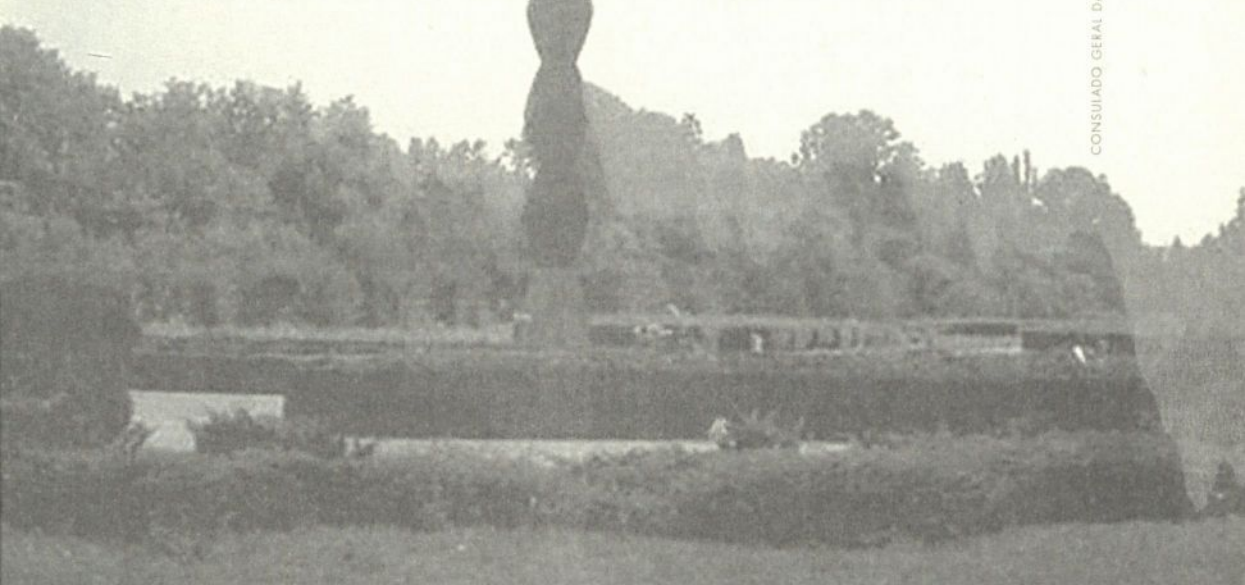
escultura *Musa Adormecida* (1909), uma cabeça de mulher, com poucos detalhes, pousada horizontalmente sobre uma base, ressalta a forma ovóide, que varia nas versões em bronze polido, ou texturado, e mármore. Em *Prometeus* (1911), a cabeça perde todos os detalhes, e só o esboço de uma orelha se mantém; e *No Começo do Mundo* (1920), todos os elementos supérfluos são eliminados, apresentando a forma oval em absoluto.

As primeiras *maiastras* do artista, cilíndricas e ovóides, parecem conter o elemento transformador, equivalendo a uma gestação, passível de inúmeros desdobramentos. Observa-se que, nas várias indagações sobre a origem do homem, desde os tempos remotos, nos textos hindus dos *Vedas*, dos *Brahmanas*, dos *Aranyakas* e dos *Upanishads*, há uma referência à presença de um embrião de ouro, ou ovo de Brahma, de onde nascem indiscriminadamente os deuses e os humanos. Contendo a dupla força que anima o universo, no cerne do bramanismo está a explosão e fragmentação da forma que, no sentido oposto, tende à unificação do ovo inicial.

Brancusi concilia homem e natureza na figuração mítica e arcaica, resgatando um passado que se faz presente no momento em que ambos se reconhecem. Sem perder o contato com a realidade, tanto as obras produzidas com materiais nobres e acabamentos primorosos, integrando os objetos no espaço, bem como aquelas que realçam o gesto, rompendo a matéria bruta, atestam a heterogeneidade de um artista cuja proposta converge para uma celebração universal. Inspirada e inspiradora, a obra de Brancusi dissolve as fronteiras entre os limiares intelectual e afetivo, sem jamais perder a elegância, ou a sofisticação.

*Coluna Sem Fim, 1937/38*

CONSULHADO GERAL DA ROMÊNIA NO RIO DE JANEIRO





Na quarta o projeto construtivo  
aborda a necessidade das rampas de  
deslocar a massa e a cidade em

desenvolvimento econômico, mas não de  
formas geométricas, circulares e

curvas, mas sim as cores para o  
projeto e a vontade humana, ou melhor

uma vontade, na intenção de projetar  
o futuro, mas qual a arte, para integrar

o futuro com o presente e a memória do  
passado, mas não de uma memória, mas

de uma memória, mas não de uma memória,  
mas de uma memória, mas não de uma

memória, mas de uma memória, mas não  
de uma memória, mas de uma memória,

mas de uma memória, mas não de uma  
memória, mas de uma memória, mas não

de uma memória, mas de uma memória,  
mas não de uma memória, mas de uma

memória, mas não de uma memória, mas  
de uma memória, mas não de uma memória,

mas de uma memória, mas não de uma  
memória, mas de uma memória, mas não

de uma memória, mas de uma memória,  
mas não de uma memória, mas de uma

memória, mas não de uma memória, mas  
de uma memória, mas não de uma memória,

mas de uma memória, mas não de uma  
memória, mas de uma memória, mas não

de uma memória, mas de uma memória,  
mas não de uma memória, mas de uma

memória, mas não de uma memória, mas  
de uma memória, mas não de uma memória,

mas de uma memória, mas não de uma  
memória, mas de uma memória, mas não

de uma memória, mas de uma memória,  
mas não de uma memória, mas de uma

Nota dos Editores:

Para a confecção da antologia romena, utilizamos as traduções inéditas de Marcos Silva, Fernando Klabin e Cateano Galindo. As demais contribuições seguem indicadas: Bacovia, George. *Plumb Chumbo* (tradução de Micaela Ghitescu) Bucareste, Minerva, 1983. Cărap, Julia. *Páginas da lírica romena*. Rio, Presença, 1990. Vainer, Nelson. *Antologia da poesia romena*. Rio, Civilização Brasileira, 1966. Além destes, os livros de Luciano Maia: *Mihai Eminescu & Lucian Blaga. Dois poetas do espaço miorítico* (Fortaleza, UFC, 1998), *Marin Sorescu, Razão e Coração* (São Paulo, Giordano, 1995) e *A lenda do mestre manole. A cordeirinha* (Fortaleza, UFC, 2000). A todos agradecemos.

# ANTOLOGIA ROMENA

## Poesia

Poesia popular ∞ A Cordeirinha

Mihai Eminescu ∞ 1850-1889

George Coshbuc ∞ 1866-1918

Alexandru Macedonski ∞ 1854-1920

Ion Vineanu ∞ 1895-1964

Ilaire Voronca ∞ 1903-1946

Ion Minulescu ∞ 1881-1944

Ion Pillat ∞ 1891-1945

Tudor Arghezi ∞ 1880-1967

Geo Bogza ∞ 1908-1993

George Topârceanu ∞ 1886-1937

Gellu Naum ∞ 1915-2001

Virgil Teodorescu ∞ 1909-1987

George Bacovia ∞ 1881-1957

Lucian Blaga ∞ 1895-1961

Ion Barbu ∞ 1895-1961

Adrian Maniu ∞ 1891-1968

Sasha Pana ∞ 1902-1981

Stephan Roll ∞ 1904-1974

Gherasim Luca ∞ 1913-1994

Eugen Ionescu ∞ 1909-1994

Geo Dumitrescu ∞ 1920-2004

Tristan Tzara ∞ 1896-1963

Nichita Stanescu ∞ 1933-1983

Ana Blandiana ∞ 1942

Marin Sorescu ∞ 1936-1997

## Poesia popular

*A Cordeirinha*

Ao pé da colina,  
paisagem divina.  
Nada que os abale,  
vêm descendo o vale,  
três quietos rebanhos,  
enturmados anhos  
sobre as verdes cores,  
com seus três pastores:  
um é moldaviano,  
outro húngariano,  
outro vranceano.

Eis o húngariano,  
mais o vranceano  
juntos maquinaram  
e se combinaram,  
que ao sol tombar,  
vão eles matar  
ao moldavo, tido  
como o mais querido,  
que tem mais ovelhas,  
cornudas, vermelhas,  
e cavalos destros  
e cães mais espertos!...

Mas a cordeirinha,  
de lã bem lourinha,  
há três dias idos,  
não cala os balidos,  
jejuns e sentidos!  
Estás doentinha,  
minha cordeirinha?

Meu querido amo,  
tange o rebanho:

do rio à montante  
há pasto abundante,  
sombra refrescante.  
Patrão, meu patrão,  
chama por um cão,  
o mais valoroso,  
o mais corajoso,  
que, ao sol tombar,  
querem te matar  
esse húngariano,  
mais o vranceano!

– Minha codeirinha,  
se tudo adivinhas,  
se hei de ter a morte  
do campo ao recorte,  
diz ao vranceano  
e ao húngariano  
dar-me sepultura  
junto à cercadura  
do redil mais toSCO,  
para estar convosco;  
por trás do redil,  
eu ouço o canil.

Diz-lhes; e aconteça  
de eu junto à cabeça  
ter flauta de faia  
que o amor ensaia;  
flautinha de osso  
que dolente eu ouço;  
flauta de sabugo  
num toque de fogo.  
Vento que embala  
por elas resvala,

soprando-as e então  
elas chorarão  
por mim pranto exangue,  
lágrimas de sangue!

Mas tu, de vingança  
não lhes dês lembrança.  
Diz-lhes simplesmente  
que fiz minha esposa  
princesa formosa,  
do mundo a mais bela;  
que na boda aquela  
caiu uma estrela;  
foram Sol e Lua  
dar-me uma coroa;  
pinheiros velhinhos  
foram meus padrinhos;  
padres, altos montes,  
pássaros cantantes,  
aves mil presentes  
e estrelas cadentes!

Mas se a vislumbrares,  
se tu a encontrares,  
a velha mamã,  
vestida de lã,  
olhos lacrimando,  
os campos rondando,  
a tudo indagando,  
a todos falando:  
“—Alguém conheceu,

quem viu ou se deu  
com jovem pastor,  
talhe sedutor,  
a face de pluma,  
qual do leite a espuma,  
bigode de espigo  
qual pendão de trigo,  
um cabelo turvo,  
qual pena de corvo,  
e olhos, campo afora,  
como à cor da amora?”

Tu, ó cordeirinha,  
tem dó da mãezinha.  
E diz-lhe somente,  
que esposei contente  
princesa divina  
ao pé da colina.  
A ela porém  
não digas também  
que na boda aquela  
caiu uma estrela;  
que foram padrinhos  
pinheiros velhinhos,  
pássaros cantantes;  
padres, altos montes,  
aves mil presentes  
e estrelas cadentes!...

Tradução de LUCIANO MAIA

*O Lago*

Dos bosques o lago azul,  
teto de douradas flores,  
embala o sonho de um barco  
em alvíssimos tremores.

À sua margem, passeio,  
e esperando-a, espreito;  
vê-la surgir de entre as flores  
e terna vir ao meu peito.

“ Saltemos ao barco, então,  
e que as ondas nos alentem,  
e deixemos que seus remos  
sejam ramos indolentes.

Naveguemos docemente  
Sob o clarão do luar;  
suspire o vento nos juncos,  
ponha-se a água a cantar...”

Mas ela não vem... Sozinho,  
debalde sofro de amores,  
à margem do lago azul,  
teto de douradas flores.

---

Tradução de LUCIANO MAIA

Mihai Eminescu

*À Estrela*

Até à estrela que reluz  
há uma distância de trespasse;  
correu milênios sua luz  
para que enfim nos alcançasse.

Talvez há muito já se fora  
no longe azul o extinto astro;  
porém seus raios só agora  
ao nosso olhar mostram seu rastro.

A aura da estrela que morreu  
grimpando o céu se faz dar fé;  
era, e ninguém a percebeu,  
hoje, que a vemos, já não é.

Também assim a nossa dor  
na abissal noite se finda.  
Porém a luz do extinto amor  
os nossos passos segue ainda.

Tradução de LUCIANO MAIA

*Réplicas*

O Poeta

Tu és uma onda, sou um horizonte,  
eu sou uma margem, tu és o mar,  
tu és a noite, sou estrela-guia—  
Amada minha.

A Amada

Tu és um dia, eu sou um sol,  
sou borboleta, tu és a flor,  
eu sou um templo, tu és um deus —  
Amado meu.

Tu és um rei, sou uma rainha,  
eu sou um caos, tu és uma luz,  
sou uma harpa molhada ao vento —  
Tu és um canto.

O Poeta

Tu és a fronte, sou um diadema,  
eu sou um gênio, tu um problema  
olho os teus olhos, te adivinhando —  
Sei que te amo

A Amada

Pareço a noite, sou qual segredo,  
molhada veste, pálida sombra,  
uma canção sublime e quieta —  
Amado poeta?

Tudo que é místico, ó bardo amado,  
nesta minha alma que por ti arde,  
de tudo, tudo, o nada é meu —  
É tudo teu.

Mihai Eminescu

---

## *Quando as Lembranças*

Quando as lembranças ao passado  
procuram me chamar,  
caminho longo e repisado  
eu volto a palmilhar.

Sobre a tua casa ainda aparecem  
hoje as mesmas estrelas,  
que iluminaram tantas vezes  
as emoções mais belas.

E sobre as árvores nos prados  
desponta a branda lua,  
a nos mirar aconchegados,  
voz que à voz se insinua.

As nossas almas se juravam  
a crença neste amor  
quando nos bosques se agitavam  
as liláceas em flor.

Pode a paixão ou tanta dor  
na noite se extinguir,  
enquanto as fontes, num tremor,  
não cessam de carpir,

E à lua vai por sobre as frondes,  
seguindo a mesma trilha,  
quando os teus doces olhos grandes  
são uma maravilha?

---

Tradução de LUCIANO MAIA



*Astros no Céu*

No céu cintilam  
por sobre os mares  
ardendo os astros  
até que findam.

A um aceno  
erguem-se mastros,  
movem-se os barcos,  
velas ao vento.

Também cidades  
vagam à toa  
boiando à proa  
das vaguidades.

Um bando de aves  
segue a incansável  
e inumerável  
trilha das nuvens.

Vão ao sumiço:  
sua viagem  
é só passagem –  
apenas isso...

Flor da campina –  
a nossa quadra  
da mocidade  
logo se finda.

E qualquer gozo  
voa apressado  
afugentado  
pelo repouso.

Enquanto eu for,  
dobra-te, anjo,  
sobre o meu pranto  
cheio de amor.

Não é pecado  
deixar ao vento  
este momento  
que nos foi dado?

---

Tradução de LUCIANO MAIA

Mihai Eminescu

*Tenho ainda um Desejo*

Ainda um desejo:  
tarde a findar,  
deixai que eu morra  
à beira-mar.  
Um sono calmo  
no bosque ameno  
vizinho às águas  
e ao céu sereno.  
Não quero tumba,  
não quero flamas,  
mas dai-me um leito  
de tenras ramas.

Ninguém deplore  
minha viagem,  
mas traga o outono  
voz à folhagem,  
enquanto as fontes  
caiam constantes  
e brilhe a lua  
nas altas frondes.  
Bata o cincerro  
ferindo o ar,  
cubra-me a tília  
com seu roçar.

Se o peregrino  
detém sua andança,  
paz e carinho  
traz-lhe a lembrança.  
Luzes que nascem  
das sombras lindas,  
sendo-me amigas,  
serão benvindas,

e o mar gemendo  
seu aspro canto...  
Eu serei terra,  
sozinho... e quanto!

Tradução de LUCIANO MAIA

## *Queremos Terra* *Fragmento*

Sem abrigo, famintos e nus,  
as espáduas vergadas pelos trabalhos,  
\*vós nos cuspis às faces ,vós nos feris,  
temos sido vossos cães.

Víndos de longe, não sabemos de onde,  
se pactuais com o inferno,  
que sejamos ainda vossos cães, feri-nos!  
Suportaremos o peso dos fardos,as misérias,  
mas nós queremos a terra!

Em vossos tetos,uma crosta de pão dormido,  
se vós a vedes, nô-la arrebatáis;  
os nossos filhos os enviais à guerra  
e as nossas filhas também as tomáis.

Ultrajais o que nos é mais caro e sagrado:  
sois sem piedade e sem fé.  
Nossas crianças morrem de fome nas estradas,  
sua triste sorte nos exaspera,  
mas tudo isso suportaremos  
se tivermos a terra!

Se há um cemitério nas aldeias,  
o transformais em campo de lavoura e a nós em animais de carga,  
puxando as ávidas charruas.  
Se ossos surgem da terra revolvida,  
são as ossadas dos nossos pais.

George Coshbuc

---

Senhores vindos não sabemos de onde,  
Ouvi!  
que Deus nos livre que queiramos sangue  
e não apenas terra!  
Quando não for possível mais suportar o jugo,  
quando a fome nos levar à rebelião,  
não apeleis para os Cristos, não vos perdoaremos,  
mesmo na sepultura!

---

Tradução de NELSON VAINER

## *A noite de dezembro*

### *Fragmento*

Deserto e branco é o quarto morto;  
o fogo da lareira desfaz-se em cinzas.  
O poeta, imóvel, é ferido pelo destino,  
nem mesmo uma centelha brilha em seu olhar adormecido...  
Oh! Seu grande gênio apenas hoje é um mito...

E nem uma centelha brilha em seu olhar adormecido!

Deserta e branca, estende-se a planície...  
onde soam gritos atrozés sob a tormenta azul...  
e com um olhar de aço a lua o observa,  
branco monolito entre as brumas da noite...

E com um olhar de aço a lua o observa!

Massas de sombras em torno dele se acumulam...  
O ser de argila há longo tempo nele já morreu,  
mas a lua acaricia a sua fronte altiva.  
Mas o quarto, branco, morreu dentro da noite...  
E com um olhar de aço a lua o observa!

O ser de argila, nele, há muito já morreu!

Morto é o quarto e morto é o poeta...  
Ouve-se, de muito longe, os lobos terríveis uivando;  
eles latem, eles ululam, eles sobem lentamente...  
Há um trêmulo sinistro de vento sufocado...  
O espírito grita e geme... Por que falta?

E, pouco a pouco, a imensa cólera faz-se um caos,  
Porque a cólera é enorme nele e fora dele.  
A lua é fria nele e pelo céu.  
As trevas alongam uma garra pavorosa,  
e os rancores da sombra querem tocar a sua sombra.

Subitamente faísca e cinza na lareira...  
e os fantasmas azuis se esboçam nos muros...  
uma labareda mais viva vem coroar o fogo,  
e acende, e palpita, crepita, e de repente fala...

"O que trazes contigo, arcanjo de ouro?"  
E a flama lhe responde: "A inspiração..."  
"Escuta e canta! Reencontra a mocidade!  
Rico e poderoso emir, é o que eu quero ser!"  
A flama lhe diz: "Eu trago a inspiração!"  
E a inspiração esvoaça e corre pelo quarto branco...

Fora, o furor da tempestade de neve desaparecera...  
O firmamento cintila, todo de ouro, o horizonte, tecido de ouro...  
E eis que surge o emir da cidade rara...  
Os palácios são fantasmas brancos,  
ocultos entre a folhagem, onde esplendem os frutos maravilhosos,  
que se miram no brilho vivo dos claros regatos...

Bagdá! Bagdá! E o emir é ele!...  
No ar flutuam docemente pétalas de rosa...  
Por tudo, à seda florida vem se casar o ouro...  
Cantam as plumas de água... Murmuram vozes límpidas...

Bagdá! Bagdá! E o emir, oh! é ele...

O emir é ele — e há em seus cofres  
montanhas fabulosas de ouro e prata;  
ele possui poderes que contêm a luz do sol,  
armas cinzeladas, lâminas flutuantes,  
e corcéis tão vigorosos e rápidos como o fogo...

Bagdá! O céu róseo e dourado, que palpita...  
Paraíso de sonhos para os olhos, paraíso de jardins!  
Prata a escorrer das fontes! Horizontes tecidos de ouro.  
Bagdá! Campinas onde as rosas esperam lírios!  
Mesquitas! Minaretes! E, acima de tudo, o céu que palpita!

*Mágoa*

Tu não tens sabido conceber pensamentos novos  
nem ligar o encantamento à eternidade;  
deixaste as palavras num murmúrio,  
o outono se dispersar com as folhas.

O silêncio seguiu com o que permanece  
num estremecimento, a esta hora em que os pavões  
descem os degraus dos crepúsculos de púrpura  
para pousar sobre a lájea das fontes que secaram.

Tradução de NELSON VAINER

Ilarie Voronca

---

### *Estrofe I*

Monsieur l'archange est un bon chef comptable  
Eurídice: fecho teus olhos com alfinetes de segurança  
peço desde já sem alusões matemáticas  
Eurídice vou dormir.

### *Estrofe II*

Eurídice vou dormir  
peço desde já sem alusões matemáticas  
Eurídice: fecho teus olhos com alfinetes de segurança  
Monsieur l'archange est un bon chef comptable

---

Tradução de MARCOS SILVA



*Em Vez de Prefácio*

Não fui assim, como se diz  
e não sou nem assim como sou —  
não sou nem fogo  
nem vento!  
Nada sou do que poderia ter sido sobre a terra...  
Não sou mais que um feixe de belas palavras,  
que espera um leitor honesto para me vingar  
e mostrar ao mundo quem sou eu!...

---

Tradução de JULIA CÂRAP

Ion Minulescu

---

## *Canção para o Caminho*

Quando parti, sabia só que fica longe,  
que é muito penoso, chegar onde queria;  
mas onde fica aquele onde, não sabia,  
por não tê-lo achado ainda em livros.

Longos e velhos caminhos, trilhados  
por tantos que, antes de mim, partiram  
andei, guiado por uma estrela:  
o ícone do mundo pressentido.

E um belo dia, uma jovem, que desdita —  
fez retornar o meu passo cansado...  
— Onde estaria, se não me houvesse detido  
e por ela não houvesse trocado minha sorte?

---

Tradução de JULIA CÂRAP

*Post-Mortem*

Hoje o mundo me abandonou, como se fora  
uma roupa deixada no cabide.  
E fico sozinho comungando com o mistério  
que a ninguém posso desvelar.

Deixo a bengala, a poeira e o sapato:  
Nem sombra não sou mais.  
De outro mundo, olho no horizonte a pétala  
de luz, que foi a minha terra.

---

Tradução de JULIA CĂRAP

Tudor Arghezi

---

## *Homem!*

Uma cobiça encarniçada, louca.  
Amealha, homem, ameilha,  
Labuta, rouba, aniquila e mata.  
Precisas de poder e de riqueza.  
Precisas de palácios e roupas caras  
Para nelas descansar os ossos e a carcaça.

Ávida a tua mão se fecha.  
Apertas ouro e surge sangue.  
O ouro, com sede, sorve como esponja  
esperança, sangue e graça divina  
e na tua adega murada enregela  
a vida imaculada dos homens  
o ímpeto e a alegria, guardados  
pelo teu ser abominável, para ti.

Me envergonhas, homem, me envergonhas

---

Tradução de JULIA CÂRAP

*Flores Mofadas*

Ao senhor Al. Rosetti

Gravei-os sobre o gesso com a unha,  
no muro de uma cela já vazia  
ao centro de uma escura solidão,  
com forças não apoiadas  
pelo touro, leão ou águia  
que trabalharam sempre para Lucas,  
Marcos e João.

Eram versos tumbais,  
com uma sede de água  
e uma fome de cinzas,  
estes versos de agora.

Quando minha subida unha se desgastou na extremidade,  
eu a deixei crescer,  
mas ela não cresceu,  
ou não me dei conta.

Estava escuro. Lá fora a chuva desabava.  
Doía-me a mão como se fosse uma garra  
incapaz de se fechar. Foi então que me forcei  
a escrever com as unhas da mão esquerda.

---

Tradução de MARCOS SILVA

Tudor Arghezi

*Confessional*

Que noite espessa e tão pesada!  
Nas sombras do mundo alguém faz um ruído.  
Alguém anda. Quem será?  
Quem caminha, por lá, sem lua,  
sem a luz de uma vela,  
esbarrando nas árvores do jardim?  
Quem vaga, com passos abafados, em silêncio,  
como uma alma perdida?  
Quem vem lá? Responda-me!  
De onde vens tu? Por onde entraste?  
És tu, minha mãe? Eu tenho medo,  
decerto, estás cansada  
de errar na terra.  
Todos os nossos, Mãe, não vivem mais.  
Todos partiram, depois que tu partiste.  
Todos estão deitados, como tu, dentro da noite,  
todos morreram, todos.  
E "Dulau", lembra-te? Com suas piruetas,  
também se foi. O milharal secou,  
abandonando o alpendre, as andorinhas se perderam.  
Os cortiços de abelhas estão desertos  
E os álamos crestados.  
Os muros se arruinaram. As sebes apodreceram.

Tradução de NELSON VAINER

*Chegam a sós*

As coisas do passado chegam a sós,  
a alma das coisas sem sombra ou existência.  
Saem das ervas daninhas do tempo,  
dos veludos da podridão,  
de seu líquem, do álamo vazio,  
acompanhadas do vôo das libélulas.  
As tristezas antigas  
de outra vida da vida,  
algumas me reconhecem, outras me esqueceram,  
Estou com frio...

Ela não me disse o nome.  
Eu a reconheci do alto  
mais uma vez.  
Duas duas vezes a vi,  
singular.  
Uma vez, junto ao poço da Samaritana.  
Outra vez, na rua, sob um guarda-sol.  
Não é mais a esbelta jovem com um cântaro no ombro,  
é algo misturado  
às coisas sem sombra.

---

Tradução de MARCOS SILVA

*Nós, homens-rio*

Nós, homens-rio,  
nós, que atravessamos o mundo cheios de orgulho,  
escondendo em nossas águas profundas  
tanta contradição, tanta vida e tanta morte,  
permanecendo fortes mesmo quando nos despedaçamos em cataratas,  
mesmo quando nos transformamos em pântanos.

Pântanos ou torrentes, guardamos em nós a vida  
turva de lama, ou límpida, e por vezes  
esmagada por rochedos,  
tão esmagada que parece perdida para sempre,  
mas nós, homens-rio,  
nos refazemos mais uma vez de nós mesmos, de nossos abismos,  
e continuamos  
rolando pelas margens de lodo  
a semente imorredoura do sofrimento e da alegria.

Nós, que espalhamos nossa desesperança pelos cinco continentes,  
e carregamos nos ombros povos de caravelas  
nós, homens-rio,  
esmigalhamos nossos ossos nos rochedos  
ou caímos na lama de nossas profundezas,  
expelindo sempre cadáveres no mar,  
nós, homens-rio,  
entusiastas e tristes  
e cheios de contradições.



*Luchian*

Às vezes estou longe da minha terra,  
perdido por extensões continentais,  
e me comovem as grandes culturas milenares.

Às vezes, longe de minha terra,  
ao luar permaneço, e deixo-me ficar  
frente a estátuas estupendas ou templos colossais.

Às vezes, longe da minha terra,  
confuso em dimensões grandiosas e duráveis,  
permaneço ao luar, e me invade um tremor:  
que somos nós, campônios das terras do Danúbio?

Então, longe da minha terra,  
lembro certo pintor que viveu entre nós  
e fazia às flores do campo  
milagres maiores que a própria natureza.

Assim, longe da minha terra,  
pensando que houve um dia aquele mestre,  
sorrio  
à sombra das estátuas magníficas e dos templos colossais.  
E, sorrindo, atravesso as vastidões continentais.

---

Tradução de NELSON VAINER

Geo Bogza

---

## *Creio*

- Creio na minha idade, nos atributos de todas as idades, no dever de todos esses atributos.  
Creio na não-existência das existências imperiosamente necessárias.  
Creio no bronze das palavras que ressoam pelos séculos.  
Creio nos gatos.  
Creio no milagre das palavras vazias.  
Creio no absurdo.  
Creio na perversidade das flores, das virgens.  
Creio nos horizontes estéticos abertos pela psicanálise.  
Creio numa finalidade com formas inimagináveis, mas com repercussões antecipadamente retroativas no espírito contemporâneo.  
Creio no sexo.  
Creio nos berros.  
Creio nas galochas e nos preservativos.  
Creio na voz dos antepassados insinuada no fluxo do coração.  
Creio na espada da caneta.  
Creio nos sonhos.  
Creio numa visão sexual de todo o universo vivo.

---

Tradução de MARCOS SILVA

*O Aeroplano*

Para o crepúsculo em brasa  
com pomares banhados em ouro  
passa uma nuvem solitária  
branca e vasta como um touro.

E segue em seu encalço  
como pudesse alcançá-la  
um mosquito rabilongo  
de asas imóveis.

Cresce no ocaso a canícula  
e as colinas súbito adormecem.  
A nuvem passa, mas o mosquito  
enche o silêncio de algazarra.

---

Tradução de JULIA CĂRAP

*Espelho Cego*

O fio de sangue que sai do meu bolso  
o fio de lã que sai de meus olhos  
o fio de tabaco que sai de minhas orelhas  
o fio de chamas que sai de minhas narinas  
podes pensar que minhas orelhas fumem  
mas os homens se petrificaram na beira da estrada  
para que esta noite se leve o negro verniz a todas as estátuas  
e será minha a insônia que hás de conhecer  
uma insônia qualquer de barro e argila  
uma insônia tal uma lareira ou porta  
ou melhor como o vazio de uma porta  
e atrás da porta teremos de falar da memória  
quero ver-te farejar como a janela  
quero que me escutes como a árvore  
quero que me apalpes como a escada  
quero que me vejas como a torre

Tradução de MARCOS SILVA

*Tímpano de Vento*

Quem dorme talvez é invisível  
quem dorme talvez contempla  
as conclusões sonambulosas  
quem dorme talvez amplia a sensibilidade cutânea  
como dois candelabros incandescentes  
sobre os quais ardem pequenas colheres  
quem dorme talvez ao fim e ao cabo  
não dorme

---

Tradução de MARCOS SILVA

*Para Ver*

Para fazer gemer os líquens  
te olhas no espelho  
eu te amo no caminho traçado da poeira nas rochas  
azul como uma corrida de bicicleta  
negra como um quilômetro  
a prisão da lavanda que perfuma o bosque  
estupefato como uma depressão deserta  
para ver mais claro  
diz-me o reflexo da lâ nos teus dedos  
inexistentes  
teus dedos calor ausente da lua  
diz-me quando me ergo com os teus ombros  
de manhã  
como um fio de sal  
sorvido por um fio de água  
diz-me quando me ergo ou caio da torre  
seguindo suspenso como um lampião na escuridão

Tradução de MARCOS SILVA

## George Bacovia

Quando louco de novo e doente  
por sanatórios e hospitais,  
ficarei olhando  
a valsa da vida  
e para tudo o que existe — como numa despedida...  
Por sanatórios e hospitais,  
seja como for, sem o desejar —  
talvez me encontre a sós.  
Depois, o silêncio  
como no Outono, a mágoa que anoitece...

---

Tradução de MICHAELA GHITESCU

George Bacovia

---

## *O café*

com sonhadores malditos.  
Anos se passaram,  
simbolismo  
a corrente decadente.  
Folhetos,  
jóias raras.  
Paradoxos  
coisas bizarras,  
tardes,  
noites  
efusão de perfumes  
e matizes.  
A cidade dominante.

---

Tradução de MICAELA GHITESCU



Sou o solitário das praças desertas  
com tristes revéberos de pálida luz —  
quando ressoa o cobre na noite total  
sou o solitário das praças desertas.

São meus companheiros o riso hediondo, a sombra  
que assusta os cães errantes nos canais;  
debaixo dos tristes revéberos de pálidos raios,  
são meus companheiros o riso hediondo e a sombra.

Sou o solitário das praças desertas  
com jogos de sombra que deitam loucura;  
palescente no silêncio e na paralisia, -  
sou o solitário das praças desertas.

---

Tradução de MICAELA GHITESCU

Lucian Blaga

---

*Morrendo os Deuses...*

Morrendo, os deuses deixam  
atrás de si os templos,  
assim como os caracóis  
deixam os casulos vazios.

Por milhares de anos, por tempos sem fim,  
eles os deixam,  
para o consolo  
da era de hoje e de depois.

Mas nenhum vestígio da era de ouro,  
qualquer que seja a sua imagem,  
vence a nossa tristeza  
em face do tempo.

---

Tradução de LUCIANO MAIA

*A Concha*

Com um sorriso temerário contemplo a mim mesmo.  
E o coração  
eu o tomo na mão. Tremendo  
aconchego o tesouro ao ouvido e escuto.  
Parece-me  
que seguro nas mãos uma concha  
em que  
prolongado e indecifrável  
alenta o murmúrio de um mar desconhecido.

Oh, alcançarei  
algum dia a margem  
desse mar que hoje  
sinto  
mas não vejo?

---

Tradução de LUCIANO MAIA

Lucian Blaga

---

## *Quarteto*

A língua não é o verbo que recrias.  
A única língua, tua de verdade,  
dona de escuridão e claridade  
é a que conheces e em que silencias;

---

Tradução de LUCIANO MAIA

*Beirais da Tarde*

Pêndulo de água calma, aberta,  
sob o cristal dos Países Baixos.  
Os astros marinhos, amargos no vale;  
molhado de sal, fosforece o caranguejo.  
Uma idéia trazendo raios e horizontes  
(sê como o ouro, duro e indevassável)  
Buscava em Deus, com assombro,  
as províncias do quarto em neblina.

---

Tradução de MARCOS SILVA

A vida passa como um dia  
nas cerejeiras, em frutos cor de sangue  
nos campos, nos felizes armentos,  
nas montanhas brancas e límpidas.

A vida cai como num vôo,  
em matas esquecidas  
nas águas — quantas morrem —  
nos louros trigais.

A vida some como o fogo  
em velha candeia, no casebre,  
na estrela que se move  
na pederneira em que faíscas floresceram

---

Tradução de JULIA CĂRAP

*A rede de Pitágoras*

Minha cabeça é um vórtice  
Encontram-se na mesma ponte  
os cordeirinhos dos desejos mais disparatados  
e o impulso da silabação do misterioso nadir  
jogos descoloridos com a lua  
com gatos que simulam a floresta

um olho é calmo como um florista retorcido para o azul  
o outro espreitam como na prisão  
inquietações com suas bilhas aos pés sedentos de partir  
quando úlceras supuram a consciência  
os espelhos me enganam  
as palavras-fio à medida do pensamento  
palavras-laranja  
as palavras são uma colher de sangue no oceano  
às vezes um sorriso num sudário tão vasto como o horizonte

que belo monumento uma tempestade feita de pedras  
os dedos apalpam-na  
rompam-se os maxilares no delírio da mordida  
e a chave do pensamento siga o fato  
o espetáculo terá início com frias reverências

a história vige à cabeceira dos acontecimentos  
há de os corrigir com maquiagem  
cirurgia estética da verdade  
bastante dura  
e temerária  
mais bela do que a noite

## *A Árvore Espontânea*

### I

Da lua não restaram mais que teus passos  
e numa tenda de chamas os cabelos, o bosque te sonha  
estrela vertical, noite perdida no espelho, feio sinal  
nos mochos como taças a sombra espumeja  
à mesa dessa noite a luz descalça suas luvas:  
os lírios  
e entre os carvalhos como nas gaiolas os atletas  
mas de parte em parte  
teu rosto é um centro de fogo  
e uma lâmpada de beleza.

### II

Neste rio as pedras são cabeças de leão  
e a água uma folha em lágrima não chorada pelas rochas  
nas crinas estrelas como ossos triturados por centelhas  
e um antílope de barro sobe ao céu  
te desvelas entre as nuvens às janelas de ouro  
tal uma efígie de ar  
do sol restou uma rubra cabeça de touro  
e as palavras no rosto em chamas se transformam  
tens nas mãos uma faca de flores  
e o grito de um perfume quando abres teus braços.

### III

No tornozelo trazes um laço do céu até o joelho da lua  
e as borboletas, mãos suspensas no ar  
tais instantes os peixes iluminam  
fecha os olhos, abre espaço em ti  
e as portas se abrem e se fecham  
como os jardins nos frutos



quem lança a escada dos montes  
quando o rei passa a cavalo no teu anel  
sigo em sua direção  
ele de mim se aproxima  
com os passos da noite descalços em meio às estrelas  
quem lança a escada dos montes  
no corpo da manhã quando as hortas estão frescas  
e eu vi  
a Rainha da idéia colher anátemas.

---

Tradução de MARCOS SILVA

*Tomar Corpo*

Eu te floro  
tu me faunas  
eu te lanço  
eu te levo  
e te janelo  
tu me ossas  
tu me oceanas  
tu me meteoritas  
eu te abro  
eu te extraordinário  
tu me paroxismas  
e me paradoxas  
eu te cravotoco  
tu me silencias  
tu me espelhas  
eu te relógio  
tu me miragens  
tu me oásis  
tu me passarinhas  
tu me insetas  
tu me cataratas  
eu te luo  
tu me nuvens  
tu me altomaras  
eu te transparente  
tu me penumbras  
tu me translucidas  
tu me castelas  
e me labirintas  
tu me paralaxas  
e me parábolas  
tu me ergues  
e me deitas  
tu me obliquas  
eu te equinócio

eu te poeto  
tu me danças  
eu te particulo  
tu me perpendiculas  
e escaladesces  
tu me visibilizas  
tu me perfilas  
tu me infinitas  
tu me indivisivas  
tu me ironizas  
eu te despedaço  
eu te ardeno  
eu te fonético  
tu me hieroglifas  
tu me espacias  
tu me torrentas  
eu te torrento  
em contraponto, mas tu  
tu me fluidas  
tu me cadentas, me estrelas  
tu me vulcânicas  
não nos pulverizáveis  
não nos escandalosamente  
dia e noite  
não nos hoje mesmo  
tu me tangencias  
eu te concêntico  
tu me solúveis  
tu me insolúveis  
tu me asfixiantes  
e me libertadores  
tu me pulsatizas  
tu me vertigens  
tu me êxtases  
tu me paixões

tu me absolutas  
eu te assinto  
tu me absurdas  
tomas corpo  
eu te nariz eu te penteado  
eu te osso  
tu me obsessionas  
eu te peito  
eu te seio o peito o rosto  
eu te adorno  
tu me cheiros tu me vertigens  
tu escorrgas  
eu te coxo e te acaricio  
eu te frêmito  
tu me cavalgas  
tu me insuportáveis  
eu te matam  
eu te garganto eu te ventre  
eu te saio  
eu te jarreteio eu te calço eu te Bach  
eu te Bach para cravo  
seio e flauta  
eu te tremo  
tu me seduzes tu me absorves  
eu te brigo  
eu te arrisco eu te escalo  
tu me floras  
eu te nado  
mas tu me giras  
tu me floras tu me estudas  
tu me carnas couros pelos mordidas  
tu me anáguas negras  
tu me bailarinas vermelhas  
e quando tu não salo altos os meus  
sentidos

tu os crocodilas  
tu os fogos e os fascinas  
tu me cobres  
eu te descubro e invento  
às vezes tu te livros  
tu me umidas, me lábios  
eu te liberto, eu te deliro  
tu me deliras e apaixonas  
eu te costas eu te vértebras te tornozelo  
eu te cílio e pupilo  
se não te enforco antes dos meus pulmões  
mesmo de longe tu me axilas  
eu te respiro  
dia e noite eu te respiro  
eu te boca  
eu te palato eu te dento eu te unho  
eu te vulvo eu te pálpebra  
eu te hálito  
eu te inguino  
eu te sangue eu te pescoço  
eu te batato-da-perna eu te certeza  
eu te bochecho e te veio  
eu te mão  
eu te suor  
eu te nuca  
eu te navego  
eu te ombro eu te corpo e fantástico  
eu te retino no meu sopro  
tu me iris  
eu te escrevo  
tu me pensas

*A menina via anjos*

Quando a menina estava entre nós via anjos

Ora, os anjos não existem!  
Quem vê anjos!

Oh, boneca de cera!  
O pope meneava a cabeça,  
o cãozinho latia, latia,  
e um cavalheiro chorava inconsolável  
ao olhar para a boneca de cera

apoiava a cabeça entre as mãos  
ao olhar a boneca de cera.

Branco, branco, depois.

Não creio nos anjos.  
Nem você?  
Nem você?

Quando a menina estava entre nós falava com os anjos

Tradução de MARCOS SILVA.

*Amor*

Havia alguém desde há muito decidido  
que morrer era aos homens permitido...  
Morte bela, imortal, boa morte,  
morte obscura, morte difícil, cheia  
de incontáveis sentidos e retornos...  
Morreu jovem. Ainda jovem. Estava apaixonado.  
Seu corpo encontrou-se apaziguado, ardente,  
sob um grande sorriso adormecido.  
Sobre ele se encontraram  
várias passagens de trem  
para a linha 8 horizontal,  
uma carta não escrita,  
da qual tudo se soube,  
certificado de estado de alma,  
no nome de Clemente Ion,  
e um lenço limpo, úmido...  
Seu grande coração já não batia mais,  
depois de haver, em vão, forçado  
as grades de seu peito, procurando evadir-se.  
Nos grandes olhos abertos, a luz,  
figurando a vida, dava-lhe a imagem dela,  
azul,  
que um raio de sol  
adornava com mechas louras.

*Desgosto*

Aqui se encontram litorais de mar morto  
restos de asfalto, nuvem de pedra  
aqui o horizonte é deserto de navios  
as águas de algas de baleia de corais  
e dói, dói em mim, como o grito das sereias  
nas colinas amarelas  
pululam tantas espécies de animais  
nos tanques verdes  
na fábrica abandonada com fantasmas de fumaça  
alma doente  
não te queres perder?

Os beirais de argila  
beberam a neve de vários invernos  
e quero beijar-te beijar-te  
como carícias de verme

---

Tradução de MARCOS SILVA

*Dúvidas*

Peguei o velho sonho da caixa como quem pega um chapéu  
quando veste o paletó cheio de botões  
como quem pega a lebre pelas orelhas  
depois da caça  
como quem escolhe entre as ervas daninhas a flor  
e o amigo entre os cortesãos.

Veja o que me aconteceu  
Quando caiu a tardinha lenta qual uma barata  
a muitos benvinda como remédio, quando suave em mim se acende o fogo dos versos  
eu me deitei. O sono é um jardim cercado de dúvidas  
não sabes o que é verdade e o que não é  
achas que é um ladrão e atiras  
vens a saber depois que era um soldado  
é o que se passa comigo  
por isso te chamei para que me digas — sem erro  
o que é verdade e o que não é

---

Tradução de MARCOS SILVA

### *Pensamento 1*

A minha opinião é que o poeta não tem um período seu; cada período tem seus poetas, em geral, o período enxerga sozinho seus poetas.

### *Pensamento 2*

Quero te dizer uma coisa, com risco de me repetir: eu não acredito muito que existam poetas, acredito que existem poemas.

### *Pensamento 3*

Se eu não acreditasse na minha mensagem literária, eu não escreveria. Pura e simplesmente, não acreditasse e... é uma falsa modéstia você dizer "amigo, eu escrevo porque amo a poesia... mas não acredito muito que tenha talento, ou que não tenha talento". Eu acredito muitíssimo no meu talento e na minha vocação, a isso eu dediquei toda a minha existência, a acrescentar, com uma gota a mais, às sensibilidades contemporâneas uma formulação mais nova, mais adequada etcetera.



*Pensamento 4*

Então vai ser uma estória curta, uma confissão curta,  
duas, três tardes atrás, eu recebo um telefonema de  
um desconhecido, que estava preocupado que eu estivesse doente,  
que estava feliz que eu tivesse me recuperado, enfim... E ele me  
diz uma coisa que me deixou assim... inconcebivelmente  
feliz. Ele me disse: olha, poeta, disse ele, os cães ladram  
e a caravana passa. E eu fico me dizendo: veja que ele tem  
razão, disse eu, saiba que este homem tem  
razão. Ora, os cães ladram mas a caravana passa! E de resto...

*Pensamento 5*

Por isso, para mim a montanha — montanha se diz.  
Por isso, para mim a grama — grama se fala.  
Por isso, para mim a fonte fonteja  
Por isso, para mim a vida se vive.

*Pensamento 6*

As únicas coisas reais, as únicas coisas que  
levamos conosco até o fim são os nossos próprios  
sentimentos, nossos amores, nossos sofrimentos,  
nossos ódios e adversidades. Eu me pergunto: nós, no  
final da nossa vida, o que vamos deixar para trás?  
Eu acho que nós podemos deixar alguns sentimentos.  
Um mínimo de ódio, algum sofrimento, mas...  
no mais das vezes amor.

*Pensamento 7*

Se fosse escrever uma quadra — quadra  
significando um poema de só quatro versos — em que sentido de só  
quatro versos, diferentes povos tem poemas curtos,  
nós... o mais curto dos poemas dos romenos é  
a tapuritura de Maramures, que começa com um  
grito e termina com uma repreensão, mas é muito  
bonito que seja assim.

*Pensamento 8*

Poemas muito bons que estão compostos  
sobre uma linha melódica ruim se esquecem rapidamente  
junto com a linha melódica. Enquanto que um  
poema ruim em uma linha melódica boa  
fica na memória.

*Pensamento 9*

Arranquem-se os marfins de Alifante  
E do Mediterrâneo tudo o que foi Atlante  
Ouçamos como cai como o falcão caçado  
Tranquilo e em cascata, em um outro pecado  
Se canta, lembra o trágico de toga,  
E tudo em mim que brilha então se afoga  
Mas não no mar de sal, e sim em algo muito mais

*Pensamento 10*

A inspiração é o fundamento das artes em geral,  
ela exatamente como o impulso elétrico que gera  
a faísca entre dois pólos. No momento em que  
a tensão entre dois pólos se cria, a faísca  
Sem faísca não pode haver faísca.

*Pensamento 11*

Eu acho que um homem é aquilo que lembra  
de si mesmo. Por exemplo, eu me considero  
aquilo que lembro que sou. Por isso  
as vezes os homens são aparentemente mutantes ou têm  
humores diferentes.  
A cada vez você se lembra de outras coisas sobre  
você mesmo.

*Pensamento 12*

Um poeta não pode ser melhor que outro poeta. Um  
poeta pode ser melhor que do ele mesmo ou pior  
do que ele mesmo.

*Bastante para mim*

Eu nunca fui bastante para mim,  
frágil fruto preso ao ramo, ao vento,  
como um arco tensionado, a flecha  
como em sua etimologia, a palavra.  
O sentido que tive antes de vir à Terra  
aquele sentido, de tanta esquecida esperança,  
me atravessa e me ultrapassa  
e de mim mesma se faz testemunha  
no desejo de uma volta misteriosa  
que se perpetue de outro modo e viva  
pagando com os juroz o mesmo pecado que te deixo como herança tardia,  
para que o reconheças no tempo e o tornes mais forte,  
tu somente, leitor inascido, como um filho

---

Tradução de MARCOS SILVA

Vendei...

Vendei os olhos das árvores  
com um lenço verde  
e disse a elas que me procurassem.

E as árvores logo me encontraram  
com um gargalhar de folhas.

Vendei os olhos dos pássaros  
com um lenço de nuvens  
e disse a eles que me procurassem.

E os pássaros me encontraram  
com um canto.

Vendei os olhos da tristeza  
com um sorriso,  
e a tristeza me encontrou no dia seguinte  
num amor.

Vendei os olhos do sol  
com as minhas noites  
e disse a ele que me procurasse.

Você está aí, disse o sol,  
atrás daquele tempo,  
pare de se esconder.

Pare de se esconder,  
disseram-me todas as coisas  
e todos os sentimentos  
cujos olhos  
tentei vender.

Por um Olho de Vidro  
O peixe que Santiago apanhou  
era muito velho e tinha um olho de vidro  
com o qual não via coisas novas  
mas apenas as coisas que já tinha olhado.

Quando se aproximaram tubarões  
o peixe disse a Santiago:  
Tu seguras bem o leme, que eu sei afugentá-los  
apenas abanando a cauda.

Mas os tubarões começaram a comê-lo  
do lado do olho de vidro  
e o peixe não os viu,  
porque nunca tinha sido antes  
comido pelos tubarões.

---

Tradução de LUCIANO MAIA

Marin Sorescu

*Precisava ter um Nome*

Eminescu não existiu.  
Existiu apenas um formoso país  
a uma margem de mar  
onde as ondas fazem cachos brancos  
como uma barba despenteada de imperador.  
E águas entre as árvores em corredeira  
onde a lua tinha seu ninho girante.

E, sobretudo, existiram homens simples,  
que se chamaram: Mircea, o Velho, Stefan, o  
Grande,  
ou ainda mais simples: pastores e lavradores,  
que gostavam de declamar  
à noite, em torno da fogueira, poesias —  
"Mioritza", "Luceafarul", e "A Terceira  
Epístola".

Mas, porque ouviam continuamente  
ladrando em seus quintais os cães,  
partiam, a se bater com os tártaros  
e com os avaros e com os hunos e com os  
polacos  
e com os turcos.

Durante o tempo que lhes restava livre  
entre dois perigos,  
esses homens faziam de suas flautas  
beirais  
para as lágrimas das pedras comovidas,  
se vertiam as canções melancólicas pelo vale  
pelos montes da Moldávia e da Muntênia  
e do país de Barsa e do país de Vrancea  
e dos outros países romenos.

Também existiram densos bosques  
e um jovem que conversava com eles,  
perguntando-lhes: o que balança sem vento?  
Este jovem de olhos grandes  
como a nossa história  
passava pesado de pensamentos  
do livro cirílico ao livro da vida, da justiça,  
do amor,  
caminhando sempre sem companhia.

Também existiram algumas tílias,  
e dois enamorados  
que lhes colhiam todas as flores  
num beijo.

E alguns pássaros ou algumas nuvens  
que sempre adejavam sobre eles  
quais longas e ondulantes campinas.

E porque tudo isso  
precisava ter um nome,  
um único nome,  
chamou-se-lhe  
Eminescu.

---

Tradução de LUCIANO MAIA



---

# POESIA INÉDITA

## 30 POETAS

Alberto Martins  
Alencar e Silva  
Anibal Beça  
Célia Musilli  
Cláudia Ahimsa  
Cláudio Daniel  
Cláudio Fonseca  
Franklin Alves Dassie  
Heitor Araújo  
Jaime Cardoso  
José Horácio Costa  
Luci Collin  
Luis Roberto Guedes  
Marcelo Tápia  
Marcio Catunda  
Márcio Scheel  
Marília Amaral  
Maurício Arruda Mendonça  
Ricardo Rizzo  
Ricardo Vieira Lima  
Roberto Piva  
Rodrigo de Souza Leão  
Rubens Pileggi Sá  
Rubens Rodrigues Torres Filho  
Sergio Medeiros  
Sergio Mello  
Sílvia Jacintho  
Solange Rebuszi  
Tarso de Melo  
Tenório Telles

Alberto Martins

---

## *Discurso da Demissão Voluntária*

1.

ah cadeira e mesa do escritório  
feitas sob medida  
para o trabalhador anônimo

por vocês passaram tantos nomes números  
agendas compromissos e toneladas  
de palavras escritas

hoje despeço-me das duas sem remorso  
deixo a fórmica limpa  
para a próxima vítima

2.

agora que sou só  
uma força avulsa  
no mercado

em cada esquina  
oferecem-me pechinchas  
por minhas horas de cérebro  
e trabalho

sei que no fundo  
é uma luta perdida  
a única que vale  
para ganhar a vida

*Os minaretes de Bagadá*

*Ao Poeta Jorge Tufic*

*O que foi é o mesmo que há de ser.  
E o que se fez é o que se há de fazer.  
Não há memória das coisas antigas.  
Nem haverá daquelas que hão de vir  
entre aqueles que viverão mais tarde.  
(Livro do Eclesiastes, I, 9 e 11)*

Os minaretes de Bagdá  
esguios e apontados para o alto  
são lembranças talvez inconscientes  
de um tempo sepultado na memória  
de Babilônia e Babel  
com sua torre subindo para o céu.  
Torre e nome (ou nave)  
que os minaretes evocam  
num esguio silêncio só quebrado  
pela voz dos muezins.

Torre e nome (ou nave)  
que se fizeram lenda  
e se esqueceram por um tempo  
até que um outro tempo começasse  
e outras torres  
e outros nomes  
(ou outras naves)  
de novo se construíssem  
sobre Babel dispersada  
e já esquecida

do tempo em que intentara construir  
uma torre e um nome  
(ou uma nave)  
que chegassem aos céus.

E desconstruiu-se a cidade e sua torre.  
E dispersou-se o povo sobre a terra.  
E confundiu-se-lhe a língua.  
E apagou-se-lhe a memória.

E tudo sob a justificação  
de que, tendo-o começado,  
jamais desistiriam desse intento,  
até que enfim o houvessem realizado.  
Eis que não era ainda chegado o tempo  
de subirem para os céus  
a torre e o nome (ou nave) de Babel  
que os minaretes evocam.

*Narciso e Sísifo*

Sereno já me agasalho  
No casulo do meu ócio  
Com a veste leve da espera  
Cobrindo todo o meu corpo  
    Os ponteiros já me apontam  
- Setas cediças ao vento -  
Minutos intumescidos  
Na febre lenta das horas  
Antes tão despudorada  
    Acesa em fogo de instantes  
Durando enquanto durassem  
Os momentos mais afáveis.  
Nos limites de mim mesmo  
Todo o espaço se faz pouco  
    Para abrigar qualquer gesto  
Nesse meu canto insulado.  
Em territórios de espelhos  
Vi refletido e me vi  
Sem nunca ter visto a face  
    Que outros pretendem ter visto.  
Estrangeiro no convívio  
Nunca me soube de mim  
Aconteci para os outros  
E me calco nesse acaso  
    (Agora mesmo me flagro  
E não sei quem se confessa,  
Se aquele solto de amarras  
Ou se o preso atormentado).  
A questão é, mais que ser,  
    Saber ser o que se exporta.

Apenas sei que vim vindo  
E não me vejo chegar.  
Mas sei que vou para o encontro  
levando todas as pedras  
    Que empurrei pela montanha.

Fogo de mim e tanta água  
Nos quatro cantos do mito  
Qual dos cantores me assalta?

*Mitologia*

agora você vai conhecer o amor,  
fogo do corpo que queima  
e difunde o espírito,  
mil e um graus de calor  
invadindo os sentidos,  
arte e orgulho de um deus  
insurgente e desconhecido

agora você vai conhecer o amor,  
o coração como as velas de um barco  
na sua Odisséia de Ulisses,  
ilha incendiária e latente,  
sexo ardente e enfurecido,  
febre cujo delírio provoca  
palavras desconexas na cama

e a princesa etrusca apenas sorri,  
prazerosa, penetrável e profana...

*Humano Extenuado*

Eu já te provei que posso viver doce

ancorar os meus sapatos entre moinhos e pelicanos  
sentar-me à tua sombra de oceano  
ser a tua árvore marinha e azul

já me viste acomodar em tua gramínea  
os meus refugiados as nossas margaridas

tu conheces o meu deitar abismado  
na territorialidade das cracas e civilizações

ouviste a metade do corpo não soterrada  
dar ordens para que a luta continue

eu já te fiz ver que um soldado pode dar ainda  
alguns passos sem a cabeça rolada em guerra

há muito já me decidi por melhorar a tua escória  
com arte ciência filosofia  
e tática de ótimo futebol

e já te mostrei que posso voltar de um campo minado  
com damascos entre as mãos  
ainda que sem uma perna...

Agora, mundo — dá-me tu o teu melhor!  
Faça nascer de uma coxa  
de um buraco bom  
de um experimento ácido —

o Amor definitivo.

---

*Mensagem aos Governos do Mundo*

*O Coprophanaeus lancifer:*

um rola-bosta  
no descampado

arrastava seu peso de mundo  
com tal cuidado

(e eram tantas as soluções!)

que me fez chorar  
a céu aberto

lufada letal não se  
opusesse

assentaria ovos  
cintilantes

sobre a rústica bolota  
restolho de biota

que abraçava.

Cláudio Daniel

---

*Paisagem*

Quando escurecem os cogumelos;  
tufos amargos de voz, trilhas tortas  
de formigas; folhas em desordem  
de amarelos, sereia ou espectro  
da lua. Nenhum jazz para as pupilas  
da noite estrelada. Só lascas de azul  
no jardim, sombras cegas  
e a paisagem íntima das palavras,  
compondo possíveis figurações.



*Fiore*

Quem és tu, mulher inumerável?

— KURT SCHWITTERS

Paisagem musical onde o amarelo dá  
sentido ao vermelho:

esta é uma canção  
de amor.

Lábio (pétala) submerge em  
topázio-tigre,  
até sangrar as ilhas  
do desejo.

Esfinge  
do espelho  
ou cegueira:

(real)  
imaginária.

Uma flor (a lebre), partículas do  
mundo nas retinas.

Cada abelha sonha  
uma rosa  
imantada.

Violetas indagam onde trópicos noturnos,  
ritmos  
bruxos,  
areias núbéis  
de contato.

No avesso das pálpebras:

onde ver o porto da viagem,  
do mistério  
ao desatino.

*(E para sempre  
e mais um dia.)*

Para Reginabhen

*Um punhal atravessa Londres*

PARA HIRAN FILHO

*"Onde estava Deus naquela noite?"*

Filme "Terra das Sombras"

Um punhal atravessa Londres e a noite é múltipla.  
Címbalos marcam o compasso do pulso que o carrega.  
A ronda é nebulosa e fria.  
Morre ao lampião a luz e o passar do rosto  
que aparece a desaparecer de novo  
como lampejos em aço —  
a faca espelha Londres.  
(Porque Londres é uma esquina deserta,  
um lampião, a luz doente, o entrever do rosto,  
o resplendor do aço mortal.  
Porque Londres é um cão uivando, longe,  
à vibração de um crime.  
Porque Londres é mística como as noites antigas.  
Londres é o raio — ao vidro  
o vulto de uma criança.)  
O corpo inerte e vazio está num beco em Uganda  
Num chão lamacento de Roma  
Num varadouro em Manaus.  
Pedras são guardas anônimas.  
Rubro é o licor.  
E o coração, devassado!  
A lâmina flutua na bruma — a mão cruel!  
Um destino (meu/teu) corta os vapores da noite.  
Da noite múltipla e Londres.  
Há um punhal que atravessa.  
Um pulso que o carrega.  
O ritmo dos címbalos de um mosteiro próximo.  
(Morre ao lampião a luz...)  
...A ronda e o rosto e os lampejos de gritos.  
A solidão encarnada!  
De quem nesta folha escreve.  
De quem esta folha lê.

*A flor azul*

PARA BEBETE

O campo aberto vai dar no ocaso.  
Lá a solitária árvore e a brisa  
lembram um final de tarde, espedaçado.  
E de um poente, que não cicatriza.  
Caminhaste para esse altar, ou fonte  
onde jorra eterno, o silêncio. Deste  
à hora azul a forma de uma grinalda  
para o teu encontro com o noivo celeste.  
E os camponeses que voltavam às casas  
encontraram o corpo. Como fosse o teu  
pálido rosto o de alguém que avista  
um filho que volta, e que não morreu.  
Não se sabe a luz e a cor da eternidade,  
esta que ficou na tarde — a permanente.  
Esta que desenha a dor na paisagem  
que faz haver o campo, a árvore, o poente.  
Mas da infinita noite que caiu, nascia  
em nosso coração, discreta e perfumada,  
uma flor azul (tu mesma — renascida!).  
Tênue, frágil, eterna... delicada.

Franklin Alves Dassie

---

*de um tipo de azul vermelho*

Pharaoh's dance, faixa um

*Pharaoh's dance* abre *Bitches Brew*. J. Davis escreveu esta canção pensando nos dois últimos livros daquele guitarrista que tocou em *Catch a fire*. A saber: o penúltimo sobre desertos, o último, sobre girafas.

A linha de teclado, nos dois primeiros minutos da música, lembra este verso de Lorca: *O menino a mira, mira. / O menino está mirando-a*. Se não conhecemos o poema, não sabemos aquilo que o menino mira, nunca saberemos — assim *Pharaoh's dance* ou o *Romance da lua, lua*.

*Desavisos*

Arranhar a calma com unhas, tinta,  
grafites, cortes:  
dois ou três gestos,  
vermelhos

Um olhar persegue  
musas solares, carros,  
notas

Perdemos

*Uma linha cresce turva,  
um azul é necrosado*

Estamos sozinhos  
(não importa)  
aqui  
neste dia  
exato, sem  
desavisos

Alguns hão de ainda lembrar, a primária distinção entre descrição e composição.  
Esta é uma descrição.

Porque não, o tiro de misericórdia

Vi, na fotografia da ilustrada  
O rinoceronte retaco  
Rotundo, reto e exato

Mas, já sem sua obstinada rebeldia  
Agora deitado, em extática fantasia

Cabeça e olhar descornados  
Entre paralelas patas vadias

De cego sem mão  
Toco horizontal sem perfil, luz  
No horizonte sem marfim

Despojo barroco, agótico, serrado e senil  
Bicho mocho, descentrado, descontinuado advir

Deitou-se, de potência organizada  
Em impotência agônica, concorde  
Sua última investida direção

Colosso deitado, couraça vazada, caravana sem guias.

Um mano decepara-lhe seus confins,  
Para fazer meus confortos, meus tacos, meus botões

*Umbigada*

Antes que na parede, o retrato em preto e branco  
Antes que esfumada pose, a história  
Vem, recuada de mim, Caruaru  
Tingindo-se de tempo, driblando memórias

Caruaru, tempo deportado no tempo  
Gravado no enredo de crua matriz  
De herdade e sonho, de fiz e não fiz

Entendo Caruaru de várias portas  
Indefesa diante daquele que nela não sou

Sofri Caruaru, como quem vai do vante ao ré  
Mas, a matéria conforma sempre o sermão  
Cozendo o próprio barro, na matriz crua de então

E vindo Caruaru, retratando-me menino, assino o que é  
No meu natal tem uns cardos, que furam mais que quicé

Jaime Cardoso

## *Musical*

PARA O RAFTON

Poema livre  
sem grades musicais

letra solta  
sem a amarra das cordas  
sem a corrente dos metais

poema  
que do silêncio tire versos

das entrelinhas,  
cânticos

do espaço em branco,  
sonhos

poema desgarrado do concreto  
por uma falha da razão  
— um suspiro

estrofe sem concerto

pedaço íntimo  
flutuando na solidão

sem rumo  
sem ritmo

exílio de  
palavras e rimas banidas  
por escolas estéticas

poema obscuro  
que de seus restos  
ilumine  
o canto de alguém

que chegue bem perto  
com um gemido  
rouco  
e faça vibrar os tímpanos da alma.



*Inconcluso*

Sentado ao pé do Palazzo Farnese  
considerando caminhar a sós a Via  
Giulia, agora que cai a tarde d'outono,

ao lado do casal de americanos  
—ele bermuda khaki, ela cabelos  
de milho, ambos felizes, si vede,

in Rome, together in Rome — penso  
nas vezes que visitei esta praça  
com os meus dois maridos ausentes:

um morto, afogado em Zihuatanejo,  
ouro divorciado, a operar suas  
parturientes, já que é terça hoje,

e notando os padres jovens e belos  
que asseguram o perpétuo da Igreja  
e que lentos desfilam aos pares,

sim, in Rome, sinto-me só e observo  
não apenas o que aos olhos é festa  
mas também às minhas próprias mãos:

saíram-me manchas de melanina  
esparsas pelos dorsos, e falam-me  
mais alto que memórias de promenades

passadas no tempo sem pressa e finito,  
e do devir que não vem nem se esvai  
e quebra-se do contemplar o encanto

com essas manchas recentes, que esgotam  
o corpo, dia a dia, no agora. Prevejo  
passar a mais bela rua de Roma,

com o novo peso das pintas-supresa  
e vêm-me saudades de um sono antigo,  
de um escapar da vida sem o propor-se

e dos monumentos e pontos turísticos  
para dentro do amor e seus avatares:  
sinto-me só, cresce o foco da melanina,

sem esforço suspendo a escritura  
e prepara-se em mim o trajeto  
rumo à Via del Consolato 6

onde viveu Murilo Mendes, e o saúdo  
no meio do poema inconcluso, no último  
terceto e perto, cada vez mais, do último

som.

Luci Collin

---

## *Esperável*

Sempre poderá acontecer  
do louco devorar o sábio  
do louco em mim ditar os termos  
do testamento

Sempre poderá acontecer  
da demora se qualificar de futuro  
e eu acabar acreditando que são  
inevitáveis ou pior plausíveis  
os dias que eu mereço

Sempre poderá acontecer  
do discurso de sonoridade incontestável  
corromper matérias nobres como  
a pedra o osso e o lamento  
e restar imaculada só  
a desaparência do fruto

casca superfície epiderme  
polpa apodrecida pelo tempo  
se despedem  
e  
vinga a dureza inviolável  
do caroço

*Cena-Muda*

eu que era único  
e indivisível  
agora criei tentáculos  
ávidos  
que não controlo

roubam vermelhos vivos  
que nem sei para que servem  
desejam tanto, usurpam  
violam cantos sagrados  
espalham cinzas  
riem  
esbofeteiam

cinicamente esfrelam  
pedaços lícitos de pão  
distribuem as fichas  
embaralham cartas  
trapaceiam noites adentro  
alheios ao meu desconforto  
trazem ouro profano para casa  
abarrota mesas

e eu mudo e multifacetado  
olho a insana riqueza  
que meus próprios braços acumulam  
e tentando escutar meu vão discurso  
não consigo  
porque as frenéticas mãos que não controlo  
          aplaudem  
          ruidosamente

*amazing amazona*

eu sou muito exigente ouvi no alarido da festa dizer a mulher

atlética com quem eu levo para a minha cama feito proto-

heroína de HQ soviética juba leonina botas de amazona seja

homem ou mulher ao rapaz fascinado pássaro ante serpente

ávidos lábios vagina fluorescente seios intrépidos sob seda

sépia o brilho fosco dos pingentes de metal em seus mamilos

*nudista em revista*

sete naturistas contra o dia azul | quatro homens três mulheres | *tableau vivant* debaixo do sol  
| e como estão vivos em praia exclusiva | da direita para a esquerda a primeira mulher | torso  
franzino seios pequenos | se coloca entre dois homens | o primeiro enlaça sua cintura | ela  
ergue-se na ponta dos pés | alçando a bundinha à altura da pança do parceiro | e apóia seu  
braço esquerdo nas costas retas do segundo homem | cinquentão de traseiro magro e pernas  
finas | eis que reluz | coroa solar | a segunda mulher | no centro da cena | morena opulenta  
| postada de perfil | sorriso brilhante ombro dourado um seio iluminado | o bico oculto na  
sombra projetada pela aba do chapéu da mulher a seu lado | o ventre venusto glúteos e coxas  
de bronze brunido | solvidos na sombra entre dois corpos | enquanto a terceira varoa tem  
óculos escuros ombros rendados de luz | coada pela aba do chapéu | e corpo maduro | de alvor  
imponente | damas desenvoltas que eclipsam os dois últimos homens | figurantes na  
composição | dois traseiros sedentários dois chapéuzinhos de turista

## Marcelo Tápia

*gotas*

fechar  
as  
comportas  
da  
fala  
e  
abrir  
nelas  
uma  
fresta  
por  
onde  
passe  
só  
o  
que  
resta  
da  
mistura  
concentrada:  
uma  
vontade  
uma  
possibilidade  
quase  
nada

(Da série "Emulações da luz")

*Deriva*

Por ser de palavras o meu mar vasto,  
nas ondas de um oceano de sentidos  
navego, seguindo com minha nau,  
à frente vendo o nada, atrás o ido  
sulco que o caminho da nau perfaz.

Que idéia-horizonte me guia o leme  
só o sabe o desígnio do instante,  
movido por ventos que as velas enchem,  
sopros de outras vozes ora hesitantes  
ora certeiras, a quem nada teme.

Sob as vistas do sol ou sob o manto  
fundo da noite, ao se seguir errante  
encontram-se os sons ditos que entretanto  
aguardam que a proa os abarque antes  
de restarem no vão por onde ando.

Sem roteiro prévio ou norte entrevisto,  
erra a nau una e só, ao porto incerto  
caído do céu ou do profundíssimo:  
que ambos os destinos um concerto  
regem, fechado ou aberto, a um cimo

da tormenta, o possível tom de um canto  
fatal, ou do tufão de um verbo torto,  
ou de entredentes falas, prantos tantos  
rangentes, ou mesmo a visão de mortos  
a assombrar o véu sem sombra do encanto.

Cumprida a viagem, haja a calmaria  
do coração liberto e vago, feito  
de branca nuvem, mudez que estaria  
no ponto inserto no âmago do gesto,  
ausente. Sem dor, sem sal, sem memória.

Márcio Catunda

---

*31 de dezembro de 2005*

O último dia do ano deveria ser um dia como outro qualquer.

Sem temores, sem sobressaltos.

Mas entristeci de pensar.

A canalha assovia, a sirene passa

e eu me deito sobre os meus 48 anos.

Da varanda vejo o Tejo.

A noite abriu-se como por encanto.

Há bulfício nas casas e nas ruas.

Olofotes e estrelas anunciam

e eu desentristeço de expectativa.

Os barcos são candeias na fragrância das águas.

A meia noite acende os formidáveis fogos.

As auras fosfóreas produzem súbita aurora.

É já manhã na face lisa do Tejo.



*Noite etérea em Fortaleza*

Noite etérea em Fortaleza,  
ex-cidade dos meus encantos,  
hoje recanto dos meus sonhos nostálgicos.  
Cadê o rapaz que se apaixonava nos bares da beira-mar?  
Sou eu esse que lamenta o existido,  
o que se engana com a perspectiva do tempo.  
Sou o que só no passado vê plenitude.  
A hora presente é a ficção do segredo.  
Só no futuro existe vida?  
Imagem de esperança, visão martirizada pelo mistério.  
Noite etérea que conheces o axioma cósmico,  
o diálogo contigo é monólogo,  
é o reflexo do meu enlevo angustiado.

*Concretude*

Concretude.

de concreto, proponho:  
se me queres, queira-me  
de olhar aberto,  
mas que admita o sonho,  
que eu ando assim meio deserto  
e a ti em mim componho  
— signo de signo, imagem,  
sentido sempre incerto —  
certa paisagem  
que me escapa e se fia,  
desejo que resiste  
ao verso exato  
e preciso, à poesia  
e seus tênues limites  
a abolir o ato,  
essa humana ventura  
(ardente paciência)  
entre procura,  
encontro, corpo e consciência.

*A vidraça*

Por trás da vidraça  
ao rosto esquelético grudado  
o submundo.  
No fundo de garrafa  
a invasão do inabordável  
transformando o cotidiano em prato feito.

Inapetência, incongruência ou incompetência?  
Em três garfadas — a indigestão.

O universo me fez resto  
inadimplente.

## Concessão

Mendigo um simples nome  
pra que Deus me ache.

O homem sem rótulos  
sob o céu e a talagarça  
busco.

E não consigo.

Inconformada  
entre pontos de cruz  
a alma finge.

Sento-me à mesa  
entre os imortais.

*Lesando a vida*

Eu não deveria estar aqui escrevendo  
tenho coisas mais urgentes a fazer  
que gritam na consciência  
e me apuram  
e clamam por resolução.  
Sei bem  
não deveria ser tão inconstante  
afinal, conheço a segunda máxima  
da moral provisória de Descartes  
mas esta necessidade  
de perpetuar esta hora em paisagem espiritual  
uma trama narcótica  
que entorpece meu querer fazer.  
De duas, uma:  
ou escrevo este poema pra valer  
ou decido esquecer  
e a contragosto  
esfolado vivo  
persigo esse sustento  
trocando dever por outro dever  
a vida deixada pra amanhã.

Maurício Arruda Mendonça

---

*Essa alma não é minha*

Essa alma não é minha  
não é meu esse soluço  
todo susto nos supera  
na arte que se inespera.

O que sentimos não basta  
nosso coração é mais imenso  
do que infindos universos  
onde amor e sonho incomensuram.

*Geopolítica*

\*  
em que papel pôr o navio?  
sua fibra sua  
artilharia? entanto  
escreve-se com migalhas  
de linhas uma manobra  
no vazio

e o navio cumpre  
o traçado no carbono  
mira  
o canhão de mil milhas  
contra uma ilha  
onde uma feira  
de quinquilharias  
se alvoroça

o mar está sujo, o óleo  
embota a já turva  
visão de distâncias curtas  
o barulho das gaivotas  
torna  
a comover os marujos.

\*  
nos fios de arame vive  
outra aranha, contribui  
com impostos e ajuda  
a reter ali quantidade  
suficiente de provimentos  
ensina de certo modo  
toda a estrutura a se  
comportar de forma  
menos reticente, decide  
basicamente tudo, mostra

onde e como vão armar  
as teias, mede a temperatura  
de todo o ambiente e  
julga os variados dissídios  
que de um modo geral opõem  
o indivíduo ao aparelho  
sustenta que nunca um verão  
produziu  
tanta eletricidade.

E está certa:  
a cidade alagada está deserta.

\*  
entre nossas mães deita-se o primo  
embora cansado espantallo  
entre as mãos do primo deita-se  
a primeira filha e o lógico  
seria a mãe ir deitar-lhe  
na frente a mão macia  
mas a dor é grande e a  
imensa mão do primo poussa  
na barriga da outra mãe  
com tal barulho que o vento  
suspende ali as cortinas  
do vestido e as pernas da  
outra mãe ficam frias

puxa-se de nenhuma bainha  
uma seringa e uma sobrinha  
esperneia e grita com sua  
voz fina — a cena parte-se  
o dia declina contra o dia  
a menor das filhas julga  
errado estar ali sobre tias  
tão imensas e tão sofridas  
e o primo protesta  
nossas mães dão-se as mãos  
e fora da cena a espécie procria

Ricardo Vieira Lima

---

S

III

*Canção de Segredo e Sigilo*

Meu segredo é te amar em sigilo.  
Extrair o pistilo, o sexo da flor,  
pra fazer deste amor um laurel, um bacilo,  
e transbordar de alegria até o esplendor.  
Pra te amar com fervor. Pra te amar com estilo.  
Em surdina. Sem ninguém mais supor.



---

*Centúria*

E de repente, chega o dia  
em que a felicidade passa a ser  
um sentimento aparente, e as pessoas,  
pintadas de prazer, tentam  
mantê-la consigo.

Ocorre, então, uma supervalorização  
do comércio dos cosméticos, e uma alta  
na demanda da maquiagem corretiva.

E de repente, chega.

---

*Aos Grandes Transparentes*

Tubarão Vodú cabeça de martelo  
Voando no ombro pederasta de Whitman  
abraço a garganta loira do ANDRÓGINO  
PRIMORDIAL  
o URUBU-REI louco de ciúmes engoliu inteiro  
o HERMAFRODITA DE JADE  
quando o sol sem luz soprou seu planador  
orgiástico no aeroporto  
na décima oitava chicotada punitiva  
o Marquês de Sade se irrita com meteoros  
no dilúvio de girassóis revolucionários  
& seus relâmpagos

*Robôs Gigantes no Ferro Velho*

imperador do manguê  
descarrilhando no urubu primaveril  
sem data para atracar  
no Globo Terrestre  
O Guapuruvu era um deus

suas asas suavam doces delírios  
quando eu colhia morangos silvestres  
& as árvores me ensinavam dançar ao  
crepúsculo  
O Único de Stirner brilhava no néon  
na noite da Anarquia

até quando  
ate quando...

Tudo ficou dourado. O céu dourado.

O Cristo dourado. A ambulância dourada.

As enfermeiras douradas tocavam-me com suas mãos douradas.

Tudo ficou azul: o bem-te-vi azul, a rosa azul, a caneta bic azul, os trogloditas dos enfermeiros. Tudo ficou amarelo. Foi quando vi Rimbaud tentando se enforcar com a gravata de Maiakovski e não deixei.

Pra que isso Rimbaud? Deixa que detestem a gente. Deixa que joguem a gente num pulgueiro. Deixa que a vida entre agora pelos poros. Não se mate irmão. Se você morrer não sei o que será de mim. Penso em você pensando em mim.

Rimbaud tudo vai ficar da cor que quiser.

Aqui não dá pra ver o mar. Mas você vai sair daqui.

Tudo ficou verde da cor dos olhos de meu irmão e da cor do mar. Do mar. Rimbaud ficou feliz e resolveu não se matar.

Tudo ficou Van Gogh. A luz das coisas foi modificada.

Enfim me deram uns óculos.

Mas com os óculos eu só via as pessoas por dentro.

Tantos baiacus  
voando cócegas

Tantos meninos  
engordando

Quantos ventos  
lutando na biruta

Voando cócegas  
quantos céus em mim

Baiacu engordando  
explode infinitos

*O fantasma do poeta*

(AO LEMINSKI, Q EU CONHECIA A OBRA E AO CARLÃO,  
POR UMA OBRA POR FAZER)

Um fantasma me aparece  
em todo poema q faço  
Nome que se leva em conta  
mais por questão de estilo  
do que do espaço  
q se destila  
Em mil ilhas  
Onde me perco  
antes de tê-las

Território q todo poeta  
avista  
Mas só o tem  
quando essa terra  
conquista

Longa labuta  
q na batalha  
e na peleja  
a luta valha  
E seja  
Ao mais corajoso  
dado o q lhe é  
devido

Ele  
q se entrega a tudo  
e fundo  
Ouvindo o q já está escrito  
O MUNDO  
Passa-o agora  
em revista

São de suas próprias mãos  
Poeta  
Artista  
De onde esse jorro  
Vem

São nossas as palavras  
q donos não tem  
Tudo o q há é  
só uma linha  
a se copiar  
Q se decalca  
da vida  
Com toda a experiência  
sentida

Às vezes apenas  
para saudar um nome  
dentro de um poema enorme  
feito para te lembrar.  
Ausente que se faz presente  
é hora de me deixar!

Pois se vai usar  
a minha tinta  
Para escrever  
no seu estilo  
Então tome a pena  
e faça você mesmo  
seu próprio poema

*Uma poça na bota: espelho estilhaçado*

Estava mais estranho que o frankstein  
Cada pedaço dele  
e além dele  
ele, mais além

Fazia chover no dia e hora  
programado pelo noticiário atrasado  
As garotas usavam botas  
e gostavam ser notadas  
ao atravessar a poça d'água  
Com as botas molhadas

Fingiu mais um interesse  
mas não estava certo de nada  
A não ser que imitava  
um jeito de ser de outro  
OlhO  
que é olhado  
Senha para, desesperado  
sentir o corte  
o contorno da figura, delineado.

Aquilo era mais um indício  
da junção de algo  
que ao se perceber unido  
Já se separava

As botas das garotas  
saíram do armário.  
Esse desejo, satisfeito, delas  
ninguém tira.  
elas estão na mira  
pelos dois lados do espelho.

O mesmo imita o charme  
do galã, do mocinho, do modelo  
E aquele mundo  
não existiu  
antes que se pudesse vê-lo.

Descrevê-lo é esquece-lo  
A única opção  
para quem não tinha nada  
senão uma intenção molhada.

O passo de uma bota sobre a  
poça na calçada  
fragmentos da imagem  
de uma criatura e-s-t-i-l-h-a-ç-a-d-a.

## Rubens Rodrigues Torres Filho

---

### *“fiapos”*

aqui estou eu coitado abandonado pelas musas  
na véspera da velhice e o que é pior da sabedoria  
entretecendo fiapos de ultrapassadas ousadias  
e esplêndidas preguiças  
que ajudam a seu modo a arquitetar o dia  
e me fazem companhia  
pelo sim pelo não enquanto o mundo esfria”



*A Catarata*

AOS ABSURDISTAS PARANAENSES

A, B, C, D

// chuva fina que o vento desequilibra  
que o vento  
desequilibra

// folhas que balançam  
no pote /// e pulos de aves-  
truz

// um botão  
abre  
as hélices,  
área livre

// crepúsculo,  
pulmões  
pálidos,  
duas asas secas  
estriadas

E, F, G

// o líquido  
rodopia / é  
sorvido de um trago  
(o pé na areia /  
um inseto incolor,  
batendo as asas / entregue)

// cacho sobre as pedras  
do muro / dedos  
obesos

// c

l /  
(n v /  
c) /  
c  
n /  
s / s  
moles

H, I, J, K, L

// narinas rosadas,  
flores / respiram  
no muro

// ~

~/~

~~~

// um; caldo;  
grosso;  
poça  
fugidia

// a casa, limpa  
garganta de vidro /  
não engole a folhagem  
luminosa / ao redor

// as folhas rubras  
(perderam o viço) se  
imobilizam num ninho /  
grandes bicos fechados,  
sem fome

## A Catarata

M, N, O, P, Q, R, S, T

// a dureza (no alto) se: encrespa:  
— unhas; e o pesado cacho se deita  
em verde-pó (embaixo); o vermelho e  
o lilás (mais acima) pipocam:  
na flor rígida: rosa; cascas  
grossas: pás (embaixo)

// o arbusto alto  
contra a parede /  
uma flecha

// vento seco /  
se esfarela  
em folhas sujas

// bromélia coberta  
de bicos de tucano  
— um cocar bororo

/// u

r  
q d  
se /  
r,  
o a /  
v,  
p,  
s i /  
m a  
— suas cores

// cores  
no chão /  
degraus não inflados /  
escorrega  
o  
lusco-fusco

// um abajur  
no quarto / outro  
fora: prédios corados  
de amarelo pálido

// rede de fibra  
enrolada  
num banco /  
crista de onda  
marrom,  
cortada da água

U, V, W, X, Y, Z

// ponta de terra /  
um dedo apenas, sujo /  
sobre o pátio sem folhas /  
leito dócil  
da piscina

// olhos de um gato  
circulam /  
num alvo branco / crivado  
de manchas apagadas

*A Catarata*

// bicicletas /

passam na borda da água,

sobem,

descem narizes /

óculos redondos

// caules nus palitam / o ar vago

// a bolha

empalidece /

desce

// cães (olham o

pelame trêmulo /

da água escura)

// barcos desertos /

parados

no mesmo rumo /

// grandes cílios de plástico

na água; / olho fechado /

sob a claridade

ardida

// o ciclista passa, pálido /

se lança; sobre um peixe

na areia: umidade brilhante

// mancha úmida, espreada /

reflexo de montanhas: / agasalho

(a tarde trêmula //)

// árvore, fumaça;

como fogo /

se mexe um arbusto

// luz espumosa /

a árvore se

enruga / sai encolhida

do banho

// água calma / felpuda /

corpo arenoso e

seco

// gota

na curva do alumínio úmido,

mergulha /

///////

// pupila brilhante /

num olho aberto,

coberto de lenta catarata:

um rojão!

// ~ ~ ~

*Retóricas*

alguém falava de sustos  
e névoas  
e longas mijadas  
em banheiros de postos de gasolina  
de esquecer de devolver as chaves pro frentista  
alguém falava do calor humano  
que têm estufas de padaria  
de acordar com vozes demoníacas no ouvido  
e depois de quão confortante é descobrir  
que havia dormido com um walkman  
de pilhas fracas  
alguém falava de petardos na boca  
do aniversariante  
vizinhos batendo com um cabo de vassoura  
no assoalho do quarto  
de algo parecido com drops solidários  
oferecidos em faróis fechados  
alguém falava de mulheres que sabem acordar com jazz  
aos domingos  
e do perfume que bicicletas velhas  
exalam depois das chuvas

*As pessoas*

costumam ser tristes por aqui  
indo à feira  
abrindo o portão pro cara que mede a luz  
saindo de madrugada pra ver um acidente de carro na esquina  
suas bochechas empalhadas  
por consultórios dentários  
suas gargalhadas medonhas presas  
em latas de extrato de tomate  
e uma música pra cortar os pulsos  
vinda da casa do cara que fala pelo esôfago  
e sobre quem os vizinhos dizem:  
"nunca vi sorrir  
nem pras crianças"

*Na direção dos ventos*

Conchas cobertas de salsugem  
e tuas palavras que guardei no ser,  
porém, a paixão transborda  
e escrevo-a com sangue  
no coração de meus poemas,  
então, marcada por tal amor  
seguirei pela vida sem veredas,  
perdida, atravessando ruidosas  
tempestades de saudade e ventos.

*O dia após a tormenta*

Senhor das horas e do impermanente  
nafragada nesse mar de paixões  
encontro-me, e peço que me refugies  
de tão perigosa tormenta,  
aquieta-me em teu regaço materno  
e garanta que nesse revolto oceano  
de altas vagas e reverberantes bramidos  
um dia será da tempestade,  
mas, o outro, da bonança,  
das águas calmas e irradiante céu  
claro, bem azul.

*Nos jardins de Nîmes*

(OU NAS PREGAS DA MINHA SAIA)

uma árvore tem quatro chãos  
o vazio do poeta  
o vento dos sinos  
os *s(s)* e *n(s)* dobrados  
correntes e asas  
de palavras a serem ditas;  
uma pétala nos céus esquecidos das vogais?

Dominique Fourcade leu versos  
no Centro George Pompidou  
— poemas escritos a partir de uma foto:  
um americano e um iraquiano

(eu soube que Juan Miró pintou  
quadros a partir de poemas)

alguns versos são escritos  
para serem lidos sem paginação sem tempo  
são escritos enquanto as areias e os ventos se  
movem

barulhos da rua invadem as passagens

vozes (fora do poema?)

a tela do computador é água,  
disse-nos o poeta Armando Freitas Filho

respiro

o que sabemos nós dos barulhos do mundo  
e do silêncio?

qual o tempo do poema

da onda

da glote?

os músculos da face  
na movimentação das pálpebras  
soçobram na noite  
(longa noite de verão)

procuro o poema  
procuro ruídos  
*s(s)* de vibrações  
depois de muitos cafés

os olhos cercam tons vermelhos de Cícero  
Dias

na Maison da América Latina  
passos  
observam o mundo  
o deserto de solidão se instala

a palavra recolhe texturas  
o vazio sossega por instantes:

Maurice me escreveu  
Daisy aussi  
(os *s(s)* das sílabas  
que penduram a letra  
î)

Dominique Fourcade sublinhou:  
— *se eu escuto o silêncio eu devo escrever  
este barulho*

nas pregas da minha saia  
os bordados se pronunciam  
negros  
as pernas suplicam o poema  
o corpo todo pede



*Nos jardins de Nîmes*

rosas rosas  
e magnólias  
depois eu ainda prefiro  
o corpo da palavra  
(esqueço os pés inchados  
nas sandálias de dedo)

flash: entre as urinas  
nas pedras quentes  
sombrias  
nomes nas escadas  
coloco os pés dentro do espaço  
dos cheiros  
sobre os *Jardins de la Fontaine*

o azul se instala na mesa  
onde escrevo  
antes foi o marrom  
a madeira viva  
sob o sol

*l'abricot: une saveur sucrée*  
– árvore robusta –  
ele encontra seu lugar  
em solos calcários  
chega ao dourado ou ao vermelho rubi  
sem pudor:  
sais minerais ferro  
*calcium magnesium*

resta insistir  
na pele da palavra  
na polpa da palavra  
(vogais e consoantes)

uma onda quase imóvel  
faz espuma  
um incompreensível  
inscreve-se nos lábios  
na tensão da pressa

*Demolições (1)*

nem tudo nesta casa já cumpriu suas tarefas,  
mas vai entregando lentamente mínimas partes,  
se despedindo de suas formas pela ação dos dias  
tristes: "uma ordem, um estatuto pairava  
sobre os destroços, e tudo era como devia ser,  
sem ilusão de permanência" — até outra etapa,  
cada vez mais lenta, cada vez mais sentida, fria  
e aparentemente última, sumindo nas sombras  
como todos que dentro e diante dela já pisaram

*Demolições (2)*

a esquina fala alto, violenta, e o pigmento suave não trai o que há de nocivo no muro (enquanto bebo o café anônimo) — o que se vê é a manhã, recobrada, dando contorno a tudo o que corre no olho da rua: que o policial passe, que passe também o mendigo (enquanto outro tenta se levantar), que alguém esteja atrasado e correndo rua acima, que os carros não indiquem que vão virar, que as buzinas soem, que alguma garoa se apresente, que cada novo ônibus esteja mais cheio ainda que o anterior, que tanto suor não seja normal tão cedo assim, que outros dias de inverno não costumem ser assim, que as coisas que carregam pesem cada vez mais, que o único ônibus não obedeça ao chamado, que os poucos pássaros também se apressem em fugir daqui, que o policial volte ainda mais gordo, que o céu clareie, ainda que haja o falso alívio de alguma brisa: nada parece alterar nosso rumo

*Demolições (3)*

o ritmo com que se faz carcaça impressiona  
os poucos que, de cima, olham: expande  
viscosa ruas ainda mais tortas, casas mais  
improváveis que as outras, cerca a represa  
e nela mergulha (a asa, a turbina impedem  
que, daqui, mais seja visto); ainda não há prédios  
neste ponto do mapa, mas é possível ver  
que eles brotam rapidamente da habitação  
rasteira, a partir do centro, contra o entorno,  
contra o pouso brusco que nos aguarda e vem  
: São Paulo se precipita rumo à serra, empurra  
a cartografia para o abismo, finge (ao longe)  
estar quieta enquanto foge pelas escarpas

*Destino*

Para te saudar  
a manhã luminosa  
derrama sua torrente de cores

Fiapos áureos  
são tecidos pelas horas  
e o tempo com seu olhar fosforescente  
esculpe teu rosto terno

A vida é uma tapeçaria  
de acontecimentos  
e circunstâncias cotidianas

Como um quadro  
que se inscreve na memória  
teus dias e destino se desenrolam

Nessa travessia  
em que tudo se esvai  
só a lembrança que  
guardo de ti  
há de ficar — como a borboleta amarela  
que pousava nos arbustos  
que margeavam os caminhos da infância

Que possas levantar  
as velas do teu barco  
e que os ventos protetores  
te conduzam para águas calmas  
e possas cumprir tua geografia de sonhos

Esperarei o retorno de tuas viagens  
as notícias de um tempo  
feliz para o homem  
os relatos dos teus triunfos

teu canto temperado pelo mar  
e as dores purgadas sob o furor dos ventos

Que o teu destino se cumpra  
e possas chegar à outra margem  
onde encontrarás as miragens que te  
seduziam

E então saberás que estão em ti  
os tesouros  
que buscaste.

*Busca*

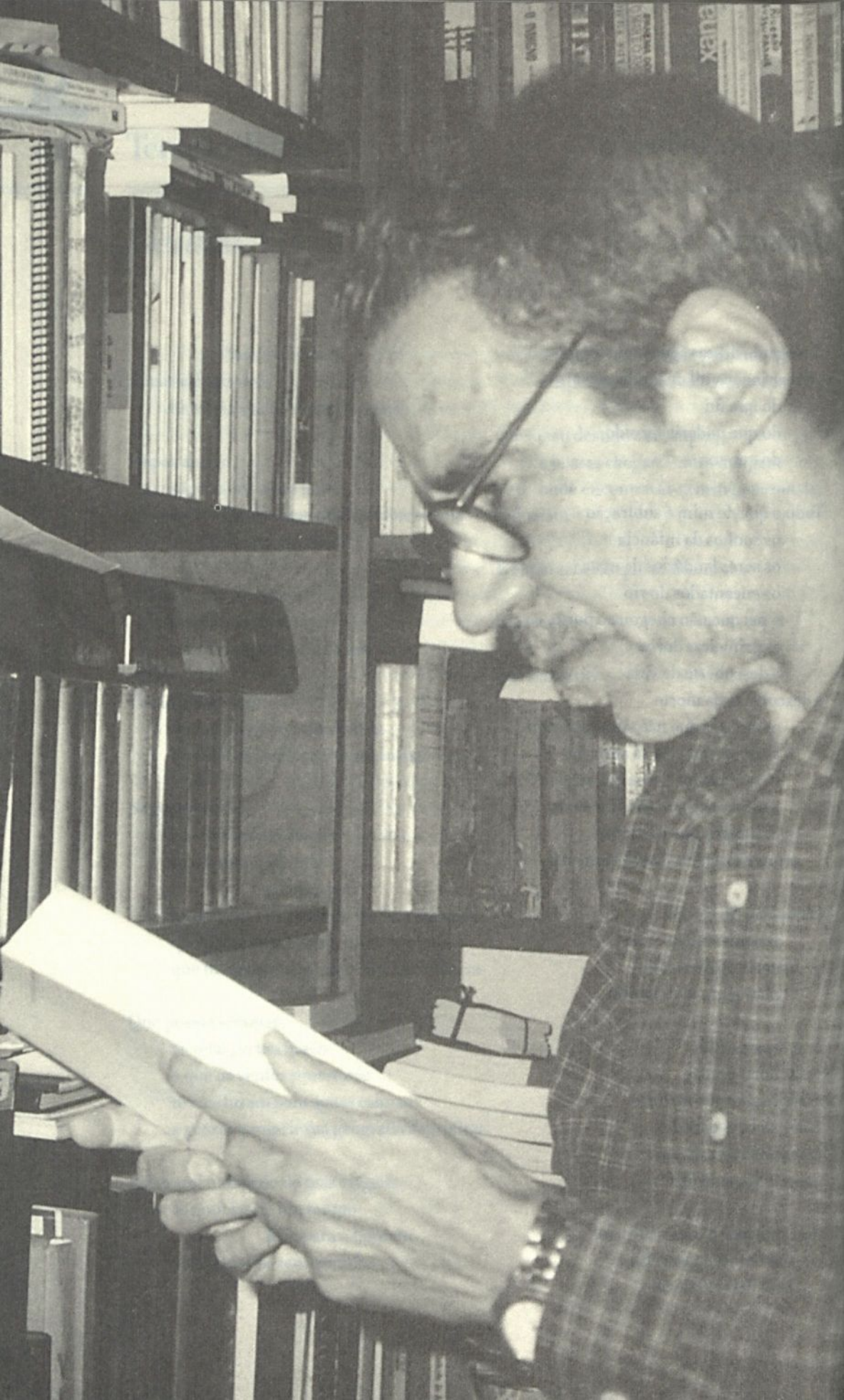
Navegante dessas águas sem tempo  
— mar inconsútil de lembranças  
do que fui  
do que poderia ter sido  
do que sou

Tudo o que de mim é subtração -  
os sonhos da infância  
os seres lendários da mata  
os encantados do rio  
o pai que não chegou ao porto  
as primeiras dores  
a descoberta da vida  
a descoberta da morte  
os amores que não se cumpriram  
as flores que não se abriram  
os poemas, os livros que se perderam  
a esperança que não floresceu  
os amigos que partiram  
— promessas pelos dias desfolhadas

O que não fui e perdi  
renasceu no que sou  
— matéria do meu canto  
plantas do meu jardim

Sou essas perdas  
essas flores caídas  
esses sonhos inconclusos  
esses amores partidos  
esses poemas sem voz  
esses livros sem história

Sou esse mar e seus naufragos  
esse céu sem estrelas  
esse deserto florido.



# Poesia em carne viva\*

Aos 65 anos de idade e 42 de poesia publicada, Armando Freitas Filho nem pensa em se aposentar. Depois de reunir seus 12 primeiros livros em *Máquina de escrever*, o poeta carioca inicia uma nova etapa na sua poesia. Trocou de editora e já anuncia o lançamento de um novo livro de inéditos. Nesta entrevista exclusiva, ele passa a limpo sua longa e vitoriosa trajetória poética: fala sobre sua participação no movimento de vanguarda Instauração Práxis, sobre seus contatos com Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Ferreira Gullar e, ainda, da relação de sua poesia com as artes plásticas.

Armando publicou seu primeiro livro de poesia, *Palavra*, 1960/1963, em 1963. Trabalhava, na época, como colaborador dos jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo* e *Jornal do Brasil*. Mais tarde, conciliou sua produção poética com cargos públicos, como os de assessor do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, na área de literatura, entre 1974 e 1990, e assessor do Núcleo de Estudos e Pesquisas (Ibac/Funarte) em 1994. Em 1986 recebeu o Prêmio Jabuti de Poesia, pelo livro 3x4.

PS: Como você definiria a sua poesia?  
Seria possível fazer um breve comentário sobre as diversas fases de sua produção?

ARMANDO FREITAS FILHO: Muitos dos meus contemporâneos estritos são herdeiros dos poetas do Modernismo. Não sou diferente. É uma herança e tanto. Foi um momento muito rico para a literatura no Brasil. Afinal, Mário, Oswald, Luiz Aranha, Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Raul Bopp, Augusto Meyer, Murilo Mendes, Jorge de Lima,

Schmidt, Cassiano, Cecília, Joaquim Cardozo poetavam juntos, cada um variando ou potencializando o outro na nossa leitura, trinta anos depois. A eles se juntaram o "sangue bom" de Vinícius e João Cabral. Um verdadeiro "time dos sonhos", com um bom banco para substituição quando um, mais velho, pedia água. Era legal vê-los jogando: um ninho de cobras, cada uma com seu veneno específico. Minha poesia, portanto, nasce desse caldeirão e se orienta, desde o começo, por uma linha de inspiração mais construída que me acompanha até hoje. Costumo dizer que meus livros, *Palavra*, de 1963, *Dual*, de

\* Esta entrevista, publicada na íntegra, foi concedida ao jornalista Luciano Trigo, então editor da *Poesia Sempre*.





Armando com os pais e a filha Maria.

1966 e *Marca registrada*, de 1970, são de formação e exercício. *De corpo presente*, de 1975, é livro de transição para a maturidade, até porque, já era mais que tempo, apesar de algumas espinhas remanescentes, que perduram, tardias e dolorosas, ainda hoje.

*PS: Fale sobre seu próximo livro e outros projetos futuros. Como é escrever novos poemas depois de lançar sua obra poética "completa", Máquina de escrever, de 2003? Eles têm um sabor de "pós-escrito"? Ou você acredita que o melhor de sua produção ainda está por vir?*

ARMANDO FREITAS FILHO: Ainda bem que você colocou "completa", entre aspas! *Máquina de escrever* tem um subtítulo: poesia reunida e revista. Reunida, já que muitos poemas escritos durante esses quarenta e tantos anos, e que

não entraram, por uma razão ou por outra, em nenhum livro meu, clamam por justiça (não sei se merecida) nas gavetas e em jornais velhos. Não senti, ainda, o terrível e amargo "sabor do pós-escrito", mas sei que ele pode vir, de repente, amanhã, quem sabe? Por enquanto, mantenho a ilusão, quase intacta. Por isso, quero crer que *Raro mar*, que vai ser lançado em 2006, se não é melhor, não fará feio junto aos outros. Vai sair, depois de 24 anos de Nova Fronteira, pela Companhia das Letras. Editora nova, vida nova, será que posso ter essa esperança ou será pedir muito às musas distraídas? Mas tenho outros "futuros" esboçados; aliás, planejar é o mais fácil, realizar é que são elas. Só não os anuncio agora, para não denunciá-los antes do tempo de uma gestação bem formada, correndo o risco de alguém mais ágil e mais sábio, o que não é nada difícil,

pensando bem, se adiantar e pegar uma carona nesse velocípede inicial e transformá-lo num Jaguar último tipo.

*PS: Um dos motivos centrais de sua obra é a obsessão com a própria escrita, com a relação entre palavra e vida. Você tematiza constantemente a dificuldade de se exprimir, de alcançar o real, de "morder o mundo". Essa busca de superação do lapso entre intenção e expressão está na raiz da sua poesia?*

ARMANDO FREITAS FILHO: Está na raiz da minha vida, antes de mais nada. Bem que gostaria de ser menos ávido, menos gago, mais cursivo. No entanto, a essa altura, não dá mais para procurar uma ponte mais lenta e mais plausível, com menos obstáculos, entre palavra e vida, intenção e expressão, que nunca achei, talvez porque nunca tenha existido para mim, aflito por natureza.

*PS: Você já definiu sua poesia como uma "conjunção de vozes". Explique. Essas vozes são todas confessionais?*

ARMANDO FREITAS FILHO: Creio que em vez de "conjunção" foi "convocação de vozes", o que é parecido. A explicação mais razoável está na resposta à sua primeira pergunta. Ao ler os autores citados (e foram só os poetas, mas não esqueci os prosadores: Graciliano, Rosa, Clarice, Clarice, Rosa de novo, Dalton, Graciliano, Machado, toda a vida, para só ficarmos com os nacionais em ambos os casos) fui roubando o que podia do fogo de cada um. Minha poesia, se possível, é essa chama remendada ou arremendada apreendida daquele caldeirão inicial. Nem todas as vozes se "confessam". Ao contrário, algumas são cantos de sereia, desviantes. Se for cabível fazer uma trança com elas, tanto

melhor. Ou melhor seria deixá-las contrariando-se no maior escarcéu, tal qual um rádio doido, estragado, que mistura as estações?

*PS: Em poesia, qual o sentido da "maturidade"? Em que medida sua poesia mudou com o passar dos anos? Ela ficou melhor?*

ARMANDO FREITAS FILHO:

Impossível fugir ao implacável senso comum: em poesia, na vida, a maturidade vem chegando com a idade e como diz Drummond, é uma "terrível prenda". Minha poesia muda na medida que a mesa em que se escreve vai cada vez ficando menor, digamos assim. Por isso mesmo, a tendência é que escrevamos melhor, com mais economia e força aglutinada, sem a dispersão e o esbanjamento de antes. Pelo menos, devia ser assim. Seria mais justo.

*PS: Sua poética revela sempre algo de visceral, contundente e agressivo. Você é mais vísceras que cérebro? De onde vem sua raiva?*

ARMANDO FREITAS FILHO: Sim, mas tenho coração, que é uma víscera, por sinal. Gostaria também de saber de onde provém essa raiva. Drummond diz que a raiva é o melhor dele. Comigo, seguramente, não! Ela incomoda mais a mim do que a seus alvos; me faz mal, escurece o pensamento, me trava, ruminante. Não sou dado a escrever à toa, tudo o que escrevo visa publicação, mas nesses dias de revirar arquivos revirados, para esse dossiê, encontrei uma página, típica de diário, se tivesse um, que fala dessa raiva original, furiosa. O texto é de novembro de 1978 e só falta espumar. Não me lembro mais o que me levou àquilo. Deveria me lembrar. Esquecendo o

motivo, vejo que é uma raiva básica, fundamental, que vem do paraíso, mas não é amada. Às vezes, gostaria de ser um fortão desses que resolvem pendências no tapa. Descarregaria mais rápido, creio.

*PS: Foi gosto por essa tensão, por uma concentração depurada de algo explosivo, que o levou a escrever poesia, e não prosa? Nunca pensou em escrever prosa?*

ARMANDO FREITAS FILHO: Não foi por gosto, não. Foi por destino, fatalidade, sem direito à escolha. Afinal, tudo pode ser explosivo, todo homem, em prosa e verso, e mesmo sem eles, tem chance em se depurar ou se degradar em homem-bomba. De fato, nunca pensei, a sério, em escrever ficção; nesse caso, prefiro ser leitor, *tout court*.

*PS: Qual foi a sua relação com a poesia marginal dos anos 70? Como avalia hoje aquele movimento? Você acha que aquela poesia é de baixo nível técnico?*

ARMANDO FREITAS FILHO: A minha relação foi a melhor possível. Íamos a mesma praia, namorávamos as mesmas meninas. Acho que a poesia marginal veio, em boa hora, desengratar a poesia brasileira, fazê-la suar livremente, sem vergonha de manchar a camisa. Sua boa técnica é essa. Como um antigo jogador de futebol de areia, jogador campeão, é bom que se diga, estava tudo muito bom, muito bem. Caneladas aqui e ali fazem parte do jogo e temperam a alma.

*PS: Fale sobre a sua relação com Ana Cristina César. De que forma ela influenciou no seu trabalho, e vice-versa? E que impacto teve o suicídio dela na sua vida e na sua obra?*

ARMANDO FREITAS FILHO: Minha Ana querida foi um dos encontros da minha vida. Foi um encontro não só literário, mas

intimamente existencial, no sentido alto, mas também, pedestre. Seu suicídio foi a coisa mais selvagem que me aconteceu e espero em Deus que não me seja dado viver uma miséria comparável a essa, outra vez. Penso nela sempre. Carrego sua morte. Escrevo com sua morte, que funciona como verdadeira emulação e não sobre ela. Daí este poema de *Raro mar* dizer, preto no branco, para quem interessar possa:

### *Emulação*

*Sua morte empurrou minha mão.  
Sua mão pesa sobre a minha  
e a faz escrever com ela  
não como luva de outra pele  
mas como enxerto de outra carne  
emperrada, como a vida dela  
que parou, e vai apodrecendo  
dentro da minha, suando suor igual.*

(Poema Inédito)

Nunca a desculparei por ter feito isso com ela, comigo, com todos, com seus pais e irmãos. Quem se mata, mata tudo ao redor. Não merecíamos. *Ela não merecia isso!* Não me conformarei nunca e nunca poderei saciar a falta que ela me faz. E o nosso convívio nem sempre foi ouro sobre azul, mas foi necessário, substancial, de intercâmbio intenso, mesmo na negatividade – convívio como dos viciados em drogas, que aliás, não tomávamos.

*PS: Fale também sobre sua amizade com Tite de Lemos, poeta hoje injustamente esquecido. E sua relação com Waly Salomão: qual foi a importância dele na poesia brasileira? Por fim, Torquato Neto: como avalia sua obra?*

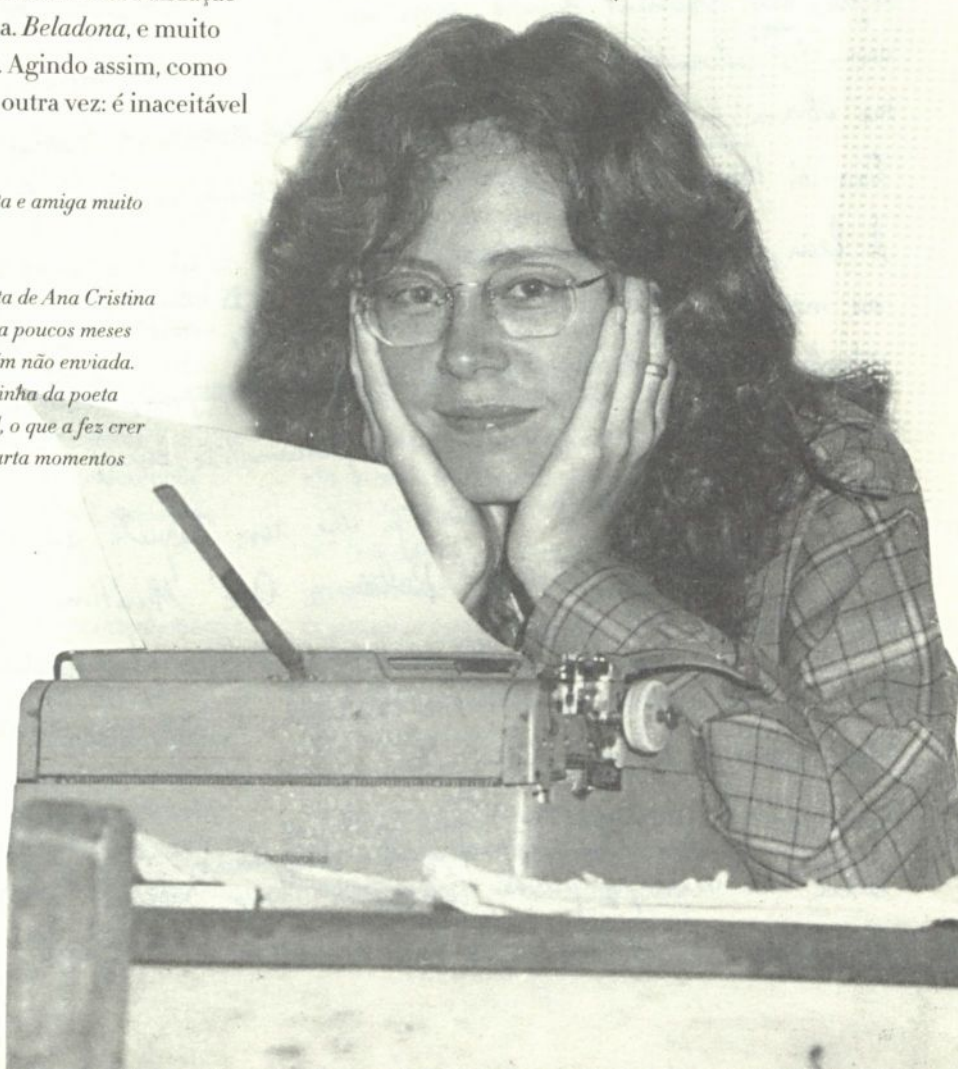
ARMANDO FREITAS FILHO: Tite foi o irmão que eu não tive. Amizade

absolutamente essencial, de homem para homem, de confiança plena e cumplicidade extrema. Assim como fiz com os papéis da Ana, organizando-os e tirando três livros póstumos deles: *Inéditos e dispersos*, *Escritos da Inglaterra e Escritos no Rio*, arrumei os de Tite, menos numerosos. Em meio a eles tinha um livro magnífico deixado por ele, pronto para edição: *Beladona*. Quando entreguei o arquivo aos seus herdeiros chamei a atenção para isso. Para minha surpresa, nada até hoje foi feito; e olha que seus filhos são primos irmãos do dono da Nova Fronteira, editora de Tite. Das duas, uma: ou eles não gostam de poesia ou não gostam da poesia do pai. Deviam é se tocar que tem muita gente que gosta. O acervo de Tite foi entregue por eles para o arquivo-museu de literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa. *Beladona*, e muito mais, está lá, morto. Agindo assim, como que matam o poeta outra vez: é inaceitável

e incompreensível um descaso tamanho. Reclamei dessa situação em palestra no Instituto Moreira Salles, e em outros lugares. Já pensou se a família da Ana tivesse essa mesma atitude?! Waly foi se fazendo meu amigo nos seus últimos anos. Combinava, com extrema originalidade, o escracho com a escrita fina. Era pop até a medula, de nascença. A importância de sua poesia está nesse mix de linguagem libertária, colada à fala, e informação e leitura eruditas. Melhorava a cada livro, sem descaracterizar a explosão primeira de *Me segura que eu vou dar um troço*, livro datado, mas importante, das colagens de *Babilaques*, para os quais fiz um poema, "Salmo", publicado na Folha de S. Paulo, faz tanto tempo. Sua presença transmitia, à la Glauber, vitalidade e fantasia. Ter morrido

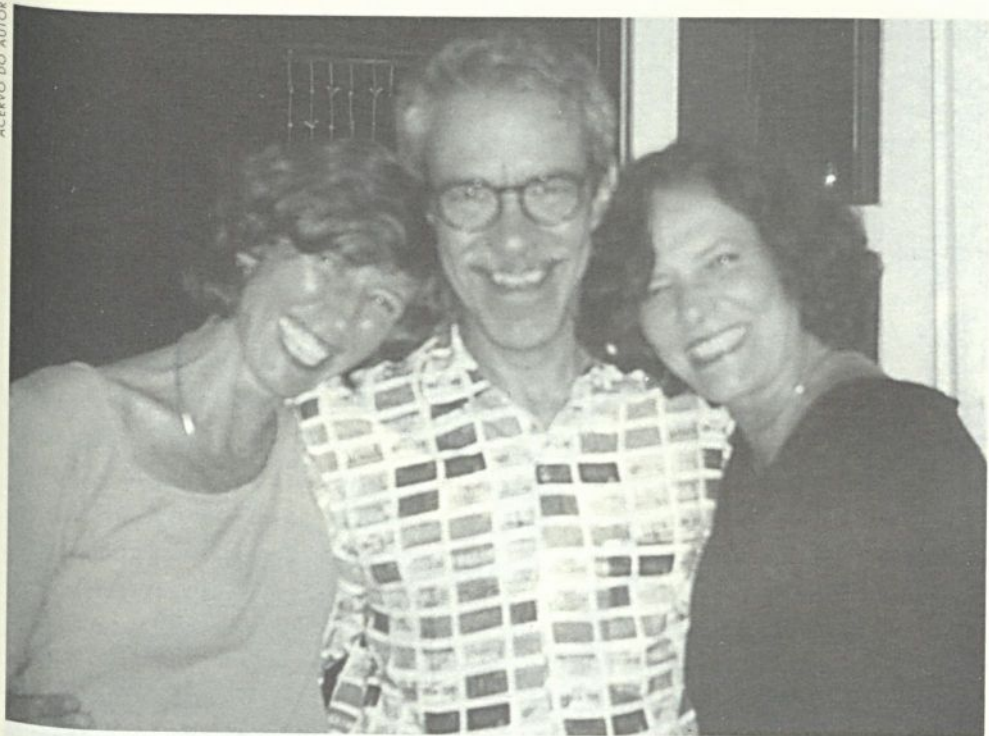
Ana Cristina César, poeta e amiga muito próxima de Armando.

Na página seguinte, carta de Ana Cristina César a Armando, escrita poucos meses antes de sua morte, porém não enviada. Encontrada na escrivaninha da poeta por sua mãe no dia fatal, o que a fez crer que Ana Cristina lia a carta momentos antes de falecer.



ACERVO DO AUTOR





Entre as amigas Maria Rita Kehl (E) e Heloísa Buarque de Holanda.

tão precocemente, abatido em pleno vôo, faz da vida um acontecimento injusto, sem explicação. Torquato, então, teve menos tempo ainda; menos tempo do que a Ana, que morreu com 31 anos. Sua obra está mais realizada nas canções do que nos poemas calados. Mesmo assim, tão breve, tão moço, tão meteórico, foi uma figura poderosa, no cenário, em geral conformista, da cultura brasileira, deixando a marca de sua interferência, inovadora, também no jornal, através de sua coluna "Geléia geral".

*PS: Quem foram seus outros interlocutores, nas décadas de 1970, 1980 e 1990?*

ARMANDO FREITAS FILHO:

Infelizmente, não sou homem de muitos interlocutores. Mas se perdi Ana e Tite, tive a sorte e a graça de ter com Heloísa Buarque de Hollanda, minha Helô do coração, e Maria Rita Kehl, a Rita, a mais

do que perfeita tradução de Sampa, compromisso e solidariedade profundos, e para sempre. Hoje, ensaio, com gente moça ou nova no meu afeto, na churrascaria Majórica, encontros esporádicos e estimulantes: Eduardo Guerreiro, Eucanaã Ferraz, Marcelo Diniz, Luiz Fernando de Carvalho, Júlio Castagñon, Antonio Cícero, Eduardo Coelho, André Luiz Pinto, Paula Padilha, são os mais freqüentes nesses jantares.

*PS: Nos anos 70, era um poeta experimental e ligado às vanguardas. O que seria uma vanguarda poética hoje? A palavra vanguarda ainda faz sentido? E a palavra tradição, o que significa para você hoje?*

ARMANDO FREITAS FILHO: Na verdade, em 1970, já estava saindo da ordem unida das vanguardas. Me parece evidente que não há mais lugar para



*Tite de Lemos e Armando Freitas Filho.*

aquela concepção de vanguarda do final dos anos 50 a meados dos 60. Nesse sentido... não faz sentido. Mas faz sentido se concebermos, como vanguarda, o poema como uma tecnologia de ponta da linguagem, que lida com uma liga complexa de linhas e interfaces, como uma combinação, nada pacífica, de uma tradição remontada, que incorpora inclusive os tiques das vanguardas passadas com os recursos sugeridos (e não macaqueados) dos *media*. A interdisciplinaridade é a norma anormal e se dá com a apropriação e transcodificação substantiva, essencial e não apenas aparente e mecânica, dos meios recentíssimos: menos *frisson* e mais fricção, qualquer coisa por aí. Enfim, nada de novo no *front*; a arte moderna, que continua seu ciclo, não foi sempre assim: arrebatadora, aglomerada temporalmente e complexa, numa acepção forte?

*PS: Como o período da ditadura militar afetou sua poesia? A propósito você acredita numa função política e social da poesia? Por quê? Que tipo de engajamento seria possível hoje?*

ARMANDO FREITAS FILHO: Diretamente, mutilou um livro meu, de 1970, *Marca registrada*. A censura prévia, então vigente, fez com que eu retirasse daquela coletânea alguns poemas que não foram incluídos agora quando reuni minha poesia em *Máquina de escrever*. Por quê? Ficaram, irremediavelmente datados. Então a censura, nesse caso, foi um bom crítico literário? Errado. Os poemas tinham sua função naquela época em que foram banidos. E por essa razão o foram: cumpriram o seu papel. E eram poemas de um semidesconhecido, quase clandestinos. Quem sofreu mesmo foi o pessoal do cinema, teatro, música, dos jornais e das

revistas. Mas, reconsiderando, quem sofreu mesmo fomos todos nós, em plena juventude, com aquele clima opressivo de fedorento verde-oliva. A função política, social e o engajamento da poesia hoje, na minha alternativa, que obviamente não é a única, se dá, como escrevo em poema de cerca de 20 anos atrás:

*Na mesa morta*

*Na idade média de todos os meios  
 espremo o que escrevo  
 e o que sobra, só  
 é o nu sem nuvens  
 tão no extremo terrível do trampolim  
 que é expresso somente por si:  
 o mínimo múltiplo comum  
 sol, sinal, soul  
 eu, íntimo  
 exprimo o que escravo  
 ficou no fim, e não foi ao ar.*

*PS: Você já disse que fez parte de uma geração que era muito sintonizada em torno de uma angústia e de um mesmo projeto. Que ponto de vista, que angústia e que projeto eram esses?*

ARMANDO FREITAS FILHO: O ponto de vista, a angústia e o projeto da minha geração que nos unia e reunia era o de combater a ditadura. Muitos morreram no pau, por essa ambição. São nossos heróis e heroínas. Tenho orgulho de estar ao lado deles, pelo menos na faixa etária: orgulho e culpa, falando sinceramente.

*PS: Mudaram também os leitores de poesia? Em que sentido?*

ARMANDO FREITAS FILHO: Acho que os leitores de poesia não mudam muito de tempera: sempre foram raros (e continuam sendo); sempre foram fanáticos (*idem, ibidem*).



*PS: Sintetize os conceitos da Poesia-Práxis, movimento de vanguarda de que você participou. Eles permanecem atuais? Por quê?*

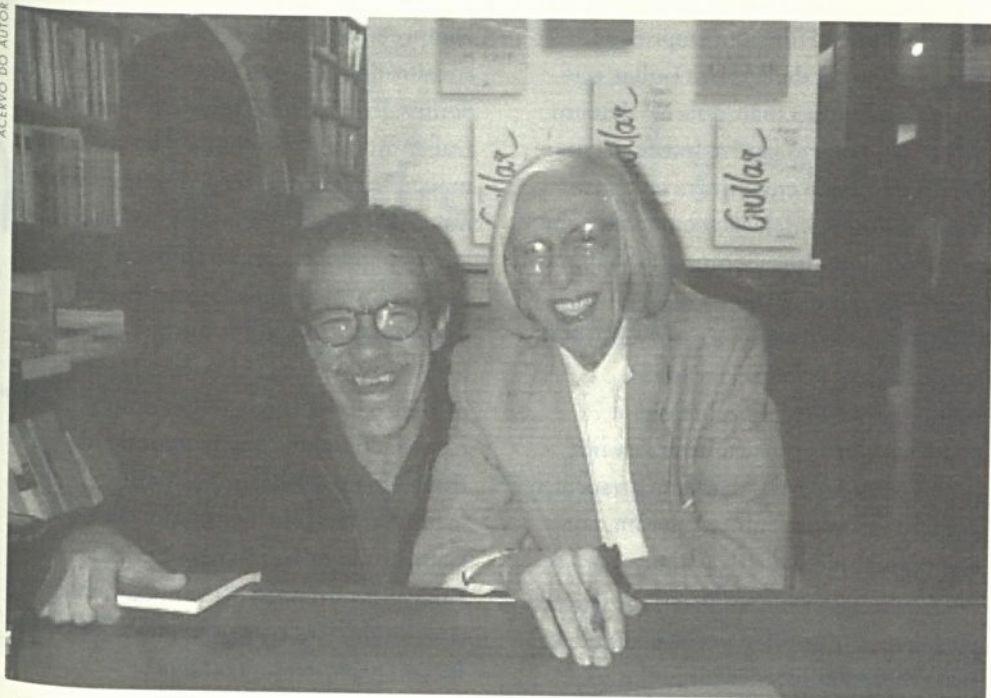
ARMANDO FREITAS FILHO: Quando lancei meu primeiro livro, *Palavra*, em 1963, ainda não conhecia o autor de *Lavra Lavra*, Mário Chamie, criador da Instauração Práxis. Fui convidado por ele para colaborar na revista Práxis, e tomei conhecimento do que se tratava. Dentre as vanguardas estabelecidas foi a que me pareceu mais conveniente: não abolia, se não o verso, a frase, a sintaxe. Tinha um acento político mais forte, até por isso mesmo. Afinal, os poemas falavam e não soletravam. José Guilherme Merquior que me tinha dado toda força, com sua leitura generosa dos meus originais – tendo arranjado até uma sobra de papel dos livros da então nascente Editora do Autor e, a preço de banana, a impressão na Gráfica Borsói – escrevia na revista Práxis e tudo foi natural e coerente. Os princípios teóricos praxistas, hoje, não têm validade, como de resto os das outras vanguardas: concreta, neoconcreta e poema-processo. Mas deixaram vestígios em todos aqueles que os praticaram. *Dual*, de 1966 e *Marca registrada*, de 1970 são os meus livros que seguiram, à minha maneira, os postulados da Práxis. Em *De corpo presente*, de 1975, já estava em mutação, firmando minha identidade, como deve ser.

*PS: Você começou seu trabalho ligado à poesia práxis e ao poeta Mário Chamie, que escreveu sobre De corpo presente. Muitos anos depois, o mesmo Chamie, em Natureza da coisa, endereçou dois poemas – “O poeta catatônico” e “A mosca” – ironizando você. O que aconteceu?*

ARMANDO FREITAS FILHO: Mário não escreveu só sobre o livro citado na sua pergunta: escreveu sobre *Palavra*, *Dual* e *Marca registrada*. Sempre com muito esmero e generosidade. Não poupava adjetivos. Seu estudo sobre *De corpo presente* é um primor. Sinceramente, os achava demasiados; eu, ainda, não merecia aquilo tudo. Quando achei que merecia, a fonte secou ou se alterou. Sua pergunta poderia ser melhor respondida por ele, pois as explicações que me ocorrem são só de caráter subjetivo, e posso estar enganado, já que não sou psicólogo, nem profissional de saúde, sou, apenas, hipocondríaco. É evidente que se pode mudar de opinião, mas tão radicalmente – do vinho para água – só de porre, mas ele bebe moderadamente, como um esforçado gentleman, se bem me lembro. No que diz respeito aos poemas ou textos que estão em *Natureza da coisa*, eles não são bons, o que me conforta. Mas o que me conforta mais, sem dúvida, é que estou do lado de escritores que também são satirizados, escritores esses que admiro muitíssimo: estar ao lado deles é estar bem acompanhado, no lado certo. Seria constrangedor, para dizer o mínimo, estar do lado errado, com este Mário errático, falando com toda a franqueza.

*PS: Fale sobre seus anos de formação, sua infância e juventude, seus primeiros contatos com a literatura e a poesia. Como era a sua vida quando você publicou seu primeiro livro, Palavra? Com quem convivia, que escritores lia?*

ARMANDO FREITAS FILHO: Na minha casa da infância o saber era o valor maior, assim como a religião. Dois escritórios com estantes de alto a baixo, uma discoteca considerável de música erudita,



Armando e Gullar.

idas ao Municipal para assistir as peças da *Comédie Française*, de Madeleine Renaud e Jean-Louis Barrault, o ciclo de óperas e orquestras estrangeiras que faziam suas tournés, tudo isso era familiar e freqüentado, desde muito cedo, por mim. Com vontade ou não. Se era estimulante por um lado, sufocava do outro. Não havia televisão na época e o rádio fazia as vezes de. Embora gostasse do repertório alto, gostava de maneira quase igual dos programas ligeiros da PR-K 30, das aventuras do Capitão Atlas e Jaguar, de Jerônimo, o herói do sertão. Mas minha paixão maior era o futebol: Fluminense doente, como sou até hoje, vi o Maracanã ser construído e destruído, simbolicamente, depois da derrota célebre na final da Copa de 1950. Assisti toda àquela Copa, com o coração na mão. Estava presente, lógico, no famoso Brasil x Uruguai, quando perdemos para sempre. Não exagero ao dizer que esse

acontecimento me mostrou, definitivamente, que a vida não eram favas contadas: o mundo era um lugar incerto e desprotegido, sujeito a intempéries sem controle. Que havia o outro, o dissonante, o inimigo, e para citar um autor que não gosto, o que vigia, para valer, eram "as certezas da dúvida". Meu primeiro contato com a poesia brasileira foi através de um disco, feito por Irineu Garcia para a Editora Festa, de sua propriedade. Lado A: Manuel Bandeira lia seus poemas, lado B, Carlos Drummond de Andrade, fazia o mesmo. Drummond, então, superou tudo e todos e continua insuperável: "Drummond é Deus". Desde os 15 anos, quando meu pai me deu *Fazendeiro do ar e poesia até agora dele* e as *Poesias completas* de Bandeira, minha vida mudou; um ano mais tarde, em 1956, ganhei *Duas águas*, de João Cabral e um querido e saudoso amigo, Camargo Meyer, pseudônimo de

Aloysio Santos Filho, me emprestou *A luta corporal*, de Ferreira Gullar, que acabei copiando à mão, pois ele deu um prazo muito curto para a devolução do livro, que eu não encontrava em parte alguma. Minha iniciação começava com esses mosqueteiros. Sempre fui mais adepto das leituras intensas, do que extensas. Me entreguei a esses autores de corpo e alma. Procurei ler toda a bibliografia existente sobre eles e passados tantos anos continuo assim, fundamentalmente. Claro que o espectro aumentou, outros autores vieram, por exemplo, Rimbaud e Graciliano, para só citar dois, mas aumentou a partir deles e permaneço o fanático perigoso e fiel de sempre. Quando consegui juntar os poemas para fazer *Palavra*, os originais passaram das mãos de Cleonice Berardinelli para as de Manuel Bandeira; fui visitá-lo no seu apartamento do Castelo, levado por meu pai, já que não tinha pernas para ir sozinho, tal a emoção. Nesta tarde memorável para mim, de 18 de julho de 1963, ele nos recebeu maravilhosamente: de *veston*, camisa de um branco que só o anil alcança, e que tinha um cheiro bom e limpo de goma, gravata de seda bordeaux, da mesma cor do *veston*, calça cinza chumbo de tropical inglês e sapatos pretos de atacar, engraxados, impecavelmente. Era *chic* pra chuchu, verdadeiramente *racé*. Papai que era um *causer* exímio, fazia as despesas da conversa falando do Rio antigo, e eu ali mesmerizado: livre da gagueira, porque mudo. Bandeira, então me disse: gostei do seu livro, achei interessantíssimo certos poemas, mas assim como Cleonice, não tenho um juízo certo sobre o conjunto; isso você vai conseguir procurando gente mais moça que

compreenderá melhor suas levadices, e riu alto, dentuço que não escondia os dentes, irresistível. Procure o Ferreira Gullar ou o José Guilherme Merquior, em meu nome. Escolhi o Zé, dois anos mais moço do que eu, pois ainda não tinha coragem para encarar o Gullar. E como já disse em outra resposta, foi através do estímulo do Zé Guilherme que ganhei forças para, com a ajuda dele, fazer meu primeiro livro. O que faltou dizer é que nesses idos, antes dos 20 anos de idade, tinha uma roda de amigos muito estimulante: além de Aloysio, Mauro Gama, Rubens Gerchman, Carlos Rodrigues Brandão e, eventualmente, Arthur Moreira Lima, quando no Brasil, faziam parte desse "coletivo".

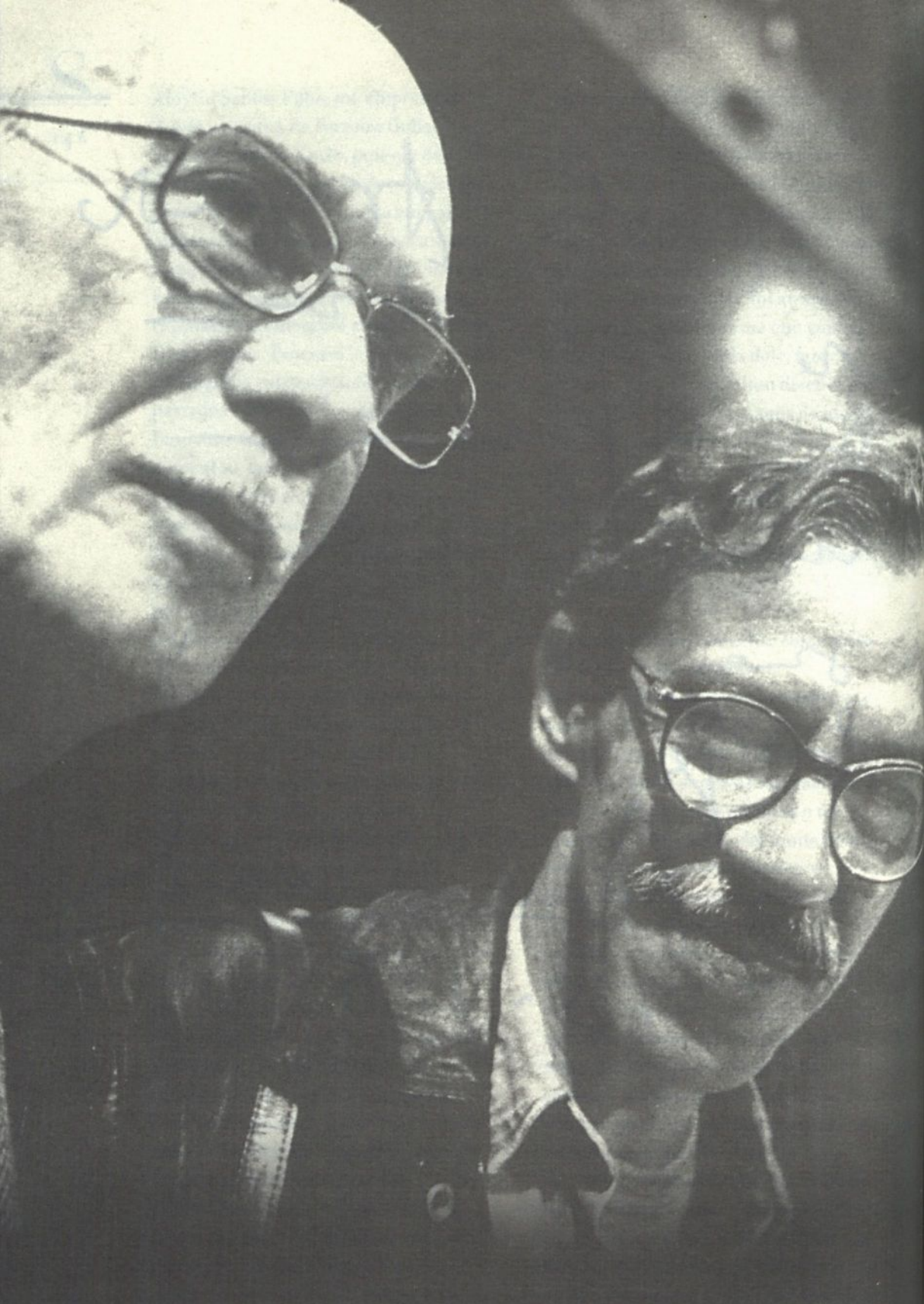
*PS: Fale sobre o movimento concretista. De que maneira ele afetou o desenvolvimento da poesia brasileira, e como você lidou com ele?*

ARMANDO FREITAS FILHO: Sempre achei que a arte concreta tem melhor rendimento nas artes plásticas e na música; por isso nunca dei muita bola para o poema concreto em si, por entendê-lo, como um expediente sem possibilidade de desenvolvimento verdadeiro, repetitivo e pontual, ponto. A poesia concreta, nos seus anos de vigência maior, de 1958 a 1964, aproximadamente, afetou a poesia brasileira mais por atemorização, e conseqüente paralisia, do que por sedução produtiva. Afinal, seus cultores, sempre funcionaram como uma microempresa familiar blindada, onde o fazer literário só interessa quando usado como poder, incompartilhável, pela própria lógica do empreendimento, com os de outro sangue. O que não aprecio neles nem é sua teoria manipulada, nem

Al poeta Armando  
com um abram  
de agradeci-  
mento pela  
sua visita de  
hoje.

Manuel Bandeira  
18.7.63

*Bilhete de Manuel Bandeira a Armando, que veio como dedicatória de um livro, "Prosa e Poesia", na data em que foi recebido por Bandeira em sua casa, na Avenida Beira-Mar.*



*Armando e o amigo e poeta Antônio Cândido.*

são seus poemas, alguns curiosos, outros ginásianos e datados, nenhum esplêndido; o que não gosto, de verdade, nos dois Campos, cada qual no seu, é a mão fechada de pão-duro, a maneira dicotômica, simplista e excludente de ver o mundo da cultura, montando Fla x Flus arbitrários e infantis (Mário x Oswald, Drummond x Cabral, Chico x Caetano, etc.), a falta de generosidade com seus contemporâneos em geral, e com os seus poucos epígonos em particular. Espero que um bom crítico possa mostrar, tantos anos passados, o que deu certo e o que não deu, no projeto deles. Muito dos críticos atuais não têm pruridos ao revisar a obra de Drummond, sem nenhuma cerimônia. Gostaria que acontecesse o mesmo, no que diz respeito ao espólio concretista. Esperar que alguém possa fazer um balanço sensato e independente sem ser domesticado ou pautado pelos próprios textos teóricos dos autores criticados, dizendo só o que já foi dito por eles, de uma outra forma, seria salutar e surpreendente.

*PS: Mário de Andrade dividiu a crítica literária em duas grandes frentes: aquela dos que escrevem sobre o que apreciam e a dos que escrevem sobre o que não suportam. Qual das duas é mais útil, para o poeta e para o leitor? Como você vê a crítica, tanto a universitária quanto a dos jornais?*

ARMANDO FREITAS FILHO: Prefiro sair dessa dualidade Mário x Oswald, ao que parece um vezo ou um vício paulista. Prefiro Antonio Candido que, como Drummond, é um milagre. Ler, reler, treler a sua obra de altíssima inspiração é um deleite raro, pois ninguém como ele consegue conjugar clareza de exposição e profundidade de conceito num mesmo gesto, com tanta arte. E está ao alcance de

qualquer leitor interessado, justamente por causa dessa virtude difícil de ser conseguida. Quanto à crítica de origem universitária e a que aparece nos suplementos, ambas são necessárias: cada uma no seu nicho presta um serviço inestimável para todos nós, desde que uma e outra, às vezes escritas pela mesma mão, tenham qualidade e independência.

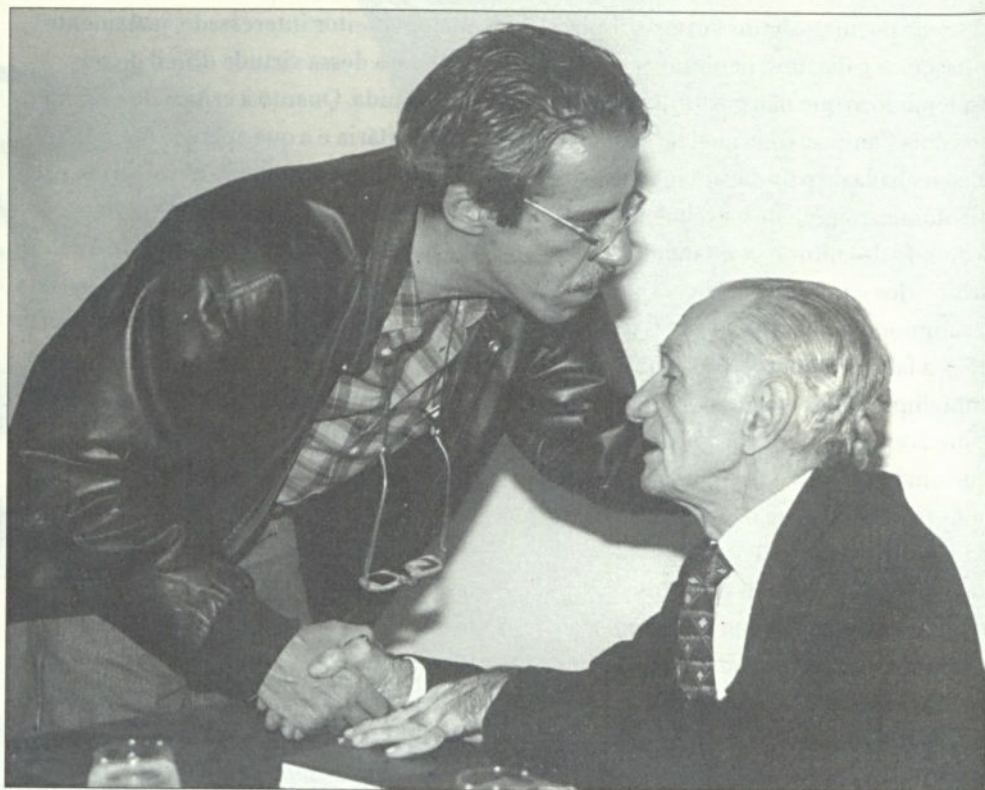
*PS: Os últimos dez anos trouxeram algo de novo e importante na poesia brasileira? O que, por exemplo?*

ARMANDO FREITAS FILHO: Trouxeram um panorama rico e diversificado, sem as ordens unidas estéticas de antigamente, inclusive a ordem bagunçada da poesia marginal que, nos seus momentos infelizes, acabou trocando a seriedade forçada pela gracinha obrigatória. Esse clima de "ninguém é de ninguém" arejou o ambiente e abriu vaga para muitos autores.

*PS: Diferentemente das artes plásticas, a poesia nunca conseguiu criar um mercado no qual ela fosse consumida e se tornasse economicamente viável. Isso é bom ou ruim? O que falta para a poesia ser mais consumida no Brasil?*

ARMANDO FREITAS FILHO: É bom, porque não dá mole, é ruim, pela mesma razão. As artes plásticas desde prisca eras tiveram valor de mercado, encomendas. O que falta é o que sempre faltou, a partir do século passado, pelo menos: o poema moderno é objeto complexo e exigente, de difícil digestão. Escreve-se como que na entrelinha dos meios de comunicação de massa. Fala em outra frequência, para ouvidos sem cera. A coisa é para poucos e raros, infelizmente.

*PS: Como avalia hoje a importância de João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Manuel*



Armando e João Cabral de Mello Neto.

*Bandeira e Ferreira Gullar em sua obra? Fale sobre seus encontros pessoais com alguns desses poetas: que impressões eles lhe causaram? Tem alguma historinha reveladora sobre eles?*

ARMANDO FREITAS FILHO:

A importância desses autores é perene, inesgotável, companhia e desafio para toda uma vida. Meu encontro com Bandeira, iniciático, já relatei. Com Carlos Drummond foram inúmeros, no MEC, onde trabalhei por 27 anos, como ele. No meu tempo, já estava aposentado, mas voltava, uma vez por semana, para se encontrar com Lygia. Muitas vezes o acompanhei, sem abordá-lo, pela cidade, só usufruindo a graça da sua presença, até a São José, ou a Leonardo da Vinci, livrarias que freqüentava. O retrato grande, autografado, que tenho dele foi

me dado na Da Vinci. O difícil era chamá-lo de você, como exigia. Um belo dia me disse, meio impaciente, com sua voz, *saccadée*, taquigráfica: "Você é meu amigo, me chame de você". Em 1981, quando a Casa Rui me quis de volta, por um capricho idiota qualquer do seu presidente de então, depois de me ter cedido, por muitos anos ao MEC, ele escreveu, a meu pedido, uma carta ao Hélio Beltrão, Ministro da Desburocratização, solicitando que não se fizesse isso, carta essa que foi levada em mãos ministeriais por Chico Alvim: o pedido foi aceito e fiquei onde estava. Com Ferreira Gullar, os encontros foram poucos e rápidos, para o meu gosto. Este ano participamos de uma mesa, sobre nossa poesia, no CCBB, que teve como mediador o Antonio Carlos Secchin. De

Rio de Janeiro, 5 de abril, 1981.

Exmo. Amigo Ministro Hélio Beltrão:

Meus cordiais cumprimentos.

Permite-me tomar um pouco de seu precioso tempo, consagrado a uma causa que todos acompanhamos com a "torcida" mais exaltada pelo seu êxito crescente: a de libertar-nos dos excessos da burocracia.

Se venho tratar de um caso de natureza pessoal, é porque, de certo modo, ele se concilia com o interesse público defendido pelo ilustre Ministro.

O poeta Armando Freitas Filho, atualmente em exercício na Fundação Pró-Memória, está sendo chamado a regressar ao órgão onde originalmente trabalhava, a Fundação Casa de Rui Barbosa.

Quer me parecer que ele, no lugar em que se encontra, está em condições de prestar melhores serviços, dadas as circunstâncias de sua formação cultural e das suas aptidões.

Poderia contar com uma palavra do Ministro desburocratizador, em proveito da sua situação presente, uma vez que esta, sendo da conveniência do servidor, permite melhor rendimento para o seu trabalho, segundo me parece ?

Fico-lhe particularmente agradecido se puder salvar o poeta meu amigo da volta às antigas tarefas meramente burocráticas, no tedioso sentido da palavra.

Com o alto apreço e a viva admiração do seu

*Carlos Drummond de Andrade*

*Carta de Carlos Drummond de Andrade ao então ministro Hélio Beltrão intercedendo pela permanência de Armando Freitas Filho no MEC.*

todos os mencionados, fui mais íntimo de João, engraçadíssimo nas suas manias; quando disse a ele que me encontrava com Ana Cristina, toda quarta-feira, na lanchonete Itahy, esquina de Porto Alegre com Graça Aranha, exclamou: "E eu com Carlos Drummond, cem anos atrás! Ele saía do MEC e eu do DASP, no fim do expediente, e nos encontrávamos lá, pois ele não queria ir ao Vermelinho, a poucos passos dali, em frente à Associação Brasileira de Imprensa, já que era um homem que só gostava do tête-à-tête, compreende?". No Caderno de

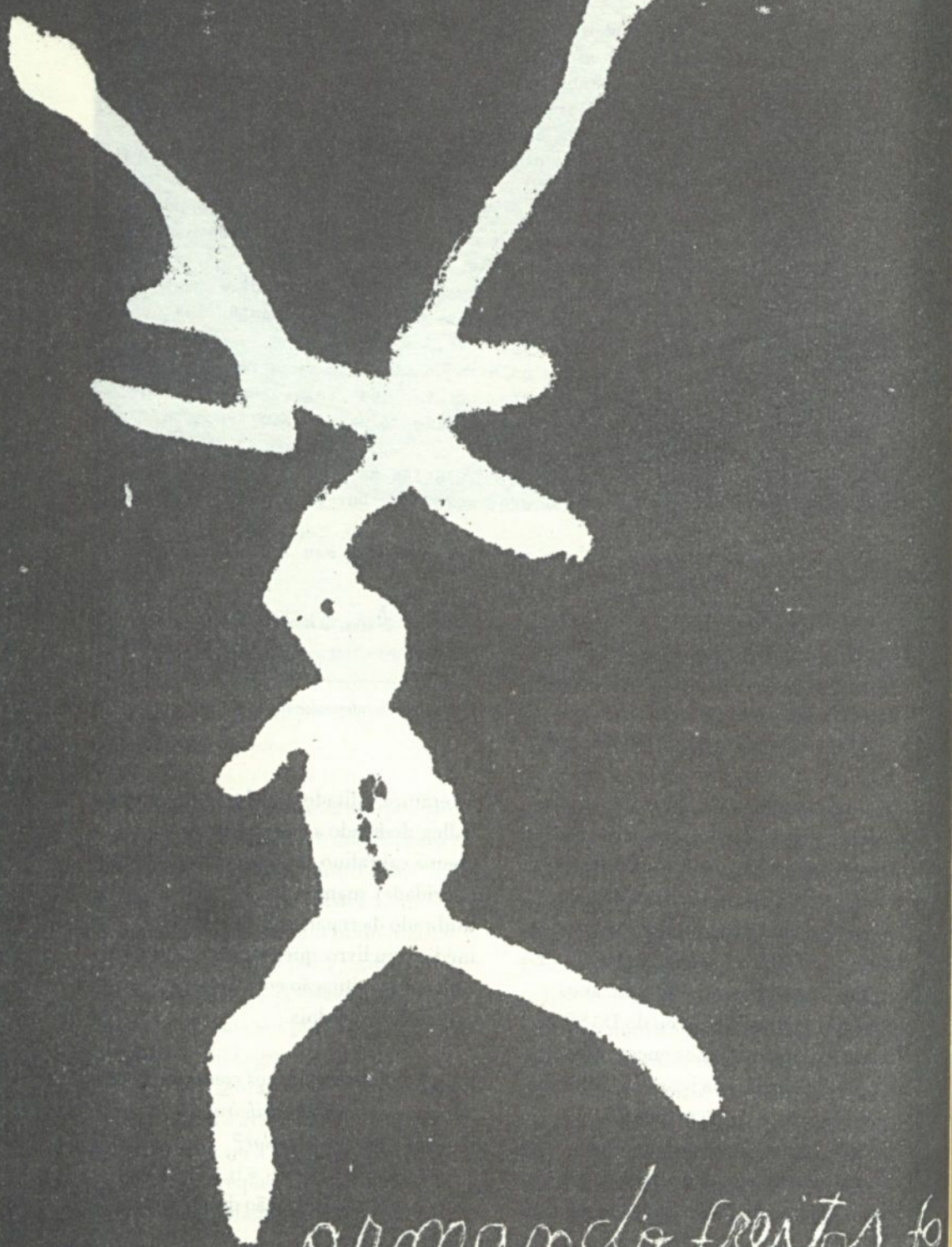
Literatura, editado pelo Instituto Moreira Salles, dedicado a João há um belo poema cabralino, de circunstância (o que é raridade), manuscrito, em papel timbrado da repartição, de 1943 (?), inédito em livro, que é desta época, e reflete esta situação cotidiana da intimidade dos dois.

*PS: Quais seriam hoje os componentes do cânone dos poetas brasileiros vivos, além de você e Ferreira Gullar?*

ARMANDO FREITAS FILHO: Não sinto essa... formalização do cânone.



Mademoiselle  
Fulva - core



Armando Freitas fo

Fico muito contente de você me pôr ao lado de Gullar, mas ainda não cheguei lá; espero chegar, contudo e com tudo. O que consegui, foi um lugar na minha geração, composta, entre outros, por: Sebastião Uchoa Leite, Francisco Alvim, Leonardo Fróes, Affonso Henriques Neto, Tite de Lemos, Orides Fontela, Eudoro Augusto que, salvo algum esquecimento, são os poetas da minha idade que mais freqüente e pratico, e com os quais tenho maior afinidade, literária e pessoal.

*PS: Você copiava à mão os poemas de Ferreira Gullar na juventude. Era o desejo de absorver fisicamente aquela poética?*

ARMANDO FREITAS FILHO: Como já disse, a primeira intenção foi a de ter o livro na mão para curtir, já que meu amigo me impôs um prazo muito curto de empréstimo. Mas a sensação de copiá-lo em caderno comprado na Casa Mattos foi prazerosa: parecia que aquele livro-bomba tinha sido escrito por mim, um Pierre Menard, personagem de Borges, antes de eu conhecer um e outro.

*PS: Você já fez parcerias com diversos artistas plásticos, como Rubens Gerchman, Marcelo Frazão e Anna Letycia. Fale sobre esses trabalhos e sobre o diálogo da sua poesia com as artes plásticas.*

ARMANDO FREITAS FILHO: Poesia e pintura caminham juntas, no meu entender, só porque tenho uma queda por artes plásticas. É coisa pessoal, embora haja críticos que aproximam os dois gêneros. Os trabalhos com Rubens, além das cinco

capas para livros meus, engendrou produtos mais compartilhados: as litos calcadas nos poemas de *Mademoiselle Furta-Cor* e os poemas escritos, às cegas, pois ainda não conhecia as imagens, para o livro dele, *Dupla identidade*. Com Marcelo Frazão ele "aplicou" gravuras a poemas meus já escritos; já com Anna Letycia ela fez serigrafias iluminando um texto meu em prosa. Foi uma troca igual porque Anna, Rubens e Marcelo têm muita sensibilidade para com a literatura. Rubens e Marcelo escrevem, bissextamente, poemas ou textos que têm muito de poético. Infelizmente, não posso responder na mesma moeda, ou talvez possa com um trocado menor: junto com outros poetas já expus desenhos meus, na Casa de Rui Barbosa, que eu chamo de "Desenhos de telefone para mão esquerda", pois só se realizam quando eu falo no telefone e seguro o mesmo com a mão direita, enquanto a esquerda trabalha, casualmente, em folha transitória.

*PS: Fale também sobre o seu diálogo com outras artes, como o cinema – já que Fio terra traz uma epígrafe de Godard...*

ARMANDO FREITAS FILHO: Gosto é de Godard, isso sim. Sou um godardmaníaco visceral, desde que vi, em 1962, "O acossado", que é o meu "Cidadão Kane". Na verdade, o meio de comunicação de massa que tem mais proximidade estrutural com a minha composição é o rádio AM, com suas mudanças bruscas de plano e de vozes, ou o controle remoto da televisão para eu zapear até ficar com tendinite.

*PS: Fale sobre o processo individual de criação. O que desperta um poema, e como ele se desenvolve? Você parte de um conceito, de uma imagem, de um verso?*



*Equipe que produziu o livro Mademoiselle Furta-Cor.*

ARMANDO FREITAS FILHO: De tudo isso junto. A coisa vem se fazendo tal qual um acontecimento natural. Como escrevo à mão, qualquer lugar está bom. Dificilmente, escrevo em mesa, no meu canto ou escritório. Aliás, não tenho "canto" nem em minha própria casa. Como sou um andarilho, muitas vezes,

*Escrevo de cabeça, andando a pé  
não com a elegância  
daqueles que quando com skate  
quase alados, ondulando  
em equilíbrio, passam à margem  
no intermezzo, na calçada da praia  
acostumada à pressa dos carros  
e à expectativa das ondas.  
A poesia acaba com a vida, marca  
montanha e mar ao mesmo tempo  
e o que se salvou, agarrado  
e ainda se segura, litorâneo.*

PS: *Números anônimos fala de um  
"verão permanente" no Rio. Como você  
lida com o contraste entre o esplendor da  
paisagem e a violência urbana com tons  
de guerra civil na cidade?*

ARMANDO FREITAS FILHO: Assim:

### Rio de novo

*A cidade me rende mil montanhas  
o mar, que de tão onipresente  
não é mais visto nem a maresia  
sentida. O céu passa abreviado  
o coração pára sob o sol obrigatório  
que continua batendo até o suicídio  
de cada dia, de todas as cores  
na noite de convictas estrelas  
com o palco armado para a lua.  
A cidade me rende e imprensa – entre  
paisagem e tráfico – à mercê da carne.*

PS: *Você se utiliza muito da técnica do  
enjambement, numa espécie de sistema*

*rítmico, no qual os versos quebrados interferem na própria melodia do verso, criando uma certa aspereza que dificulta a leitura. Por quê?*

ARMANDO FREITAS FILHO: Não foi por elaboração consciente que escrevo assim. É a maneira que consegui para desentranhar o até então inominado. Talvez por ser gago essa aspereza por escrito reflita as dificuldades orais. Espero que a paciência com que me escutam se repita naqueles que me lêem.

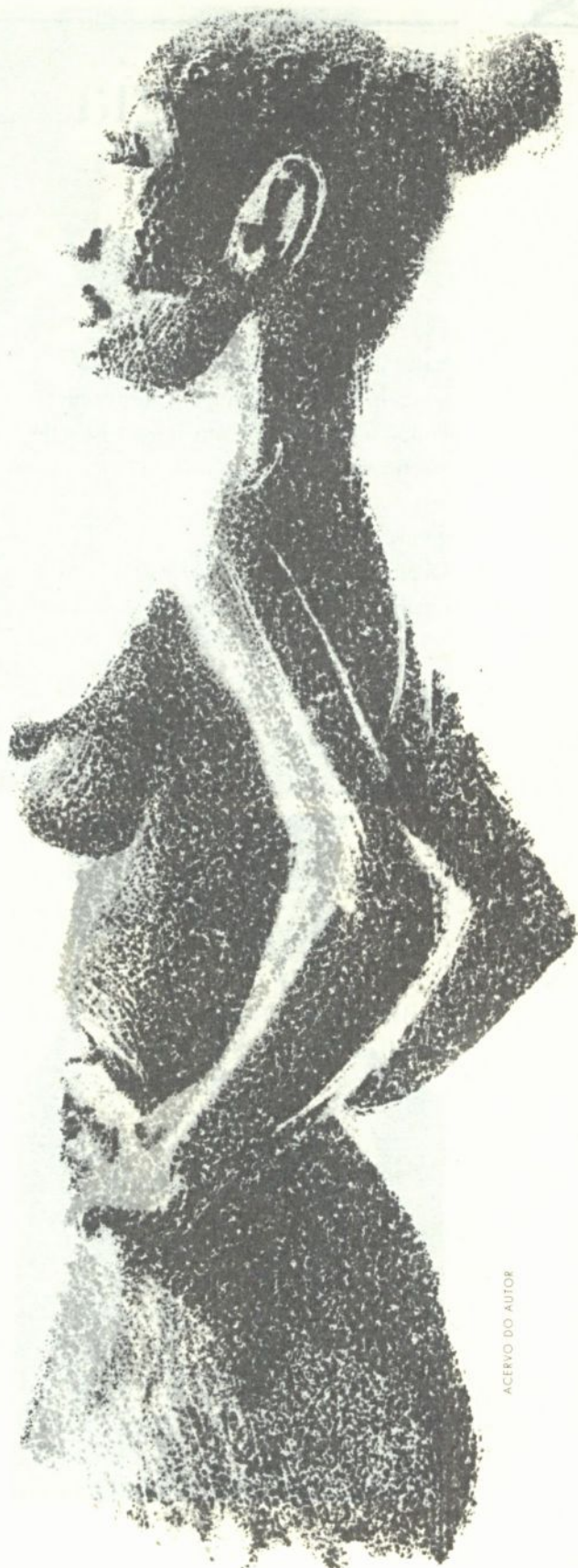
*PS: Você já disse que a poesia é afetada pelos instrumentos e suportes de que a escrita se serve. Escrever a lápis é diferente de escrever à caneta, da mesma forma que a máquina de escrever é muito diferente dos atuais processadores de texto. Você chega a dizer que o advento de computador permite uma "volta ao começo de tudo", uma escrita "na água do pensamento". Fale um pouco sobre isso.*

ARMANDO FREITAS FILHO: O computador é uma tentação, pois parece "absolver", completamente, o erro, a rasura. O texto é sempre limpo, lavado, não apresenta nem "as impurezas do branco" drummondianas. Mas, atenção: a tal "água do pensamento" é a mais contaminada possível, como bem sabemos.

*PS: Qual a sua relação com a idéia da morte?*

ARMANDO FREITAS FILHO: A pior possível.

*Ilustração de Rubens Gershmann para Mademoiselle Furta-Cor.*



# Cronologia

## 1940

Nasce no Rio de Janeiro, RJ, em 18 de fevereiro, filho de Armando Martins de Freitas e Maria do Carmo Accioly Rabello Martins de Freitas.

## 1955

Lê *Fazendeiro do ar e poesia até agora* de Carlos Drummond de Andrade e *Poesias completas*, de Manuel Bandeira.

Armando, com os pais Maria do Carmo e Armando



ACERVO DO AUTOR

## 1956

Lê *Duas águas*, de João Cabral de Melo Neto e *A luta corporal*, de Ferreira Gullar, livro que o marca de tal forma que é capaz de copiá-lo inteiro à mão, "num caderno quadriculado, para obedecer os cíceros e espaços", dado que à época não havia copiadoras.

## 1958

Viagem aos Estados Unidos para um curso de inglês. Acaba se desligando do grupo e viaja pelo país. Vê, com alubrimento, uma exposição de Alexander Calder, no Guggenheim e recitais de poesia *beat*. Ao voltar, forma uma roda de amigos com Camargo Meyer, Rubens Gerchman, Carlos Rodrigues Brandão, Mauro Gama e Arthur Moreira Lima. Curso clássico no Colégio Princesa Isabel.

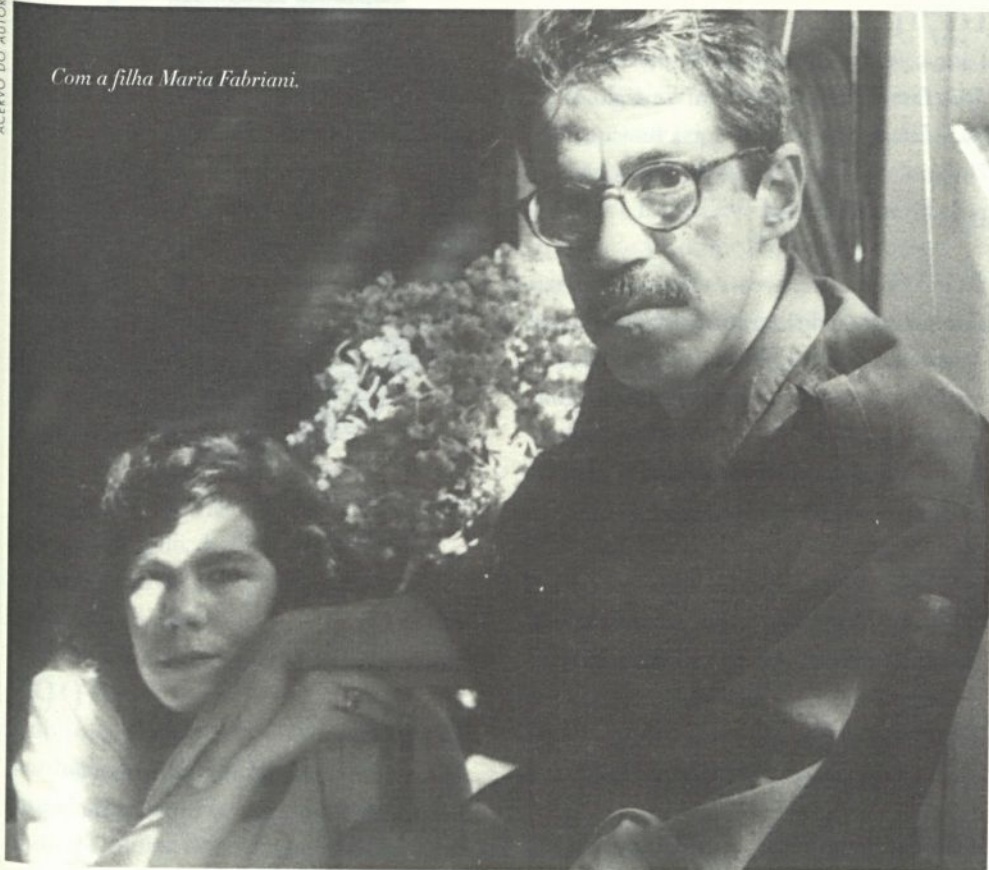
## 1963

Editado com recursos próprios e estimulado por José Guilherme Merquior, publica *Palavra*, seu primeiro livro de poesia, com capa de Rubens Gerchman, compreendendo o que escreveu entre 1960/1962, iniciando uma parceria com o artista plástico que iria render muitos trabalhos conjuntos. Conhece Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

## 1964

A convite de Mario Chamie, envia colaboração para a revista Praxis.

Com a filha Maria Fabriani.



1966

Publicação de *Dual*. Continua a participar da Instauração Práxis até 1975. Trabalha como Pesquisador da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, até 1974.

1970

Publicação de *Marca registrada*, que tem capa de Emilie Chamie.

1971

Nascimento da filha Maria Fabriani Martins de Freitas, no Rio de Janeiro, fruto de seu primeiro casamento.

1974

Assessor do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, no Rio de Janeiro, na área de literatura, onde ficou até 1990.

1975

Publicação de *De corpo presente*, que tem capa de Cildo Meireles.

1975

Nomeado Secretário da Câmara de Artes do Conselho Federal de Cultura, no Rio de Janeiro, cargo que exerceu por dois anos.

1977

Publica *Mademoiselle Furta-Cor*, com litografias de Rubens Gerchman, em edição composta e impressa manualmente por Cléber Teixeira, pela Editora Noa Noa, de Florianópolis.

1978

Lança, em formato tablóide, *A flor da pele*, com fotografias de Roberto Maia, edição dos autores.

1979

Lança, pela editora Nova Fronteira, *À Mão Livre*. Publica também o ensaio *Anos 70 - Literatura*, com Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, pela Editora Europa.

1980

Publica o livro de literatura infanto-juvenil *Apenas uma lata*, Editora Antares, pelo qual recebe o Prêmio Fernando Chinaglia. Torna-se assessor do Instituto Nacional do Livro, na agência do Rio de Janeiro, permanecendo neste cargo por dez anos.

1982

Publicação de *Longa vida, e A meia voz a meia luz*, este último em edição particular.

1983

Morre a escritora Ana Cristina César.

1985

Publicação de *3x7*, que receberia o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, na categoria "Melhor livro de poesia". Organiza e escreve a introdução de *Inéditos e dispersos*, pela editora Brasiliense, volume de poemas e textos em prosa de Ana Cristina César. Publica também o livro infanto-juvenil *Breve memória de um cabide contrariado*, pela editora Antares.

1986

Recebe o Prêmio Jabuti de Poesia pelo livro *3x7*, concedido pela Câmara Brasileira do Livro, em São Paulo. Publica *Paissandu Hotel*, com projeto gráfico de Salvador Monteiro, em edição fora do comércio.

1988

Publicação de *De cor*. Organiza *Escritos da Inglaterra*, de Ana Cristina César, para a Editora Brasiliense. Morre seu pai.



Vida em família: Com Cristina, sua esposa, e o filho Carlos

1989

Morre o escritor Tite de Lemos.

1990

Atua como pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, até o ano de 1993.

1991

Publicação de *Cabeça de homem*, com capa de Milton Machado. Nascimento do filho Carlos Barros Barreto Martins de Freitas, no Rio de Janeiro, fruto de seu casamento com Cristina Lessa de Barros Barreto.

1993

Organiza e escreve o prefácio de *Escritos no Rio - artigos/ resenhas/ depoimento*, de Ana Cristina César, pelas editoras Brasiliense e UFRJ. Tem seus poemas traduzidos para o alemão, por Fritz Frosch e publicados na revista *Manuskript*, em Viena. Na Inglaterra, seus poemas são traduzidos para o inglês, no livro *The Gathering of Voices*, organizado pelos professores David Treece e Mike Gonzalez, pela editora Verso, de Londres/ Nova York.

1994

Passa a trabalhar na Funarte, presidida por Ferreira Gullar, no Rio de Janeiro. Publicação de *Números anônimos*. Escreve poemas para o livro *Doble identidad / Dupla identidade*, de Rubens Gerchman, pela Editora Arte dos Grafico, de Bogotá.

1995

Publica *Dois dias de verão*, com Carlito Azevedo e ilustrações de Artur Barrio, editado pela 7 Letras e *Loveless!*, com gravura de Marcelo Frazão, pela Impressões do Brasil. Sai, na Espanha, a edição bilíngüe, de *Cabeza de hombre*, em tradução de Adolfo Montejo Navas, pela editora Hiperión.

1996

Publicação de *Cadernos de Literatura 3*, com Adolfo Montejo Navas, pela Impressões do Brasil. Aposenta-se pela Funarte. Morre sua mãe.

1997

Publicação de *Duplo cego*.

1999

Organiza, junto com Heloísa Buarque de Hollanda, o livro *Correspondência incompleta* de Ana Cristina César para a Editora Aeroplano e Instituto Moreira Salles. Organiza a edição do livro *Crítica e tradução*, de Ana Cristina César para a Editora Ática. Publica *Erótica*, com gravuras de Marcelo Frazão, pela Editora Velocípede.

2000

Publicação de *Fio terra*. Recebe por este livro o Prêmio Alphonsus de Guimaraens, da Biblioteca Nacional.

2001

Lançamento do CD *Armando Freitas Filho*, na série "O escritor por ele mesmo", onde o autor lê poemas de vários dos seus livros, pelo Instituto Moreira Salles. Publica o folder *Três tigres*, com arte gráfica de Vladimir Freire, em edição particular, e *Sol e carroceria*, com serigrafias da artista plástica Anna Letycia, pela editora Lithos. Recebe a Bolsa Vitae de Artes, concedida pela Fundação Vitae, com o projeto do livro *Máquina de escrever - poesia reunida e revista*.

2002

Sai, na Espanha, a edição bilíngüe de *Toma de tierra*, em tradução de Adolfo Montejo Navas, pela DVD Ediciones e, em catalão, *Doble cec*, edição bilíngüe, com tradução Josep Domènech Ponsatí, pela Llibres del segle.

2003

Lança *Máquina de escrever*, edição de toda a sua poesia até o momento. Recebe a Menção Honrosa do Jabuti de Poesia.

2004

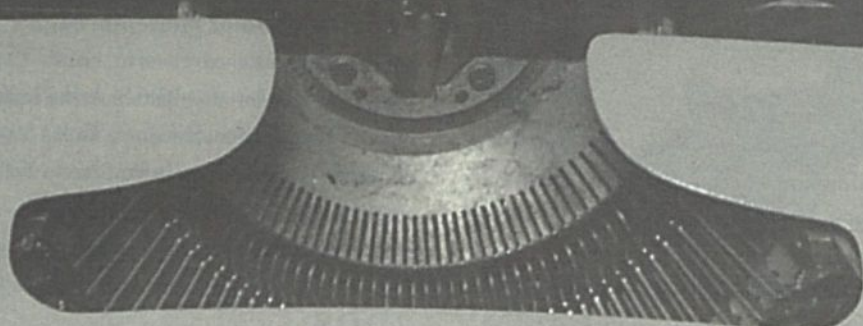
Lança trailer de *Raro mar*, edição realizada por Ronald Polito, para a Espectro Editorial e o folder *Tríptico*, com arte-final de André Luiz Pinto. Sai na Espanha, *Numeral/Nominal*, edição bilíngüe, com tradução para o catalão de Josep Domenèch Ponsatí, pela Edicions de 1984.

2005

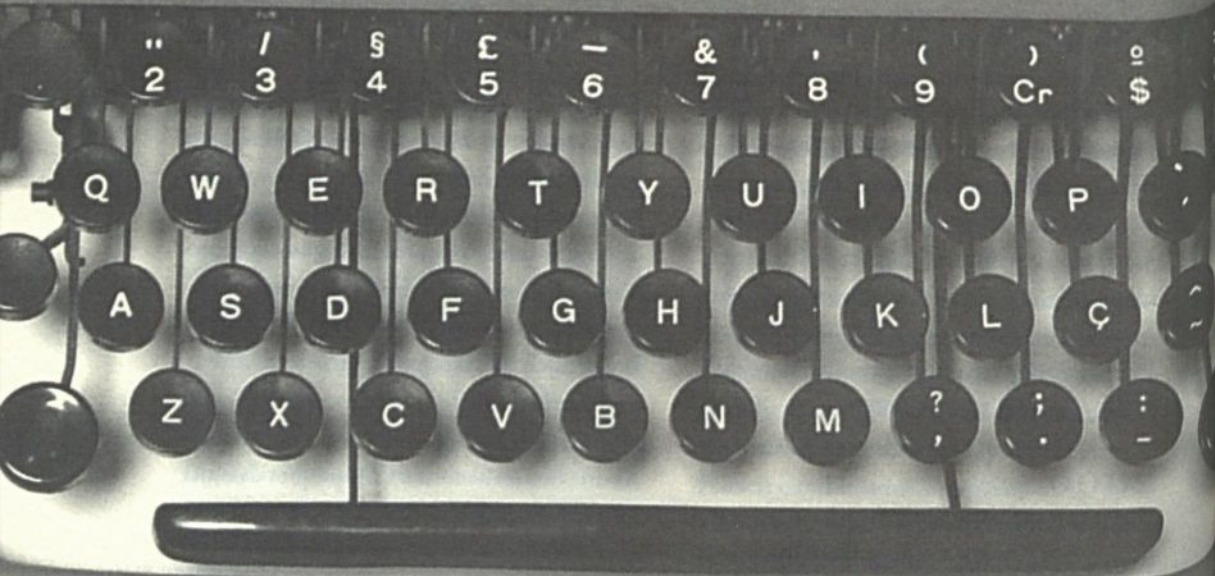
Assina contrato com a Companhia das Letras para publicação, em 2006, de *Raro mar*. Com concepção sua e arte gráfica de Sérgio Liuzzi, lança o objeto *W*, homenagem ao amigo Franz Weissmann. A homenagem era para ser prestada em vida ao grande escultor, mas infelizmente, acabou sendo póstuma.



olivetti



Lettera 22



olivetti

# A poesia entrevistada: uma *bio-grafia* de Armando Freitas Filho

Marcelo Diniz

*o câmbio macio ou brusco do pensamento  
trocando de marcha e de plano.*

Armando Freitas Filho

A poesia reunida e revista de Armando Freitas Filho, lançada neste ano de 2003, recebe um título próprio: *Máquina de escrever*. Trata-se de um título em que concorrem dois aspectos de sentido extremamente pertinentes à poética de Armando: o caráter maquinaico de uma pulsão da escrita em tensão com o próprio instrumento da escrita concebido como engenho mecânico e ruidoso, extensão do corpo. Esse caráter pulsional pode ser confirmado no serialismo que configura a primeira parte do livro *Numerais*. A tensão entre o número e o infinito que esta série configura parece reproduzir a mesma tensão do desejo prismado pela metáfora da máquina de escrever. *Máquina de escrever, poesia reunida e revista* sugere-nos um convite a um livro paradoxal, ou ainda, a uma obra que faz do paradoxo o seu mecanismo de expansão. Este texto pretende uma abordagem movida não só pela curiosidade como também pelo prazer parcial e fundamental que toda borda oferece como zona erógena. É como borda poética que se pretende interpretar a entrevista que o autor concedeu a Adolfo

Montejo Navas para a *Revista Cult*, nº 40. Borda de quem lê e escreve, e borda também de uma obra de singular referência na poesia brasileira contemporânea.

A entrevista, devido à natureza mesma do étimo desse termo, implica a interlocução, a boa vontade da troca de informações. A entrevista parece basear-se na idéia de um espaço de neutralidade comunicacional, em que os termos a serem cambiados e os sujeitos que os cambiam encontram-se muito bem delimitados, e, devido a esse traço oral da simultaneidade de interlocutores, parece consistir também num espaço de oportunidade especulativa, esclarecimento demandado a alguma autoridade ou testemunha. Acredito que seja essa a geometria elementar que promove o espaço híbrido entre a escrita e a fala, em que a escrita tem o mero papel de registro, grau zero de corporeidade, sem temporalidade própria, num cenário que, por ser mais próximo à fala, parece prometer-nos ser mais próximo à idéia, pelo menos à idéia de literalidade que, porventura, possua um discurso. Acredito que de alguma forma somos dotados dessa elementar ingenuidade

assim que voltamos nossos olhos a essa forma dissimulada de escrita, mesmo em se tratando dos temas mais ambíguos, mesmo ainda em se tratando dos temas em que a ambigüidade da linguagem é a grande celebridade do discurso, como no caso de entrevistas de poetas. No entanto, algumas observações no que diz respeito à entrevista de poetas podem transtornar essa ingenuidade a ponto de se conceber a entrevista como um espaço contaminado.

A entrevista como um gênero literário? Nada disso! A entrevista como um espaço de contaminação da escrita, como um espaço em que a escrita, viva, pendendo irresistivelmente às suas polimorfoses incuráveis, contrabandeia as fronteiras convenientes da teoria entre o *eu-lírico* e o *eu-biológico* através de um *eu-bio-gráfico*, um eu em flagrante vida-escrita. Afinal, é inegável essa pequena curiosidade que deve, acredito, acometer até mesmo ao mais higiênico dos críticos quando interessado pelo registro do discurso direto e imediato, esse pouco tempo da resposta a que se submete o escritor tão difuso em própria obra e crítica. Como não esperar da entrevista uma chave a mais, uma confirmação disso mesmo que aos poucos deixa de pertencer somente ao autor, que paira ao seu redor como um diálogo, dispersão de cifras que na entrevista pode, a qualquer momento, confirmar as íntimas especulações dos envolvidos no assunto? Fora o que aparentemente é menor, mas que, com mais atenção, parece se dirigir a certo enigma de toda obra, o fator biográfico, certo prazer com o inusitado acontecimento *in vivo* da obra através daquele que a escreve, sua cozinha, suas manias, os caprichos da musa que o domina.

A entrevista de Armando Freitas Filho parece-nos dar um precioso exemplo dessa possibilidade do paraliterário não como

privação do poético, como costumeiramente se concebe esse termo, mas como disseminação do espaço da escrita, maquiagem da própria poética em sua metodologia de infiltração e descontrolo. Ao olho acostumado à fluência prosódica da fala, ao deslizamento sintático do ouvido de que se investe o olho ao ler uma entrevista, saltamos aos olhos, logo a princípio, não somente a extensão das respostas, mas, sobretudo, a sintaxe própria da escrita poética de Armando, renunciando as vertigens de elipses, cortes e suspensão de sentido tão presentes no cinetismo de seus poemas, tão logo lidas as duas primeiras frases da primeira resposta:

*Se não antes do pensamento, ao menos atrás dele, nos dois sentidos: encoberto em perseguição. Tentando emparelhar-se com ele, esforçando-se para que o texto seja impregnado por sua fluidez característica, ao mesmo tempo em que se luta para se desembaraçar de seu plano diretor. Na verdade, é um projeto utópico, pois visa dar visibilidade ao invisível, matéria ao imaterial por natureza. Mas, já que a poesia pretende ser um acontecimento da inteligência, dentro desse espaço de especulação é bem-vinda, e ir ao encalço de utopia pode ser considerado, portanto, com alguma boa vontade, ocupação sensata e produtiva.*

A dinâmica da escrita, sua fuga contrapontística entre a poesia e o pensamento, parece se reproduzir em corpo presente, ou seja, na organicidade mesma do plano expressivo da mensagem. O corpo é contaminado em sua sintaxe. A demanda de limpidez de sentido entre o pensamento e a poesia é dirigida à frase, esse organismo relativamente autônomo que a entrevista,

pela sua própria natureza não-literária, busca flagrar em naturalidade, despojada dos artificios da equivocação poética. A entrevista parece-nos prometer, parece mesmo ser mobilizada por essa fantasia, a metalinguagem, o entender do autor como um terceiro em relação à sua obra, um primeiro e mais avalizado leitor, que partilharia conosco a boa vontade da linguagem em comunicar; no entanto, a resposta de Armando parece não ceder a essa tentação, tão irremediavelmente se encontra o discurso do poeta nessa *perseguição, impregnado por sua fluidez característica*. O contraponto é duplicado, a sintaxe contaminada da resposta parece se expandir para toda a arquitetura previsível do texto-entrevista, desnaturalizando o discurso e as expectativas de deciframento que são alimentadas por esse espaço. Resposta e pergunta parecem atender menos à lógica de um diálogo que à de mais um *espaço de especulação, encaço de utopias*, que conferem ao espaço dialógico da entrevista a experiência da dinâmica da própria poética abordada, *acontecimento de inteligência*.

É por esses indícios sintáticos, elípticos, metafóricos, que se vislumbra a natureza em ato desse *eu-bio-gráfico*. Menos nas considerações gerais ou conceituais sobre a poesia ou o conteúdo abordado, mais no caráter gestual que se assoma à construção frasal que aos poucos se entorta ou ao vocabulário, a bio-grafia, essa escrita viva, é flagrada como um corpo irreduzível, entrevisto na esguelha entre o sensível e o sentido. É o que se vislumbra na resposta à segunda pergunta, em que toda uma semântica muito pertinente à obra abordada assalta a leitura e, de novo, leva a literalidade à vertigem:

*Sem querer generalizar muito, acho que a matéria poética – de qualquer matéria*

*poética digna desse nome – quase sempre acaba sendo construída na entrelinha, com o que não é dito nem escrito nos media, com o que se irradia quase em segredo para uma audiência pequena, mas feroz, com ouvido fino de bicho ou sensor de morcego que capta, enfim, essa vibração que vai passando impercebida [...].*

Do conceitual, do genérico, da palpável *matéria simbólica – de qualquer matéria digna desse nome* –, o longo período metamorfoseia o literal em literário, chegando à *audiência feroz*, cujo adjetivo elabora a vertigem imagética – *ouvido fino de bicho ou sensor de morcego* – de semântica animal, sensória, orgânica, tão pertinente à escrita da obra abordada. É com essa metamorfose, do registro literal ao literário, que a sintaxe da resposta parece inscrever em seu próprio curso a temporalidade do gerúndio, a tal *fluidez característica* do ser em ato da escrita poética que *vai passando impercebida*. A escrita parece aflorar dessa dinâmica entre o ouvido e o olho, entre a fala e a grafia, o eu que diz e o eu que escreve, a dupla dimensão implicada nesse espaço de entrevista, abordando essa *vibração* entre uma forma expressiva e outra, não como representação esclarecedora, mas sugestionando-nos, conduzindo-nos, na própria tensão do discurso, aos indícios do imponderável, a poesia. Diante do indizível que não cessa de se dizer, uma poética de indícios: não à toa a recorrência à imagem orgânico-sensorial do morcego, *cego de ouvido fino*, atento ao negativo – *entrelinha* – da escrita, a entrevista de Armando não esclarece o enigma de sua poética, duplica-o, tal uma ferocidade inalienável da escrita poética.

A escrita encontra-se envolvida com uma poética da aporia, uma paradoxologia

– a matéria poética [...] quase sempre acaba na entrelinha, com o que não é dito nem escrito – que não reconhece os limites de espaço nem de registro e se expande na entrevista, perturba esse espaço, desnivela sua gramática, não aceita ser apenas objeto, assunto, insiste e contamina o *logos* reflexivo sobre a poesia. Parece ser essa cifra que ausculta o *ouvido fino* quando atento à articulação do sentido, do conceitual ao metafórico, da imagem simbólica à que iconiza o indicial, que se revela em maior pureza com o substantivo *vibração impercebida*, pura ocorrência material, sem nome, em puro ato. Parece ser à sintaxe desse processo que nos leva o ritmo de uma frase longa, até à metade em unidades de sentido de longa a média, bem ao padrão da fala corrente, mas que aos pouco se entrecorta, justamente quando as metáforas se desdobram, através de duas pequenas unidades entre vírgulas, uma adversativa – *mas feroz* – e outra adverbial conclusiva – *enfim*. Sem se falar na assonância, essa figura sintática de vogais, que dá início às imagens da metáfora – *ouvido fino de bicho* – quase iconizando aos ouvidos de quem lê o silvo agudo e os ecos do morcego em pleno vôo no escuro de si mesmo.

Uma outra passagem, extremamente pertinente à especulação do espaço da escrita, é a resposta à terceira pergunta, a que se dirige ao processo de criação poética de Armando. Vale a leitura:

*A poesia “chega” para mim descontinuadamente. O caderno, a folha casual (mais esta do que aquele), o pedaço de papel (mais este do que aquela) condicionam o que escrevo, forçosamente. Afinal, o suporte acaba por influir no que vai “suportando”. Como esse pedaço de papel não tem “estatuto” nenhum (se tiver será o de*

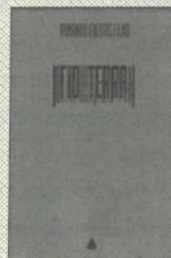
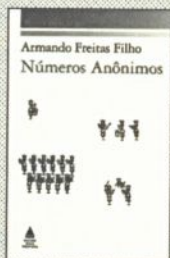
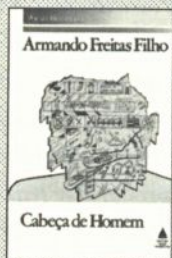
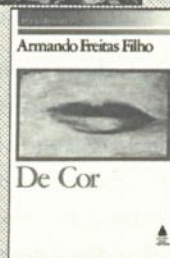
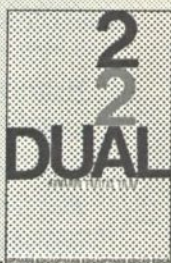
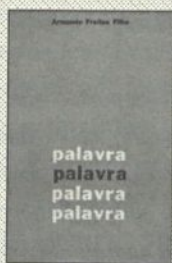
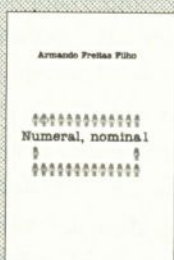
*um “volante” passado de mão em mão), o poema se estrutura nesse lugar instável, trêmulo. Quando se fixa através da escrita, primeiro à mão, depois à máquina de escrever mecânica, e, agora (estágio recente), na tela do computador, traz na sua composição essa incerteza. Aliás, com o advento do computador o ciclo da criação, digamos assim, se fecha, pois parece que volto ao começo de tudo, já que escrever nele é como escrever na água do pensamento, quando tudo pode ser, de repente, apagado, reformado, absolvido, sem deixar marcas, apenas o leve incômodo ou remorso de alguma coisa que se perdeu para sempre [...]*

Nesse ponto, a poética do paradoxo se desdobra em uma poética da virtualidade. É nesse ponto ainda que o *encaço de utopias* parece ganhar a corporeidade dinâmica de qualquer lugar, qualquer papel, qualquer *media*, qualquer *suporte*, uma vez que o objeto especulado materialmente em escrita sempre se encontra em tensão com o não-material, o não-espacial, uma vez que nenhum *topos* é detentor de *estatuto*, a não ser o de *volante*, fluido, cambiante à medida que o transtorne a vertigem da escrita, quando *passado de mão em mão*. A *utopia* é tomada em sua etimologia própria, o não-lugar, e a poesia é concebida pela dinâmica dessa anti-matéria com a materialidade própria do lugar-*suporte* que possui papel decisivo à medida que vai *suportando* essa tensão com sua antítese. De novo o gerúndio parece flagrar, através de um simples chiste (*suportando* = ser suporte de e/ou *suportando* = tolerando), a temporalidade instantânea da experiência poética, o ser em ato da escrita poética, como uma leve

ARMANDO FREITAS FILHO

# MÁQUINA DE ESCREVER

poesia reunida e revista



insinuação de vertigem de sentidos no espaço da entrevista. Do paradoxo da inscrição entre esse não-lugar/utopia e lugar-suporte, a entrevista como escrita se oferece à abertura da virtualidade poética, que é entendida, por fim, sob a idéia de ciclo que se inscreve na água do pensamento, cujo incômodo ou remorso é de alguma coisa que se perdeu para sempre, ao que se pode acrescentar subliminarmente alguma coisa que parece insistir para sempre, *descontinuadamente* como afirma no início da resposta, a poesia que “*chega*” ou paira, espécie de iminência, *Nunca/nenhum poema acaba*, como afirma o poema citado ao fim da resposta.

É dessa lógica do paradoxo que a poética afirma mais uma vez sua temporalidade em ato, sua contemporaneidade como estado em trânsito, inacabado por excelência, na contramão das expectativas, inclusive as do autor, propondo a metodologia do descontrolo, que mais uma vez desestabiliza o sujeito do discurso-entrevistado através de um *eu-bio-grafado* que experimenta essa dinâmica da escrita com o indizível:

*João Cabral, poeta fundamental – mas péssima influência quando lido de maneira servil –, tem de ser enfrentado pelos que vêm depois, até para que possamos, por contraste, amá-lo melhor. Para mim, o poema hoje pede um menor controle do autor sobre seus resultados. Só assim se consegue interromper o esperado, o tom didático, monocórdio, a causa e o efeito da escrita cabralina. Um bom poema é sempre aquele que surpreende, em primeiríssimo lugar, ao seu próprio autor. Já não basta, para isso, trocar*

*de mão e catar feijão. É preciso sempre que possível, escrever na contramão de si mesmo. O poema contemporâneo não necessita de pontos finais, ele não “acaba”, exatamente. Um certo ar de flash, de flagrante, de acaso, de ambigüidade enfim, são elementos que devem ser recuperados.*

É justamente esse imperativo da surpresa que redime o *eu-biológico*, que libera o *eu-lírico* da estetização do poema, mobilizando um *eu-bio-gráfico* em uma ética da escrita, um comportamento de atenção às indeterminações da escrita viva na manutenção da consciência de sua temporalidade, uma ética de risco, de *permanência e fuga*, um uso extremo da saúde provada na afirmação da doença, uma patologia bio-gráfica que encarna o eterno tema da vida como obra. Vale a leitura dessa passagem:

*Para o bem ou para o mal, meus poemas, ao longo desse tempo, adquiriram características próprias. Esse seria o gume positivo: todo escritor almeja uma identidade. O outro, antagonico, faz com que procure negar o determinismo desse corte, trazendo para seu risco novas ramificações, mantendo-o vivo, ferido, irrigado, com alternativas, para evitar que se transforme precocemente numa cicatriz repisada e seca. Ou então, tentar adiar ao máximo esse destino. A tensão, muitas vezes apontada em minha poesia, resulta daí, em virtude do movimento contraditório que conjuga, num mesmo corpo, permanência e fuga. É como se procurasse trazer para a metáfora clássica da árvore que cresceu, sabe-se lá como, através da vida, e antes que ela seja desligada da*

*paisagem, o maior número de ramos que essa árvore pode suportar, e até mesmo, os insuportáveis.*

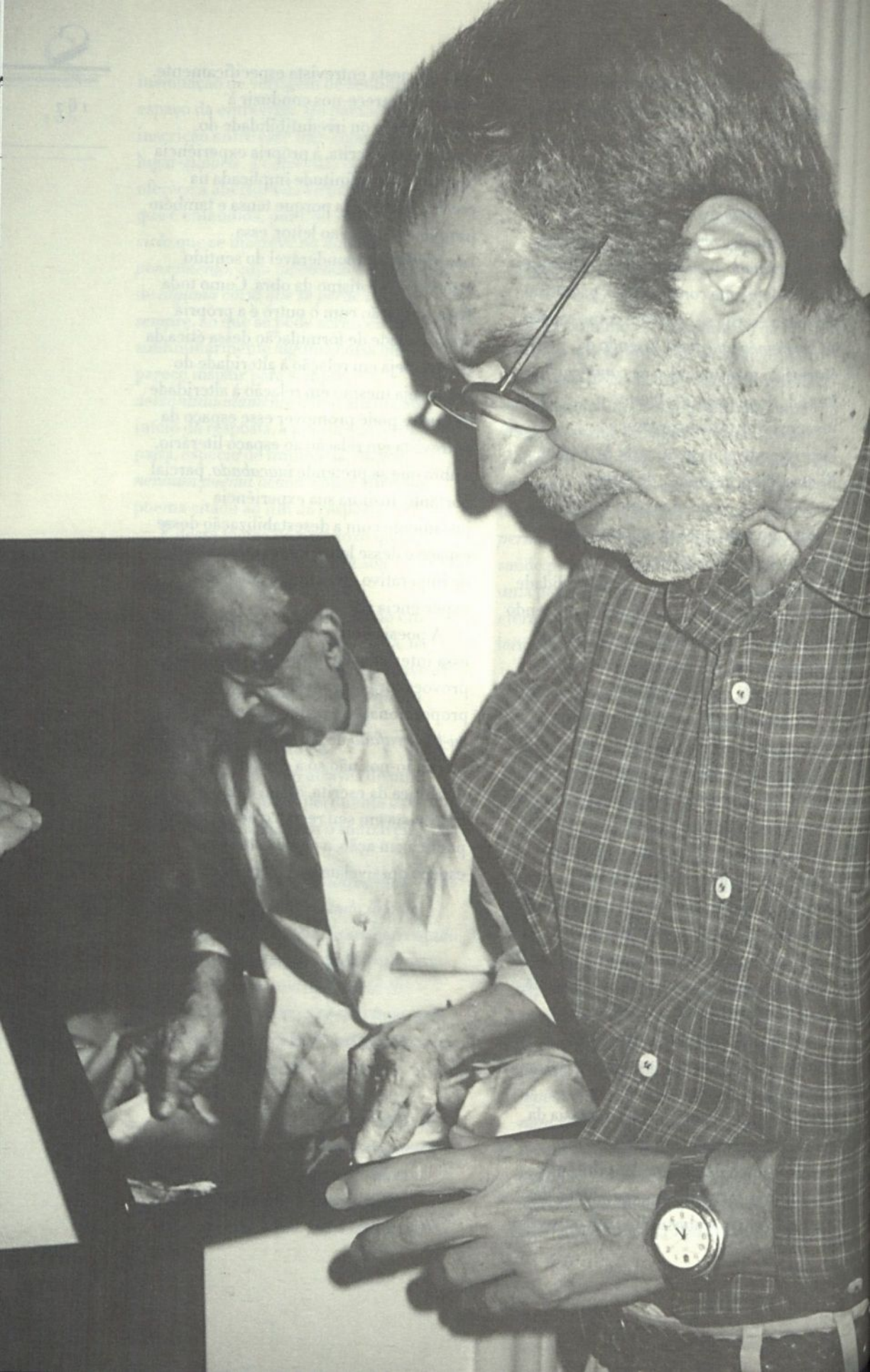
A ambigüidade dos gumes do vivo, entre a *identidade* e o *antagônico* movimento de *corte*, a fim de mantê-lo *ferido, irrigado*, o *eu-bio-gráfico* se assume neste *movimento contraditório*, paradoxal, em que a escrita se constitui como espaço de *permanência e fuga*, fazendo da entrevista mais um *risco de ramificações*, fazendo-a *suportar até mesmo* o insuportável. O dado orgânico, imprescindível na poética de Armando Freitas Filho, desdobra, de forma incontinente como uma patologia da escrita em ação, suas metáforas e suas monstrosidades de risco, desestabilizando o espaço de neutralidade suposto pelo registro da entrevista, fazendo desse espaço o corpo expressivo de sua saúde e de sua doença, *através da vida, e antes que ela seja desligada da paisagem.*

É neste ponto de síntese paradoxal entre a finitude e a infinitude que não só a obra literária, mas a própria entrevista que a aborda podem ser pensadas como a experiência de uma ética da escrita. Ou ainda, é nessa abordagem, a princípio marginal à obra que é a entrevista, que o *eu-bio-grafado* pode lidar com a idéia de uma sobrevida ou outra vida de sua escrita. Se, como consideramos, de modo geral, a princípio, a entrevista é movida pela obscenidade na apreensão do sentido, esse registro do discurso parece-nos prometer justamente a finitude do jogo erótico que se experimenta na obra. Sob a fantasia da intersubjetividade, esperam-se do entrevistado determinadas cifras que delimitem, estabilizem a produção de sentido em que sua obra se encontra. No

entanto, nesta entrevista especificamente, Armando parece-nos conduzir à continuidade ou irredutibilidade do erotismo da escrita, à própria experiência dramática da infinitude implicada na escrita. Dramática porque tensa e também porque extensiva ao leitor, essa *ramificação* imponderável do sentido inscrito no erotismo da obra. Como toda ética, a relação com o outro é a própria possibilidade de formulação dessa ética da escrita. Seja em relação à alteridade do leitor, seja mesmo em relação à alteridade de que se pode promover esse espaço da entrevista em relação ao espaço literário, a obra que se pretende *inacabada*, parcial portanto, insinua sua experiência justamente com a desestabilização desse espaço e desse leitor como uma espécie de imperativo ético implicado pela experiência poética.

A poesia entre-vista pela entrevista é essa interlocução de escrita provocada e provocadora que nos oferece, que proporciona, que contagia a escrita do *eu-bio-grafado* de Armando Freitas Filho, forçando-nos não só a conceber a vida pela ética da escrita, assim como a entrevista em seu registro de vertigem, poética em ação, a entrevista como espaço possível da escrita poética.





# A peste de Hamlet

Eduardo Coelho

*Máquina de escrever*, publicado em 2003, reúne a trajetória poética de Armando Freitas Filho. Além dos livros já editados em quarenta anos de vida literária, a obra contém, na abertura, *Numeral / Nominal* – coletânea inédita muito vigorosa tanto pela excelência da construção dos versos quanto pela forte carga emocional que eles encerram. A organização de *Máquina de escrever* sugere dois modos de olhar: um sincrônico, dedicado especialmente a *Numeral / Nominal*; outro diacrônico, que se aplica ao conjunto de todos os livros. Os olhares, porém, atuam dialogicamente: começamos pelo fim e depois voltamos para o começo (*Palavra*, 1963), observando ao mesmo tempo a formação – o desenvolvimento – e a consolidação do poeta – estágio que incide principalmente sobre a última obra. Conseqüentemente, *Numeral / Nominal* contamina nosso olhar sobre os demais livros, até mesmo pelo fato de ser o resultado mais eficiente de todo o exercício criativo que o antecedeu, e à medida que lemos, então cronologicamente, as demais obras, a compreensão dos poemas mais recentes é ampliada. Assim, todo esforço de Armando deságua em *Numeral /*

*Armando Freitas Filho e o retrato de Manoel  
Bandeira que não sai da parede de seu escritório:  
fonte de constante inspiração*

*Eu nada mais sou senão literatura, e  
não posso nem quero ser outra coisa.*

Kafka, *Diários*.<sup>1</sup>

*Nominal*, constatação aliás bastante comumente para quem caminha pelas sendas de sua poesia. Como no verso drummondiano de *A rosa do povo*, a reunião de *Máquina de escrever* nos diz que “*é toda a minha vida que joguei*” na elaboração de uma arte moderna, consistente e madura.<sup>2</sup>

Examinaremos técnicas em que Armando revela sua “fuga” da morte. Velocidade, camuflagem e transformação representam, na poética freitasiana, alguns mecanismos fundamentais a servir como abrigo psicológico e forma de opor-se à noção de ruína. Pretendemos realizar ainda uma análise estilística e também recorrer à biografia de um autor que é “*repórter de si mesmo*”<sup>3</sup>, “*vive do seu próprio fígado, principalmente*” e põe “*vida e poesia [...] na mesma colher*”.<sup>4</sup> Para

1. Cf. BLANCHOT, Maurice. “O espaço e a exigência da obra”. In: \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 59.

2. ANDRADE, Carlos Drummond de. “Consideração do poema”. In: \_\_\_\_\_. *Reunião (10 livros de poesia)*. 3.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 67.

3. FREITAS FILHO, Armando. 3x4. In: \_\_\_\_\_. *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 376.

4. Os dois últimos fragmentos são de entrevista que Armando Freitas Filho concedeu à poeta Cláudia Roquette-Pinto. Cf. *O Carioca*, nº 5. Rio de Janeiro, primavera de 1998.

estender a metáfora da máquina, tão de seu interesse, o poeta é um *scanner* de si mesmo, registrando as mínimas variações do corpo e da personalidade (os incidentes e as metamorfoses), a partir das quais desencadeia o processo de criação. Não queremos explicar a obra pela vida, mas examinar a gênese de processos criativos. Conforme Paul Valéry, "sejamos levados a considerar com mais complacência, e até com maior paixão, a *ação que faz* do que a coisa feita".<sup>5</sup>

Armando Freitas Filho busca, de maneira incessante, que afeto e emoção inundem a linguagem de tenacidade. É um modo de o risco fundir-se aos próprios versos, num procedimento semelhante ao da lírica bandeiriana, em que a nódoa no brim encena os desconcertos da vida. Em 3x4, de 1985, Armando revela interesse sobre uma poética com "o risco das hemorragias":

*Abrir os pulsos  
as gavetas  
e cortar as veias  
enquanto é tempo  
de salvar a vida  
e impedir que o poema  
caia  
em si mesmo  
como os repuxos, os reflexos  
os anúncios luminosos  
que trabalham sempre  
com a mesma água  
sem o risco das hemorragias.*<sup>6</sup>

O leitor é provocado, de imediato, pelas

imagens violentas "abrir os pulsos" e "cortar as veias", defrontando-as, no poema, com "os repuxos, os reflexos, os anúncios luminosos", que trabalham os movimentos de repetição sem dar a entender, contudo, a manutenção da existência. Do mesmo modo, as expressões "abrir os pulsos" e "cortar as veias" não têm, como de hábito, as noções de suicídio e morte (relacionadas à descontinuidade), porém fecundam a linguagem de vida por um desvio de significado que atormenta o discurso e a própria leitura. Além disso, o *corte* ainda se alastra pelos versos, em cuja dissemetria são impressos nervosismo, impaciência e acuidade. A lâmina parece mostrar-se em várias linhas do poema, que então ameaça não só quem escreve mas também o legente. Veia e verso, talhados a gume, desencadeiam o ritmo instável da vida e, por consequência, há riscos na criação.

Um risco, porém, que não está livre de cálculos. Apesar da ousadia, existem roteiros cautelosos que mantêm o gesto criativo em meio ao perigo e, ao mesmo tempo, "afastam" os acometimentos da morte. O rigor modelar de Paul Valéry e João Cabral de Melo Neto funda uma operação para o sujeito lírico manter-se no estado criativo: "e tomo overdose/ a receita de rigor: Valéry-Cabral/ na veia, para não perder a cabeça" (3x4)<sup>7</sup>. Destaquemos que tomar *overdose* de rigor é um meio de ganhar domínio sobre o poema e também de eliminar inflexibilidade e dureza: o excesso da "substância" vai trazer alguma vertigem que pode constituir a linguagem poética e movimentará seu estilo. Há, portanto, um teor afirmativo e negativo sobre o conceito de rigor, que deve diminuir a

5. VALÉRY, Paul. "Primeira aula do curso de poética". In: \_\_\_\_\_. *Variadas*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. Posfácio de Aguinaldo Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 181.

6. FREITAS FILHO, *op. cit.*, p. 364.

7. FREITAS FILHO, *op. cit.*, p. 387.

freqüência de desordem mas sem interromper a comunicação vertiginosa. O estilo valéryano-cabralino parece ser, para Armando, um alvo fácil pela “fixidez”; por isso, deve ser ingerido em dose que ultrapassa as já elevadas quantidades dos dois outros autores, tomados como referência e modelo de construção equilibrada e precisa.

A overdose lança à obra uma construção da vertigem, que resguarda a poesia, e uma vertigem da construção, que dá mobilidade ao poético. Além do mais, não “perder a cabeça” corresponde a “conservar a poesia”, havendo, desse modo, uma tensão muito significativa entre construção e descontrole.<sup>8</sup> É o mesmo conflito entre ordem e desordem, de que trata Roland Barthes em *Aula*. Entendendo literatura como trapaça salutar em relação à gramática, Barthes revela que a arte é um modo de ouvir a língua fora do poder, “no esplendor de uma revolução permanente

8. Anunciamos como sugestão de estudo a metáfora da “cabeça”, identificada em quase toda obra de Armando Freitas Filho. Assim como “não perder a cabeça” pode ser lido como *não perder a poesia*, o título do livro *Cabeça de homem*, publicado em 1991, pode ser lido como *Poesia de homem*. Em *Numeral / Nominal*, o texto 19 é de significativa importância: “Reescrever passando a limpo / passando o pente grosso [...] / segurando a cabeça, pelos cabelos / batendo à máquina, passando o pente”. Passar o “pente grosso”, “segurando a cabeça”, é o mesmo que trabalhar sobre o poético; “pente grosso” representa o esforço criativo sobre os versos (“cabelos”, fios). Existem, além desses, vários outros exemplos, como “CDA na cabeça”, que também podemos interpretar, mediante uma análise diacrônica, como *Carlos Drummond de Andrade em minha poesia, em meu processo criativo*. Ainda há uma hipótese não dispensável da “cabeça” como representação do órgão sexual masculino, num jogo metonímico da parte pelo todo. *Cabeça, poesia e pênis* estão sobrepostos de maneira variada.

da linguagem”.<sup>9</sup> O trabalho de deslocamento sobre a língua, contudo, não pode ser excessivo, pois, nesse caso, a poesia vai escapar devido à não compreensão ou à incapacidade de o leitor senti-la. A obra freitasiana é, nesse sentido, como um *bungee-jump*, em que a matemática (o rigor) possibilita o risco e também distancia o perigo, sem deixar, no entanto, o poeta ileso: existe um pulo arriscado e seguro, conceito que produz um desacordo e uma vibração nucleares. Transgressão e segurança relativa devem ser conceitos reunidos sob a mesma linha poética, o que provoca um choque.

Essa contradição estrutural risco-segurança está ligada ao movimento: ele que desencadeia o perigo mediante fugas de uma condição estável e conservadora, mas também gera proteção ao camuflar a linguagem por meio de transformações incessantes. Camuflar a linguagem deve ser entendido também como disfarçar o próprio corpo. O poeta muda seu tecido para “burlar” a morte e evitar a agonia da linguagem. A água, metáfora da criação em Armando, assim como em Clarice Lispector – uma das suas principais influências –, tem de estar viva e em fluxo contínuo: é necessário “impedir que o poema / caia / em si mesmo”, conforme versos de 3x4. Constitui-se, dessa maneira, uma linguagem salva-vidas: “As letras já me salvaram / do despenhadeiro: / SOS XPTO R.S.VP. / Passeio completo, etc.”<sup>10</sup> – 3x4, num dos poemas mais tocantes de *Máquina de escrever*.

Trata-se de uma poética que revela um corpo gradativamente infeccionado pela

9. BARTHES, Roland. *Aula*. 8.ª edição. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2000, p. 16.

10. FREITAS FILHO, *op. cit.*, p. 369.

morte, pela consciência da finitude. Um corpo em busca de conservação, ainda que sabedor das impossibilidades de mantê-lo sempre vivo; um corpo, além disso, em busca de disfarces para não ser aprisionado na repetição. "Fugir" da morte: eis o que, na máquina freitasiana, dá realidade a tudo. Em resistência à morte também opera, em sua poética, a memória, um maquinismo de grande importância:

Caço  
o que se despede:  
cada vez mais fino  
na memória do espaço  
o fiapo da fuga  
o infinito que escapa  
da agulha  
e por um fio  
mergulha.<sup>11</sup>

Caçar "o que se despede" revela o desejo de preservar a vida mediante a memória e a poesia, obviamente. A literatura caça e ao mesmo tempo, depois da criação, é a "matéria" caçada. O "fiapo da fuga" cada vez mais rápido requer uma lente também veloz e um modo ágil para fixar os momentos que podem (e vão) escapar. A morte avulta como grande tema de sua obra, o que se intensifica a partir de 3x4, um livro que consideramos fundamental em *Máquina de escrever*. O valor central dessa obra relaciona-se a uma reação do poeta diante da vida, a uma "transformação oculta" que ele parece sofrer. Mais uma vez, pensemos como Paul Valéry, num belíssimo trecho de *Poesia e pensamento abstrato*:

Quanto a mim, que, confesso, presto  
muito mais atenção na formação ou na

11. FREITAS FILHO, *op. cit.*, p. 309.

fabricação das obras que nas próprias obras, tenho o hábito ou a mania de só apreciar as obras como ações. Um poeta é, a meu ver, um homem que, a partir de um incidente, sofre uma transformação oculta. Ele se afasta de seu estado normal de disponibilidade geral e vejo constituir-se nele um agente, um sistema vivo, produtor de versos. Como nos animais vemos de repente manifestar-se um caçador hábil, um construtor de ninhos, um de pontes, um perfurador de túneis e de galerias, vemos manifestar-se no homem esta ou aquela organização composta que aplica suas funções em alguma obra determinada.<sup>12</sup>

Queremos destacar, em torno de uma mudança "secreta" na sua poesia, um importante dado biográfico: o suicídio de Ana Cristina César, amiga íntima e sua principal interlocutora de geração. Houve, a partir desse fato, a potencialização da consciência sobre a finitude, como se a morte dela fosse a imagem do destino de Armando: "Sua morte/ é o recreio desta.",<sup>13</sup> no livro *De cor*. Podemos tecer uma interessante relação entre o "recreio" no poema freitasiano e a "consoada" de Manuel Bandeira.<sup>14</sup> Ambos os termos designam uma pequena refeição, o que na lírica bandeiriana tem um sentido pastoril, de uma espera terna, ordenada e humilde pela "Indesejada das gentes". É um poema de preparação para morte, assim como o de Armando Freitas Filho. O vocábulo "recreio", porém, traz uma idéia diametralmente oposta, ainda mais sob a condenação do anjo sujo de "DNA, CDA", de

12. VALÉRY, *op. cit.*, p. 203.

13. FREITAS FILHO, *op. cit.*, p. 409.

14. CF. BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 404.

*Numeral / Nominal: "vai ser gago na vida".* O recreio, para quem está condenado a ser gago, não é, certamente, a hora do descanso e da alegria, mas o tempo curto de uma pequena refeição e de um grande desconforto: o de sofrer negação do grupo e ficar desprotegido. O recreio surge, portanto, como representação às avessas da consoada bandeiriana, num tipo de diálogo que nos parece nascer da criação mais inconsciente de quem absorveu, durante anos, a obra do autor de Pasárgada e depois a redimensionou sob um poema surpreendente. Lembremos também que em "DNA, CDA" temos um primeiro "alumbramento",<sup>15</sup> conceito muito trabalhado por Bandeira ao longo de suas obras em prosa e verso:

*Aos 10 anos conseguiu escrever dez linhas sobre o Pólo Norte. O rosto ardeu. A poesia foi igual. Ardor, ardência entre dois pólos irreconciliáveis: fogo, frio, na mesma estação, estrofe, verso.*<sup>16</sup>

Esconde-se, como nessa relação entre as pequenas refeições, um MB de vital importância, muito citado nas entrevistas de Armando Freitas Filho mas ocultado na corrente genética do poema, até mesmo porque "Drummond é Deus"<sup>17</sup> e simboliza, portanto, o todo. Esconde-se uma relação intensa de diálogo literário: mistura de duas vidas criativas, a de nosso autor e Carlos Drummond. O Deus CDA é de fato um vírus que infecciona o modo de Armando compreender o mundo e a própria

existência, contaminação que pode ser observada com mais clareza na expressão "vai ser gago na vida", onde a gagueira freitasiana "encobre", sob a mesma função, o "gauche" do "Poema de sete faces".<sup>18</sup> "DNA, CDA" é um poema dois em um (falar-especular), fenômeno já enunciado em "CDA no coração":

*A mão ossuda  
e dura, de unhas rachadas, não abençoa:  
escreve, sem querer, contudo, a vida  
de cada um, misturada com a sua.*<sup>19</sup>

Diante da experiência aterradora da morte do outro, um outro afetivo e vital na própria criação, Armando introjeta, em sua obra, a vivência da própria morte, de maneira ainda mais aterrorizante. A necessidade de escapar da finitude aumenta a velocidade de seu texto e radicaliza as sensações (o corpo em sobrecarga), processo que já tinha sido tomado em *longa vida* e levado para 3x4, primeira obra lançada depois do suicídio de Ana Cristina César.

Um dado que agiliza a leitura dos poemas em *longa vida*, de 1981, é a falta de títulos, que servem como unidade metalingüística e suspendem o texto mais incisivamente pois interrompem o fluxo da leitura. O título, além de informar sobre o poema, gera um espaço para reflexão, respiração e prazer. Em relação ao livro anterior, o aumento dessa rapidez é conseguido, em 3x4, por uma significativa diminuição no tamanho dos textos, bem como por continuar os poemas sem titulação. A velocidade então é absorvida como técnica de composição poética e possível mecanismo de "fuga" da morte. Um outro ponto a ser observado

15. O *alumbramento* é uma espécie de transe erótico (impelido pelo subconsciente) sob o qual ocorre a transformação da experiência existencial em experiência estética, concebendo a sublimidade com fluidez e sem maiores obstáculos

16. FREITAS FILHO, *op. cit.*, p. 409.

17. FREITAS FILHO, *op. cit.*, p. 59.

18. ANDRADE, *op. cit.*, p. 3.

19. FREITAS FILHO, *op. cit.*, p. 59.

ainda no mesmo livro é o modo como ele está dividido em quatro partes: “Entre”, “Durante”, “Depois e “Antes”, a sobressaltar as noções de tempo e espaço, os dois elementos necessários para o desencadear do movimento.

Junta-se à idéia da “fuga” uma aderência bastante notável às técnicas modernistas, que ainda trazem consigo as diversas marcas de uma cidade muito plural, destrutiva e perigosa, sob o ritmo de mudanças bastante coerentes com a poética freitasiana. O próprio desenvolvimento metafórico da “máquina” está muito entrelaçado ao conceito de cidade, pelo modo como pode transformar uma energia natural numa matéria (em nosso caso, literária), ou ainda é possível compreendê-la como motor de destruição e, concomitantemente, de alta reproduzibilidade.

Tratam-se de algumas características que revelam uma escrita autobiográfica de nosso poeta. Esta, porém, não deve ser entendida como representação da vida do autor. Respeitamos, nesse sentido, as orientações de Carlos Mendes de Sousa no excepcional estudo sobre a obra de Clarice Lispector, em que relaciona, no capítulo VII – “Figuras do eu (o nome, a assinatura)” – a queimadura sofrida por Clarice com a técnica, posteriormente muito trabalhada pela escritora, do enxerto de alguns trechos em diversas obras de caráter diferente – crônicas, contos e romances –, assim como os implantes de pele que precisou receber. A “transformação oculta” de Paul Valéry agora pode ser levada à construção desse eu que mergulha na própria obra, na emergência da escrita, no aprofundamento do conflito:

*[A] escrita autobiográfica resultará acima de tudo de uma busca que, não sendo uma projecção da vivência pessoal, estabelece com ela, em*

*permanente jogo de negações e afirmações, um diálogo com vista à construção de um eu que se procura aprofundar no seio da própria emergência da escrita.*<sup>20</sup>

A morte de Ana Cristina César pode ser entendida, desse modo, como a queimadura na pele de Armando Freitas Filho, que vai desencadear (ou intensificar), no estilo dele, princípios como velocidade, transformação e camuflagem. A morte de Ana Cristina representa um perigo na vida de nosso autor, como muito bem podemos avaliar no poema “Emulação”, de *Trailer de raro mar*, uma plaquete que serve de amostra de seu próximo livro, *Raro mar*, e que forma um conjunto de poemas editados um ano depois do lançamento de *Máquina de escrever*:

*Sua morte empurrou minha mão.  
Sua mão pesa sobre a minha  
e a faz escrever com ela  
não como luva de outra pele  
mas como enxerto de outra carne  
emperrada, como a vida dela  
que parou, e vai apodrecendo  
dentro da minha, suando suor igual.*<sup>21</sup>

O termo “emulação” significa “rivalizar”, “disputar preferências”; “igualar-se”; “imitar”, entre outros.<sup>22</sup> Pela leitura dos versos, os termos “igular-se” e “imitar” são os mais adequados, o que se revela principalmente em “*suando suor igual*”. Trata-se de uma imitação mais do que

20. SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2001, p. 386. Coleção Poliedro 3.

21. FREITAS FILHO, Armando. *Trailer de raro mar*. Espectro, 2004, p. 8. [Não há referência à cidade.]

22. Os termos foram retirados do (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.s.), versão eletrônica.

violenta: cruel, brutal, até perversa. A mão de quem escreve é empurrada por uma outra, emperrada, ou seja, uma anti-máquina: pois as máquinas, ao contrário da vida, não foram feitas para quebrar. A metáfora da “máquina” então foi redimensionada: há um novo olhar sobre ela que nega a noção de alta produtividade e força vital. Assim, mediante “Emulação”, surge claramente a idéia de uma segunda máquina, a morte, da qual sua poesia também é gerada sobretudo pela tensão que as duas estabelecem entre si. Não é, contudo, uma tensão absoluta, mas que perde suas forças pela carne do outro, finita e emperrada, que contamina cada vez mais (agonia), com a destruição, o corpo da escrita. Salientemos que a “carne emperrada” não foi enterrada no solo, uma maneira de “esconder” a morte e reestabelecer o equilíbrio existencial, porém foi enxertada numa outra carne, viva. O sujeito projeta o movimento de sua morte, que aos poucos vai se igualando e imitando a máquina do outro que parou.

Então, sob esta nova ordem, a noção de movimento criativo foi radicalmente convertida em preservação da memória, um dos principais meios de resistência à finitude. Em *Numeral / Nominal*, na seção “Numerical”, há uma série de poemas, numerados, que vai prosseguir nos livros subsequentes, que vai acabar apenas quando Armando Freitas Filho morrer, idéia que nos leva a uma obra trágica. Não à toa são versos de caráter investigativo, *problemático*. Armando assim fundou genialmente uma obra-bomba-relógio, que está inteiramente regulada pela vida e pela morte (a tensão entre as duas máquinas, entre as duas carnes), bem como pelas noções de instabilidade e explosão. Como esclarece muito bem George Bataille em *O erotismo*, recusamo-nos a observar as

armadilhas que a vida oferece ao equilíbrio, ao cotidiano e à estabilidade. Existe um movimento tumultuoso e desequilibrado sobre o qual a vida se precipita e que revela a iminência de uma explosão.<sup>23</sup>

Essa explosão, a morte, é a inevitável catástrofe da poética freitasiana. Ela desencadeia encenações da linguagem, como um Hamlet que não consegue fugir à morte “ainda mais” iminente pelo drama político (lembramos que há alguma coisa de podre no reino da Dinamarca): a morte do pai, que é a imagem de Hamlet no devir; a tentativa de desmascarar o tio e, conseqüentemente, também ser assassinado por ele. Hamlet então sabe que terá de proteger-se e talvez por isso encene que é louco, patético, agressivo, terno, apaixonado, desinteressado etc. Armando Freitas Filho, em toda a sua obra – e principalmente a partir de 3x4 – encena as palavras poeticamente como um instinto de morte, como uma possibilidade de estender o traçado da vida. Assim como Hamlet, que diz a “vida de um homem não dura mais do que a contagem de um”<sup>24</sup>, Armando inicia a contagem de sua vida e de seus poemas como quem diz, intertextualmente: *e a obra de um homem dura o tempo de dizermos um.*



Faint, illegible text visible through the paper, likely bleed-through from the reverse side.



# O olhar eloqüente

Célia Pedrosa

para o Raul

Na poesia de Armando Freitas Filho, a tematização de elementos da ordem do visual é recorrente. Veja-se por exemplo os títulos e subtítulos de seus livros, onde convivem referências tanto a imagens visuais quanto a seus diferentes modos de produção: *Mademoiselle Furta-cor*, *Á mão livre*, 3x4, *De cor*, *Mural em movimento*, *Sol e carroceria*, *Diagonal*, *Tvívendo*. O mesmo ocorre com seus poemas – “Fotografia”, “Gravura”, “Diagrama”, “Água-forte”, “Flash”, “Xilogravura”, “Litogravura”, “Desenho animado”, “Anúncios luminosos”, “Cinema”, “Copião”, “Natureza morta”, “Cartão postal”, “Cartão-postal sem fôlego”, “Instalação para Benjamin” – nomeados também com referências a artistas e obras específicos – “Pancetti”, “Morandi”, “Jean Dubuffet”, “Volpi”, “Goeldi”, “Calder”, “Fernand Léger”, “Giacometti”, “Renoir, o que pinta”, “Godardiana”, “Um pouco de Bacon”, “Sobre uma foto de Edward Weston”...

Com freqüência, também, o sujeito poético é definido explicitamente por uma experiência de olhar, ou por sua problematização – experiência figurada

também, de forma indireta, quando a escritura é nomeada como seu efeito: “O olho”, “O detetive do olhar”, “Atrás da máquina”, “De olhos vendados”, “Sem óculos”, “Com óculos Rimbaud”, “De olhos abertos”, “Cego”, “Pelo olho mágico”, “Cenário”, “Iluminações”, “Paisagem”, “Panorama”, “Figuras”, “Nublado”, “Borrão”... Também significativas, nesse sentido, são certas epígrafes escolhidas seja para valorizar a relação entre palavra e imagem, como os belos versos de Cassiano Ricardo, no livro *De corpo presente*:

*É a viagem do meu rosto/ na janela  
do tempo*

seja para comentar a força da tecnologia do visual, como a citação de Ana Cristina César, que abre o livro 3x4:

*Imagino a onipotência dos  
fotógrafos/escrutinando por trás do  
visor,/invisíveis/como Deus*

ou, simplesmente, para ressaltar a beleza da materialidade visual cotidiana, como na de Wladimir Nabokov, no livro *De cor*:

*Or perhaps what matters is not/ the  
human pain or joy at all but, /rather,  
the play of shadow and/ light on a live  
body, the harmony/ of trifles  
assembled on this particular/day, at*



*A dualidade palavra & imagem: dois livros do poeta Armando com capas do artista plástico Rubens Gerchmann.*

*this particular moment, / in a unique  
an inimitable way.*

Além disso, no próprio processo compositivo de seus livros, a presença das artes plásticas muitas vezes ultrapassa a convencional e restrita relação de ilustração, na medida em que eles são concebidos como objetos duais de palavra e imagem. Rubens Gerchman, por exemplo, tem um álbum de reproduções de seus trabalhos, significativamente intitulado *Dupla Identidade*, composto com a presença de poemas de Armando, além de ter suas litografias e pinturas funcionando como capa dos livros *Mademoiselle furta-cor*, *Palavra, Dual*, *À mão livre*, *Longa vida*, *3x4* e *De cor*. *Sol e carroceria* é um álbum de serigrafias de Anna Letycia em que a

poesia de Armando é participante fundamental. *De corpo presente* tem na capa um desenho de Cildo Meirelles; *Dois dias de verão*, com Carlito Azevedo, tem aquarelas de Artur Barrio; *Cabeça de homem* tem desenho de Milton Machado. A esse respeito, Armando declara:

*Não sei se chego a ter obsessões  
imagéticas, mas, seguramente, formas  
e cores alimentam a poesia que  
prático, e colaboram, em muito, na  
minha imagerie ou com a minha  
imaginação. Prova disto é que não são  
raros, em meus poemas, homenagens  
ou menções a artistas plásticos.<sup>1</sup>*

1. Cf. Cicatriz adiada, entrevista concedida a Viviana Bosí, José Almino e Fábio Weintraub, disponível no site [www.memorial.org.br](http://www.memorial.org.br)

Com tal prática, ele explicita um diálogo que deita raízes, com certeza, no contexto em que se inicia sua produção poética, nos anos 1960 – caracterizados pelo intenso debate entre movimentos como o concretismo e o neo-concretismo, em torno de questões ligadas à relação entre arte, racionalidade, subjetividade, tecnologia e imagem. Segundo o crítico Mário Pedrosa, uma das vozes mais representativas dessa época, vivia-se então um momento de grave crise da arte moderna. Desde aí já se justificava para ele a atribuição do termo *pós-moderno* ao que considerava uma tendência decadente, marcada pelo esvaziamento da criatividade artesanal e pela submissão às técnicas de informação visual e às exigências do mercado, característicos, por exemplo, da *op art*, da *pop art*, do hiperrealismo, todos de extração americana.

No entanto, Pedrosa ressalta, nesse momento havia a produtividade do neo-concretismo, que mobilizava procedimentos de desconstrução da idéia de obra acabada, abolindo molduras e suportes, fundindo pintura e escultura. Desse modo, contrapunha-se tanto à tradição artística da contemplação quanto à visualidade hegemônica nos meios de comunicação de massa, também associada à recepção passiva da realidade, codificada de modo figurativo e uniforme. Para o crítico, o novo movimento, além de se beneficiar do caráter diferenciado, pobre mas promissor, da realidade dos países subdesenvolvidos, oposto, portanto, ao esvaziamento repetitivo da cultura das sociedades desenvolvidas pós-industriais, não só supunha como

estimulava a participação criativa do espectador, integrando-o a uma experiência orgânica e corporal da visão.<sup>2</sup>

Recuperar a força fenomenológica e política do olhar, na esteira do pensamento que tinha em Maurice Merleau-Ponty a principal referência, tornava-se então uma tarefa urgente. E ela passava, como indica a própria prática desse filósofo – centrada no diálogo entre pensamento e visão e insistentemente referida à experiência da pintura – pela superação da dicotomia empobrecedora que privilegia ou submete uma à outra ora a palavra, ora a imagem. Não cabe aqui, no espaço desse ensaio, uma análise detida de suas formas, origens e efeitos. Ressalte-se apenas que ela se alimenta ainda hoje, é claro, da escalada crescente da comunicação visual de massas, de um lado, e, de outro, da crítica ao ocularcentrismo característico do pensamento ocidental, intensificada a partir de fins do século XIX

Segundo Martin Jay, para evitá-la, é o caso de procurar entender a modernidade como um campo de forças em que, tanto através da palavra quanto da imagem, se potencializa o tenso convívio entre tendências à forma e ao informe, à racionalidade e à intuição, ao construtivismo

---

2. Pedrosa escrevia sobre o tema em coluna no jornal *Correio da manhã*. Coletânea de seus textos foi organizada no livro *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1966. Uma interessante genealogia do conceito de "pós-modernidade" no Brasil, incluindo seu uso por Mário Pedrosa, foi feita por Simone Dias, em tese de doutorado intitulada "Espectros de uma época: o debate pós-moderno no periodismo brasileiro dos anos 80", defendida na UFSC, sob orientação da professora Maria Lucia Barros Camargo.

e à expressividade.<sup>3</sup> E é como manifestações desse campo que podemos compreender as polêmicas, parcerias e desdobramentos entre propostas estéticas diversas em nossa vida cultural a partir da década de 1960. Nelas se reivindicava a participação efetiva da produção artística no processo de modernização, discutindo, no caso específico da poesia, entre outros aspectos, a interação de palavra e imagem – desde o ideograma realista/objeto útil da poesia concreta, à página espaço-temporal dos neoconcretos, passando pela palavra contextualizada face ao “*espaço preto*” da poesia-praxis, pelo poema-processo não verbal, até a retomada do “*ver com olhos livres*” e “*kodakar*” o cotidiano do modernismo oswaldiano, que vai orientar, um pouco mais tarde, a linguagem da poesia marginal.

A leitura detida de manifestos e análises suscitados por esses movimentos pode nos revelar a marca produtiva dessa tensão na cultura brasileira, como percebe Ferreira Gullar, considerado por Armando uma de suas principais referências formativas, junto a Cabral e Drummond – escolha que em si mesma já sugere uma reflexão sobre o possível diálogo entre esforço construtivo, visualidade imanente mas enigmática e contundência crítica.<sup>4</sup> Gullar vai compreender o neoconcretismo como aprofundamento e ampliação das pesquisas concretistas com a linguagem

visual moderna, pela síntese de experiência mental e experiência sensorial, capaz de produzir *não-objetos*, cuja materialidade, longe de qualquer transcendência, questionaria de modo imanente, com sua própria linguagem, o objetivismo mecanicista que travava a força construtiva daquele movimento.<sup>5</sup>

Avaliando esse período, Armando Freitas Filho vai abordar justamente as formas desse diálogo, considerando o efeito negativo de sua polarização e enfatizando a produtividade da interação entre verbal e visual. Seu exemplo literário específico é o da poesia práxis, que se propunha a recuperar o valor semântico da palavra e simultaneamente explorar-lhe a inserção gráfico-visual na página, enfatizando sua mobilidade e temporalidade, associada à do presente virtual criado pela imagem cinematográfica. Por isso, inclusive, lembra a relação próxima entre ela e o movimento do Cinema Novo, além de comentar a abertura dos próprios poetas concretos ao diálogo com o tropicalismo, indicando a ampliação do contrutivismo visual rumo à expressividade performática da palavra oralizada:

5. Ferreira Gullar publica sua Teoria do não-objeto no *Jornal do Brasil* de 20 de dezembro de 1960; mais tarde ela é incluída em COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal – A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. Sua avaliação das relações entre concretismo e neoconcretismo pode ser conferida no ensaio “Arte neoconcreta: uma contribuição brasileira”, in AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro/São Paulo: MEC-Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977. O problema da relação entre tendência à formatividade e ao informe nesse momento é abordada por Frederico Morais (*Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro; Paz e terra, 1975; *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979) e, bem mais recentemente, por Rodrigo Nunes (*A forma difícil*. São Paulo: Ática, 2001).

3. A esse respeito são esclarecedores os ensaios *El ascenso de la hermenéutica y la crisis del ocularcentrismo e ‘La ideología estética’ o qué significa estetizar la política?*, in JAY, Martin. *Campos de fuerza; entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Piados, 2003.

4. Cf. Três mosqueteiros. Depoimento a MASSI, Augusto (org.). *Artes e ofícios da poesia*. São Paulo/Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Artes e ofícios, 1991.

*Também a Práxis, um movimento sempre mais comprometido com a literatura e que dentro do bojo das vanguardas, sem abrir mão da pesquisa vocabular, tinha conseguido um habeas corpus para a palavra, recuperando-a da prisão emudecida do poema concreto, corroborando, portanto, com o mandado de segurança impetrado, em boa hora e em desespero de causa, pelos neo-concretos que tinham conseguido, anos antes, a liminar que veio possibilitar, naqueles momentos de radicalismos estéticos, o inicialmente tímido reaparecimento do discurso [...]*

*As "alianças" estratégicas da Práxis, sem serem ostensivas, assumidas e proclamadas como a concreta/tropicalista, foram muito visíveis na produção, no resultado estético, nos textos.*

*Como, por exemplo, com algumas teorias do Cinema Novo, que, no seu começo era predominantemente feito por autores que não escondiam suas origens literárias: Carlos Diegues e Maurice Capovilla foram colaboradores da Revista Práxis desde seu primeiro número.<sup>6</sup>*

Contra essas polarizações, impunha-se cada vez mais, portanto, a necessidade de pensar limites e possibilidades seja do projeto construtivo-visual, seja da proposta de retorno à subjetividade e às palavras, nos quais se atualizavam diferentes concepções sobre o diálogo entre arte e vida cotidiana, grande axioma

da arte moderna.<sup>7</sup> Essa necessidade foi exposta, de modo provocativo e polêmico, desde os anos 70, nas iniciativas culturais de um Paulo Leminski, por exemplo – discípulo dos concretistas, mas crítico de seus excessos, que militava em diferentes fronts, desde a poesia *tout court* à música popular, passando pela publicidade. Essa postura, de “ex-estranho”, de “bandido que sabia latim” (título do livro sobre ele, escrito por Toninho Vaz) bem pode ser sintetizada em sua já célebre invocação: “*que a estátua da liberdade/ e a estátua do rigor/ velem por nós*”. Mas, como argutamente aponta o poeta e crítico Julio Castagnon, se a vida e a obra de Leminski acatam o cruzamento das diversas tendências da época em que atuou, isso se dá, no entanto, de modo a deixar claro uma oscilação, uma inquietação mal-resolvida, que a morte prematura com certeza contribuiu para manter em suspenso.<sup>8</sup>

E, em nosso entender, é na poesia de Armando que essas tensões vão encontrar espaço e tempo para uma configuração poética plena e intensa, de duplo modo. Por um lado porque lhe servem de móvel para alcançar uma linguagem própria, persistentemente reescrita ao longo de quarenta e três anos de produção e publicação de vinte livros de poesia (aos quais podem ser

7. Para o entendimento dos antagonismos literários da época, bem como de sua posterior problematização, indica-se a leitura de Silviano Santiago (“*O assassinato de Mallarmé*”, in *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1979), além do livro referido na nota anterior. O contexto dessa discussão é bem apresentado por Martin Jay em “*El modernismo y el abandono de la forma*”, em seu livro já indicado.

8. Cf. *Cartas: interseções*, in BONVICINO, Régis (org.), *Paulo Leminski e Régis Bonvicino. Envie meu dicionário; cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.

6. Cf. o ensaio “*Poesia vírgula viva*”. In FREITAS FILHO, Armando, HOLANDA, Heloísa Buarque de e GONÇALVES, Marcos Augusto (org.), *Anos 70 – Literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979, p. 91-92.

acrescidos ainda a referida coletânea de ensaios sobre os anos 70 e dois textos de literatura infanto-juvenil). Por outro lado, porque essa linguagem, paradoxalmente, tematiza e formaliza todo o tempo uma intrincada tessitura de realização e inconclusão, salto e véspera, incisividade e vertigem, distanciamento e turvação. Desse modo, encontra a *exata* medida literária para figurar o *torvelinho* de questões estéticas, políticas e existenciais mobilizadas aqui, como em todo o mundo, a partir da década de 1960.

Nessa tessitura se cruza a reafirmação do literário como lugar de resistência e estranhamento crítico e, ao mesmo tempo, de incursão ágil, produtiva e irônica no mundo da cultura contemporânea visual e verbal de massa. Não por acaso, como já bem notara Ana Cristina César, uma de suas estratégias de linguagem constante é o trocadilho. Ela está presente, por exemplo, no título da coletânea de poemas *longa vida* – título que já o situa na zona imprecisa e irônica entre a sugestão verbal do sublime e a última novidade exposta ao olhar consumidor nas prateleiras de supermercado – em cujo prefácio dizia a então jovem poeta:

*Lance de dados: trocando uma mão pela outra, Armando é chegado ao trocadilho infame, e craque: um ás do volante; ao longo da pista, "sem carro próprio, sob nome falso", o leitor terá a surpresa de encontrar outra tensão, de humor especial: a que se faz entre o curso nobre do verso, puxando hipnoticamente para o alto, e a perturbação constante de provérbios, frases feitas e desfeitas, marcas registradas, heróis de quadrinhos, gíria cosmopolita da década de 1970, tudo atravessado pela infâmia do trocadilho. E pela luz e sombra da mais que presente figura da viagem, de viagens...*

A duplicidade do trocadilho é aí também associada ao jogo visual entre luz e sombra, associação que vai reaparecer, aproveitando e ao mesmo tempo desconstruindo a relação entre palavra e imagem, no emblemático poema "Com óculos Rimbaud". Nele, um ícone da moda dos anos 60/70 – óculos Ray-Ban – é provocativamente relacionado às sugestões provocadas pela referência ao poeta francês que propôs o desregramento visionário e o exercitou através de uma verbalização intensa e inovadora. Trabalhando de dentro da cotidianidade contemporânea, guerreando com e contra seus signos, Armando vai recuperar o tema da viagem bêbada que marcou vida e obra de seu antecessor, para desenvolvê-la através das imagens/águas conturbadas, da televisão:

*Escrevo sob a luz entrecortada/das bombas que explodem/nas águas da televisão./ Senão estaria tudo escuro/aqui dentro./ E o branco da folha, aí fora/ neste barco livre/ não seria alvo/ dessas iluminações sobressaltadas.*

A propósito das *Iluminações* do poeta francês, Antonio Candido já considerava que eram efeito da capacidade de transfusão entre imaginação verbal e percepção do visível.<sup>9</sup> Armando também escreve suas *Iluminações* e nelas também se exercita, a seu modo, com uma eloqüência, embora de corte, bem diversa da de Rimbaud, nessa transfusão:

*Ver através de ler é fazer/ com que a imaginação diga/ dado por dado, da imagem/ dando-se ao olhar da luz/ do fósforo, que falha uma/ ou duas vezes, mas depois/ se firma – e vai até o final.*

9. Cf. "As transfusões de Rimbaud", in *Recortes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

No poema, esse procedimento vai ser ainda mais enfatizado na medida em que o poeta se refere à materialidade visual da escritura, presente também na da constante reescrita que define para ele a produção poética:

*Escrever sobre o já escrito/ em cima,  
ou na entrelinha/ impondo à letra  
precedente/ o suor da sua, o gráfico/  
que altera o já impresso/ ao puxar por  
outros fios/ nova extensão para a luz.*

Percebe-se aí a vinculação do literário ao gráfico, através da “*letra suada*” que, além da materialidade visual, puxa o fio semântico de um trabalho simultaneamente corporal e mecânico – certa síntese de vários temas inerentes à discussão sobre arte moderna. Ela retorna de modo ainda mais significativo em outra espécie de trocadilho que, inclusive por ser escolhido como título do volume de sua poesia reunida e revista (Nova Fronteira, 2003), reafirma a importância desse procedimento ao mesmo tempo lúdico e crítico, coloquial e poético: *Máquina de escrever*. Instrumento de modernização do ato de escrever, essa máquina fez interagirem a impressão tipográfica e a atividade literária individual, apontando para a história de um diálogo entre arte e técnica, no qual, se chegou a ser sintoma de transformações radicais e imprevisíveis, foi rapidamente transformada, como hoje diante do apelo digital, em índice de teimoso anacronismo.<sup>10</sup>

10. Flora Sussekind aborda a dificuldade do escritor brasileiro, no início do século XX, em substituir a escrita manual, artesanal, pela máquina de escrever, como sintoma premonitório das dificuldades do diálogo entre literatura e técnica que dali por diante não deixariam de se manifestar. Cf. SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p.28.

Para Armando, escrever à máquina tem esse significado ambíguo enfatizado, pois, embora mecânica, ela representa uma possibilidade de corpo a corpo com o texto que o computador inviabilizaria, de reafirmação da escrita como atividade fortemente marcada por sua biografia sentimental. Conforme ele revela em entrevista à Heloísa Buarque de Holanda, após escrever seus poemas à mão, precisa da máquina para reescrevê-los:

*Para mim, é impensável, por enquanto,  
quando escrevo poesia, abrir mão da  
folha, da caneta, do lápis, da rasura.  
[...] Eu preciso da sombra, da dureza do  
caderno, do suor da mão, da mancha,  
digamos assim. Depois, preciso ouvir as  
teclas da minha Olivetti, mecânica, de  
teclas pretas, Lettera 22, made in Italy,  
que me pai me deu em 1960. Preciso  
ouvir meu pai, creio.<sup>11</sup>*

Esse duplo valor se desdobra ainda, como efeito de trocadilho, em outra direção: de metonímia do ato de escrever, enquanto seu instrumento, a máquina se transforma em metáfora que identifica o sujeito poético também como uma engrenagem de escrever versos. Esse caráter, por seu turno, habita também ambigualmente no campo do psicológico, vital, pois é doença benigna, possessão, presença fantasmática paterna – “*minha vida inteira que joguei, não um passeio de lancha entre camélias*”, como afirma ele, citando Drummond – e no do “*ritmo produtivo*”, exigido e garantido pelo vínculo com uma grande editora, que lhe dá a saudável certeza de se tornar publicado e visível, regularmente, como

11. Aerograma, 26/01/2003.



máquina, a cada três anos.<sup>12</sup> Ao mesmo tempo metáfora e metonímia, sujeito e objeto, corpo e contexto da produção poética, a máquina de escrever é signo assim da intrincada teia de condições e procedimentos que tanto alimentam quanto problematizam essa produção, retirando-lhe a aura mas impedindo-lhe também a cômoda diluição no *mainstream* da cultura contemporânea. Realista e pungente a esse propósito é a percepção de Clarice Lispector, escritora por ele considerada “*paradigma, sem dúvida, pois quando ela me atropelou, no meio dos anos 50, fiquei lutando com ela, me sujando dela, até hoje. A clave é da obsessão. Misto de prazer e dor – de intoxicação severa.*”<sup>13</sup> Em texto citado por Armando em epígrafe que parece servir de justificativa à escolha do título por ele dado a essa reunião de sua obra, ela se interroga:

*O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanicismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. [...] Sou um objeto urgente.*

12. Entrevista a Heloísa Buarque de Holanda, *Jornal do Brasil*, 21/10/2000, p.3.

13. Cf. Três mosqueteiros, op.cit.

Objeto urgente,<sup>14</sup> doloroso, que sangra e faz sangrar, o escritor, máquina de escrever, é então desapeado da antiga altura demiúrgica, e nos apresenta agora sua subjetividade como efeito de uma produção material, conflitiva, em aberto. Nessa condição, ela pode ser representada pela imagem concreta, objectual, visível da máquina – que, no entanto, pela faculdade da voz, da palavra, do grito, adquire aí uma forma “encarnada”, no também duplo valor dessa palavra, que nos remete tanto à cor quanto à *corporalidade sangrenta* de que ela reveste a imagem.<sup>15</sup> No poema *Corpo*, essa forma fica bem representada no movimento de uma engrenagem cujo funcionamento produz febre, desejo e dúvida:

*Acrobata enredado/ em clausura de pele/ sem nenhuma ruptura/ para onde me leva/ sua estrutura?/ Doce máquina/ com engrenagem de músculo/ suspiro e rangido/ o espaço devora/ seu movimento/ (braços e pernas/ sem explosão)./ Engenho de febre/sono e lembrança/ que arma/ e desarma minha morte/ em armadura de treva.*

Tal funcionamento encarnado e urgente atribui à velocidade característica do processo moderno de tecnicização da vida uma nova dinâmica que une o mecânico ao dramático. Conforme percebe Maria Rita Kehl a

14. Esse é o título do excelente ensaio escrito por Viviana Bosi como introdução ao volume *Máquina de escrever*.

15. Essa relação entre cor e corporalidade na imagem *encarnada* segue aquela feita por Georges Didi-Huberman a propósito das artes plásticas contemporâneas, in..... *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

propósito da linguagem poética de Armando, ela incita “*uma velocidade por dentro e por fora do corpo, correndo atrás de que.*”<sup>16</sup> Objeto urgente, máquina desejante, portanto, ela nos convida a repensar a colocação com que Félix Guattari tenta articular uma alternativa ao “*dilema de ter que optar entre uma rejeição crispada ou uma aceitação cínica da situação*” contemporânea, em que a radicalização tecnológica parece anular a possibilidade de uma subjetividade fundadora:

*Que as máquinas sejam capazes de articular enunciados e registrar estados de fato ao ritmo do nano-segundo, e talvez amanhã do pico-segundo, ou de produzir imagens que não remetem a nenhum real representado, isso não faz delas potências diabólicas que estariam ameaçando dominar o homem. Na verdade, não tem sentido o homem querer desviar-se das máquinas já que, afinal de contas, elas não são nada mais do que formas hiperdesenvolvidas e hiperconcentradas de certos aspectos de sua própria subjetividade – e estes aspectos, diga-se de passagem, justamente não são daqueles que o polarizam em relações de dominação e de poder.<sup>17</sup>*

Assim, a máquina, metonímia também da própria prática poética de Armando, como ela indica a possibilidade de um espaço de inserção

conturbada e transformadora na vida cotidiana e em suas engrenagens de linguagem e poder. Por isso, adquire uma positiva e paradoxal potencialidade, que Armando persegue por caminhos que nos convidam a re-conhecer também, por exemplo, a máquina drummondiana. De fato, no poema “Manual da máquina CDA”, e motivado, sem dúvida, pelo clássico “A máquina do mundo”, ele nos diz que “*A máquina é de pedra e pensamento. / Funciona sem água, deslizando / seu lençol de laje e lembrança / aberto e desperto por natureza. / Tem por motor o atrito, a tração / a alavanca que levanta quem lê / e o modela, diferente, a cada passada / pois se faz também diversa...*” Em Drummond, como em Clarice, o poeta e o leitor podem desenvolver então um aprendizado subjetivante da máquina do mundo e da escritura, ao mesmo tempo aberto e fechado, concreto e abstrato, feito de percepção e pensamento – engrenagem movida pela tensão com o obstáculo, com a pedra que acaba por constituir-la – claro enigma instalado na imanência material do visível.

Em outro poema sem título, mas escrito também pensando em Drummond e Clarice, Armando vai reafirmar:

*A máquina de um, a outra / se sentindo uma, e a minha: / mecânica, não oferecida / tampouco entranhada, enferruja / sem metafísica ou metáfora / perdendo a força a cada dia / não dizendo o que durante / tanto tempo prometeu – ilusão não era / pois o mundo palpita para todos. / O que faltou foi velocidade / na datilografia, acurácia, para / captar o que sub-reptício se afastava / e mesmo se gritante, os dedos gagos / não*

16. Cf. O desejo aflito, in \_\_\_\_\_, *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.127.

17. Cf. Da produção de subjetividade, in PARENTE, André (org.), *Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual*. São Paulo, Editora 34, 1996, p.177.

*conseguiam, nas teclas, articular/ as  
palavras, o que se exprimia, próximo/  
mas sempre além de todo mecanismo/  
que embora igual aos outros, desistia.*

De novo se apresenta aí a máquina como signo construído no cruzamento de valores antagônicos mas provocantemente articulados: objectualidade e vitalidade, permanência e transitoriedade, velocidade e atraso.

Na relação escritor-máquina, estes se tornam então agentes de um processo sempre inacabado, que vem de longe e não se deixa aprisionar, terminar: a urgência, dramática, tem história. Marcada pela *ferrugem*, a máquina poética, movida pelo atrito com e contra a pedra revela desse modo uma produtividade específica. Pois no poema acima referido, essa ferrugem da máquina se desdobra na imagem dos *dedos gagos*, que reafirma a relação entre escritura e voz do poeta, através da incorporação inclusive de um dado biográfico. Nesse sentido, é também significativo o poema *Pai*, em que o poeta aponta a origem de sua gagueira, a mesma anteriormente atribuída à descoberta da máquina de escrever:

*Me arranco do seu espelho/gago até a  
medula/ e paro/ sob o peso de uma  
dose/ subclávio, para cavalo / com  
nossa vida inteira/ exposta a tudo./  
[...] 'Eu vou doer/eu estou doendo'/ e o  
pensamento ferido prefere acelerar/  
para não parar na dor/ e toma  
velocidade/ a anestesia/ da mesma  
paisagem/ do dia aberto e igual/  
sem horas.*

A imagem da gagueira tem tradição em nossa crítica. Em texto seminal, sobre

poesia e pobreza,<sup>18</sup> Haroldo de Campos indicara a existência de uma produtiva genealogia literária que, desde Machado de Assis, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, chegando a João Cabral e Augusto de Campos, erigia a contenção, a hesitação entre palavra e pensamento, como princípios construtivos, em oposição à verbosidade da tradição bacharelesca e romântica<sup>19</sup> Armando é um elo importante dessa história, nela introduzindo a polêmica que enriquece e amplia significações. Pois aí se insere para recusar o que significaria uma imobilização/fetichização da vontade de forma, seja através da por ele chamada "oswaldite", que transforma em clichê a associação entre humor e condensação mobilizada na escritura do escritor modernista; seja através de uma auto-referencialidade metalingüística ou de um construtivismo reducionista, derivados de uma leitura estreita das dicções cabralina e concretista – opções que ele vai associar a esqueletização, assepsia estéril e anemia verbal.<sup>20</sup>

Em Armando, a gagueira está, ao contrário, vinculada a uma estranha forma de eloqüência, em que o grito é expresso por uma dicção que o nega, a força, pelo travo que a reprime, assim como a luz pelos sobressaltos que a entrecortam. Assim, no poema "Rascunho", do livro *Duplo cego*, o poeta já desde esse título chama a atenção para o esforço do trabalho poético, sempre em insistente estágio de preparação,

18. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos, in *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

19. Flora Sussekind também aborda a gagueira discursiva de Armando no prefácio a 3x7.

20. Cf. Três mosqueteiros, op. Cit.

repetição, incompletude. Esse esforço é movido por uma voz ao mesmo tempo manuscrita, datilográfica, expressa e gaga – engrenagem de destino e determinação, moto-contínua, urgente mas retardada pelo sobressalto e pela vertigem:

*A voz manuscrita, repetente/ gaga e expressa/ vem do corpo, de dentro/ sem aviso:/ [...] e paro, parece que morro/ mas ao fundo/ o metal da alma é de destino / e determinação – tem voz/ datilográfica, moto-contínua...*

Esse movimento, Armando expressa através de outro trocadilho, fundamentado mais uma vez na relação conceitual/visual, espacial/temporal, agora entre *princípios* e *precipícios*: “Poesia para mim, se não é precipício, é, pelo menos, princípio de alguma coisa incerta, não sabida”<sup>21</sup> O trabalho poético, rascunho, feito com voz e dedos gagos, é associado à iminência de algo nunca completamente alcançado, ou que se alcança apenas como limiar espera, entre:

*“Escrevo a minha vida./ E o que sai do meu sonho/ ou do meu punho/ vem pela mesma veia/ em dicção urgente./ Entre corpo e alma/ a voz dependurada/ mistura numa única poção/ duas aventuras distintas/ no fluxo e no pulso.”*

Sua produtividade, portanto, bem diversa da que atravança a vida cotidiana com uma plenitude feita de imagens e objetos continuamente consumidos e substituíveis, nasce justo do enfrentamento da perda, do vazio, da

aporia, por onde podem nos espreitar hipóteses mal esboçadas de sentido. É isso que também nos apontam os versos de Ferreira Gullar escolhidos por Armando para epígrafe do livro *À mão livre*: “*Vocabulário e corpo – deuses frágeis -/ eu colho a ausência que me queima as mãos*”.

Tal enfrentamento implica na desestabilização da relação representativa entre palavra, visão e realidade objetiva, e se torna mais flagrante na apropriação dos temas da contemplação e da paisagem. Aí são recorrentes imagens que desdobram o princípio-precipício em “trampolim”, “despenhadeiro”, “borda”, “beira”, “margem”, “vertigem”, indicando a irrupção do lacunar na tela contínua e plena do visível: “*Na beira da folha/ qual estação se debruça e hesita em se expressar?*” Pois na poesia de Armando “*o olhar não ousa nenhum oásis*”, “*a paisagem não se apóia/ em nada*”, na própria natureza/porcelana “*tudo conspira contra sua vida de equilíbrio/ limítrofe à queda*”. E a evidência, mesmo a mais desvelada, é apenas, como a palavra mais precisa, “*nu sem nuvens/ tão no extremo terrível do trampolim*”. Nesse processo é como se palavra e coisa se contaminassem da mesma gagueira, que desnaturaliza-as e faz com que do olhar e da paisagem irrompa uma visceralidade intensa e contida:

*Gritos por dentro/ que acabam calados/ na boca do céu./ Píncaros! Terrível./ Qualquer palavra que tenha escarpas/ sentidos ou ritmos de perfis agudos/ de sprinter e sentinela/ em arrepiadíssimos despenhadeiros.*

Visceralidade que se desdobra ainda na forma como Armando retoma decididamente o verso e a sintaxe, para trabalhá-los pelo movimento gago, entre o

21. Cf. Três mosqueteiros, op. cit.

impulso e a interrupção, entre *enjambement* e corte, visual e verbalmente expressos, no poema a seguir, pela tensão entre “transbordar/arregalar e degolar”:

*O lago degolado/ rente às margens./  
Nada aqui/ transborda/ nenhum céu se  
derrama/ para fora da garganta/ desse  
olhar que arregala/ e cai por terra.*

E vai se intensificar ainda mais quando o jogo entre continuidade e interrupção se constrói de modo a produzir uma identidade subjetiva feita da fragmentação e imbricação de palavras, formas e cores na face/fala do espelho perverso que é a natureza, e mais ainda, a cidade feita de natureza sensualmente violenta. Pois Armando é um poeta da cidade, do Rio de Janeiro, que tem nele “um de seus maiores cantores”, na opinião de Luiz Costa Lima.<sup>22</sup> Mas dessa cidade, ele recolhe as imagens de calor, mar, damas-da-noite, túneis e favelas, para recompor uma “paisagem amarrotada”, lida em folhas violentas de jornal, do poema feito jornal, onde brota o “perigo de flor que se insurge/ contra o escuro, soletrando/ lá longe do sol, as sílabas/ da sua cor: insistindo em ver-me/ (mas interrompendo a lição antes/ que o tom, previsto pela palavra/ se complete e fale, na face do espe) -/ lho, que o olhar ainda não abriu.”

Entre impulso e interrupção, essa gagueira discursiva de Armando bem pode ser compreendida também através do aproveitamento de outro trocadilho, este cunhado por Marcel Duchamp – assumido amante de palavras e jogos de palavras – entre *regard* e *retard*, que

subjaz ao nome de seu famoso quadro *Retard* em vidro. Para o artista, a pintura deveria romper com a oticidade retiniana e o realismo perceptivo convencional, contra os quais ele propõe apresentar a imagem matematizada, construtiva, do visível. Essa imagem, que ele quer no entanto visceral, mais próxima, por exemplo, do surrealismo que do abstracionismo, teria seu valor potencializado pela presença de palavras, que a desimediatizam e problematizam, para além de qualquer associação unívoca. A respeito do quadro *Jovem homem triste num trem*, por exemplo, ele vai dizer:

*Primeiro, há a idéia do movimento do trem, e depois, a do homem triste que está num corredor e que se desloca. [ ...] O Jovem homem triste num trem já demonstra minha intenção de introduzir o humor na pintura ou, em todo o caso, o humor dos jogos de palavras: triste, trem. Apollinaire, creio, chamou a pintura Melancolia num Trem. O homem está triste porque há um trem que vem depois. O “Tr” é muito importante.<sup>23</sup>*

Duchamp é explicitamente referido por Armando em pelo menos dois poemas: *Ready-made* e *Nu subindo a escada*, alusão ao célebre quadro *Nu descendo a escada*. No primeiro, funde referências a esse último quadro e à

22. Cf. Poesia da hora recente, introdução ao livro de poemas *Cabeça de homem* (Nova Fronteira, 1991).

23. Entrevista, in CABANNE, Pierre (org.). *Marcel Duchamp: O engenheiro do tempo perdido*. São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 47. A esse respeito, é importante ver PERLOFF, Marjory. “The conceptual poetics of Marcel Duchamp”. In *21st Century Modernism*. Massachusetts: Blackwell, 2002. E também Jacques Derrida, em *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001, p.178.

técnica do *ready-made*, por ele próprio já utilizada, em outra ocasião, para definir o trabalho literário organizado a partir do aproveitamento de material lingüístico coloquial.<sup>24</sup> Aproxima assim, novamente, procedimentos da ordem do verbal e do visual, associados por sua vez à relação crítica e irônica entre artístico e não artístico – constante em sua prática como na de Duchamp: *“Lance de dados/ dadá, os degraus/ do acaso descem/ a escada, escada/ do movimento nu/mecanizado, cine/ máticos matizes”*. Forma-se aí uma série paronomásica que retarda a fluidez dos versos pela repetição fônica associada ao corte sintático, gagueira que ao mesmo tempo se abre à mobilidade cinemática dos matizes. Nessa série se articula uma pequena história da arte em que se cruzam referências ao literário e ao pictórico cuja síntese é a imagem mallarmaica do “lance de dados”, de onde irrompe a possibilidade híbrida de uma engrenagem maquinaica corporal e imprevista.

Cruzamento semelhante vai ser apresentado ainda através do poema em que Armando fala de novo de Clarice Lispector, dessa vez justamente através da comparação. Assim, dela e/ ou de sua escritura vai dizer:

*Certo ar que não é claro/ nem escuro  
 – que é de sol e chuva / ar que não  
 chega ao vento/ mas entreabre a  
 porta/ um palmo/ ou a encosta sem  
 fechar/ igual àquela, de Duchamp/  
 hesitante/ parada no meio do  
 caminho/ interrogativa entre dois  
 portais/ em 1927: porta de saída/ de  
 entrada, de comunicação?*

Referido então tanto à literatura quanto à pintura, esse “certo ar” indeterminado, cujo significado pode deslizar entre o físico, o psicológico e o discursivo, entre o visual e o conceitual, se desdobra na imagem também simultaneamente visual e discursiva de uma “porta interrogativa”.

Lembra-nos Didi-Huberman que “a porta é uma figura da abertura – mas da abertura condicional, ameaçada ou ameaçadora, capaz de tudo dar ou de tudo tomar de volta. [...] E a derrelição humana, a busca desesperada do “sentido dos sentidos” ou da “presença real”, tudo isso terá com frequência a figura de portas a passar, de portas a abrir”.<sup>25</sup> A poesia de Armando, como vimos, é uma engrenagem movida pela constante tensão entre visão e vertigem do vazio, movimento e interrupção. Essa tensão a faz interrogativa e hesitante, gaga, sim, como a porta de Clarice e de Duchamp. Mas, forçoso é dizer nesses tempos pós-modernos de ceticismo ou cinismo que, se na poesia de Armando a interrogação e a hesitação são efeitos da desconfiança face a um mundo de valores inquietos e decadentes, indiciam também o ímpeto intermitente com que se recusa à apatia e continua a buscar imagens e sentidos. Esse ímpeto, “*bote na medula da vida*”, ele define, num misto de urgência e memória, através do resgate de uma outra significativa marca da tensão entre palavra e visão na história da poesia moderna, a imagem blakeana do tigre:

*Escrever é arriscar tigres  
 ou algo que arranhe, ralando  
 o peito na borda do limite  
 com a mão estendida  
 até a cerca impossível e farpada  
 até o erro – é rezar com raiva.*

24. Cf. “Poesia vírgula viva”, op.cit.

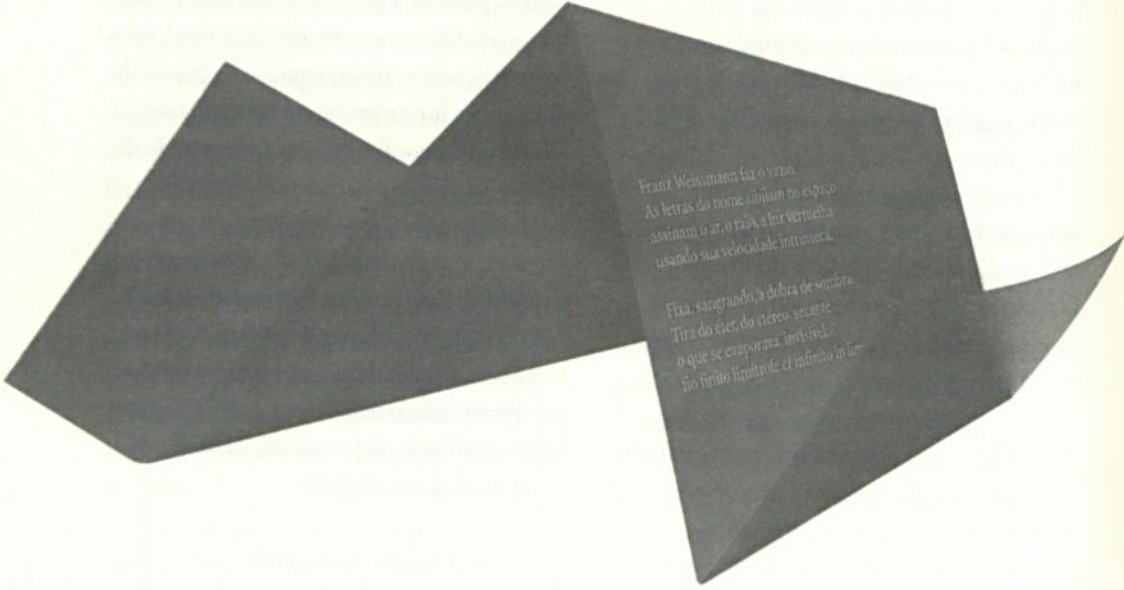
25. Cf. O interminável limiar do olhar, in \_\_\_\_\_, Op. Cit. p.234-235.

## Poema inédito de Armando Freitas Filho

W

Franz Weissmann faz o vazio.  
As letras do nome sibilam no espaço  
assinam o ar, o raio, a luz vermelha  
usando sua velocidade intrínseca.

Fixa, sangrando, a dobra de sombra.  
Tira do éter, do etéreo, secante  
o que se evaporava, invisível:  
fio finito limítrofe c/ infinito in limine



Franz Weissmann faz o vazio.  
As letras do nome sibilam no espaço  
assinam o ar, o raio, a luz vermelha  
usando sua velocidade intrínseca.

Fixa, sangrando, a dobra de sombra.  
Tira do éter, do etéreo, secante  
o que se evaporava, invisível:  
fio finito limítrofe c/ infinito in limine

*Concepção de Armando Freitas Filho  
e execução de Sergio Liuzzi*

Escrevo

só

e mal acompanhado:

ghost-writers, influências

musas seminuas, gênios

densas, adeus!

Dixem-me somente

a pena e os papéis

para as minhas novas ninfas:

a Bic, a Cross

as sem nome que passam

sem marcas

de mão em mão e se perdem:

a Pilot, com suas ligas roxas

a velha Parker

com a tinta do meu sangue

quase seco

e a Futura.

Amando Freitas Filho



Noite de Inimicia

Este leito que é o meu, que é o teu, que é o mesmo leito.  
Onde este grande amor florir sincero e justo,  
E mimos ambos nós o peito emba o peito  
Ambos cheiros de anêlo e ambos cheiros de susto.

Este leito que ahí está, revoto assim, desfeito  
E onde humilde beiji teus pés... as mãos... o busto,  
Na ausencia do teu corpo a que elle estava affeito,  
Mudou-se por a mim n'um leito de broante.

Sanco e ro!! deoairado! - A noite vai sem termo  
E estendendo a fóra as sombras auguradas  
Humolme a natureza e pencho o meu esmo.  
E me julgas talvez, quando a caes te uas  
Quante me punge e corta o coração enfermo  
Este horror nel temor de que não volte mais!

Emilio D. Menezes

8-2-902-

145

# Um soneto de Emílio de Meneses

Alexei Bueno

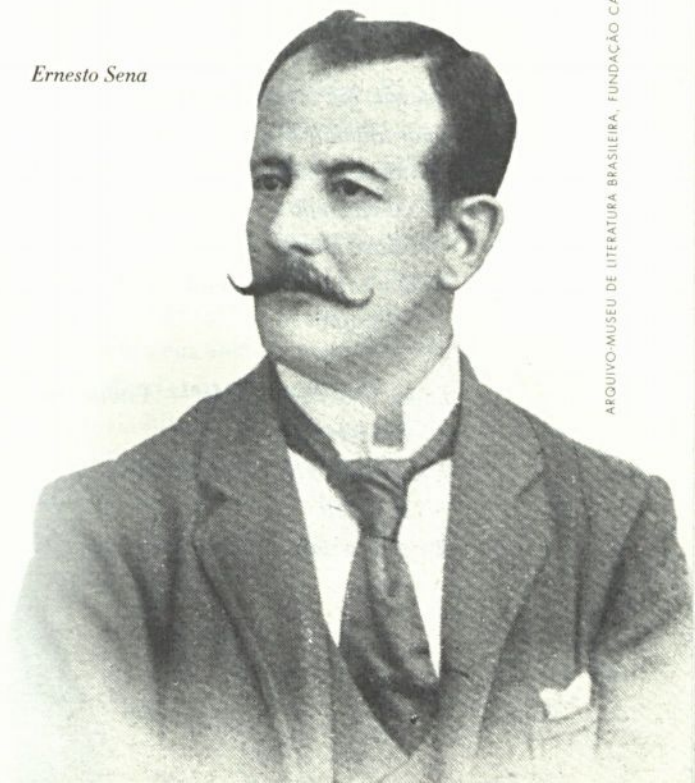
Ernesto Sena, de nome completo Ernesto Augusto de Sena Pereira, foi um dos mais extraordinários repórteres da vida carioca. Nascido em 1858 na antiga Corte, foi militar, poeta, mas sobretudo jornalista, dotado de uma curiosidade e de um interesse pela descrição de minúcias – que a muitos pareceriam desinteressantes – que outorgam um caráter quase cinematográfico a alguns de seus textos. Sobrinho afim de José do Patrocínio, tal proximidade lhe propiciou um privilegiado ponto de visão sobre a batalha abolicionista, assim como suas ligações no Exército, especialmente com o Marechal Deodoro, possibilitaram-lhe a recolha de algumas das mais preciosas informações sobre as origens e primeiros momentos da República, tal como sobre muitos acontecimentos da conflagrada e traumática década de 1890 no Brasil.

Estreando em 1895 com *Notas de um repórter*, a este se seguiriam *Através do cárcere*, de 1907, *História e histórias*, o admirável *O velho comércio do Rio de Janeiro*, o fundamental *Rascunhos e perfis*, também com o subtítulo “*Notas de um repórter*”, e finalmente, pouco antes

da sua morte, ocorrida em 1913, *Deodoro: subsídios para a História*, primeiramente publicado em capítulos no *Jornal do Commercio* e de inapreciável importância documental.

Dessa figura tão curiosa que foi Ernesto Sena possui a Biblioteca Nacional um álbum de autógrafos, objeto de grande voga na época e ainda por algumas décadas depois, e hoje praticamente desaparecido dos nossos

Ernesto Sena



hábitos. Com seus vastos conhecimentos nas mais diversas áreas de atividade da sociedade carioca, como membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e um dos fundadores do *Diário de Notícias*, não faltam nesse álbum textos, desenhos e poemas dos mais interessantes. Entre eles nos deparamos, na página 56, e com a data de 8 de fevereiro de 1902, com "Noite de insônia", de Emílio de Meneses, o mais famoso soneto sério – junto com os do tríptico religioso "Os três olhares de Maria" – do grande poeta e magistral satirista paranaense. Assim vem ele transcrito no álbum, com uma pontuação bem mais leve do que quando de sua primeira publicação em livro:

*Noite de Insônia*

*Este leito que é o meu, que é o teu, que é  
o nosso leito,  
Onde este grande amor floriu sincero e  
justo,  
E unimos, ambos nós, o peito contra o  
peito  
Ambos cheios de anelo e ambos cheios  
de susto;*

*Este leito que aí está revoltado assim, desfeito  
Onde humilde beijei teus pés, – as  
mãos... o busto,  
Na ausência do teu corpo a que ele  
estava afeito,  
Mudou-se para mim num leito de  
Procusto.*

*Louco e só! Desvairado! — A noite vai  
sem termo  
E estendendo lá fora as sombras  
augurais  
Envolve a natureza e penetra o meu  
ermo.*

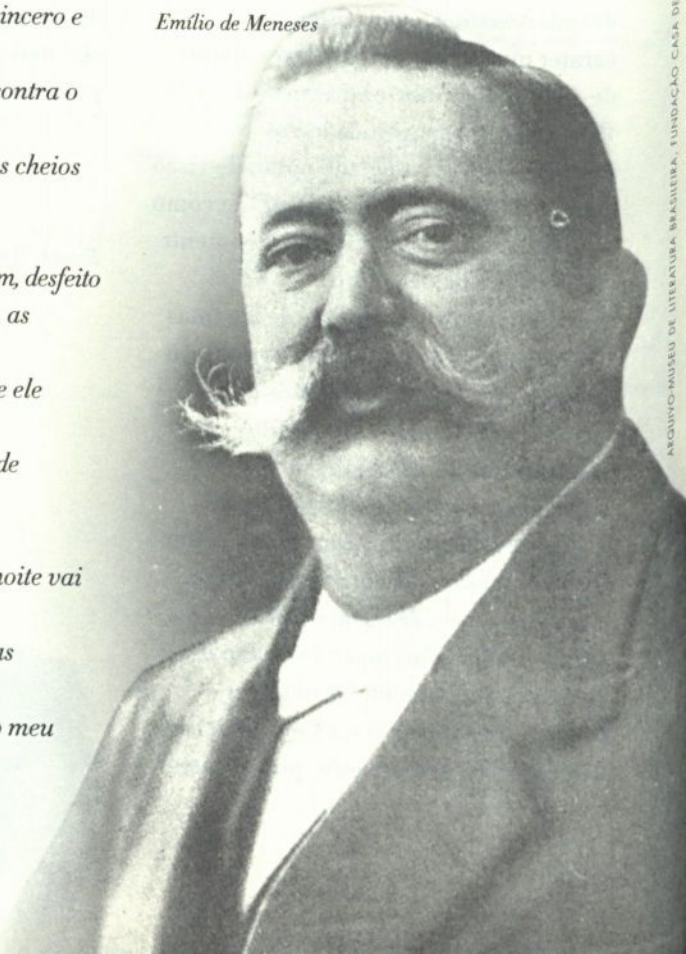
*E mal julgas talvez, quando acaso te vais  
Quanto me punge e corta o coração  
enfermo  
Este horrível temor de que não voltes  
mais!...*

EMÍLIO DE MENESES

8-2-902

De fato, tal soneto famoso só sairia em livro sete anos depois, em 1909, no volume *Poesias*, livro que se congregava toda a sua obra até então e se dividia nas seções *Símbolos* – onde ele se encontra –, *Olhos funéreos*, *Poemas da Morte*, *Marcha fúnebre*, *No Gólgota*, *Versos antigos* (1885-1889) e *Dies Iriae*, poemeto narrativo sobre a explosão e afundamento do encouraçado *Aquidabã*, ocorrido em Angra dos Reis, em 21 de janeiro de 1906,

Emílio de Meneses



com grande perda de vidas e provocando forte comoção nacional.

Emílio de Meneses era, sem dúvida, um dos mais corretos poetas do Parnasianismo em sua época, e inclusive, em sua obra séria, de uma ortodoxia só superada pela de Alberto de Oliveira. Grande trocadilhista, rei dos *jeux de mots*, satírico terrível, gênero no qual entre nós só se lhe compara, com mais de dois séculos de distância, o genial Gregório de Matos, foi das figuras mais populares no Rio de Janeiro da passagem do século XIX para o XX, aquela saudosa Capital Federal magistralmente descrita por Luís Edmundo em seu *O Rio de Janeiro do meu tempo*.

Nascido em 1866 em Curitiba, transferiu-se para a Corte aos vinte anos de idade, cidade que nunca abandonaria e que dominaria com a sua verve. Integrante do grupo da Pascoal e da Colombo, junto com Olavo Bilac, Guimarães Passos, Paula Nei, seu conterrâneo Leôncio Correia, o já lembrado Luís Edmundo, entre muitos outros, celebrou-se pelo gigantesco corpanzil e a impiedosa inteligência verbal. Ainda que muito respeitado pela parte séria de sua obra, a que menos sobreviveu, só foi admitido na Academia Brasileira de Letras depois da morte de Machado de Assis, que nunca lhe perdoou a fama de boêmio inveterado, se bem que fosse, na realidade, homem sóbrio e pai de família dedicado, fatos que nunca sobrepujaram a lenda. É conhecido o episódio em que o autor de *Brás Cubas*, ao ver cogitado para a Academia, por um grupo de consócios, o nome de Emílio de Meneses, pediu, sem maiores explicações, que esses o seguissem, levando-os então até um bar da Rua da Assembléia onde se via, na parede, enorme anúncio de



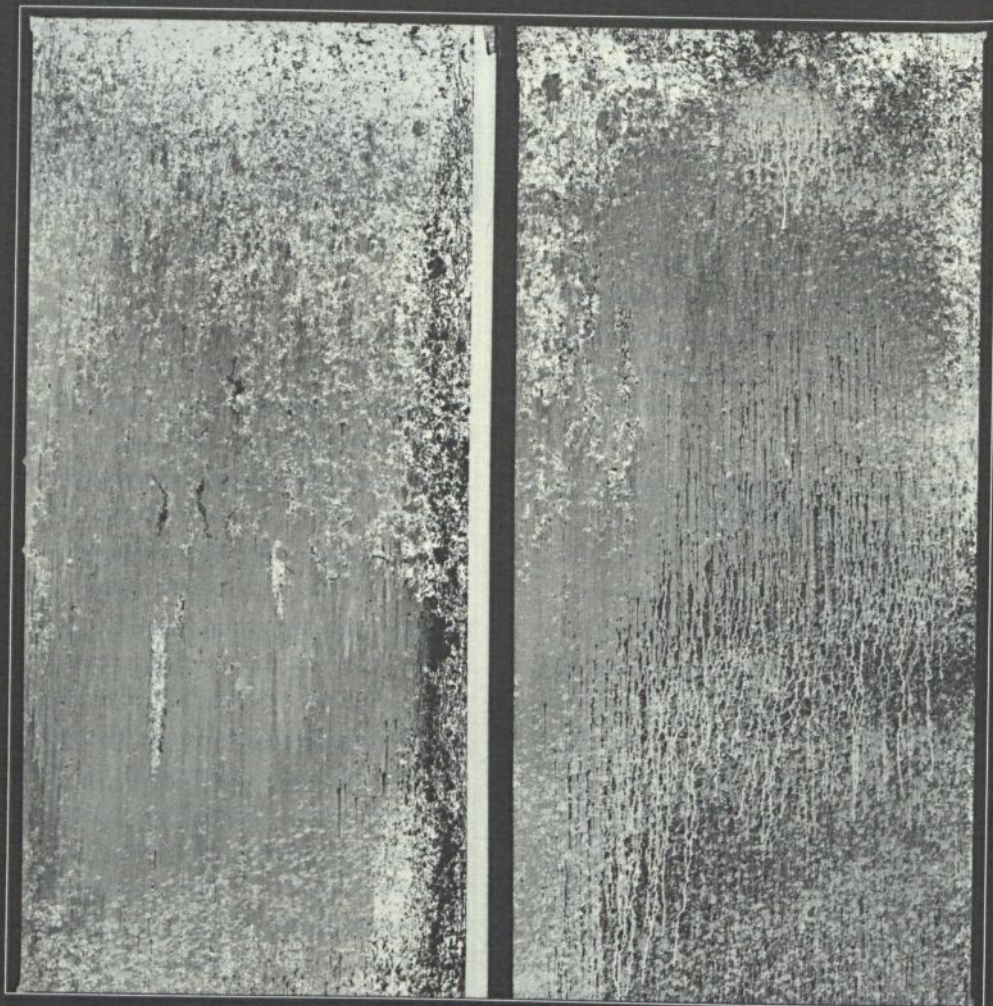
ARQUIVO-MUSEU DE LITERATURA BRASILEIRA, FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

Um dos últimos retratos de Emílio de Meneses

cerveja, com a legenda em versos, retratando o rotundo poeta a fazer um brinde, montado sobre um tonel.

Em 1911, finalmente, três anos após o desaparecimento de Machado de Assis, candidata-se à Academia na vaga de Raimundo Correia, sendo derrotado por Osvaldo Cruz. Dois anos depois candidata-se novamente, dessa vez na vaga de Salvador de Mendonça, sendo por fim eleito. Já bastante doente, foi o seu discurso de posse devidamente censurado pela mesa diretora em alguns trechos considerados "aberrantes das praxes acadêmicas". De procrastinação em procrastinação, acabou por falecer em 6 de junho de 1918, sem haver afinal realizado a sua anelada posse naquela Casa. Morria no mesmo ano em que morreria Bilac, o ano do Armistício e da Gripe Espanhola, representando o fim de uma época e de uma mentalidade que podemos muito bem chamar de a *belle-époque* carioca.

FOTO DE LUCIANO BONIACCII



# Joaquim Cardozo: a mais longa viagem

*Marco Lucchesi*

Tarefa das mais difíceis, a de apresentar a obra poética de Joaquim Cardozo, tal a sua riqueza e diversidade, em que se conjugam – num raro equilíbrio de forças – tradição e inovação, ciência e poesia, metafísica e matemática, o aspecto quântico e as fronteiras do Universo. E não obstante essa noosfera, de temas e proposições, deparamo-nos com um lirismo delicado, longe de propostas científicas redutoras, ou de presumidas lições, em que a poesia é mero serviço de apoio (didascalía). Trata-se de um dos maiores nomes da poesia brasileira do século XX, um atento seguidor de Leonardo da Vinci, usando outros métodos, mas não abandonando, em momento algum, esse olhar plural, essa intuição das coisas, de sua clareza e complexidade, que se resolve dentro de uma rara condensação poética.

É evidente que a sua obra vai se afirmando lenta e rapidamente (*festina lente*) no cenário da literatura brasileira, integrando-se ao cânone, no qual tem assento Drummond, Bandeira, Jorge de Lima, João Cabral e Murilo Mendes. Poetas que admiravam Joaquim Cardozo, como Drummond, diante da “Nuvem Carolina”, ou de João Cabral (de quem ouvi pessoalmente, no Flamengo, sua admiração ao autor de *Signo estrelado*), diante de “Visão do Último trem subindo ao Céu”.

A dificuldade, a que aludimos antes, consiste, pois, na multiplicidade dos interesses cardozianos, nas camadas da geologia poética, de que lança mão, num saber de grandes proporções e de vastíssima inquietação. A unidade, ao fim e ao cabo, é uma promessa que marca seus poemas. Também aqui vale a fórmula de José Guilherme Merquior (em seu estudo sobre Drummond) para o verso e o universo.

E, todavia, Joaquim Cardozo não se perde num cosmopolitismo sem raiz, cuja temática e interesse poderia ocorrer em qualquer latitude ou longitude. Trata-se de um recorte lírico, que parte de sua cidade, de sua região e que se abre para os mistérios do Cosmos.

Há muito conhecimento das ciências naturais, além das já citadas, donde a quantidade generosa de mangueiras e sucupiras, cajazeiras e macaibeiras, uma forma de começar o diálogo, a partir da terra do mangue, do massapê, e de seus estratos antigos. Mas o centro de sua terra, o princípio das coisas poéticas, tudo isso está em sua cidade, em seu Recife mágico e real. Um Recife luminoso, em sua geografia, precisa e sublimada, mares, areias, belas comunicações, do litoral para as profundezas do mar, cores verdes e azuis, numa passagem, segundo a qual, “Por degrau de arenito e coral/ Do Recife se desce para/ o fundo do mar”.

Uma visão geolítica, movida por um espírito de sonho e fábula. Em outras partes, contudo, mostra-se o Recife como se fora uma catedral submersa, em tom sombrio (como as histórias de fantasmas que Gilberto Freire anota em livro conhecido), onde é grave o peso da história, a partir de naufrágios havidos nas costas de Pernambuco, de seus espectros, naufragos e sobreviventes:

*São marinheiros (...)*

Uma breve história trágico-marítima, de frades, guerreiros, piratas, navegando em mar português, das Índias Ocidentais àquelas Orientais, do Japão (e não seria demasiado lembrar de Santa Maria de Nagasaki?), em cujos mares Recife é porto fundamental. E assim, a História e a Geografia começam a dar à cidade uma inserção que atinge outras dimensões. Tal como a nostalgia de cidades e distâncias que não sabe, que não conhece, levadas pelas nuvens que se apressam do litoral:

*Através do quadro iluminado da janela  
Olho as grandes nuvens que chegaram  
do Oriente*

*E me lembro dos homens que seriam  
meus amigos*

*Se eu tivesse nascido em Cingapura (...)*

Tarefa árdua, também, a de escolher, dos tantos poemas que dedicou a Recife e a Olinda, as paisagens mais densas e mais belas. Vemos naqueles poemas um fino diálogo com Manuel Bandeira – em lirismo e saudade, na força de sua evocação –, sem deixar de reconhecer outras forças, quando a noite se despenha na solidão – como em “Recife de outubro”, desvelando heróis noturnos, que rezam, e a sua imensa e imersa catedral:

*Ó cidade noturna!  
Velha, triste, fantástica cidade!  
Desta humilde trapeira sem flores, sem  
poesia,  
Alongo a vista sobre as águas,  
Sobre os telhados.  
Luzes das pontes e dos cais  
Refletindo em colunas sobre o rio  
Dão a impressão de uma catedral  
imersa,  
Imensa, deslumbrante, encantada,  
Onde, ao esplendor das noites velhas,  
Quando a noite está dormindo,  
Quando as ruas estão desertas,  
Quando, lento, um luar transviado  
envolve o casario,  
As almas dos heróis antigos vão rezar.*

Uma cidade – mais que imanente – transparente, como o sonho que lhe dá vida e transforma suas fronteiras tanto mais amplas, quanto mais enraizadas. Todo o método cardoziano parece adequar-se a esse percurso, que consiste justamente na passagem do específico ao universal, do minucioso ao flexível, do demarcado ao sem-fronteiras. Recife, “terra macia, formada de muitos longes”.

Mas há também, acima da cidade, uma poesia aérea, meteorológica, pouco acima do Capiberibe e dos rios do mundo. Podemos afirmar que nunca choveu tanto na poesia brasileira! Nunca se formaram tantos vendavais, chuvas de granizo e (mais tarde) de algarismos! Como sopra o vento em sua poesia (há mesmo um congresso no qual se reúnem os mais famosos do mundo, num vasto seminário)! Os céus cardozianos mais se parecem com rios, prestes a banhar a terra. Mas, logo depois, a passagem, ou, mais precisamente, a permanência do Sol, ou de um Princípio Solar.

Céus em que o poeta adivinha o desenho das nuvens, e se abandona, contemplativo, cansado das coisas presentes, a partir de uma nuvem-lembrança, de uma nuvem-mulher, em vastas emoções, em velhos horizontes:

*No alpendre da casa de um antigo sítio  
Onde morei por longo tempo – longos  
trabalhos –*

*Todas as manhãs eu vinha ver o dia  
Que sobre as cajazeiras, longe,  
amanhecia.*

*Ao lado, ao alto permaneciam... entre-  
havia*

*Dois morros de matas virgens coroados.  
Na abertura desses montes, sempre  
aparecia,*

*Na mesma posição, na mesma hora  
matutina,*

*Uma nuvem cor-de-cinza e leve bruma,  
Com fimbrias e vestígios cor-de-ouro;*

*– Uma nuvem ficava entre os dois  
capões do mato*

*Por alguns quantos de tempos,*

*Por alguns modos de sombras  
temporais.*

O sublime dessa maravilhosa música, em fervores de céu e de terra, na paisagem de montes e capões, traz o mistério drummondiano da máquina do mundo. Aquela impressão da poesia mais autêntica, cujos versos guardam com redobrado zelo uma força, que vai além do circuito das palavras, uma luz que marca todas as formas, nas fimbrias e vestígios de ouro, no dia amanhecendo sobre as cajazeiras, e nesse ritmo sentido, de grande expansão, como num *andante maestoso*, em que sentimos a amplidão do céu e as arritmias do poeta, no maravilhoso que a nuvem revela:

*Uma vez tive a impressão que ela me  
acitava*

*Me fazia, e tanto me fazia, em música,  
sinais:*

*– Gestos de fuga, de fraga, de fronde e  
curso d'água –*

*Símbolos de uma linguagem nova quase  
toda indecível;*

*Não compreendi, a princípio, aquilo o  
que nela significava,*

*Mas senti que eram gestos, e gestos são  
palavras.*

Um diálogo de gestos, sinais, uma indecível semântica da natureza, uma visão da *phýsis* digna de um pré-socrático, ou de uma rapsódia homérica, tal a unidade que o poema circunscreve na natureza, sabendo-se parte de terra, nuvem e água, nos céus pretéritos e futuros.

Assim, nesse teor emocional, com os olhos voltados para o alto, já nos sentimos *puri e disposti a salire alle stelle*, puros e dispostos para subir às estrelas, ou para chegar talvez ao hiperespaço, a partir de um dos mais fascinantes poemas jamais escritos dentro e fora da literatura brasileira.



Um dos trens mais belos da literatura brasileira, e que se embrenha num tecido regional, todo lirismo e saudade, é o G.W.B.R., de Jorge de Lima, um trem que podia levar seus passageiros até Natal, para visitar Câmara Cascudo, e toda uma presença do Brasil profundo, em que passam vaqueiros e cantadores, como o inspirado Preto Limão, beatos e santeiros, varandas e alpendres, o fogo morto de José Lins do Rêgo, e meninos tantos, possíveis e impossíveis, ladainhas, ave-marias, e uma disposição espacial dos versos para dar conta de uma paisagem sob a perspectiva da velocidade (que para Manuel Bandeira se



exprimiam no ritmo “café-com-pão”). O trem da Great Western Brazil Railway deu a Jorge de Lima a “primeira viagem deslumbrada”, pelas solidões do agreste, nas imagens derradeiras de casas, vendedores e meninos:

*Passam os últimos quintais,  
as últimas meninas,  
os últimos vendedores de pão doce  
os últimos mulungos dos cercados...*

Segue desses versos um sentimento de despedida, feita de últimas cercas e quintais; saudade das coisas que passaram do último horizonte, que se traduzem por imagens ternas, delicadas, de um ponto ao outro do litoral nordestino, desfile de seres últimos e primeiros.

O trem de Joaquim Cardozo – que materialmente era o mesmo de Jorge de Lima e de Bandeira – recria um novo percurso, como se fora um sonho, uma visão (o *somnium* dos antigos) das coisas derradeiras, incluindo as mesmas casas e quintais limianos, anunciando muito embora, uma noção de limite, que se funda sobre nova geometria:

*Visão do último trem subindo ao céu  
Tocando um sino de despedidas  
– Saindo vai da última estação  
Através da noite vai... da noite iluminada  
Pela luz do casario: vai, do povoado,  
Passando ao longo dos quintais.*

A quantidade de luz que dava início aos versos de Jorge de Lima era generosamente solar e terminava em noite funda. No poema de Joaquim Cardozo, percebemos um pequeno *quantum* luminoso, onde a fronteira e o relevo do mundo surge impreciso e vago.

A diferença entre ambos os trens, e destinos, e estações, não seria apenas a

tentativa de levar o regional para o universal, no caso de Jorge de Lima, ou de realizar o movimento oposto, segundo alguns críticos, do universal para o regional, como no trem cardoziano, (e nessa discussão tomaram parte, cada qual a seu modo, Câmara Cascudo e Gilberto Freire). A diferença específica ultrapassa, todavia, o debate em questão, para além de muitos aspectos que aproximam ambos os poetas, em termos da disposição dos versos, a que corresponde o motivo, o percurso e o modo de realizar duas viagens tão distintas, além do tema da velocidade e o modo de a representar. Mais que universal e regional, a diferença de ambos os trens parece apoiar-se no que os físicos denominam de sistema local e global, que se distanciam a partir da física relativista. Joaquim Cardozo imaginou uma viagem que seguia além do Amor, que move o Sol e as demais estrelas. E precisou de Einstein.

O primeiro poeta a tirar o trem dos trilhos – integrando-o numa engenharia nova, cortando a terra, flutuando sobre o mar, e avançando por todos os quadrantes do mundo –, o primeiro a emprestar-lhe esse estatuto foi Vielimir Khliébnikov, “Presidente do Globo Terrestre”, também apaixonado pela matemática, pelo espaço de Lobachévski, imaginando ferrovias que ligavam Moscou a Nova Iorque.

Mas não há dúvida que o passo mais arrojado veio de Joaquim Cardozo, ao inventar uma viagem rumo ao céu profundo, aos rincões perdidos do universo, ao Todo Diferente, de que falam os filósofos, ao *Ganz Anderes*, partindo de uma visão cosmológica elaborada, que assegurava e dava apoio a uma viagem cheia de riscos. Era preciso escolher uma geometria (como a de Friedmann), uma

forma de ver o mundo, em termos físicos, mas que em momento algum se desvinculasse da mais alta invenção poética. Algo dessa mudança – embora exclusiva, em termos metafísicos – já havia ocorrido com *Invenção de Orfeu*, e nesse livro florescia como que um apelo, um sinal, um convite para que Joaquim Cardozo prosequisse para outra e destemida navegação.

Já havia nos poemas cardozianos inúmeras conquistas ou passagens que o levariam de modo mais ou menos direto a realizar essa reengenharia do espaço-tempo. Um exemplo de rara beleza é o da velocidade, na descrição do esforço de um cavalo de corridas, tal como se fora a flecha de Zenão de Eléia, atravessando o espaço, num feixe de músculos e tensões:

*Quando as cinzas do starter subiram  
De um arco de músculos partiu uma  
flecha,  
Um arremesso vivo de carne e sangue.  
Um dardo de nobreza-instinto,  
Em diagonal cortando a luz da pista  
vesperal,  
Passou na frente, estremecido e forte.  
E a égua iniciou, valente e arrebatada,  
A sua constante e corrida vitória,  
Junto à cerca interna galopando.  
Galopando a distância revestida de  
grama verde,  
Galopando os segundos daquela tarde.*

Nesse belo quadro, em que se dramatiza a relação espaço-tempo, já se percebem elementos de outra cosmologia, através da idéia de uma flecha que não abandona seu estado inercial, e que prossegue, quase como se buscasse o infinito.

Além disso, para além do aspecto veloz, houve também outra conquista, a

da unidade de todas as coisas, como um fio de Ariadne, aproximando formas distantes ou refratárias, como as pedras e as estrelas, a mata atlântica e o fim do mundo, Recife e Cingapura, pois havia como que um sopro, regendo o fundamento todas as coisas:

*No Um está o ser isolado e  
Está o Universo.*

*Não é naquele ser, porém, nem neste  
Todo  
Onde reside a sua intimidade.*

*Não está no subjetivo, nem na unidade.  
O Um é único e absolutamente disjuncto  
Não tem aberturas, nem fechos.*

Vemos uma solidariedade entre os fenômenos, uma ressonância de tudo em todos. Além disso, a celebração dos números (em cálculos, matrizes e vetores, que podem servir como ideogramas, embora digam precisamente sobre as camadas e o infinito percurso da *mathesis*), ou mais precisamente, uma forma de os suplantarem a todos, na metafísica da unidade.

Justo nessa linha, o trem adquire uma beleza e um equilíbrio de forças realmente singular, quando a ciência e a filosofia, livres de suas rígidas funções aproximam-se de modo indelével – com o sinete da poesia –, criando de sombra e de penumbra, para uma peregrinação total.

Essa unitotalidade, ou esse grau de coalescência, essa vastíssima teia que serve como ponte, passagem, comunicação entre ordens tão diversas da matéria/energia, traduz-se agora por razões radioastronômicas, em que as Cefeidas e os quasares (que aqui aparecem como *quazais*, em vez de quasares,

como se fossem versos, gazais da matéria, numa reinvenção conceitual) apontam para uma espécie de universo negativo, dos futuros possíveis, mas não realizados (algo de Bandeira: uma vida que podia ter sido e que não foi). No campo da física atual, aqueles possíveis se despenham no antiuniverso e são resgatados pela poesia ("Canção para os que nunca irão nascer") e pela ciência, a partir das máquinas do tempo:

*Os que ficarão somente almas  
Somente espíritos remotos  
À espera de uma voz que se anuncie.  
Sobre o silêncio do silêncio, inda silêncio;  
Silêncio de decibéis até os nadas negativos.*

*Pois ficaram nas nebulosas e nas galáxias  
Na sombra dos quazais e no pulsar  
Das ondas hertzianas; em todo o mundo  
Na solidão eterna das estrelas;  
Que as Cefeides se iluminem  
E que se estendam para mais ainda.*

*Ouvirá; longínqua e inesperada;  
Ouvirá através das ondas hertzianas  
Que irão além dos quazais.*

A distância aqui se configura na *solidão eterna das estrelas*, nas *ondas de rádio hertzianas*, que se estendem para o *ainda mais*. Trata-se de uma nova dimensão na poesia brasileira.

O espaço em Castro Alves, por exemplo, possui um frescor singular, desde o vôo solitário do condor às águas distantes do Navio Negreiro. Já com a Via Láctea, de Olavo Bilac, deparamo-nos com uma poesia celeste, com um desejo de espaço, que sai do horizonte natural para o horizonte cósmico. Da mesma forma, com o carbono e o amoníaco de Augusto dos Anjos, abraçávamos uma dimensão microscópica, que tendia para

longas cadeias da química orgânica. Mas ainda não se ultrapassara o campo físico, desde as selvas de Alencar aos céus de Gonçalves Dias. Era, ainda e sempre, o mundo sublunar, o espaço sensível da Terra. Foi apenas com *Invenção de Orfeu* que a poesia brasileira alcançou a Alteridade, a metafísica do não-lugar, ou do hiper-lugar, fora do tempo e do espaço euclidianos, como no Céu Empíreo da *Divina comédia*, sobre cuja obra tanto meditou Jorge de Lima.

Com o poema "Visão do último trem subindo ao céu", de Joaquim Cardozo, passamos do universo ao multiverso, do campo metafísico (que constitui por si só um destino infinito) ao mundo em que florescem universos negativos, tantas vezes infinitos, atravessados por ondas de rádio, que tecem correspondências, trocas de energia (desde os anos setenta os cientistas propõem diversas passagens, dentre as quais as pontes de Einstein-Rosen e as curvas CTC, a partir de Kurt Gödel). Com Joaquim Cardozo, observamos a inclusão da física das partículas (o campo métrico), do universo em expansão, instaurando na literatura brasileira uma geometria que responde por outro modelo do cósmos (que se apóia, desde Hubble, e para incômodo da constante universal de Einstein, na velocidade de fuga das galáxias, no consagrado desvio para o vermelho).



Assim, pois, para cumprir o seu destino, o trem de Joaquim Cardozo se inicia mediante um rito de passagem, uma paisagem que devemos, uma ligação mítica, entre santos e imagens de oratório, tal como Dante, atravessando a eternidade, a partir da selva escura. O

trem de Joaquim Cardozo fundamenta-se numa espécie de visão:

*Toda a família reunida no quarto dos santos  
– Recinto animado de sombras pela luz da lamparina,  
Diante do oratório: sombras das imagens  
De São Roque, São João Batista e São Jerônimo  
– Todos estão reunidos para rezar –  
Por aqueles que se encontram no exílio do mundo.*

Essa maneira de se chegar a um novo mundo (que se refere ao exílio do Totalmente Outro, em termos metafísicos e cosmológicos), surge a partir de uma oração coletiva, produzindo imagens de estranheza e suspensão:

*Um piano emudece, as moças param de dançar;  
Dois namorados se beijam e se despedem  
Junto à escada do jardim.*

*O trem noturno passa,  
Último trem subindo ao céu.*

Passa o trem noturno, em pianos mudos, em beijos últimos, em jardins, que são retomados ao romper a barreira do som, a cujo rompimento corresponde o bailado incerto dos campos de força, interagindo com as frágeis bailarinas, pois que todos os astros interagem no sistema global, dentro de uma visão, que já não pode ser euclidiana, visto que o trem se move no Universo, onde tempo e espaço não são dados fixos, neutros, inalteráveis, mas elementos inerentes ao embate das forças do mundo, onde se inclui o trem, cuja viagem depende da Teoria Geral da Relatividade e de geometrias que lhe

sejam afins.

A saída do trem começa por uma chamada onomatopaica, e se resolve numa rima pobre (mas bela, do ponto de vista intelectual) entre *partir* e *florir*, estabelecendo um campo metafórico próprio, como se o trem fosse uma flor desabrochando e crescendo rumo ao céu, deitando seu perfume sobre jardins e várzeas planetárias, num quadro cósmico, e ainda não metafísico (no além do além), naquilo que podemos chamar de salto meta-ôntico, como o realizou Jorge de Lima, em sua *Invenção*, no episódio de Beatriz. Os tripulantes estão ainda no aquém do além, para lograr a série de infinitos (que Joaquim Cardozo chama provisoriamente de mistérios), que vão se revelar aos passageiros desse *iter* celestial:

*Estão na plataforma os que vão partir  
Partiiüüür! Partir? Os que vão florir;  
Os que vão viajar; subir para o aquém de além  
Das várzeas planetárias  
No campo da universal gravitação  
Os que vão florir ao céu.*

*Mais que subir, florir  
limite  
– Flor coroa do que sobe  
remate  
Flor que se desfaz na altura  
Que se ala e se perde no fruto*

O trem vai partir  
Para alcançar, conhecer o mistério do céu.



E vai alcançando espaço à medida que a sua velocidade de escape se efetiva, desligando-

se da gravitação da Terra, mediante subidas e distâncias vertiginosas, todo envolto em bruma escura, deixando um rastro branco, despedindo-se da Terra e do Tempo, em cujos versos nos deparamos com o desencanto do Velho do Restelo, diante dos grandes feitos, e da censura aos apelos da História, e de seus terríveis motores. Desponta, das janelas do trem, a imagem da Terra, pequena e distante, a cujo tamanho correspondem as desmedidas paixões dos seres humanos (*l'aiuola che ci fa tanto feroci* – em Dante), na glória de mandar, na vã cobiça:

*À medida que o trem se despede, se  
desliga do mundo,  
Vertiginosamente subindo a derradeira  
rampa  
Envolto em bruma escura, em brancos  
vapores seus.*

*O trem se despede da história  
Da história torpe dos homens,  
Onde são tão poucas, sim tão poucas, as  
páginas de glória  
E muitas, quão muitas, as que são de  
infâmia.*

Ficam para trás os últimos quintais e as últimas saudades. Longe da atração da Terra, o comboio realiza uma curva geodésica, e atravessa regiões remotas, em álgidas temperaturas e profundos silêncios, além dos confins da Via Láctea. O trem não vacila. Nem flutua. Segue para o futuro. E o que mostram as janelas é passado.

*O trem transpõe, travessa, vencendo a  
barreira do som.  
Tudo agora é silêncio (ruído branco?)  
Não corre mais, nem voa; nem vacila ou  
flutua;*

*Firma-se, geometriza-se na geodésica do  
mundo,  
No seu orientar-se pelo eixo do tempo.*

Deixa o passado em sombra, aberto para o futuro, pois a partir do eixo temporal tudo se aclara. Tudo, menos o lugar preciso, em que se encontra, tão veloz é a paisagem, tão fluida e tão incerta. Como se predominasse aqui o Princípio da Incerteza, de Heisenberg, segundo o qual não podemos afirmar ao mesmo tempo a trajetória da partícula e o lugar que ela ocupa. Assim, há muita coisa de não-interno nessa viagem, que se move em todo lugar e em nenhum lugar. Quase tocando uma realidade fluida, em mares de pura isotropia, em que se espalham fótons e neutrinos. Uma paisagem indefinida. O Inferno. Talvez o Paraíso. Ou ambos:

*Por toda parte, e externo, e entorno  
domina o alhures  
e dentro deste, em morte, a região de  
nenhures.*

*País de Nenhures: o Inferno!*

*O trem vai sempre bem perto do inferno,  
dele sempre junto e [separado].  
leve  
Sem tocá-lo; nem no leve. Nem no  
infinitamente {  
pequeno*

*Prosegue no seu veloz descendo*

*Subindo ao céu.*



Dentro do universo curvo (*curvi-pluri-universal*), subir ou descer não corresponde à experiência local do mundo sublunar, e portanto o trem seguirá por estradas

irredutíveis às que sabemos aqui e agora, num contexto de pura energia. Tanto assim, que Joaquim Cardozo lança mão de neologismos e invenções vocabulares para estabelecer caminhos e fluxos de uma realidade transfísica, sobretudo quando o trem passa a velocidade da luz, ou seja, quando abandona a verossimilhança da física relativista e segue para a liberdade metafísica. Antes disso, porém, o poeta fala de coisas *insentidas*, de uma luz *pretaluzente* (que poderia também ser *preterluzente*, a que brilha além de sua condição), passando barreiras, *transfugindo* para uma região negativa, marcada pelo não-ser (nihil-sendo), na parte reversa deste Universo, nos infinitos mundos de Giordano Bruno, sobre os quais meditam os passageiros:

*Escória do tempo queimado; anti-tempo,  
anti-luz pretaluzente.*

*Região sem luz de nunca, onde não há  
efeito nem causa,*

*Nem erro ou verdade, nem princípio ou  
fim, nem nascer ou [morrer.*

*Sem número e sem grandeza: nihil-  
valente, nihil-potente, [nihil-sendo.*

Os passageiros meditam e passeiam por esse antiuniverso, enquanto ruínas de cálculos integrais dividem o espaço da página e do universo em um antes e um depois, onde se precipita uma chuva de zeros, vivas tempestades matemáticas, batendo nas janelas do comboio. Esse encontro da poesia com a matemática se efetiva com imensa beleza, com o mesmo frescor, presente no teorema de Pitágoras e nos versos de Ésquilo. Tudo isso enquanto perdurarem números e palavras para a tradução do intraduzível e a representação do irrepresentável (como a raiz árabe *fá'al*, dentro do poema que significa o que é

efetivo, o que tem força; além de outros sinais de espanto, itinerários, surpresa e comoção). Palavras, Números, Sinais enquanto não atingimos o Silêncio, além das forças químicas e quânticas:

$$\vec{0} | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | \frac{1}{n} (n \rightarrow \infty) | 0,00000... |$$

$$| 0,00000... | \frac{1}{n} | 0,00000... | \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow | \dots$$

*Nas vidraças do trem batem todos estes  
signos*

*Numa tempestade de zeros!*

*Na sua voracidade de guardar as cousas  
que se somam*

*E de anular as que se multiplicam.*

*Tudo agora é silêncio. Que silêncio? O  
que está no limiar [dos ouvidos  
humanos*

*Silêncio margem de um mar de som*

*Silêncio onde vibram ruídos inaudíveis*

O rumor de fundo, em tanto silêncio, posterior ao de Pascal, assombra e instiga para novas descobertas, situadas a milhares de unidades astronômicas, de sóis e de planetas, num campo de lonjuras, em que vicejam universais e transcendentais, em cuja direção apenas a poesia pura sabe apontar, convocando a *poesia da matemática* e a *matemática da poesia*, como escreveu Novalis, num céu infundável (quando números e palavras já não forem a chave para a compreensão de tudo).

E os passageiros adquirem uma nova compreensão do cosmos, uma ordem de categorias críticas, não mais linear, como em Euclides e Newton, com seus feixes de pontos e retas, rígidas fronteiras, em triângulos e retângulos, a

compreensão de um todo que se representa como pura energia, em perene dinamismo, a compreensão de que viviam num sono dogmático, da terra, do intelecto e dos sentidos. Leitores e passageiros se identificam, no trem e nas páginas, orientando os sentidos e a mente para uma quebra da física clássica:

*Os passageiros do trem aos poucos se apagam  
Se apagam na temperatura dos seus olhos cegos  
Na luz intelectual de seu pensamento morto.  
Aos poucos se apagam...  
Não pensam mais de modo linear;  
Abandonando os rígidos retângulos,  
As linhas paralelas ou em feixes retílineos,  
Seus pensamentos se compõem em estrela.  
E quanto mais seguem nesse túnel infinito, mais as coisas tendem ao escuro, ao frio, ao vazio, no consumo derradeiro da energia, que atinge vertiginosas processões, apesar de que nesse momento, trem e passageiros, começam a formar aos poucos uma unidade sem distinção:*

*Perdendo o Som, insentindo o Calor;  
A travessia continua para deixar a luz;  
Surdez, frialdade, escuridão, cegueira.  
Além da luz, além da última energia.....*

E aos poucos transpõe os limites do multiverso e se embrenha numa dimensão metafísica, em sua definição clássica, em seus já citados universais, além de toda imponderabilidade, da velocidade da luz (não ultrapassável por definição), os vínculos da inércia e a lei da gravitação, como se voltassem, o trem e os passageiros, para um lugar de origem, do Universo, do Sol e da

Terra, nos extremos confins aos quais é vedado o regresso:

*o trem ultrapassa a velocidade da luz  
deixa de ser um objeto do universo.  
O trem e seus passageiros  
Romperam os vínculos da inércia  
Rasgaram as cortinas da gravitação  
Suas formas ponderáveis recuaram  
para os seus contornos  
Para as nébulas mais leves das origens.*

Como em Dante e Jorge de Lima, Joaquim Cardozo passa por uma descrição do aquém no além, e atinge o Céu Empíreo que se localiza acima do tempo e do espaço deste mundo, redesenhado pouco antes desse estágio uma espécie de nuvem de beatos e monstros, como se fora uma Rosa dos Beatos e uma Anti-Rosa, numa visão de nuvens negras e brancas.

E contudo na impossibilidade de narrar uma realidade transreal, ou ultramental, que só pode ser recuperado na fímbria de um sonho, como o de Cipião, o Africano, ou como paisagem onírica, inefável, do Livro de Er, em Platão, ou do Canto XXXIII do Paraíso de Dante. Nesse intraduzível, que não podemos conjugar ou expressar de outro modo, vemos o poeta celebrando uma teologia seca, uma teologia desprovida de Deus, marcada por uma transcendência deserta e solitária. E o trem se perde, em outras invenções vocabulares, no derradeiro horizonte mental, depois de vencer todos os de ordem cósmica, na mente do Empíreo, do Céu dos céus, afinal, a partir da celebração da distância em que o trem diminui, *minidui* (o que reitera o prefixo diminutivo, de quanto desaparece de nosso horizonte físico), *nuidimi*, ou quando, finalmente, começa a reduzir-se, em tamanho, a *durrezir-se*, a *zirredur-se* (que dá conta do do supra- e do antimundo,

em que as palavras são espelhos de uma contra-realidade):

*Quase totalmente apagado  
Totalmente no adormecido do apagado  
O trem transurge da região do sonho  
Opaco  
Turvo } reduzido quase a um ponto-  
superfície  
um ponto-supérfluo*

*E diminui de tamanho, diminui, se  
condensa  
Ao estado super-nuclear; diminui,  
minidui, nuidimi.*

*O trem e o seu passageiro são agora uma  
célula  
Semelhante à que esteve no ventre  
materno:  
Ao céu findando, chegando, nascendo.  
Vendo a primeira luz,  
Ouvindo a primeira voz.  
Sonhando o sonho simples da primeira  
alegria  
Dentro do primeiro sono.*

*E continua e diminua, diminui, infradiminui  
E a reduzir-se, a durrezür-se, a zirredür-se...  
O trem chegou além da região do sonho  
Totalmente apagado; passou,  
Como uma partícula neutra,  
Numa câmara de névoas.*

A viagem parece começar num ciclo, ou num eterno retorno, pois que o trem regressa, com seus passageiros, como que na forma de uma célula, no ventre materno, dando início a uma viagem sem termo, da vida para a própria vida, dentro de um mundo sonhado, de uma visão, como dizíamos acima, de um poema transfísico, por iniciar-se e se espriar em todos os horizontes do universo, das cem

milhões de estrelas em nossa galáxia, e dos tantos multiuniversos, aos cem milhões de neurônios no céu da mente humana, à pura abstração. Um trem neutrino. Um trem fantasma. Um trem vida que cai – como um neutrino em plena Terra, soprado pelos ventos solares:

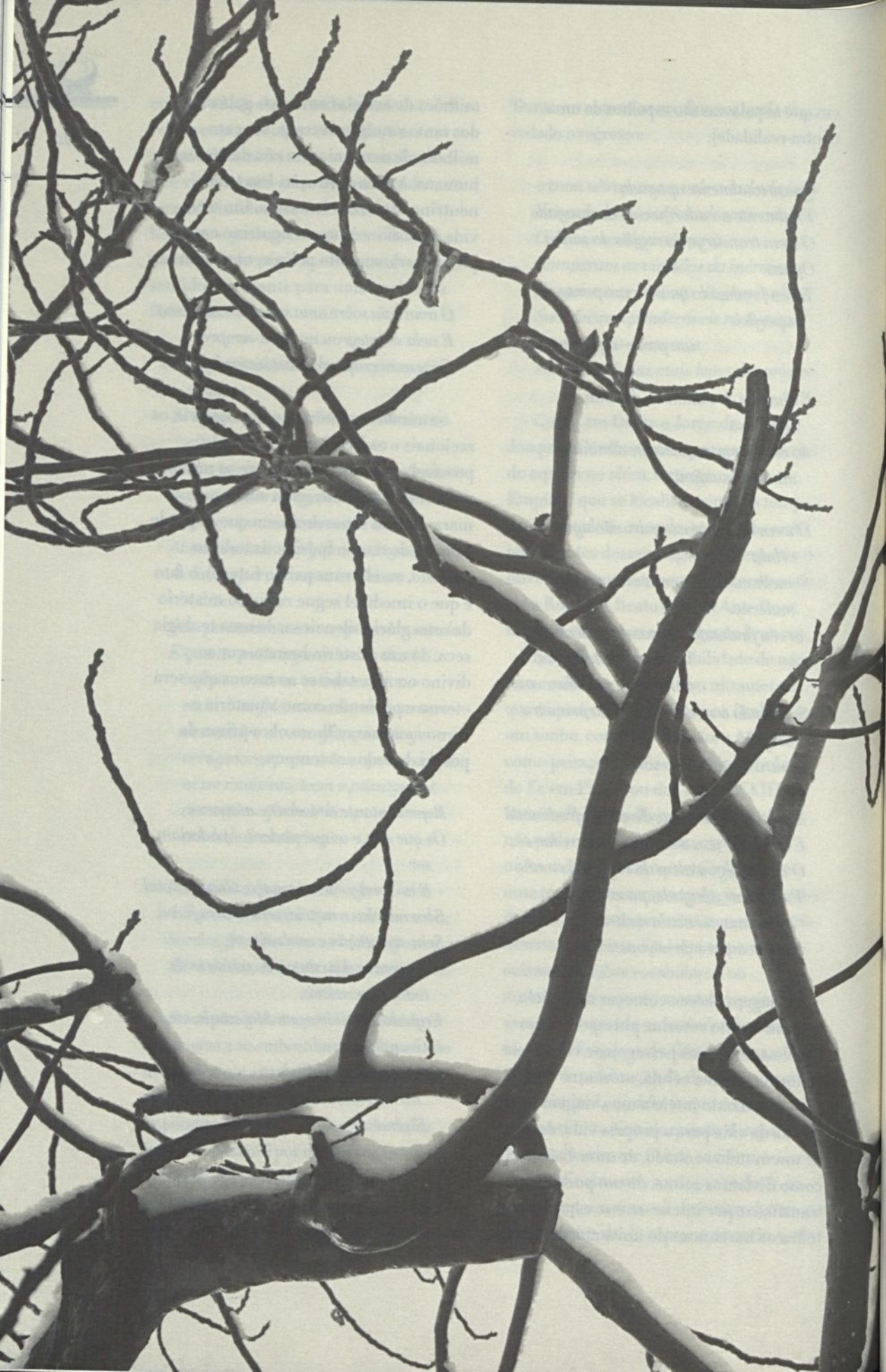
*O trem caiu sobre uma superfície suprema  
E nela se integrou no para-sempre.  
Caiu num corpo de substâncias infinitas.*

os números possíveis e impossíveis, os racionais e os irracionais, o infinito possível e o infinito real, entre os muitos volumes de infinito, com suas maravilhosas espessuras, em que se perde a noção de tempo (pósitrons indo ao passado, ou elétrons para o futuro), o fato é que o imedível segue rumo ao mistério de uma glória silenciosa, de uma teologia seca, de um mistério branco, que se divino ou não, sabe-se ao menos que será eterno e profundo como a matéria e como essa maravilhosa obra prima da poesia de todos os tempos.

*Representante de todos os números:  
Os que são, e os que poderão/ poderiam  
ser.  
– E no âmago desse espaço, último e total  
Sem métrica e metria, sem ordem física,  
Sem orientação e sem origem;  
– No centro dos centos, do anúncio de  
todos os possíveis,  
Erguido em Glória, em Majestade, em  
Grandeza,  
O acontecimento Branco  
Divino?  
Eterno.*

Esse texto prefacia a edição da Obra Completa de Joaquim Cardozo, a sair pela Nova Aguilar em 2006.





# Travessias de gênero na poesia contemporânea

*Maria Esther Maciel*

Em *O mono Gramático*, livro de 1972, Octavio Paz descreve, em primeira pessoa, uma instigante viagem pelo interior da Índia, sem precisar qualquer ponto de chegada. Apresentando ao leitor as trilhas sinuosas, as regiões dos charcos, os campos e penhascos, os matagais, as vilas de casas abandonadas, as estradas de poeira e de pedra, ele deixa claro que não sabia aonde ia e que tampouco se preocupava em sabê-lo. Apenas caminhava, em direção a nenhum lugar.

Simultaneamente ao relato dessa viagem, o poeta mexicano transforma o próprio texto em uma espécie de mapa dessas trilhas, desvios e paisagens. Um mapa que se confunde com o próprio território, por reconfigurar graficamente em sua superfície as planuras, relevos e acidentes do espaço descrito. Isso se dá a ver no caráter híbrido e cambiante do texto que, por ser poesia, narrativa, relato de viagem e ensaio, constrói-se em várias formas e formatos. Para isso, os brancos da página, a pontuação ora abundante ora escassa, os fluxos e refluxos verbais, a fragmentação das frases, a cadência às vezes discursiva, os jogos sonoros, as cadeias de imagens são estrategicamente articulados, como se

cada um desses recursos pudesse condizer com as diferentes texturas e modulações da paisagem que serve de cenário para a viagem do poeta. Uma viagem que também se configura de forma circular, dadas as idas e voltas sucessivas da linguagem e do próprio viajante que, ao final, se dá conta de que o texto “não ia a nenhuma parte, salvo ao encontro de si mesmo.”<sup>1</sup>

Paz já observou, em *O arco e a lira*, que a figura geométrica capaz de simbolizar a prosa é a linha (reta, sinuosa, espiralada, em zigue-zague), enquanto o poema “se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente, no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria.”<sup>2</sup> Para chegar a essas considerações, ele toma como ponto de partida os apontamentos sobre poesia e prosa formulados por Paul Valéry em um ensaio de 1939, intitulado “Poesia e pensamento abstrato”.<sup>3</sup> Nesse texto, Valéry vale-se de uma analogia, definida por ele como “substancial”: associa a prosa ao *andar* – este caracterizado como um ato dirigido, com uma finalidade

1. PAZ, 1988, p. 144.

2. PAZ, 1990, p. 69.

3. Cf. VALÉRY, 1991, p. 201-219.

precisa – e a poesia à *dança*, concebida como um sistema de atos que têm seu fim em si mesmos, ou seja, no próprio movimento rítmico que os define, sem visar, como o andar, a um fim utilitário. E completa: “prosa e poesia servem-se das mesmas palavras, da mesma sintaxe, das mesmas formas e dos mesmos sons ou timbres, mas diferentemente coordenados e excitados”.<sup>4</sup> O *ritmo* seria, dentro dessa lógica, o elemento propulsor da diferença entre prosa/andar e poesia/dança, por modular e “excitar” os movimentos que constituem cada um desses conjuntos, levando-os a experimentar configurações distintas de linguagem. Se, na prosa, o ritmo atenderia especialmente às exigências sintáticas de linearidade, com propósitos mais ou menos explícitos de se moldar à “marcha do pensamento”, na poesia ele se pluralizaria e se desdobraria

4. VALÉRY, 1991, p.212.

em várias possibilidades de movimento, deflagrando um leque de correspondências sensoriais e semânticas dentro do texto, à feição de uma coreografia.

Sabemos, entretanto, que os cruzamentos entre prosa e poesia, praticados por autores de vários contextos e tendências, atestam a não-fixidez desses limites. Baudelaire, em 1862, com seus *Poemas em prosa*, já chamava atenção para os encantos da prosa poética, maleável e musical, capaz de “se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência”.<sup>5</sup> Experiência que vai ser radicalizada por Rimbaud e vários poetas posteriores que, afeitos à hibridização de gêneros e formas, passaram a ousar em inventivas mesclagens textuais. O próprio Paz, ainda em *O arco e a lira*, admitiu que no fundo de toda prosa circula, mais ou menos limitada pelas exigências do discurso, a corrente rítmica que define a linguagem poética.<sup>6</sup> Torná-la explícita, permitir que se manifeste em zonas variáveis de intensidade sonora e imagética, será tarefa de um prosador que seja, antes de tudo, poeta. Sob esse prisma, não apenas o verso é capaz de determinar fisicamente, modelar ou delinear um poema. A frase, furtando-se à simetria das linhas cortadas, inserindo-se no fluxo de um parágrafo ou em fragmentos de discurso, também pode deflagrar um poema, sem que com isso resvale necessariamente para a referencialidade. Nesse caso, a frase passa a ser presidida especialmente pelas leis da imagem e do ritmo, abrindo-se ao fluxo dos sentidos múltiplos e de uma sintaxe por vezes inusitada.

5. BAUDELAIRE, 1980, p.14.

6. PAZ, 1990, p.87.



Baudelaire, um dos  
precursores  
da prosa poética

CHARLES BAUDELAIRE

Pequenos  
poemas em  
prosaTradução de  
AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA  
FERREIRAEDITORA  
NOVA  
FRONTEIRA

No que tange a *O mono gramático*, Paz conjuga à circularidade da escrita a linha reta, espiralada, sinuosa e em zig-zague. Para não mencionarmos as linhas de fuga que atravessam todo o livro ou as aberturas provocadas pelas forças que se abrigam em sua própria circularidade. Não há demarcação territorial definitiva para sua geografia. A cada página, as formas se constituem e se dissolvem para deixarem ver tão somente variações de velocidade e lentidão, em linhas “que não delimitam mais forma alguma, que não formam mais contorno algum”. E nesse sentido, o ritmo se daria – ainda sob o prisma deleuziano – através de paisagens melódicas, contrapontos territoriais. Mesmo a circularidade do livro prescinde dos limites da circunferência e, ao invés de conter um centro, apresenta vários pontos que se conectam a qualquer outro. Pode-se dizer que, nesse livro, tanto a prosa quanto a poesia, os fragmentos em forma de diário de viagem e os extratos

Octavio Paz  
El mono gramático

Seix Barral Biblioteca Breve

teóricos *erram*, desviam-se do lugar a eles definido pelas convenções de gênero.

Outro texto de locução híbrida, que trata de viagem e travessias ao mesmo tempo em que atravessa diferentes fronteiras textuais é *Galáxias*, de Haroldo de Campos, que reúne 50 blocos poéticos, escritos entre 1963 e 1976.<sup>7</sup> Além de compartilhar com *O Mono Gramático* a circularidade aberta e fragmentada, o livro de Haroldo também deixa claro, como o de Paz, que “não quer saber o que há no fim do caminho”, mas como diria o poeta mexicano, “concebe o texto como uma série de estratos translúcidos, no interior dos quais as diferentes partes – as diferentes correntes verbais e semânticas –, entrelaçando-se ou se desentrelaçando, refletindo-se ou se anulando, produzem momentâneas configurações”.<sup>8</sup> Isso fica explícito nas primeiras linhas de *Galáxias*, onde se lê:

7. Cf. CAMPOS, 1984.

8. PAZ, 1988, p. 141.



O escritor mexicano Octavio Paz,  
prosador e poeta

*e começo aqui e meço aqui este começo  
e recomeço e remeço e arremesso e  
aqui me meço quando se vive sob a  
espécie de viagem o que importa não é  
a viagem mas o começo da por isso  
meço por isso começo escrever mil  
páginas escrever milmapáginas para  
acabar com a escritura para começar  
com a escritura....<sup>9</sup>*

No entanto, mesmo abolindo, como Paz, as fronteiras entre poesia e prosa para fazer da escrita também uma espécie de mapa de viagem e uma combinação reversiva de signos, Haroldo leva o seu texto a uma concreção mais radical da linguagem, haja vista a sua própria condição de poeta formado no concretismo e seu apreço pelas formas constelares. Cada fragmento de *Galáxias* é, como diria Roland Barthes, uma

9. CAMPOS, 1984, s/p.

“página avulsa”, uma peça que preserva sua autonomia ao mesmo tempo em que se configura como “o interstício de suas vizinhas”.<sup>10</sup> Recusando-se a qualquer tipo de linearidade (seja esta espiralada, reta ou sinuosa) em favor de uma escrita mais espacial, *Galáxias* é o que se poderia chamar de um “texto-limite” ou, nas palavras do próprio poeta no final do livro: “um texto imaginado no extremar dos limites da poesia e da prosa, pulsão bioescritural em expansão galáctica entre esses dois formantes cambiáveis e cambiantes, tendo por ímã temático a viagem como livro ou o livro como viagem, e, por isso mesmo, entendido também como um livro de ensaios”<sup>11</sup>.

À diferença de *O mono gramático*, que se molda a várias dicções e se presta ora a metamorfoses sucessivas ora a entrecruzamentos inextricáveis, *Galáxias* se estrutura em blocos sem demarcações visíveis de suas variantes de gênero, nem marcas cadentes da pontuação (o texto se faz precisamente da ausência desta). Eles são atravessados por justaposições de palavras, que apontam para os princípios ideogramáticos da montagem eisensteiniana e joyceana. A prosa poética que constitui o livro é, como bem a definiu Marjorie Perloff, uma prosa concreta, que tem na escrita híbrida e experimental de *Finnegans Wake* sua maior referência.<sup>12</sup>

Se as semelhanças entre os textos de Paz e Haroldo sugerem uma certa tendência da poesia moderna/ contemporânea em experimentar uma escrita que se desvia de uma configuração física legitimadora para se colocar no

10. BARTHES, 1977, p. 102.

11. CAMPOS, 1984, s/p.

12. Cf. Perloff: [http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/perloff\\_decamos.html](http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/perloff_decamos.html)

espaço sem moldura de uma temporalidade transversa, as suas diferenças indiciam que tais experiências se efetivam segundo a concepção de poesia e a formação literária de cada autor. Daí que o próprio “subgênero” (como o chama Perloff) ou “transgênero” *prosa-poética* não possa ser definido e categorizado de maneira definitiva e suficiente. Mas não seria essa a condição inerente a todo artefato híbrido, sobretudo hoje, quando “as misturas e mestiçagens perdem”, segundo Serge Gruzinski, “o aspecto de uma desordem passageira”<sup>13</sup> (ou eu diria: de exercícios transgressores e desestabilizadores da chamada normalidade) e se tornam uma “dinâmica fundamental” da cultura contemporânea?

De fato, a partir do final do século XX, talvez como consequência de uma expansão/pluralização de dicções poéticas, propiciada por um tempo de entrecruzamentos culturais, no qual a palavra *híbrido* tornou-se um adjetivo recorrente também no campo cultural, não são poucos os poetas que têm buscado em outras modalidades discursivas modelos para a construção do poema. No Brasil, especificamente, isso se dá a ver de forma ostensiva e variada. Além das experiências no campo da prosa de invenção de linhagem haroldiana, outras mesclas textuais têm sido praticadas por poetas brasileiros das últimas décadas. Ainda nos 70, tivemos, por exemplo, um poema como “A flor da pele”, de Armando Freitas Filho,<sup>14</sup> que em que ele se vale do verbete de dicionário correspondente à palavra PELE, para criar vários outros verbetes semelhantes, com definições muitas vezes insólitas, através das quais faz fortes

críticas às práticas de tortura, em vigor no regime militar do período. Conjugando erotismo e política através dessas variações e desdobramentos taxonômicos (todas as definições são rigorosamente numeradas), o poeta reinventa a linguagem dos dicionários e, ao mesmo tempo, inventa uma escrita poética que, ao misturar prosa e verso, também se coloca fora dos limites dessas categorias. Assim também fizeram, mais ou menos na mesma época, Paulo Leminski (através de suas cartas-poema e do “anti-romance” *Catatau*) e, no início dos anos 80, Ana Cristina César – que desafiando as exigências do construtivismo em voga nas décadas subseqüentes ao advento da poesia concreta – buscou, ostensivamente, em verbetes de diário íntimo, listas prosaicas e textos epistolares formas alternativas (e marginais) para a sua poesia.

Já a partir da década de 1990, a profusão dessas mesclas tornou-se muito mais intensa, o que torna difícil qualquer esforço taxonômico de um mapeamento satisfatório. A lista de poetas que têm exercitado a prosa poética e até mesmo incorporado formas textuais alternativas – como verbetes de dicionário ou de diário íntimo, glossários, listas, bulas, receitas, cartas – é extensa. Autores como Marco Lucchesi, Maurício Arruda Mendonça, Fabrício Marques, Vilma Arêas, Contador Borges, Júlio Castañon, Nuno Ramos, Ademir Assunção, Fabrício Carpinejar, Sérgio Medeiros e Rodrigo Garcia Lopes, dentre outros, são alguns nomes possíveis para essa lista.

Dentre tais poetas, eu gostaria de fazer uma breve apresentação de dois que guardam algumas afinidades temáticas e, até certo ponto, escriturais, com os dois autores trabalhados na primeira parte deste texto: Marco

13. GRUZINSKI, 2001, p. 59.

14. FREITAS FILHO, 1978, p. 1-4.

Lucchesi e Rodrigo Garcia Lopes que, respectivamente, nos livros *Os olhos do deserto* (2000) e *Nômada* (2004), tratam do tema da viagem e da travessia, mesclando ou alternando prosa e verso, com incursões nos relatos de viagem, nos fragmentos de diários e no ensaio.

No caso de Lucchesi, a viagem em torno da qual a escrita se faz advém, como a de Octavio Paz, de uma experiência concreta, de um deslocamento físico do poeta (que realmente percorreu os lugares que descreve), mas uma experiência que se reconstitui através de notas, lembranças, imagens, *insights*, reflexões teóricas, transfigurações. A paisagem por excelência do livro é o deserto, o qual serve de eixo para os vários trajetos do poeta no Oriente Médio. Trajetos que vão, como resumiu Jonh Pals, no prefácio, “da Biblos lendária a Aman, das cabeceiras do rio Orontes a Jericó, da Jerusalém terrestre a Jerusalém celeste, da Damasco dos cento e quarenta mil gatos a Beirute supliciada dos dias de hoje, do Palácio de Fronteira, em Lisboa, com seu quê de Alhambra, às ilhas do Egeu, ao Capa Sounion e às águas de Alexandria”.<sup>15</sup> A ênfase é dada aos lugares fronteiriços, às vielas das cidades, às “passagens ínfimas e despercebidas”, às contradições que demarcam cada uma delas. Composto de 21 capítulos ou conjuntos de fragmentos, o livro reúne as mais diferentes formas textuais. O primeiro “capítulo”, por exemplo, aparece sob o título “Cadernos de viagem” e contém uma espécie de inventário de citações literárias e filosóficas sobre os temas

do livro, extraídas de várias obras e autores, o qual também funciona como um conjunto de possíveis epígrafes para o conjunto. Já na parte “Mauritânea”, encontramos dez poemas em prosa, concisos e concentrados, que tratam do deserto como um espaço de erro e solidão, ou como diria Maurice Blanchot, “um lugar sem lugar e um tempo sem engendramento”<sup>16</sup>. Já no meio do livro insere-se um capítulo nomeado “Diário”, todo construído de uma cadeia de “fotogramas” em prosa, de feição quase aforística e que pode ser lida também como cápsulas de ensaio. Para não dizer das traduções e cartas que também integram o conjunto, reforçando a textura heterogênea de que este se constrói.

De deserto também se faz a paisagem de *Nômada*, de Rodrigo Garcia Lopes. E, mais que uma paisagem, o deserto aparece – como em Lucchesi – como uma experiência da linguagem e do poeta no agora do mundo. Isso, porque o deserto que os textos do livro de Lopes configuram não é apenas o lugar ermo onde nada tem lugar, o espaço do erro e da errância, com suas linhas de fuga, miragens e margens sem rio, mas também o cenário dos conflitos/dissídios de nosso tempo. É, simultaneamente, um espaço imaginário, “lugar do onde, do ontem, do quando”, e uma arena em que se discute, por vias transversas, as turbulências/contingências da realidade (ou “hiper-realidade”, no dizer do autor).

Daí que o movimento seja, nesse livro, o próprio habitat da linguagem. Nômade, esta vai criando caminhos à medida que os percorre, experimentando formas e

15. LUCCHESI, 2000, p. 12.

16. BLANCHOT, 1987, p. 88.

Referências Bibliográficas

formatos diversos (há poemas, fragmentos de ensaio, prosa poética, frases soltas), de acordo com as modulações/acidentes do trajeto, à feição do livro de Octavio Paz. Mas como *Galáxias*, de Haroldo de Campos, explora também as concreções da linguagem, faz da espacialidade da página um *topos* estrutural, aposta nas justaposições de imagens. E é nesse sentido que a poesia de *Nômada* se aproxima tanto da música quanto do cinema. Seus trânsitos se evidenciam por blocos rítmicos – sem ponto de origem, sempre no meio da linha ou da página – que se modulam através de *travellings*, closes, avanços e recuos. Isso se vê sobretudo na seção intitulada “Fragmentos em movimento”, na qual cada poema/fração é uma espécie de nômada, que concentra em sua singularidade a potência do conjunto, ao mesmo tempo em que se interliga aos outros segmentos do texto. E é a título de conclusão que extraio dessa parte um excerto que, a meu ver, condensa em três linhas a própria idéia de trânsito, travessia (geográfica e de gêneros) que se inscreve em todos os textos nômadés evocados neste breve trabalho:

*apenas as letras, lentas, tomavam  
 distância de seus pés ao regressarem  
 de passagens difíceis de suas vidas  
 nômadés, embora sem pausa linhas se  
 iguallassem e palavras se, sim,  
 reconheciam em cada vila-página ou  
 oásis verbal, trazendo a experiência  
 de não-pertencer, sócias de si.*

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

FREITAS FILHO, Armando. “A flor da pele”. Rio de Janeiro: s/e, set. 1978.

LOPES, Rodrigo Garcia. *Nômada*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

PAZ, Octavio. *O mono gramático*. Trad. Lenora de Barros e José Simão. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

PERLOFF, Marjorie. *Poetic license*. Evanston: Northwestern, 1990.

PERLOFF, Marjorie. Concrete prose: Haroldo de Campos’ *Galáxias* and After. [http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/perloff\\_decampos.html](http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/perloff_decampos.html), 2000.

BARTHES, Roland *Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. Sao Paulo: Editora ex Libris, 1984.

LUCCHESI, Marco. *Os olhos do deserto*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GRUZINSKI, Serge. *Pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.





# Invenção de Orfeu: a épica do ser

Márcio Scheel

A crítica literária brasileira, não raro, condiciona a poesia de Jorge de Lima a partir do percurso literário que ela seguiu ao longo da primeira metade do século XX: do parnasianismo de *XIV Alexandrinos* (1914) às inovações modernistas de *O Mundo do Menino Impossível* (1925), *Poemas* (1927) e *Novos Poemas* (1929), como o verso-livre, a dissonância, o conflito social, lingüístico e cultural, a linguagem coloquial, o desejo de definir a identidade nacional, passando pelo que chamam de “fase nordestina” ou “sócio-política”, em que o poeta canta, de forma crítica e revisionista, a paisagem histórica, cultural e social dos engenhos tradicionais, de que fora herdeiro e nos quais viveu ao longo de toda a sua infância, até as conhecidas “obras de conversão”, *Tempo e Eternidade* (1935) – em parceria com Murilo Mendes –, *A Túnica Inconsútil* (1938) e *o Livro de Sonetos* (1949), nas quais se manifestam uma religiosidade de fundo muito mais místico – como o misticismo de Rimbaud, visionário, profético, imagético, inconsciente – do que verdadeiramente católico, como procuram definir essa fase da obra de Jorge de Lima. O que a crítica brasileira

raramente se aventura a reconhecer e demonstrar é que esse amplo percurso poético encontra seu ponto de culminância, seu apogeu e seu clímax absoluto, num dos mais raros, complexos e desafiadores monumentos da alta tradição poética do modernismo: *Invenção de Orfeu*, um poema épico-intimista tributário, de uma depurada sensibilidade estética, que dialoga com as obras mais decisivas da história da literatura ocidental e com as mais variadas formas de construção poética legadas por essa mesma história.

A grande dificuldade crítica e analítica imposta por *Invenção de Orfeu* provém de sua própria e incontornável monumentalidade, do fato de que agrega, em si mesmo, uma série de temas perseguidos obsessivamente por Jorge de Lima ao longo de toda a sua produção poética, um conjunto de temas por si só desafiadores, porque não se permitem reduzir a uma tendência poética determinada, como acontece com a maioria dos poetas que acabam relegados aos escaninhos estanques da crítica que, ao invés de apreender a profundidade de seu objeto, o rotula a partir de sua superfície mais aparente. Assim, em *Invenção de Orfeu*, temos a presença de alguns temas

tão decisivos quanto dissonantes em relação à produção poética do grande modernismo brasileiro: a paisagem nacional; a busca por uma identidade cultural sólida; o misticismo; o desejo de descobrir a verdade perdida das coisas e do mundo; o sonho de se deparar com o Absoluto; a tentativa de conhecer as dimensões mais profundas do ser; a necessidade de encontrar sua própria voz a partir do diálogo cerrado com uma tradição estética que remota à épica hindu, homérica, dantesca, miltoniana e camoniana, chegando à modernidade fragmentária de *The Waste Land*, de T. S. Eliot, e das *Elegias à Duíno*, de Rainer Maria Rilke; a estetização da existência e a crença irrestrita na possibilidade de conceber uma poética vital, ao gosto da melhor herança surrealista; em suma, todos esses temas e motivos criam o caleidoscópio de imagens, sons, ritmos e, principalmente, idéias e sentidos que se disseminam do primeiro ao último cato do poema.

Assim, como o próprio Jorge de Lima procura esclarecer em uma passagem das *Obras Completas* (passagem em que comenta *Invenção de Orfeu*), temos uma explicação coerente e necessária a respeito da gênese do poema e da busca empreendida pelo poeta-cantor, que se confunde plenamente com o sujeito-lírico que o poema evidencia: "Eu pretendi com este livro, que é um poema só, único, dividido em 10 cantos, fazer a modernização da epopéia. Uma epopéia moderna não teria mais um conteúdo novelesco – não dependeria mais de uma história geográfica, nem dos modelos clássicos da epopéia. Verifiquei, depois da obra pronta e escrita, que quase inconscientemente, devido à minha entrega completa ao poema, que não só o

*Tempo* como o *Espaço* estavam ausentes deste meu longo poema e que eu tinha assentado as suas fundações nas tradições gratas a uma epopéia brasileira, principalmente, as tradições remotamente lusas e camonianas"<sup>1</sup>. Trata-se de uma epopéia em que os próprios limites da épica se distendem e se liberam, em que o gênero mesmo é revisto e recriado sob a ótica da modernidade estética. Como já dissemos, *Invenção de Orfeu* estabelece um diálogo muito mais remoto do que a tradição luso-camoniana, simplesmente. É a humildade do poeta quem determina o modesto alcance de sua revisão estética de um gênero que a teoria literária já reconhecia extinto. Desde o título sugestivo, temos a reconstrução de uma forma poética que nasce como a narrativa mítica de uma Índia ou de uma Hélade perdida no tempo, transforma-se no jogo redentor da cristandade dantesca, que apaga os velhos mitos para conceber novas alegorias de Deus, do homem e da existência, afirma-se como o símbolo de um país, um povo e uma história de conquistas e glórias, com *Os Lusíadas*, para desaparecer, enquanto gênero, com o nascimento do romance burguês moderno, nos séculos XVIII e XIX, tornando-se uma sombra vista com um misto de deferência, enfado e desprezo pelos artistas do século XX.

Jorge de Lima, consciente dessa realidade, aventura-se pelo que, para muitos, era o território inóspito e acidentado de uma tradição com muito passado e nenhum futuro, invertendo as regras do jogo, subvertendo a lógica das tradições, concebendo uma épica nova, em

1. Apud: Candido, A. e Castello, J. A. *Presença da literatura brasileira. Modernismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, 10<sup>a</sup> edição. Pág. 248.

que o solo certo e seguro da narrativa clássica é minado e destruído, de modo que só reste o “eu-herói” em busca da descoberta e da compreensão de si mesmo. Epopéia-intimista, épica-existencial, *poiesis* reveladora – *Invenção de Orfeu* reinventa um gênero e leva para dentro dele o grande “herói” moderno: o eu-lírico, o sujeito-poietico, o indivíduo em estado inalienável de linguagem. Na épica clássica, o herói também é um ser individuado – como Arjuna, no *Mahabharata*, Aquiles, Ájax, Pátrocolo, Heitor, Agamenon, Ulisses, na *Iliada* ou na *Odisséia* –, mas também é sempre o Outro, distinto rigorosamente da voz que engendra o canto. Em *Invenção de Orfeu*, essa voz é só o que conta, já que só existe o “eu” precipitado no abismo desconhecido de si mesmo. Para compreendermos a profunda mudança que a inversão do registro épico provoca no poema de Jorge de Lima, basta pensarmos na afirmação de Werner Jaeger, em *Paidéia*, acerca da epopéia clássica: “A *Iliada* fala-nos dum mundo situado num tempo em que domina de modo exclusivo o espírito heróico da *arete*, e corporiza este ideal em todos os seus heróis. Junta numa unidade ideal indissolúvel a imagem tradicional dos antigos heróis, transmitida pelas sagas e incorporada aos cantos, e as tradições vivas da aristocracia do seu tempo, que já conhece a vida organizada da cidade, como provam principalmente as pinturas de Heitor e dos Troianos. O valente é sempre o nobre, o homem de posição. A luta e a vitória são para ele a distinção mais alta e o conteúdo próprio da vida. A

*Iliada* descreve sobretudo este tipo de existência condicionada, evidentemente, pela sua matéria. A *Odisséia*, ao contrário, tem poucas ocasiões para descrever o comportamento dos heróis na luta. Porém, se há alguma coisa definitivamente assente sobre a origem da epopéia, é o facto de os mais antigos cantos heróicos celebrarem as lutas e as façanhas dos heróis e de a *Iliada* ter tirado a sua matéria de canções e tradições deste gênero. No seu próprio material se encontra a marca da sua maior antiguidade. Os heróis da *Iliada*, que se revelam no seu gosto pela guerra e na sua aspiração à honra como autênticos representantes da sua classe, são, todavia, no resto da sua conduta, acima de tudo grandes senhores, com todas as suas excelências, mas também com todas as suas imprescindíveis debilidades. É impossível imaginá-los a viverem em paz: pertencem

*Aquiles: exemplo de herói na épica clássica*





*Ulisses, o herói da Ilíada*

ao campo de batalha. Fora dele só os vemos nas pausas do combate, nos seus repastos, nos seus sacrifícios, nos seus conselhos” (1979. 37).

A citação, reconheçamos, é longa, mas absolutamente esclarecedora caso queiramos pensar *Invenção de Orfeu* como o grande poema épico da modernidade, o último, o único, desafiador e original. É difícil traduzir o conceito grego de *arete* em todas as suas implicações ideais: ela é uma força distintiva, uma capacidade, uma condição que diferencia os homens dos deuses e entre si mesmos. A *arete* de Aquiles, por exemplo, é a coragem extremada, a valentia sem precedentes, a força guerreira. Na épica clássica – e nas que seguem estritamente os modelos gregos – a *arete* é a grande virtude do herói, do guerreiro, do homem nobre, do indivíduo sempre disposto a encontrar seu destino trágico e glorioso: a morte virtuosa em combate. Toda a vida do guerreiro gira

em torno de sua condição beligerante, de seu heroísmo latente e resignado, certo de suas virtudes. O herói é sempre nobre, virtuoso, consciente de sua nobreza, de sua virtude e do destino que o aguarda. Na épica-existencial, subjetiva e notadamente individualizada de *Invenção de Orfeu*, o “eu-lírico” constrói seu próprio destino a partir das incertezas que carrega consigo e que o determinam:

### *Canto I – Fundação da Ilha*

#### XXXVI

*Entregado destino! Apesar disso  
coisas diversas dessas ilhas sou;  
o ruminado berro se transforma  
em pássaro de cores, cascos em  
ritmos de poemas, e os seus olhos  
olham*

*o couro retesado soar louvores  
à Mão que o consolou com essa  
harmonia*

*de palavras faladas sem propósito,  
tremidas pelas febres, pelos medos;  
umas indo cair sobre os rochedos,  
outras indo afunda-se no oceano,  
outras nas urzes, outras se estraçalham,  
e as derradeiras, só as derradeiras,  
como sopro de doente são ouvidas.*

*A imaginação dói-me. Quem ma deu,  
deu-ma para sofrer, para gastar-me  
nessas reminiscências e visões,  
nessas conchas noturnas  
murmurantes,*

*nesses ares sonoros, nesses muros  
cansados de lamentos, nesses ermos  
de carne vigilante, nesses gumes.*

*Eu quero sossegar, forças rodantes,  
espiras, remoinhos, giros, elos,*

*simetrias das órbitas violadas,  
pensamento contínuo circulando-me  
nas águas do passado e do futuro,  
insônias circulares, vôos no quarto  
de asas e asas em torno à minha  
lâmpada.*

*Doem-me as nuvens cobrindo o globo  
opaco,  
a falência das coisas açoitadas,  
a perpétua lamúria dos espaços,  
a velhice do templo, essa procura  
de entender o que é escuro como a  
noite  
escura da razão perdida, como  
a treva rubra dos desesperados.*

*Ah! o cansaço que vem do movimento  
da memória insofrida e borrascosa,  
do pensamento alerta com a alma tonta.  
A alma aturdida diante da tormenta  
prende-se à ventania como a um tronco.  
A alma aturdida quer morrer, mas, ah!  
recrudescer a tormenta e a alma não  
morre.*

*Vá que dessa danada travessia  
nasça a canção contínua. Desespero  
dessa alegria triste, vão consolo.  
Irada explicação que não conforta  
a ave suja do pó que cobre o mundo,  
e que para limpar-se desse pó,  
morre lavada pela tempestade.  
(Lima, s/d, 76-77)*

As palavras faladas “sem propósito”, tremidas, que se perdem contra a rudeza dos rochedos ou na profundidade do oceano; as palavras que se “estraqalham”, derradeiramente ouvidas – são as palavras que libertam a dor da imaginação, dada a sofrer e a perder-se, a gastar-se em “reminiscências e visões”, que se diluem no tempo, que se dissipam sem passado ou futuro. O que na epopéia

clássica era *arete* – a força, a nobreza, a glória, a virtude, a condição distintiva de um guerreiro em relação aos outros homens, aos deuses, aos simples mortais –, na epopéia-intimista de Jorge de Lima transforma-se, justamente, na angustia do sujeito em relação ao seu “entregado destino”, incerto, temível, porque obriga a aceitação da idéia heideggeriana do homem como um ser-para-a-morte, e essa única certeza, esse único momento verdadeiramente translúcido da consciência é o que o angustia e que lhe desperta não só o horror, mas o conflito declarado com o próprio tempo e com a existência que inevitavelmente se consome. Daí essa *procura/ de entender o que é escuro como a noite/ escura da razão perdida, como/ a treva rubra dos desesperados*: as imagens dão o tom do exaspero sobre o qual se funda a consciência e a busca por respostas que move o ser em direção aos domínios do poema: a procura por compreensão, as trevas rubras, a razão perdida, símbolo da loucura, os desesperados – um conjunto de símbolos que acenam para a relação entre o ser e a linguagem sobre a qual o primeiro se funda e sob a qual passa a existência a buscar algo que o explique, defina ou justifique.

A *arete* dos grandes heróis clássicos é substituída por um drama psicológico ou, melhor dizendo, por uma encruzilhada filosófica que precipita o “eu-lírico” do poema no espaço abissal dos mitos e dos símbolos reveladores, a um só tempo, do que é o ser e de sua condição extremada em face de si mesmo e de sua consciência auto-reflexiva, provocadora. Não é casual que todo o poema de Jorge de Lima estabeleça relações intertextuais que vão do *Mahabharata* à *The Waste Land*, de

Eliot, passando pela *Iliáda* e a *Odisséia*, pela *Divina Comédia*, de Dante, pelo *Orlando Furioso*, de Ariosto, pelo *Paraíso Perdido*, de John Milton e pelos *Os Lusíadas*, de Camões. Essa intertextualidade acaba por conferir ao poema o seu reconhecimento ora reverencial ora crítico da tradição que o precedeu, mas também contribuem para a construção de todo o jogo simbólico da linguagem que implica o ser e do ser que busca desvelar-se pela linguagem poética. É como se ele reconhecesse que não existiria se não fosse a soma de tantas histórias, de tantos personagens, de tantos outros seres que circulam livremente pela dimensão etérea do tempo que é, de uma só vez, a história e a eternidade. O ser que se busca a si mesmo, em *Invenção de Orfeu*, sofre com o saber-a-morte de uma alma que se pega à vida, ainda que não a compreenda ou que esta a espante. Na épica clássica, o herói, consciente de que é vão pensar ou sofrer a certeza de seu inevitável destino, sabe que “a mais alta medida de todo valor da personalidade humana” ainda é “o ideal herdado da destreza guerreira” (Jaeger, 1979, 41). No poema de Jorge de Lima, o herói é o sujeito-lírico, a voz que fala, o confuso e perdido ser cujo grande conflito é o que se dá de si para consigo mesmo, de sua existência perecível e de sua palavra, que rompe o véu do tempo e desvela suas dúvidas mais cruciantes, embora resista a idéia de que nem mesmo a eternidade da palavra já não pode servir de consolo: *Vá que dessa danada travessia/ nasça a canção contínua. Desespero/ dessa alegria triste, vão consolo. / Irada explicação que não conforta/ a ave suja do pó que cobre o mundo, / e que para limpar-se desse pó, / morre levada pela tempestade.*

Em *Os Lusíadas*, por exemplo, Vasco da Gama conhece os perigos e as tormentas que sua viagem lhe reserva, mas sua condição de herói, sua *arete*, não lhe permite transigir diante das incertezas que seu futuro guarda. Sua glória eterna – e a glória do povo português que ele simboliza – depende justamente de sua heróica obstinação. O que os heróis clássicos têm em comum é o fato de que já conhecemos seus destinos quando nos enveredamos pelos caminhos de suas narrativas épicas: suas histórias e seus feitos já estão realizados, prontos, acabados. Já não podemos nos reconhecer na força, na *arete* avassaladora desses personagens. Os tempos, inevitavelmente, são outros. E já não é uma glória morrer jovem ou se aventurar pelos caminhos espantosos e desconhecidos dos velhos e solitários mares. Em *Invenção de Orfeu*, ao contrário, é o destino incerto desse sujeito que se concebe e se revela diante de nós que nos atrai, nos toma, nos sensibiliza e nos obriga a reconhecer que sua angústia essencial diante do mundo, das coisas e de si mesmo é nossa própria angústia. A *arete* clássica liga-se sempre a um valor positivo. Lendo o poema de Jorge de Lima, caso pudéssemos afirmar que há, ali, uma *arete*, teríamos de reconhecer que ela é um valor dúbio, ambíguo, ora positivo ora negativo, já que se identifica com a tentativa de compreender o ser, de revelá-lo por meio da *poiesis* criadora, e com a angústia que marca e determina a consciência do homem moderno. Não se saber, não se conhecer ou re-conhecer, não poder se definir o mais intimamente possível, chegando à substancialidade ou à essencialidade do próprio ser, é o que o move o inscrever-se, o marcar-se, o grafar-se na escritura desse “eu-lírico” atravessado de dúvidas:

**Canto III –  
Poemas Relativos**

*Quando menos se pensa (a)  
a sextina é suspensa. (a)  
e o jubilo mais forte (b)  
tal qual a taça fruída, (c)  
antes que para a morte (b)  
vá o réu da curta vida. (c)  
Ninguém pediu a vida (c)  
ao nume que em nós pensa. (a)  
Ai carne dada à morte! (b)  
morte jamais suspensa (a)  
e taça sempre fruída (c)  
última, única e forte. (b)*

*Orfeu e o estro mais forte (b)  
dentro da curta vida (c)  
a taça toda fruída, (c)  
frente que já não pensa (a)  
canção erma, suspensa, (a)  
Orfeu diante da morte. (b)*

*Vida, paixão e morte (b)  
- taças ao fraco e ao forte, (b)  
taças – vida suspensa. (a)  
Passa-se a frágil vida, (c)  
e a taça que se pensa (a)  
eis rápida e fruída. (c)*

*Abandonada, fruída, (c)  
esvaziada na morte, (b)  
Orfeu já não mais pensa, (a)  
calado o canto forte (b)  
em cantochão da vida, (c)  
cortada ária, suspensa (a)*

*lira de Orfeu. Suspensa! (a)  
Suspensa! Ária fruída, (c)  
sextina antes da vida (c)  
ser rimada na morte. (b)  
Eis tua rima forte: (b)  
Rima que mais se pensa. (a) (Lima,  
s/d, 141-142)*

A sextina é tão fruída quanto a idéia que expressa: o ser-para-a-morte em todas as suas variações possíveis, inclusive metamorfoseado em Orfeu, o grande cantor, o grande poeta, aquele que desceu ao inferno e vivenciou a dupla morte da amada, o que representou, metaforicamente, sua própria morte também. O mesmo Orfeu que acabou estraçalhado pelas mulheres que se apaixonavam por seu canto, já que este só podia ser oferecido em honra à Eurídice, a bem-amada e tão jovem arrebatada para o Hades. Este é um entre muitos dos exemplos do virtuosismo e da mobilidade rítmica da poesia de Jorge de Lima. Toda a estância, todo o poema trabalha a partir do jogo verbal que impõe a repetição constante de idéias que se transformam, de verso a verso, graças as pequenas variações que o poeta vai concebendo entre uma estrofe e outra: Usando o mesmo grupo de rimas: suspensa/pensa; forte/morte; fruída/vida, o poeta faz o registro rigoroso e calculado de um caminho que segue da arte à vida e desta, fruída ou não (e é bom notar a conotação estética do temor: o ideal de fruição desinteressada da obra de arte em contraste com a presença devastadora da finitude humana), à morte, ainda que a arte continue significando uma forma de resistência. O grande jogo encenado nesta sextilha é o franco embaralhamento dos pares significativos: a 1ª estrofe mantém uma estrutura regular (aa/bc/bc) que, parece, irá se repetir ao longo do poema, mas que frustra a expectativa logo na 2ª estrofe, quando fica claro que o padrão é o do engano, simulado a partir da idéia das variações sobre um mesmo tema (ca/ba/cb).

Na 3ª estrofe, o mesmo jogo de enganar que vai lentamente se



confirmando (bc/ca/ab), e assim sucessivamente, de modo que nunca tenhamos uma estrutura verdadeiramente segura, já que não predomina nem a franca repetição nem a absoluta diferença. É como se o poeta anunciasse que o ser só pode ser entendido em face de sua condição de ser-para-a-morte. A vida não pode ser fruída em qualquer taça, porque está desde o início condenada: à mobilidade assustadora do ser, à espreita exasperada da morte. Eis a angústia dessa épica multiforme. E o verbo pensar, repetido à exaustão como seu par – o adjetivos suspensa – ilustram bem esse conflito que é um conflito de resistência e desilusão diante da afirmação certa e definitiva da morte. Resta fruir a vida, como o Orfeu que enlouquece ao longo dos versos e dessa repetição sistemática, que acaba por levá-lo a ignorar seu próprio destino: Orfeu já não pensa. Como o poeta, ele também é vítima do tempo, do infortúnio, da morte e da desdita. Rima que mais se pensa. O poema fazendo circular os sentidos e os pensamentos, numa estrutura ao mesmo tempo rígida e móvel, como os filosofemas que vão sendo propostos nos mais variados poemas dos mais distintos cantos de *Invenção de Orfeu*. Apesar desse leitura, ainda pode-se objetar que também já conhecemos a trágica história do Orfeu despedaçado que perdera, por duas vezes, sua amada Eurídice.

Mas o verdadeiro problema, aqui, é reconhecer que esse Orfeu de Jorge de Lima é o mito poderoso do poeta que se inventa a cada palavra, cada som, cada verso e idéia de que desesperadamente se faz. Além do mais, esse Orfeu re-inventado apresenta o poeta moderno em sua ex-cêntrica multiplicidade, em

suas irreduzíveis manifestações: a lógica narrativa desaparece; o “eu-lírico” confunde-se deliberadamente com o próprio poeta; os cantos já não se dispõem a partir das rígidas normas clássicas – Proposição, Invocação, Dedicatória, Narração e Epílogo –; a unidade de cada canto está em si mesmo, já que a ordem fragmentária da pseudo-narrativa faz com que o ideal de totalidade, de representação total do mundo, desapareça sob os estilhaços de um sujeito-lírico que reconhece sua própria dissipação, como podemos perceber na ordem com que as rimas e os jogos de palavra dissemina-se no poema acima analisado. Essas são as grandes inovações estruturais e significativas que Jorge de Lima impõe ao gênero épico: fazer do sujeito o herói existencial de seu poema; ir criando-se a cada verso, buscando o desvelamento absoluto – que nunca se dá – de si mesmo; criando uma narrativa sem lógica, linearidade, enredo ou fábula, puramente imagética, imagens em distorção, que sua preferência pelo surrealismo sempre acentuou, fragmentária, desconexa e epifânica, como a própria consciência do homem moderno, subvertendo a noção grega de *arete* e tornando-a um valor indefinível, um valor ausente de qualquer valor real. O eu é o herói desse poema cuja guerra vai do homem ao homem, do ser a si mesmo, e em que o poeta se metamorfoseia nos motivos mais fundos de seus cantos – é a forma extremada de buscar a essência da motivação poética e os motivos da poesia secreta do ser, que só de deixa entrever na linguagem, ainda que reconheça que nem sempre pode se revelar a partir dela:

## Canto VII – *Audição de Orfeu*

I  
 linguagem  
 parece outra  
 mas é a mesma  
 tradução.

Mesma viagem  
 presa e fluente,  
 e a ansiedade  
 da canção.

Lede além  
 do que existe  
 na impressão.

E daquilo  
 que está aquém  
 da expressão. (Lima, s/d, 229)

Nessa épica moderna, é o sujeito em sua estranheza e excentricidade que conta. Já não se trata da história de uma guerra, uma viagem, um povo e suas conquistas, mas uma tentativa de encontrar o ser na linguagem poética e estilhaçá-lo em direção ao mundo, numa disseminação de sentidos e formas tão fragmentárias quanto a própria consciência extremada do sujeito. Assim, a afirmação de Jean Baudrillard acerca do sujeito moderno e da poesia de Hölderlin parece perfeitamente em consonância com o empenho de Jorge de Lima na criação de um poema inesgotável, em que o ser se transforma em cada definição que busca ou em cada coisa em que se reconhece: “O eu tem sua existência, seu nome, sua história e modifica-se, identifica-se a si mesmo, mas creio que ele está sempre obcecado por algo de diferente do que ele é, está obcecado pelo que poderia ter sido! Isso

é bastante notável na linguagem poética. Por exemplo, em Hölderlin: sua poesia é um devir perpétuo, ele é sucessivamente os rios de que fala, os deuses que o habitam. Não é um eu identitário que brinca de transformar-se em diversas figuras, ele é o teatro da metamorfose dos rios, dos deuses, das paisagens, o que muda não é ele, e sim os rios, os deuses é que, através dele, se metamorfoseiam. Ele deixa o espaço para uma metamorfose universal...” (Baudrillard, 2003, 111). Por isso, no poema I do *Canto VII – Audição de Orfeu* –, o poeta afirma a identidade da linguagem, a diferença está na tradução, na forma como ela se manifesta e faz com que as coisas e o mundo sejam, ganhem contornos, transformem-se incessantemente. A partir dessa proposta, a própria épica delira, perde sua lógica histórica, cultural e estética para ser o lugar do encontro e do re-encontro do ser, sempre novo e diverso em vistas de si mesmo. Ler o que está além da impressão e daquilo que está aquém da expressão é encontrar o ser em livre trânsito, confundido com as formas que ainda não de vir, em seu próprio e irrefutável devir.

O ser-poético, no liberto jogo das palavras e dos sentidos, torna a linguagem uma “espécie de vazio habitado” (Baudrillard, 2003, 112), em que, lentamente, vão se definindo os traços dissimulados de seu rosto imaginário. Desse modo, *Invenção de Orfeu* contraria as leituras rigorosamente formalistas, estruturalistas ou semióticas ao conceber uma Épica do Ser em que a linguagem, muito mais do que um conjunto de estruturas organizadas, também é uma fonte inesgotável de sentidos, idéias, símbolos, mitos e alegorias que

convergem entre si na busca pela essência do ser e da própria poesia, como afirma Heidegger em *Hölderlin y La Esencia de La Poesia*: "... a essência da poesia deve ser concebida pela essência da linguagem. Mas, em segundo lugar, fica claro que a poesia, o nomear que instaura o ser e a essência das coisas, não é um dizer caprichoso, senão aquele pelo qual se torna público tudo o quanto depois falamos e tratamos na linguagem cotidiana. Portanto, a poesia não toma a linguagem como um material já existente, mas sim que a poesia mesma torna possível a linguagem. A poesia é a linguagem primitiva de um povo histórico. Ao contrário, então, é preciso entender a essência da linguagem através da essência da poesia. O fundamento da existência humana é o diálogo com o próprio acontecer da linguagem. e a linguagem primitiva é a poesia como instauração do ser. Sem embargo, a linguagem é "o mais perigoso dos bens". Então, a poesia é a obra mais perigosa e por sua vez "a mais inocente das ocupações". Com efeito, quando podemos conceber ambas as determinações em um único pensamento, conceberemos a plena essência da poesia" (Heidegger, 1958, 108-109).<sup>2</sup> Jorge de Lima parecia buscar, com *Invenção de Orfeu*, o que Heidegger chama de "o fundamento da existência humana", essa busca pelo encontro do ser na linguagem, essa revelação do ser por meio da poesia que faz circular o que há de mais estranho, desconhecido e espantoso em nós. Parece que poeta alagoano conseguiu o que buscou obcecadamente em cada verso de seu poema: restituir à poesia a dignidade de uma dimensão existencial, crítica, ética e estética que nenhum pensamento, é ousado dizer, jamais poderá devassar.

### Referências Bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. *De um Fragmento ao Outro*. São Paulo: Zouk, 2003.
- CANDIDO, Antonio. e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira. Modernismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. 10ª edição.
- COSTA LIMA, Luiz. *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Arte Y Poesía*. [Trad. Samuel Ramos]. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- JAEGER, Werner. *Paideia*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Círculo do Livro S. A., s/d.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Praga a Paris*. Rio de Janeiro: Editor nova Fronteira, 1991.
- SCHEEL, Márcio. *A Poesia como Transcendência ou O Mundo Desenraizado de Jorge de Lima: Um Olhar Sobre Invenção de Orfeu*. Maceió: EDUFAL, 2005.
- 
2. Heidegger, Martin. *Arte Y Poesía*. [Trad. Samuel Ramos]. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1958. A intenção desse artigo – *Invenção de Orfeu: A Épica do Ser – é demonstrar de que modo Invenção de Orfeu recria e re-inventa a tradição épica no interior da modernidade. Para uma compreensão mais aprofundada da linguagem como uma abertura através da qual o ser irrompe e procura desvelar-se através da poesia, ver meu ensaio recente: A Poesia como Transcendência ou O Mundo Desenraizado de Jorge de Lima: Um Olhar sobre "Invenção de Orfeu" (Maceió: EDUFAL, 2005), em que procuro demonstrar como Jorge de Lima faz de seu poema a escritura cifrada e simbólica do ser. Trata-se de um ensaio em que se relaciona o pensamento de Heidegger sobre o ser e a poesia, a idéia de escritura de Jacques Derrida e a análise de Invenção de Orfeu como o acontecer desses dois pensamentos.*

# Para mentir em paz

Bianca Ramoneda



Perguntar a mim mesma por que escrevo é como pular no meio do redemoinho de folhas secas de onde surge o Saci.

Caminho léguas em marcha ré e vou diminuindo de tamanho até encontrar-me criança. Lá me vejo escrevendo com letras de mãos dadas um poema para minha mãe. Ela o lê em voz alta para o resto da família e alguém afirma: "essa menina vai ser escritora!". Eu não sabia o que isso queria dizer, mas sabia que minha mãe tinha ficado muito emocionada com as palavras bonitas que eu tinha arrumado uma embaixo da outra para agradar a ela. Lembro-me, como se estivesse diante daquela folha, que tinha me aborrecido com a minha mãe poucas horas antes de escrever o poema, que deixei depois dobrado sobre seu travesseiro.

Lembro-me também, que o misto de amor e raiva travada na garganta me confundia na hora de escolher as palavras: seria um erro de estratégia ser completamente sincera e dizer a ela umas poucas e boas em forma de poesia; e seria um erro maior ainda não falar de amor para aquela mulher que eu tanto amava. Assim, negocieei com meus conflitos e rimei tudo o que pude com "jardim" e "coração" e o poema cumpriu sua missão.

Passo a marcha e acelero para chegar à adolescência. Lá folheio as páginas de um diário que cismei de escrever. Páginas pequenas e insuficientes para as muitas histórias protegidas por um fajuto cadeado. Mas o que esse cadeado protegia não era a narração do que eu fazia escondido: ele demonstrava que eu tinha certeza de que seria impossível explicar para quem quer que fosse que

nenhuma daquelas histórias era verdadeira. Ninguém escreveria um diário de mentiras tão bem inventadas, tão parecidas com a verdade, ou melhor, tão mais interessantes do que ela. E ninguém trancaria mentiras como quem tranca segredos.

Percorro muitos quilômetros e chego a publicação do meu primeiro livro: uma reunião de algumas frágeis verdades e de muitas mentiras defendidas como sentenças definitivas. Eu começava a descobrir o que era a sinceridade do escritor mas cada comentário que eu ouvia de algum leitor ainda era uma peça a menos na minha sobreposição de roupas onde eu pensava esconder meus sentimentos como uma cebola.

Quase dez anos depois dessa experiência penso sobre esses três retratos de época e vejo neles alguns sinais importantes que estão vivos até hoje quando me ponho diante do silêncio da página em branco. Ali os sentimentos começam a perceber que serão necessárias rédeas para que seja possível entrar em acordo com as palavras, barganhar com elas, compor. Ali também começa o jogo entre o que é ou não é verdade, a graça de fazer isso para os outros e para mim mesma, o medo. Ali está a perda da virgindade em praça pública, o pudor.

Hoje, estou no meio do redemoinho do Saci e com as folhas secas que giram faço minha saia rodada. As palavras me divertem e não me deixam sozinha com as minhas dores. Encontrei uma maneira verdadeira de mentir em paz.

Poesia Sempre — Ano 13 — Número 22  
Janeiro - março de 2006  
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



Franz Weissmann faz o vazio.  
As letras do nome sibalam no espaço  
assinam o ar, o raso, a luz vermelha  
usando sua velocidade intrínseca.

Fixa, sangrando, a dobra de sombra.  
Tira do éter, do éter, secame  
o que se evaporava, impossível.  
foi finito limitado e infinito in limbo.

Acima: *W*, poema-objeto em homenagem póstuma a Franz Weissmann.  
Concepção de Armando Freitas Filho e execução de Sergio Liuzzi



MINISTÉRIO DA CULTURA  
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

Ministério  
da Cultura

