

F-502.1.18

BIN 501395

1.502 1.18
B: 50.139-5

Poesia Sempre

Número 24 • ANO 13 / 2006

*Árabe
Contemporânea*

Adonis

Miguel Attie Filho

Mamede Mustafa Jarouche

Michel Sleiman

Safa Jubran

Alessandro Bombaci

Marcelo Jacques de Moraes

Aleilton Fonseca

Unsi Al-Haj

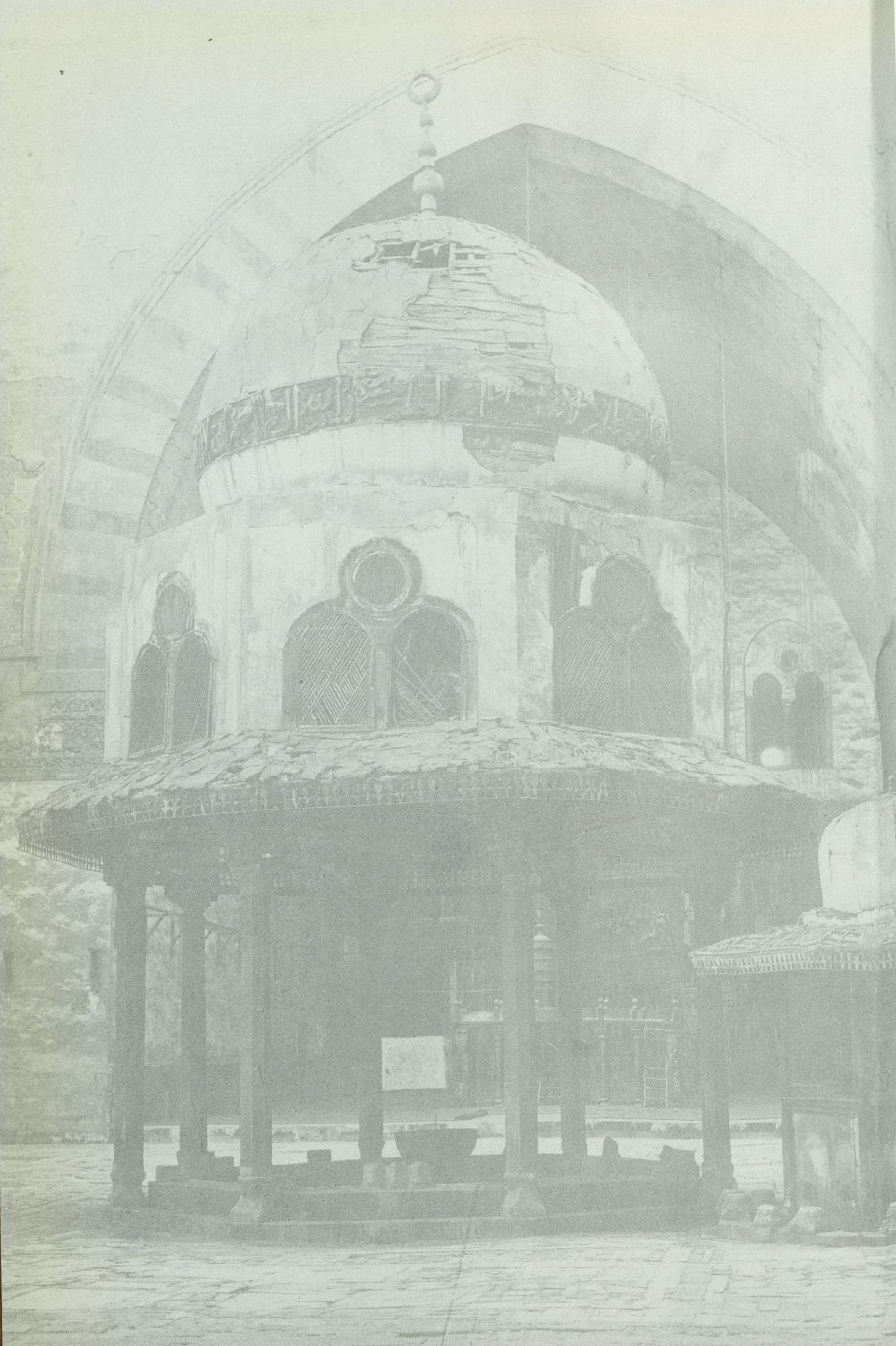




Poesia *Árabe*
Contemporânea
Sempre

BN-INVENTARIO

0292981-3



bain des Ablutions

Poesia



Sempre

Número 24

Ano 13 / 2006

Árabe Contemporânea

Rio de Janeiro

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Presidente da República
LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Ministro da Cultura
GILBERTO GIL MOREIRA

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Presidente
MUNIZ SODRÉ

Diretora Executiva
CÉLIA PORTELLA

Coordenação Geral de Pesquisa e
Editoração
OSCAR M. C. GONÇALVES

Coordenação Geral do Livro e da Leitura
ELMER C. CORRÊA BARBOSA

EDITORIAL

Poesia Sempre
Revista trimestral de poesia

Editor
MARCO LUCCHESI

Editor Adjunto
RUY ESPINHEIRA FILHO

Coordenação Editorial
FERNANDA TRIPOLLI
VERÔNICA LESSA

Revisão
FRANCISCO MADUREIRA
MÔNICA AULER
VALÉRIA PINTO

Projeto Gráfico Original
VICTOR BURTON

Projeto Gráfico Adaptado
ADRIANA MORENO

Diagramação
ADRIANA MORENO

Fotografia
CLÁUDIO DE CARVALHO XAVIER

Conselho Editorial

ALBERTO PUCHEU
ANTÔNIO CARLOS SECCHIN
ARMANDO FREITAS FILHO
ARTHUR NESTROVSKI
DEONÍSIO DA SILVA
GERALDO HOLANDA CAVALCANTI
JOSÉ MINDLIN
LETÍCIA MALARD
LUCIANA STEGAGNO PICCHIO
MÁRIO CHAMIE
RICARDO ALEIXO
WALNICE NOGUEIRA GALVÃO



MINISTÉRIO DA CULTURA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

Ministério
da Cultura



Sumário

Palavras iniciais | 7

Poesia e metafísica na obra de Avicena

Miguel Attie Filho | 9

O livro dos animais: o desafio da tradução

Mamede Mustafa Jarouche | 21

Apresentação da poesia árabe contemporânea

Michel Sleiman | 23

Poesia árabe contemporânea | 25

O terceiro oceano, a poesia turca

Alessandro Bombaci | 61

CADERNO DE IMAGENS | 65

POESIA INÉDITA | 81

ENSAIOS

Desafios do Pensamento

Poético | 161

A poesia e suas demandas

Marcelo Jacques de Moraes | 163

Por uma abordagem sensível do poema

Aleilton Fonseca | 173

Interrogar as palavras, interrogar as escrituras

(ou o poeta na era do desastre)

Edson Rosa da Silva | 179

Pelo colorido, para além do cinzento (quase um manifesto)

Alberto Pucheu | 187

Palavras iniciais

O tema principal desta edição é o da poesia árabe contemporânea, centrada em dois grandes nomes: Adonis e Unsi Al-Haj. Nestes poetas a língua árabe atinge a rara beleza de flechas e arqueiros, vagando incerta entre um passado de glórias e o presente de abismos. O Líbano e a Síria aqui se representam. E o Brasil profundo não tem como ignorar uma parte essencial de suas raízes levantinas. Michel Sleiman e Safa Jubran realizaram um trabalho de grande valor, ao recriar em nossa língua os raros e singulares matizes da poesia árabe.

Mamede Jarouche e Miguel Attie Filho nos oferecem dois textos fortes, a partir dos quais o mundo árabe, mais do que simples ponte entre culturas, emerge como pólo de criação a partir de sua filosofia.

Embora pertencendo a outra língua e tradição, a poesia turca comparece aqui brevemente – pelas relações históricas que manteve com o mundo árabe. O ensaio de Bombaci segue em paralelo com a tradução de Gülistan Özöy.

Dos poemas brasileiros inéditos, algumas surpresas: de geração, de

estréias inesperadas e de importantes consolidações.

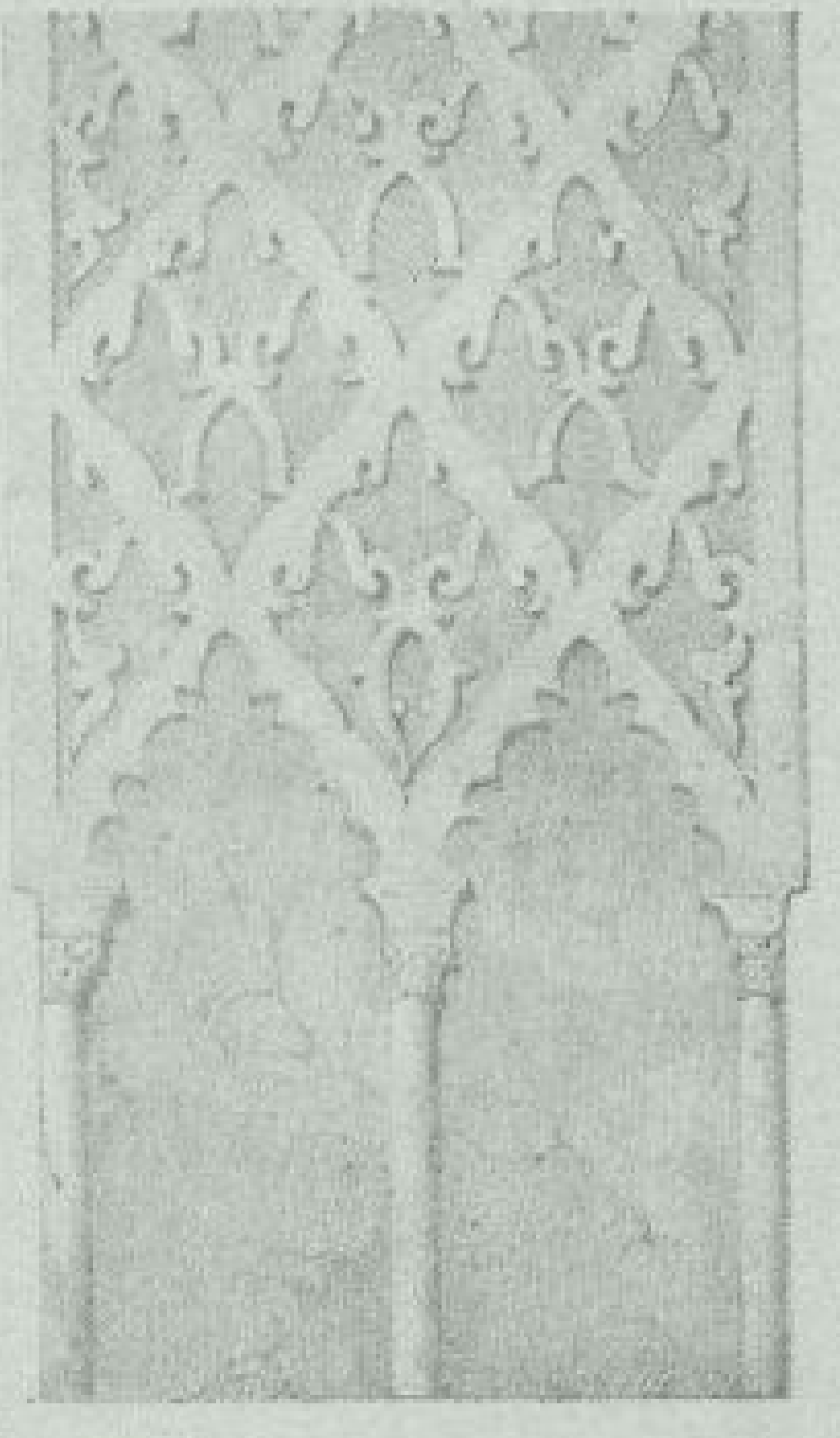
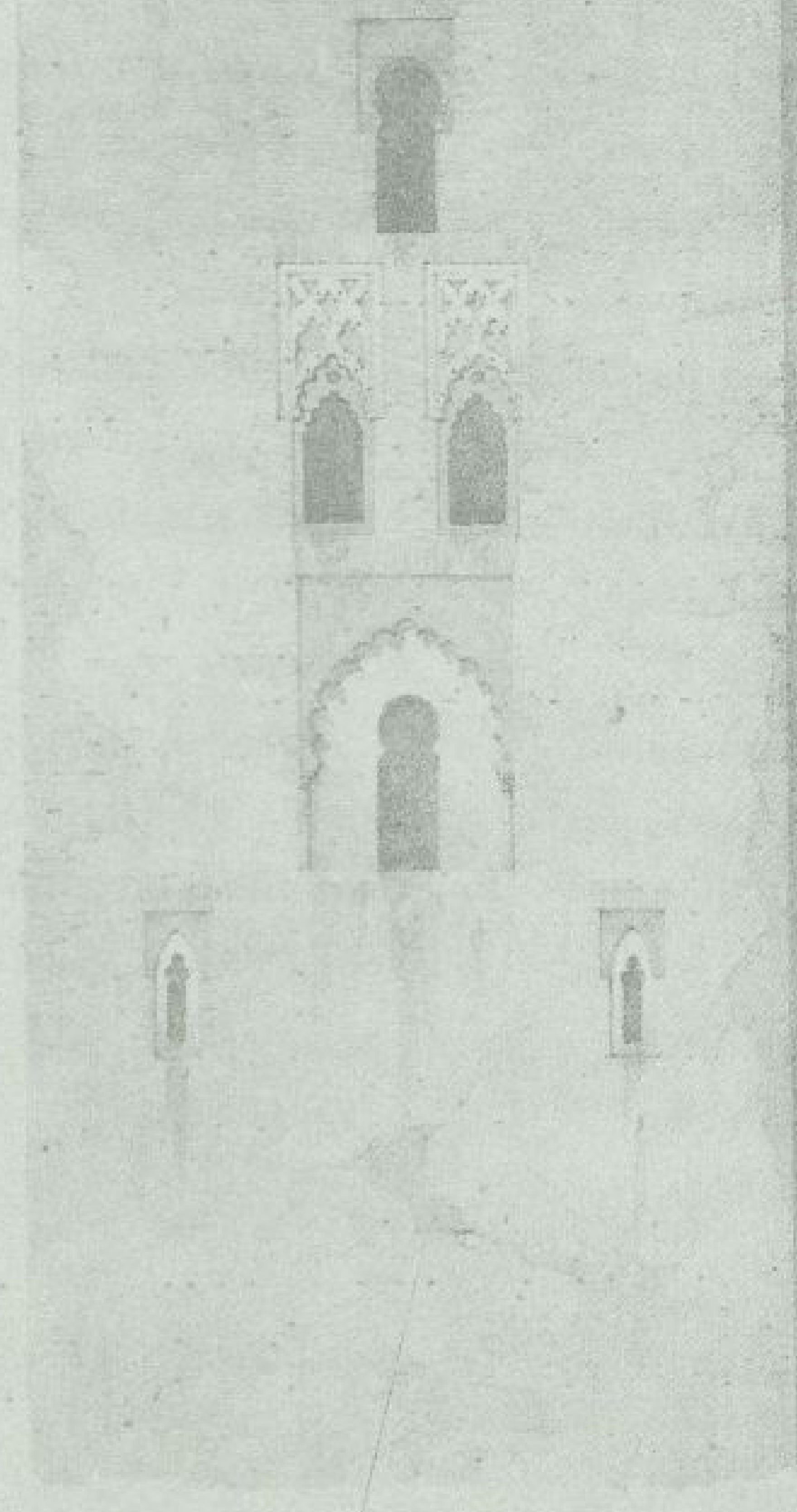
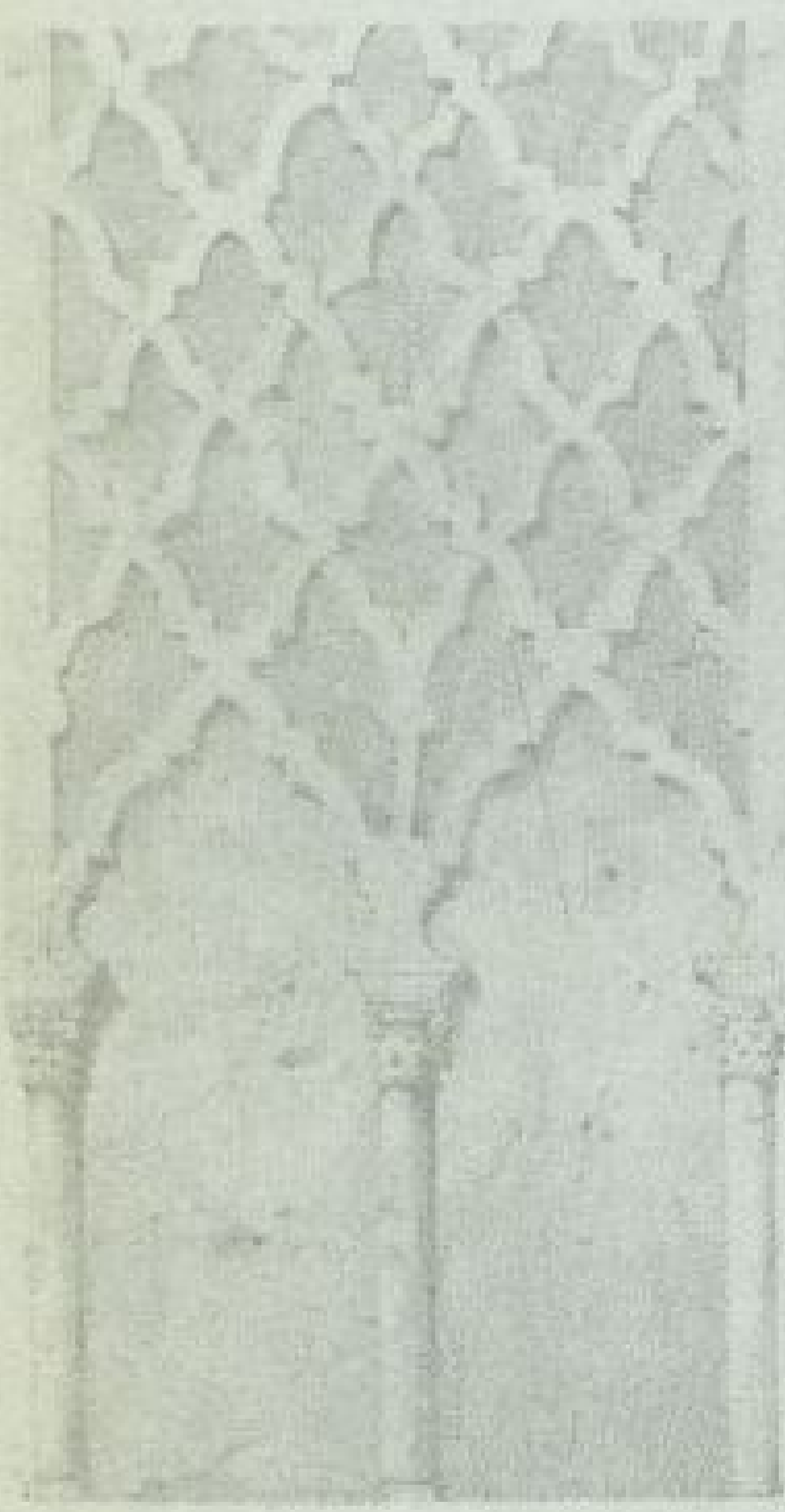
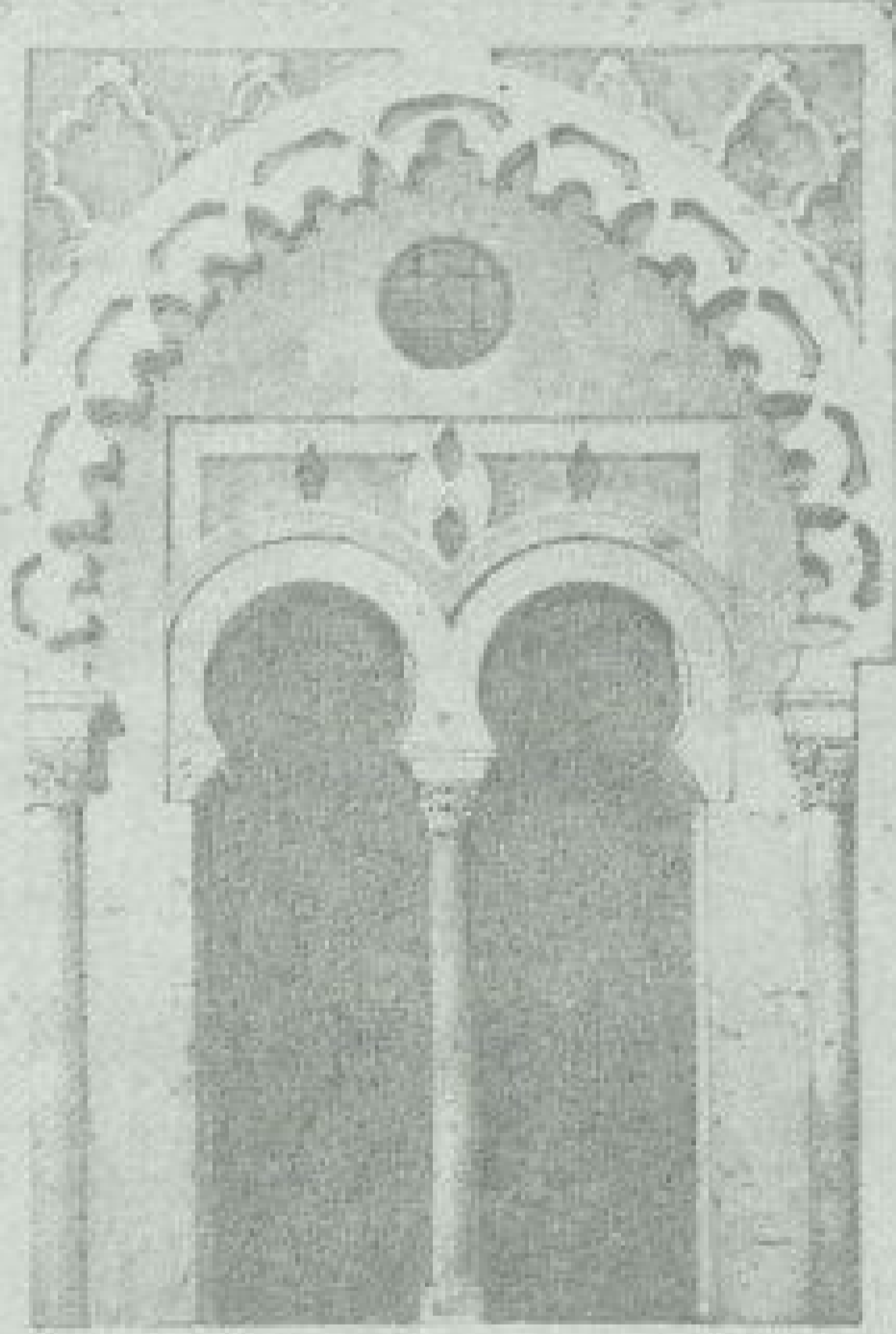
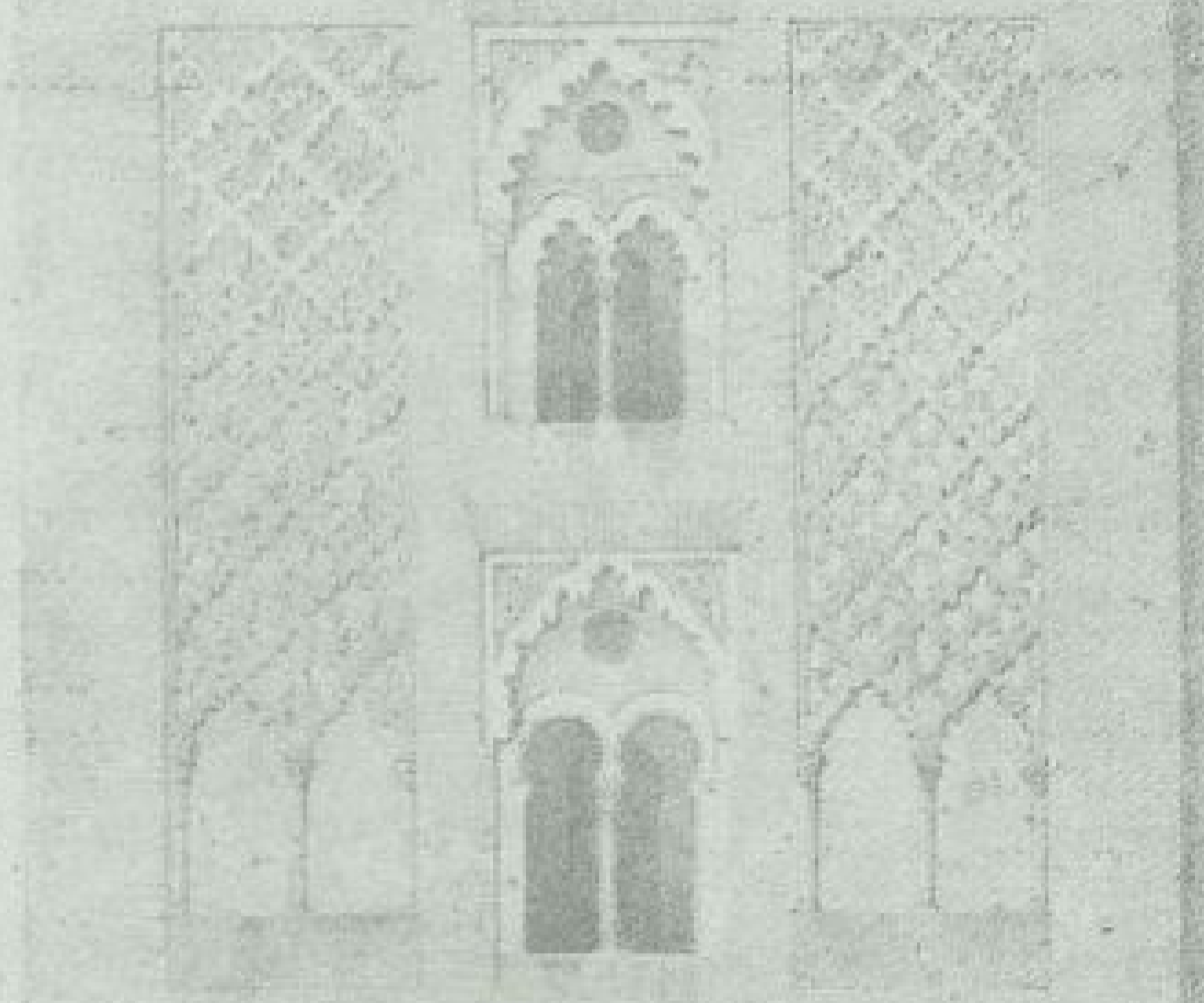
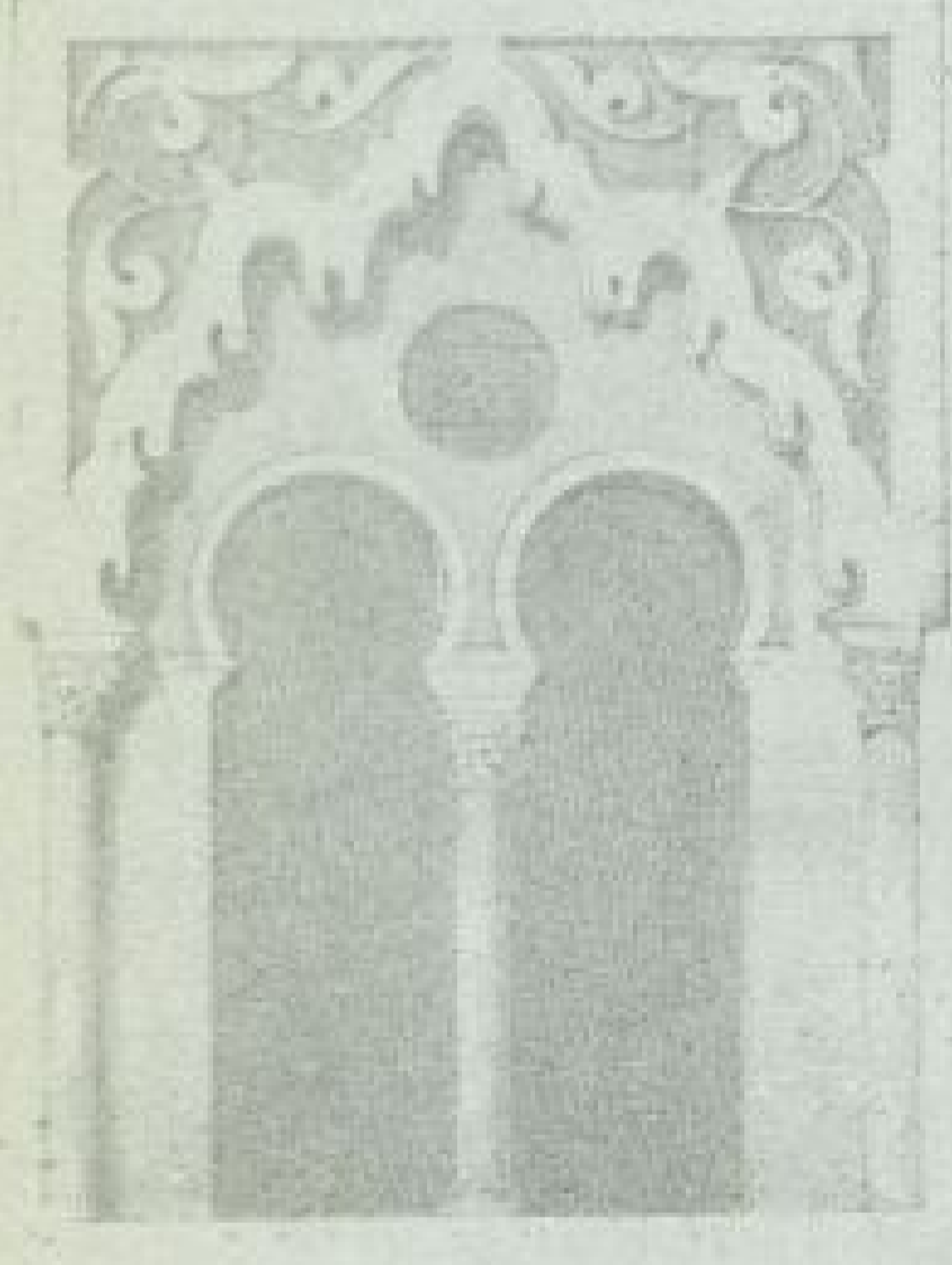
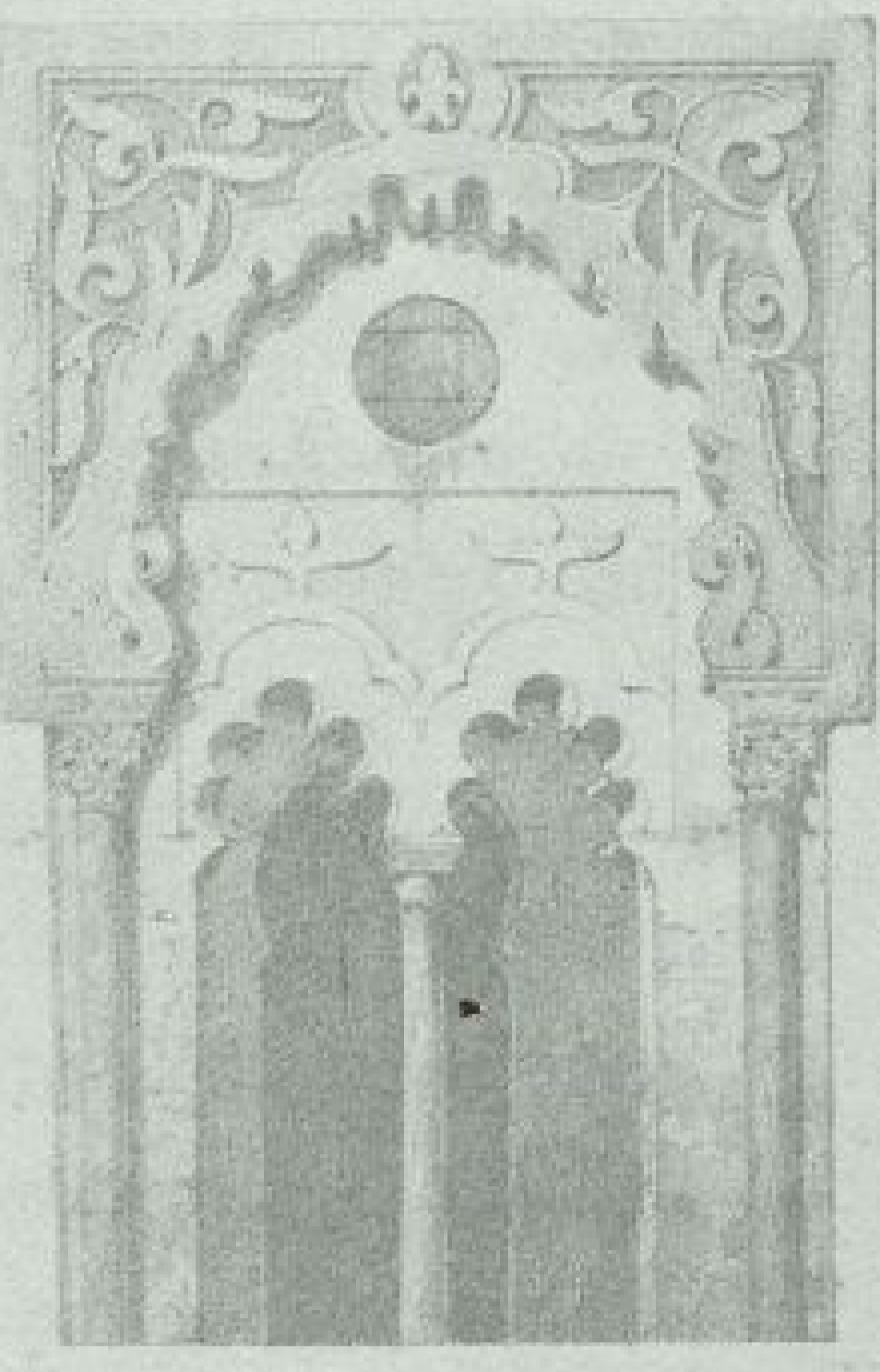
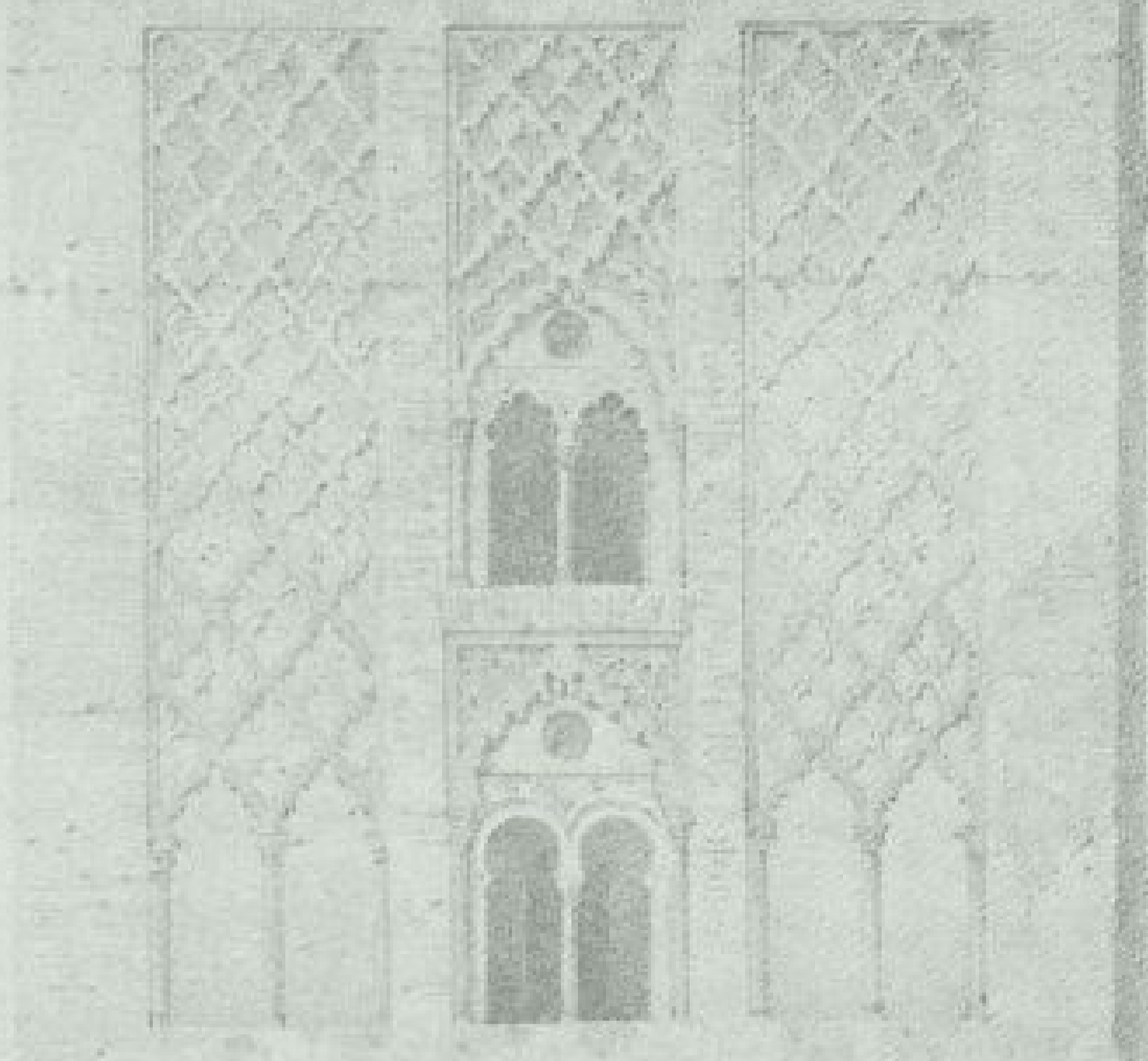
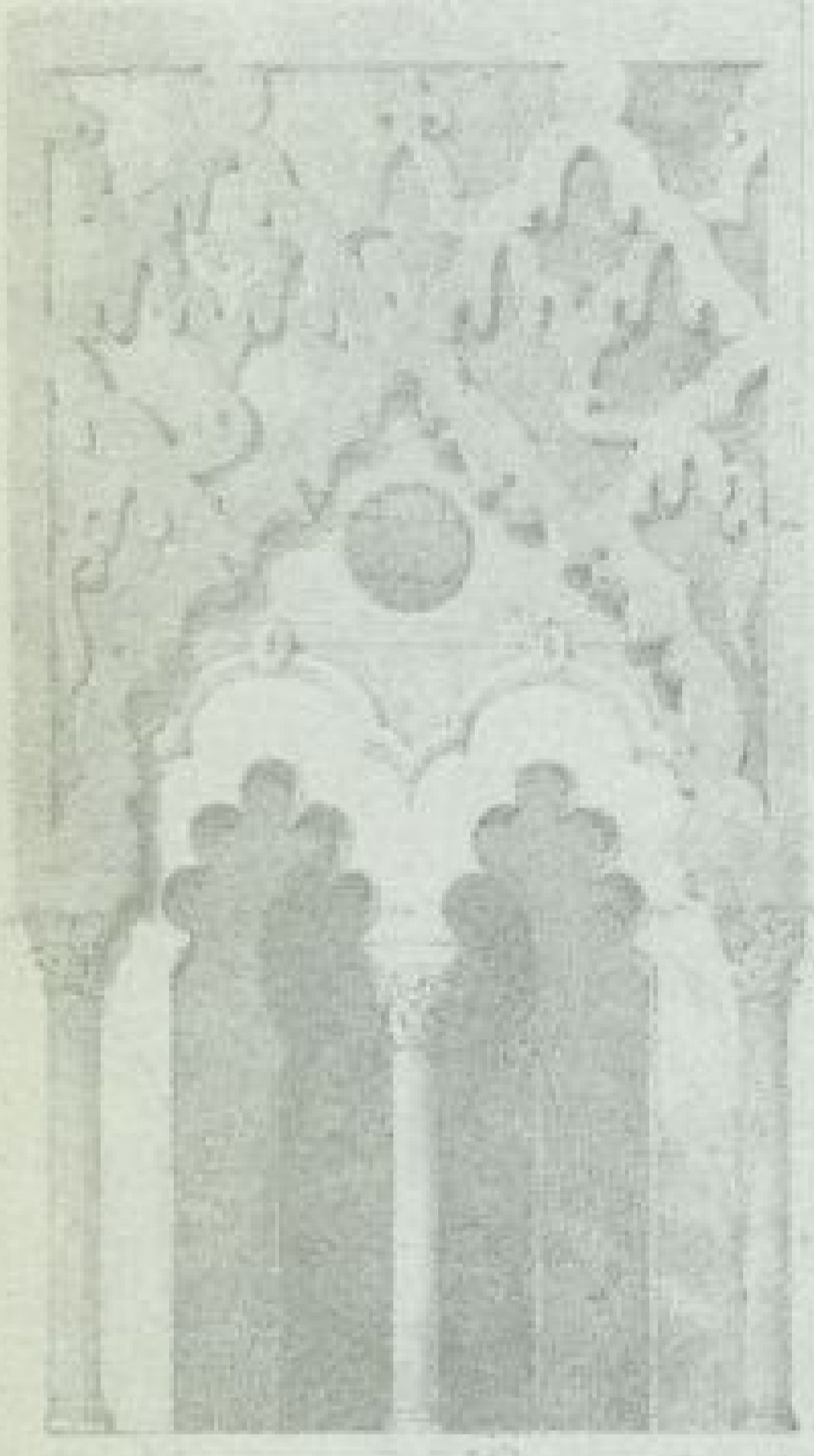
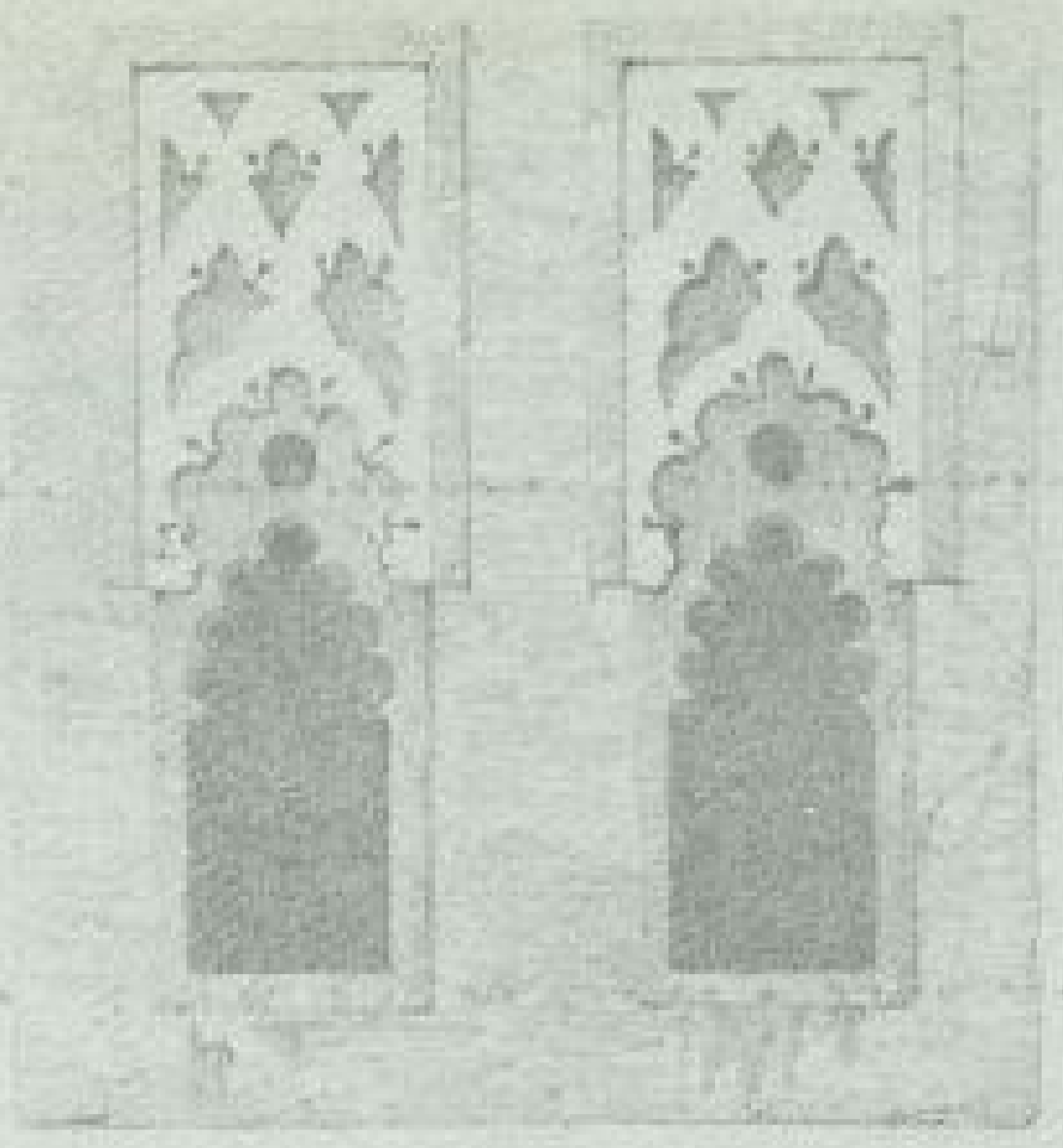
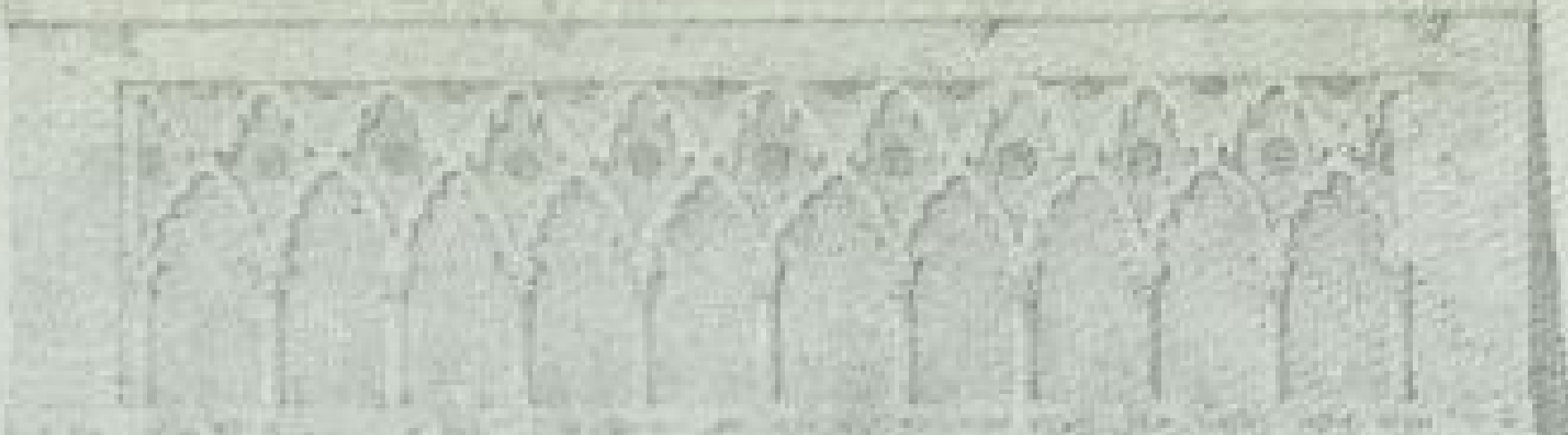
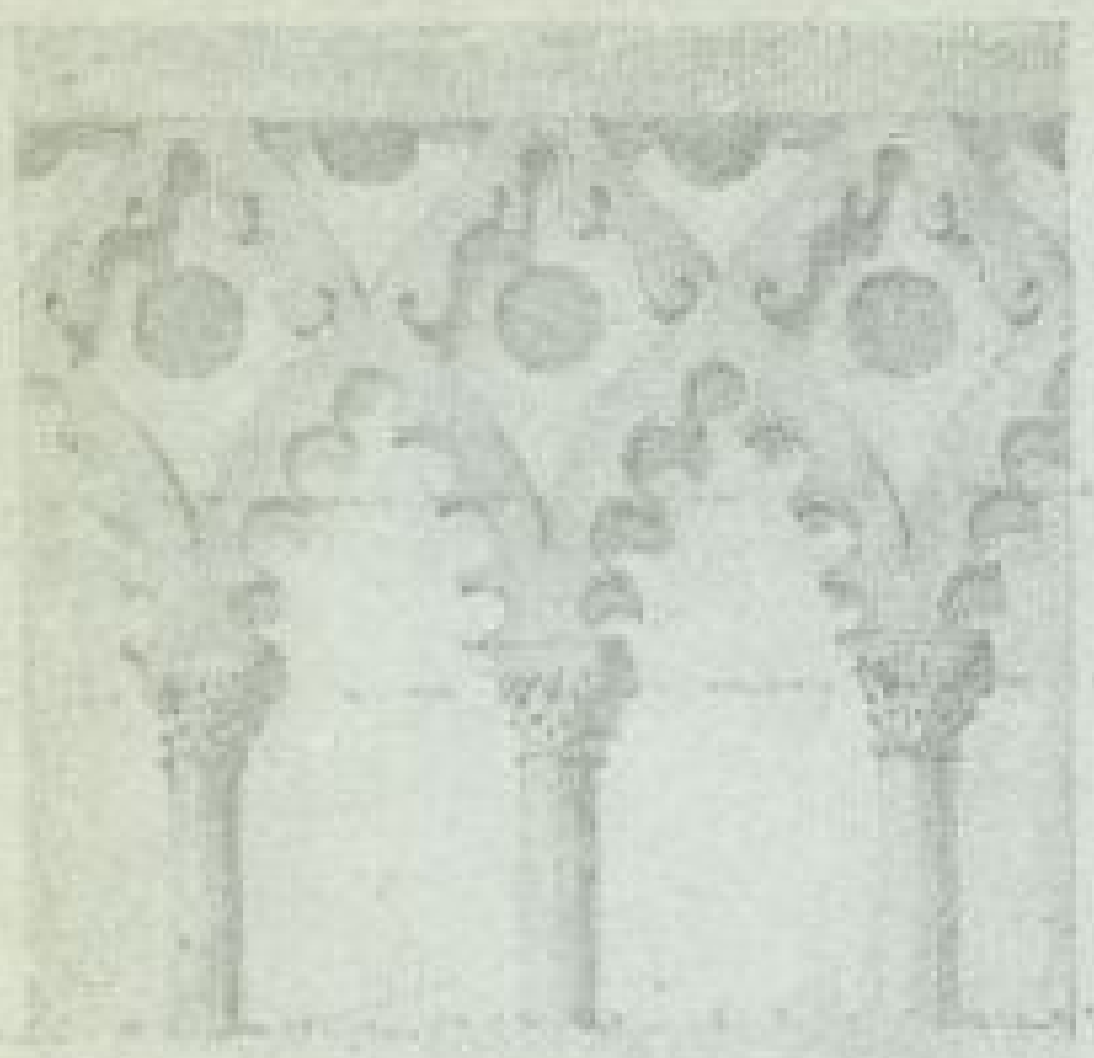
O núcleo de ensaios aborda, por diferentes aspectos e estratégias, a discussão entre crítica e poesia, abrindo fronteiras e caminhos em que as diferenças se dissolvem em favor de uma atitude crítica maior. Assim procede Marcelo Jacques, em *A poesia e suas demandas*; Aleilton Fonseca, em *Por uma abordagem sensível do poema*; Edson Rosa da Silva, em *Interrogar as palavras, interrogar a escritura (ou o poeta na era do desastre)*; e Alberto Pucheu, em *Pelo colorido, para além do cinzento*.

A pesquisa de imagens centrou-se, mais uma vez, no riquíssimo acervo da Biblioteca Nacional. E as novidades não são poucas.

Nossos agradecimentos ao Cônsul do Líbano no Rio de Janeiro, Ali Daher, à Embaixada da Síria no Brasil, ao jornalista Paul Achcar e a Mônica Carneiro.

Agradecemos, finalmente, aos poetas Adonis e Unsi Al-Haj, que, em tempos terribilíssimos, mostraram larga generosidade com esta edição.

Marco Lucchesi



Poesia e metafísica na obra de Avicena

MIGUEL ATTIE FILHO

Se não fossem copiosos os casos de textos apócrifos, de falsos autores, de trocas de datas, de invenções de copistas e de outros tantos equívocos que a História da Filosofia já registrou, seria mesmo desconcertante atestar que a sempre citada “*Metafísica da Al-Shifa*” não é propriamente o título dessa obra de Ibn Sina (Avicena). Assim se abre o quarto tomo: “Em nome de Deus, o clemente, o misericordioso Graças a Deus, senhor dos mundos. Que sua bênção esteja sobre o profeta escolhido, Muhammad, e sobre os generosos membros de sua família. Parte treze do livro *A cura*, a respeito da divina.”¹

Os manuscritos latinos geralmente intitularam o texto de Ibn Sina de *Liber de philosophia prima sive scientia divina*. A referência à “filosofia primeira” justifica-se na medida em que o título da primeira seção faz referência explícita à *falsafat-al-wula*, isto é, “filosofia primeira”. A menção à “ciência divina”, por sua vez, remete à abertura acima

¹ IBN SINA. *Al-Shifa*. Texte établie et édité par C. G. Anawati et S. Zayed; introduction par I. Madkour. Le Caire: R. A. U. Ministère de la Culture, 1960. As demais citações fazem parte do primeiro capítulo da *Metafísica*.

mencionada. De toda maneira, nenhum dos dois é tradução literal do árabe. A inserção da palavra “metafísica” nos manuscritos latinos inicialmente veio acompanhada por, pelo menos, um dos dois termos citados, ou até mesmo pelos dois termos ao mesmo tempo como, por exemplo, em *Incipit metaphysica Avicenne de prima philosophia sive scientia divina*². Num manuscrito do século XIV, o título já aparece simplificado para *Liber metaphysice Avicenne* e, ao menos em dois do século XV, encontra-se grafado simplesmente como *Metaphysica*. Não está descartada a hipótese de que alguns tradutores latinos, por associação de temas, teriam aplicado o título do livro de Aristóteles ao título do livro de Ibn Sina. Por razões históricas, é entendível, desse modo, que se possa fazer uso do termo “metafísica” para designar o livro em questão. Por outro lado, não é adequado usar “metafísica” para designar a ciência à qual Ibn Sina faz referência. Os dois termos que

² IBN SINA. *Liber de philosophia prima sive scientia divina I-IV*. “Avicenna latinus”. Édition critique par S. Van Riet et Introduction Doctrinale par G. Verbeke. Louvain: Brill, 1968. p. 124.

ele usa são suficientes para defini-la: “filosofia primeira” ou “ciência divina” – aliás, tal como o fez Aristóteles. Contudo, se essa breve indicação pode apontar caminhos de inserção do termo “metafísica” para designar o título do quarto tomo da *Al-Shifa*, ainda assim, faz somente do ponto de vista dos caminhos da tradição latina. Outra questão, portanto, é saber se o próprio Ibn Sina, fez alguma referência direta ao termo “metafísica”. Caso tivesse havido tal literalidade, nosso autor teria tido uma opção, ao menos, para usá-lo, fosse para se referir à sua obra como sendo *A metafísica* ou, então, à uma certa “ciência metafísica”. Uma passagem de sua autobiografia – citada freqüentemente – pode fornecer elementos para essa questão. Diz o filósofo, enquanto explica sua formação intelectual por meio dos livros aos quais teve acesso: “de maneira que dominei as ciências lógicas, naturais e as matemáticas e me dirigi para a ciência divina. Li o livro *Metafísica* e não compreendi o que estava nele, e o propósito de seu autor se manteve obscuro a mim, de modo que o li por quarenta vezes e o memorizei.”³

Em seguida, nosso autor narra que foi a uma feira e comprou um livro que o ajudou a resolver a questão, Ibn Sina o nomeia: “é o livro de Abu Nasr Al-Farabi a respeito dos propósitos do livro *Metafísica*”. O que temos nessa curta passagem de sua autobiografia são duas citações literais em que o termo árabe utilizado para referir-se ao livro de Aristóteles não é “ciência divina ou filosofia primeira”, mas “metafísica”. Vale registrar que, no texto árabe, o termo “metafísica” não aparece transliterado, mas é uma composição

³ GOHLMAN, W. *The life of Ibn Sin*. New York: State University of New York Press, 1974. p. 33-35. Esta edição de Gohlman traz a autobiografia na íntegra, em texto bilíngüe, árabe-inglês.

do mesmo modo que é feito no grego *ta meta ta physica*. O conceito de *mâ ba ‘ad attaby‘iata* expressa literalmente “o que está depois da física”.⁴ Note-se, porém, que o termo não aparece substantivado como um nome próprio, mas refere-se ao “livro daquilo que está depois da física”. Essa observação, ainda que pudesse parecer ingênua, é relevante se confrontada, por exemplo, com a referência feita à chamada *Teologia de Aristóteles*. Nesta, não se seguiu o mesmo padrão para identificar o livro em questão, pois o termo “teologia” apareceu na *falsafa* como um nome próprio transliterado de maneira substantivada: *‘Atulugia Aristatalis*, tratamento distinto, portanto, do que ocorreu no caso da *Metafísica*.⁵ Outro dado importante é que na mesma passagem – duas palavras antes de “metafísica” – Ibn Sina grafou *al-‘ilm al-ilahyi*, isto é, “a ciência divina”, indicando que o livro de Aristóteles, chamado “metafísica” o teria auxiliado para se iniciar na “ciência divina”. Na passagem, portanto, “ciência divina” é usada para designar a ciência que se encontrava no livro de Aristóteles e “metafísica” é, no máximo, o nome que designa o livro de Aristóteles, mas não o de Ibn Sina. Para confirmarmos isso, basta nos dirigirmos ao tomo quatro da *Al-Shifa* e constatarmos que essa parte não é designada por “metafísica”, mas por “ciência divina”, no título, e por “filosofia primeira” no título da seção, como vimos.

⁴ Ibid., p. 32 et seq., e notas 28 e 30 à p. 122, nas quais coloca em dúvida que o livro de Al-Farabi mencionado pode não ter sido um pequeno opúsculo de mesmo nome, mas sim o *Kitâb al-huruf*, no qual a *Metafísica* de Aristóteles é analisada mais detalhadamente.

⁵ Cf. ATTIE FILHO, M. *Falsafa*, p. 51 et seq. para mais detalhes de transliteração de termos gregos e árabes concernentes à metafísica.



Palestina, no século XIX, in *Souvenirs d'Orient* (foto: Félix Bonfils – acervo BN)

Não obstante o termo não traduzir o título do texto árabe, referir-se a esta parte da obra como sendo a *Metafísica* acabou por se tornar moeda corrente entre os pesquisadores, mantendo-se até os dias atuais. Só parece ser possível, assim, usar o nome *Metafísica*, por razões históricas, para designar a obra em questão, na medida em que foi consagrada pelo uso – tal como foi feito com os escritos de Aristóteles apesar de ele mesmo não ter usado o termo para designar aquele conjunto de escritos. Usamos esse nome com as ressalvas e as explicações acima, entendendo ser mais adequado, contudo, que a referência a essa parte da obra de Ibn Sina seja feita simplesmente como a *Divina*.

A primeira edição da *Metafísica da Al-Shifa*⁶ foi por meio de uma litografia

⁶ Cf. ANAWATI, G. C. Essai de bibliographie avicennienne. *Revue Thomiste*, Paris, v. 51, p. 407-440, 1951. Para as partes da *Al-Shifa* que foram editadas em árabe ou parcialmente traduzidas para outros idiomas, cf. JANSSENS, J. L. *An annotated bibliography on Ibn Sina (1970-1989)*. Leuven: Leuven University Press, 1991, p. 3-13. Na classificação proposta por Anawati, a *Al-Shifa* encontra-se catalogada entre as obras de filosofia geral sob o n. 14, mencionada a existência de 105 manuscritos.

publicada em Teerã no ano de 1885, ou seja, depois de transcorridos mais de oitocentos anos de sua composição. Tal litografia trouxe à luz não só a *Metafísica*, mas, também, a parte da *Física* da *Al-Shifa*, sob a seguinte titulação: *Física, Do céu e do mundo, Da geração e da corrupção, Das ações e das paixões, Dos meteoros e minerais, Da alma, Dos Vegetais e Dos animais*. Ao final, reproduziu-se o volume da *Metafísica*. Ambas as partes não informaram as fontes ou os manuscritos que foram utilizados, embora apresentassem inúmeros comentários e glosas interlineares assinados por autores posteriores a Ibn Sina, tais como Mulla Awliya' e Mulla Sulayman.

Em 1950, época da celebração do “Milênio de Avicena”, constituiu-se um comitê sob a presidência do professor Ibrahim Madkour, encarregado de recolher os principais manuscritos para finalizar uma edição da *Metafísica*. Anawati participou do referido comitê e ajudou na fixação do texto árabe. Esta edição da *Metafísica*, terminada nos anos 1960 no Cairo, é o texto base, em árabe, que utilizamos nesta pesquisa; a propósito, o mesmo que Anawati utilizou em sua tradução francesa. Depois da tradução



Árabes, in *Recueil De Cent Estampes Representant Differentes Nations du Levant* (acervo BN)

latina medieval – realizada em Toledo sob método de equipe semelhante descrito na dedicatória do *Livro da alma*⁷ – a primeira tradução para uma língua moderna foi entabulada pelo alemão Max Horten em 1907.⁸ A edição crítica da tradução latina medieval foi publicada na coleção Avicenna Latinus sob a condução de S. Van Riet. A publicação, com excelente introdução de Verbeke, foi feita em três volumes: o primeiro incluindo os Livros I a IV da *Metafísica*, o segundo incluindo os Livros V a X e, o terceiro volume reunindo o léxico árabo-latino e o latino-árabe. Os volumes saíram publicados em 1977, 1980 e 1983, respectivamente. Até aquela data, embora alguns autores contemporâneos houvessem traduzido alguns

⁷ Cf. ATTIE FILHO, M. *Os sentidos internos em Ibn Sina (Avicena)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 9-39, a respeito da vida e da obra de Ibn Sina, assim como referências à tradução latina do *Livro da alma*.

⁸ *Die Metaphysik Avicennas: das Buch der Genesung des Seele*, Leipzig, 1907.

trechos da *Metafísica*, o trabalho completou-se com a tradução integral de Anawati, publicado simultaneamente à *Metafísica* do Avicenna Latinus. O trabalho de Anawati teve a colaboração do CNRS – Centre National de la Recherche Scientifique – e saiu na coleção de *Études Musulmanes*, cuja direção estava a cargo de Étienne Gilson e Louis Gardet. A tradução foi publicada em dois volumes num intervalo de sete anos, de 1978 a 1985: o primeiro volume traz os Livros I a V da *Metafísica*, e o segundo apresenta os livros VI a X.

O tratado de Ibn Sina alinha-se e dá continuidade à tradição peripatética em vista dos problemas colocados – e muitas vezes não respondidos – por Aristóteles em seus escritos. Dentre eles, destaquemos que a questão metafísica implica, antes de tudo, a verificação das condições de possibilidade para se determinar o caráter de uma nova ciência, sem que ela seja reduzida a nenhuma das outras. Tomada a classificação das ciências, de acordo com Ibn Sina, em suas divisões principais – a Lógica como ciência instrumental e o conjunto das ciências inferiores e intermediárias⁹ – nosso autor se põe a verificar se haveria um campo de investigação que não pudesse ser referido em

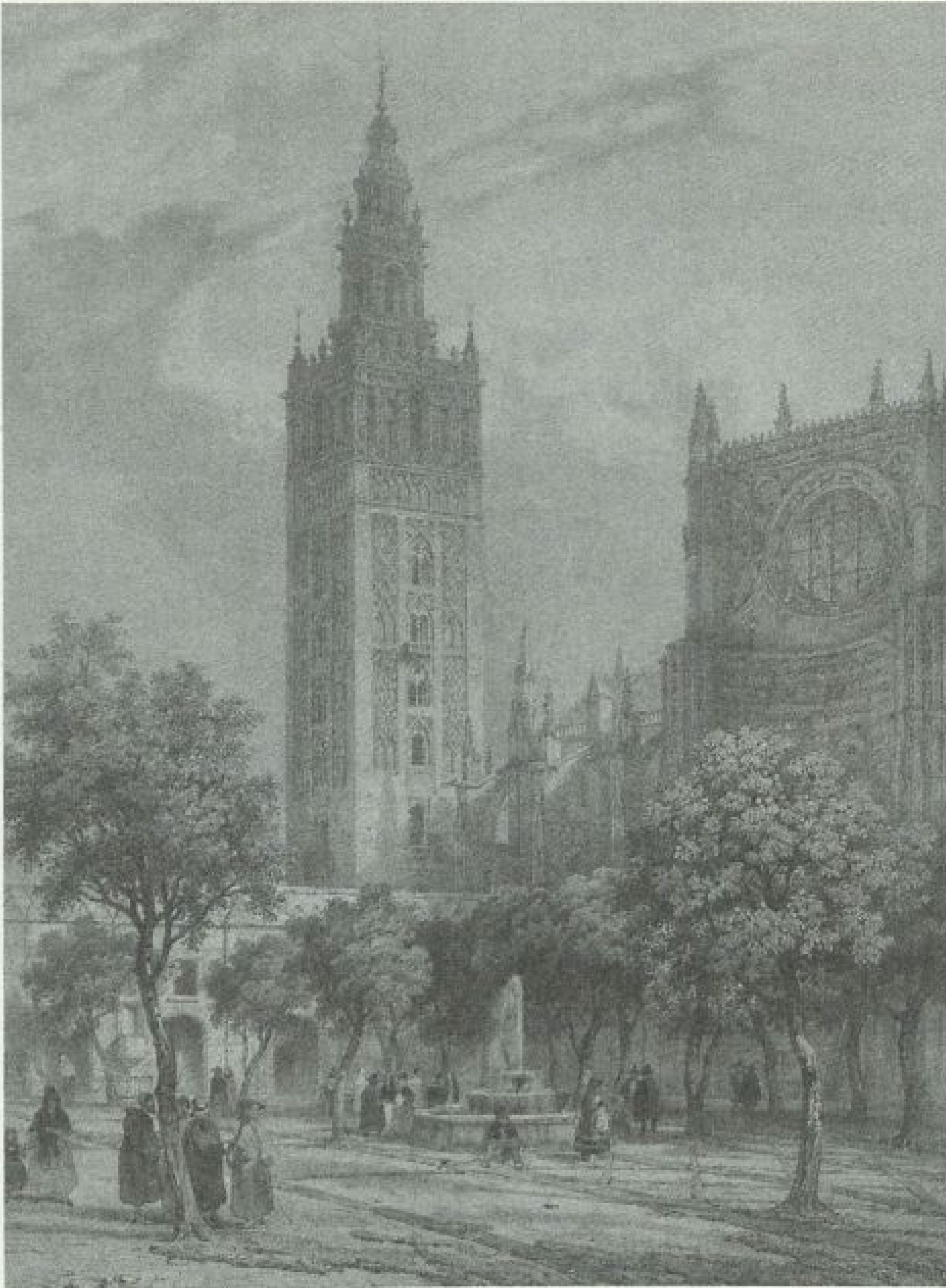
⁹ Não nos deteremos neste artigo a analisar a classificação das ciências em Ibn Sina. Em sua divisão principal a classificação estatui o campo das ciências práticas e o campo das ciências teóricas. A Lógica é tomada como uma ciência instrumental. No campo das práticas incluem-se a Política, a Ética e a Economia. O campo das ciências teóricas é dividido em três partes: a ciência inferior designada pela Física – seguindo o memorial de Aristóteles – a ciência intermediária, designada pela Matemática (Aritmética, Geometria, Música e Astronomia) e a ciência superior, designada pela Divina.

nenhuma das ciências previamente estabelecidas. Desse modo, Ibn Sina procura uma solução para dois problemas iniciais. O primeiro é responder se as diversas denominações que esta ciência superior recebeu são nomes distintos para uma mesma ciência, se são ciências distintas ou se, enfim, são ramificações de uma única ciência. A segunda questão é, por via negativa, eliminar aquilo que não pode ser sujeito dessa ciência, com vistas a determinar o seu sujeito próprio, isto é, procurar definir qual é o campo de investigação, o objeto de estudo – diríamos modernamente – dessa ciência. No primeiro caso, Ibn Sina apela à memória do leitor, afirmando que já se ouviu falar de coisas pertinentes a essas questões, sem que fosse determinado com precisão, porém, o seu significado. “Tu já ouviste dizer que haveria uma Filosofia Verdadeira e uma Filosofia Primeira e que ela forneceria o meio de verificar os princípios das outras ciências e que ela, na verdade, é a Sabedoria.” Nesta primeira afirmação, aplicam-se três

denominações distintas – Filosofia Verdadeira, Filosofia Primeira e Sabedoria – como denominações formais a respeito do que é preciso deliberar para resolver, assim, o primeiro problema apontado. Em seguida, Ibn Sina passa das denominações para alguns atributos que circundam o campo dessa ciência. Diz ele: “Tu escutaste, por vezes, que a Sabedoria é a ciência mais nobre do mais nobre conhecido. Outras vezes, que ela é o mais verdadeiro e o mais preciso conhecimento. Outras vezes, enfim, que ela é a ciência das causas primeiras do todo.” As três atribuições referidas – a ciência mais nobre, o mais verdadeiro conhecimento e a ciência das causas primeiras – não são necessariamente intercambiáveis, nem podem ser reduzidas umas às outras, na medida em que apontam aspectos diferentes para os quais essa ciência se dirige. As definições, presentes em tais afirmações, embora válidas, são tomadas por Ibn Sina como insuficientes e fragmentadas, impossibilitando que se esclareça qual seria a relação entre elas, sejam

Vista panorâmica da cidade do Cairo, Egito, no séc. XIX
(foto: Pascal Sebah – acervo BN)





La tour de la Giralda, in *Monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Séville et Grenade* (imagens: Girault de Prangey – acervo BN)

as denominações das ciências ou sejam suas propriedades. “Tu não sabes, porém, o que seria tal Filosofia Primeira e o que seria tal Sabedoria; e sequer se as três definições e propriedades pertenceriam a uma mesma disciplina ou a disciplinas diferentes, cada uma delas trazendo o nome ‘Sabedoria’.” A impossibilidade de se saber com precisão a que se referem tais denominações e propriedades, explícita nessa passagem, põe em questão se, na classificação das ciências, o campo da ciência teórica superior, preenchido inicialmente pela *Divina* deveria ser ocupado por mais de uma ciência. Ora, se a Sabedoria estuda o mais nobre dos conhecidos e a Filosofia Primeira estuda aquilo que é primeiro na ordem das coisas, nada obriga – se tomadas nestas definições – que tenham um laço que as torne uma ciência comum,

dirigidas ao mesmo sujeito. Isso somente seria possível se houvesse uma determinação anterior na ordem das coisas que as englobasse e as estabelecesse como um desdobramento posterior ou, ao contrário, se elas forem entendidas como ciências distintas. A resposta de Ibn Sina a essa questão é categórica: “Agora, nós te mostraremos que a ciência que buscamos é a Filosofia Primeira, e que ela é a Sabedoria absoluta e que as três propriedades que descrevem a Sabedoria, são propriedades de uma mesma disciplina.”

Ora, define-se aqui, portanto, qual é o projeto de Ibn Sina para o campo da ciência superior. Trata-se de uma disciplina única que pode ser denominada de modo distinto a partir de seus atributos. Mais ainda, as três propriedades descritas anteriormente – a ciência mais nobre, o mais verdadeiro conhecimento e a ciência das causas primeiras – são componentes de uma mesma e única ciência. Nessa medida, a denominação de *Divina* – com a qual nosso autor encimou seu estudo – mantém-se em consonância com os outros nomes citados, visto a sinonímia que Ibn Sina atribui a eles na passagem. Dessa maneira, a primeira resposta que se buscava foi encontrada: as diversas denominações que esta ciência superior recebeu são propriedades distintas de uma mesma ciência, não se trata de ciências distintas, no máximo, aspectos de uma única ciência.

A importância da postura de Ibn Sina quanto ao estatuto da ciência superior, dentre outras coisas, é estabelecer a unidade do

conhecimento. A visão da unificação do saber por meio dos laços entre as ciências inferiores e intermediárias e a ciência superior já ficara estabelecida no *Livro da alma* remetendo, necessariamente, à *Divina*. A continuidade dessa unidade é expressa pela tentativa de harmonizar aspectos distintos do estudo dessa disciplina a partir de seus atributos irreduzíveis entre si. O projeto de unificar as denominações e os atributos pode ter relação com a passagem onde Ibn Sina refere-se à leitura da *Metafísica* de Aristóteles na qual registrou, inicialmente, não compreender “o propósito do autor”, como já mencionamos. Se é, no mínimo discutível, que nos escritos de Aristóteles – posteriormente sob a denominação *Metafísica* – encontrar-se-ia um, dois, ou mais projetos de pesquisa, sob os quais tal disciplina versaria, no caso de Ibn Sina, a solução encontrada é unificadora, por meio da sinonímia e da ramificação de seus atributos. No entanto, para que isso seja viável, é preciso determinar qual é o sujeito da *Divina*. Afinal, se o sujeito for tomado pelas definições já apresentadas como sujeitos distintos, isto é, um para a Filosofia Primeira, outro para a Filosofia Verdadeira e outro para a Sabedoria, voltamos à impossibilidade de englobá-las sob uma mesma denominação. Englobá-las pela simples sinonímia, como foi feito na última passagem, não é demonstrar que elas são uma e a mesma disciplina. O único meio de demonstrar isso é encontrar um sujeito anterior na ordem das coisas que seja capaz de englobar as três propriedades descritas.

Ibn Sina alude, inicialmente, à possibilidade de que o sujeito dessa ciência seria Deus. Agora, se Deus for considerado o sujeito da *Divina*, qual seria o propósito da investigação? Conhecer sua essência, seus atributos, seus atos ou outra coisa? “Sabe-se

que cada ciência tem um sujeito que lhe é próprio. Procuremos agora o sujeito desta ciência. Qual seria? Seria a facticidade¹⁰ de Deus? – que Ele seja exaltado – ou não seria isso? Seria isso, então, algo que se investiga nessa ciência?” No caso em questão, a pergunta a respeito de Deus, isto é, a primeira pergunta, é sobre a facticidade de Deus. O sujeito da *Divina* versa sobre a facticidade de Deus? Ora, e desde quando Deus é um dado factual? A afirmação de Ibn Sina é categórica e descarta Deus como sujeito da *Divina*. “Dizemos, pois: não é possível que isso seja o sujeito, na medida em que o sujeito de toda ciência é alguma coisa cuja existência é admitida nessa ciência – e o que se busca são somente seus modos. Aprendeu-se isso alhures. Ora, a existência de Deus – que Ele seja exaltado – não pode ser admitida nesta ciência como sujeito, mas ela é aí investigada.”

Assim, o caminho da argumentação reconduz à questão da facticidade de Deus. Se cada ciência tem seu sujeito dado, e seus

¹⁰ O termo árabe em questão é *ʿinnyia*. Nesse sentido, talvez o termo *ecceitas*, que muitas vezes é dado como sinônimo de *haecceitas* – notadamente na filosofia de Duns Scott, depois recuperado por Heidgger –, tenha aí sua origem, visto que a construção *ecceitas* diverge do radical de *haecceitas*. No primeiro caso, o termo *ecce* significa “eis aí”, muito próximo ao sentido que damos em “facticidade”, ao passo que *haecceitas* deriva de *haec* que significa “isto”, mais próximo à segunda vocalização, isto é, *anyia* e, portanto, mais próximo do sentido de “identidade ou ipseidade”. Os dois termos latinos entraram em língua portuguesa como “ecceidade e hecceidade” e, embora os dicionários os tragam como sinônimos, se for considerada a hipótese de que derivam dos dois conceitos árabes aqui apresentados, então, conclui-se que “ecceidade e hecceidade” significam, na raiz, coisas diferentes.

princípios estabelecidos pela ciência que lhe é superior, então, como poderia Deus ser um dado para esta ciência se sua facticidade não pode ser admitida de modo imediato? Mas, por outro lado, como não seria esta ciência a arena de investigação a seu respeito? A passagem, desse modo, põe em questão duas coisas distintas. A primeira é descartar Deus como o sujeito da *Divina*, na medida em que sua existência não pode ser admitida antecipadamente, contrariamente ao que ocorre no caso das ciências inferiores e das ciências intermediárias, em que os corpos e a quantificação desprovida de matéria são dados admitidos antecipadamente, e seus respectivos princípios justificados pela ciência que lhe é superior. A segunda é manter o campo de investigação da *Divina* como o lugar mais adequado para se perguntar a respeito de Deus. Afinal, o termo “filosofia” é um termo equívoco, tendo tomado diversos sentidos ao longo da história do pensamento. Vale lembrar que, no caso da *falsafa* de Ibn Sina, o projeto de um saber total, hierarquizado e harmônico subentende uma organização dos sujeitos do conhecimento, de modo a completar o arco que os alcance de maneira integral. Aqui, estamos muito distantes do pensamento moderno, do seccionamento entre razão e experiência ou dos interditos da razão pura. A filosofia de Ibn Sina não admite que não haja um campo de investigação para o divino. Afinal, que filosofia seria esta que interdita a pergunta? A ciência suprema, embora não tenha Deus como sujeito de sua análise, é o campo de investigação a respeito dele. Melhor, se há uma disciplina que possa especular a seu respeito, esta é a *Divina*. “Se assim não fosse seria necessário ou que ela [existência] fosse admitida nesta ciência e investigada em outra, ou então que ela fosse admitida nesta

ciência e não investigada em outra. Ora, as duas suposições são falsas.”

O argumento para manter a dupla afirmação – isto é, que Deus não é o sujeito da metafísica, mas é aí investigado – é construído a partir da redução à impossibilidade das duas opções afirmadas na passagem. De que modo? Ora, a existência de Deus não pode ser investigada em nenhuma das outras ciências, porque elas são ou morais, ou políticas, ou físicas, ou matemáticas ou lógicas. “Não há ciência nas ciências filosóficas, fora dessa divisão e em nenhuma delas busca-se estabelecer a existência de Deus – que ele seja exaltado – isso aliás, não seria possível.” Por outro lado, não é possível que a existência de Deus não seja investigada numa outra ciência, pois, se assim não fosse, ela não seria investigada em nenhuma ciência. Isso não aconteceria caso a existência de Deus fosse evidente, ou caso não houvesse meios de argumentar a esse respeito. Como nenhuma das duas coisas ocorre, então, “resta que sua investigação seja feita somente nesta ciência”. Nessa medida, Deus não pode ser o sujeito da metafísica, mas a metafísica investiga coisas a respeito de Deus, por não haver sentido que as outras ciências o façam, e por não haver razão para que deixe de ser investigado. “Tal investigação se faz sob um duplo ponto de vista: estuda-se ou do ponto de vista de sua existência, ou do ponto de vista de seus atributos. Ora, se a pesquisa de sua existência se faz nesta ciência, é impossível que ela seja o sujeito dessa ciência, pois a nenhuma ciência é dado estabelecer a existência de seu sujeito.”

A segunda possibilidade descartada por Ibn Sina refere-se às causas, isto é, seria a *Divina* o estudo das causas? A referência remete às quatro causas aristotélicas – material, formal, eficiente e final – entendidas

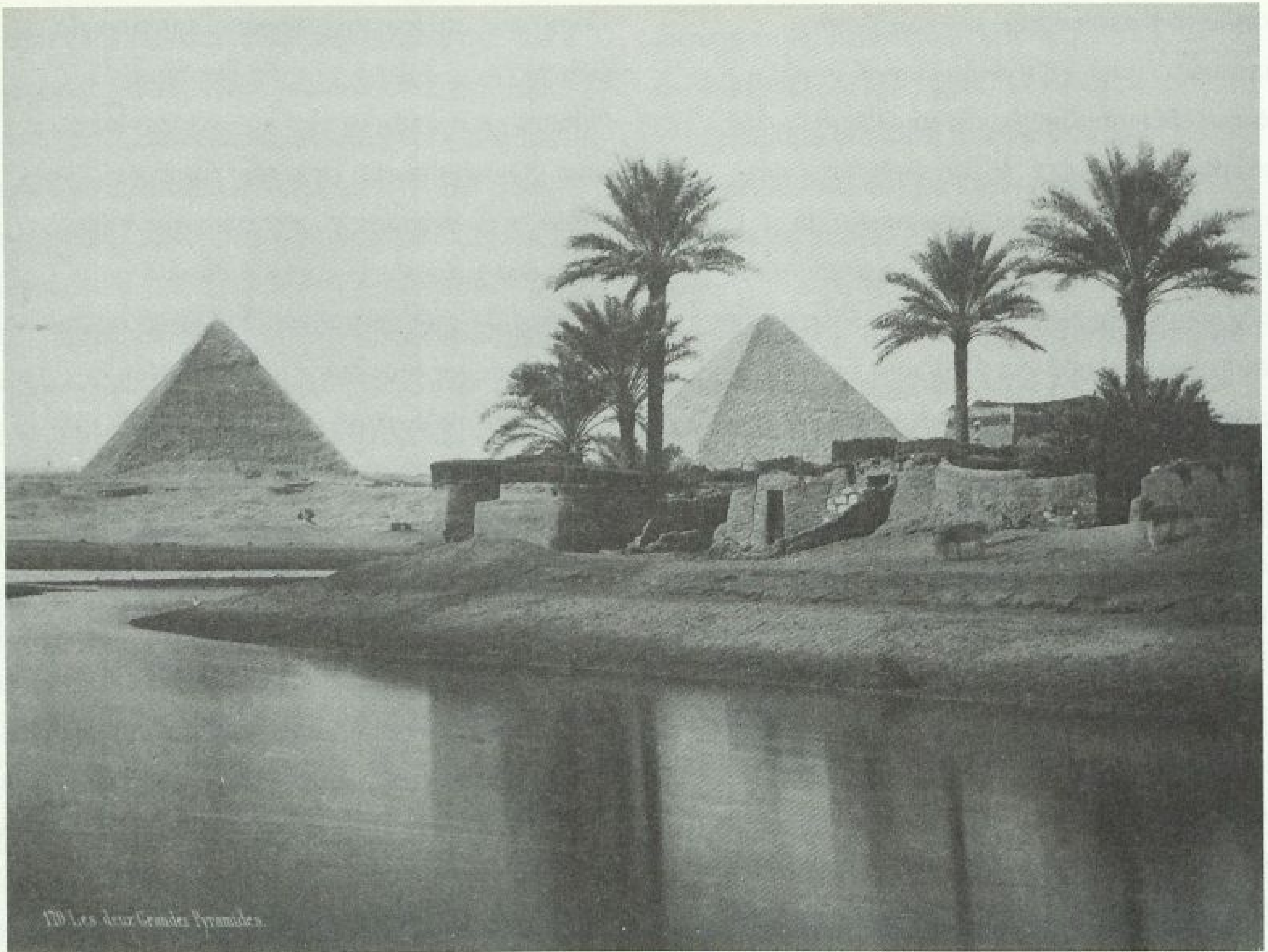
como os fundamentos dos existentes e, também como a sucessão causal, tendo a causa eficiente função desencadeadora dos eventos. A negativa de Ibn Sina, também quanto a serem as causas o sujeito da metafísica, apóia-se sobre o argumento de que nesta ciência *Divina* estudam-se noções e conceitos que não são acidentes próprios às causas enquanto causas, tais como o universal, o particular, a potência e o ato, a contingência, a necessidade, etc. Tais coisas, em si mesmas, devem ser estudadas não apenas enquanto são acidentes das coisas físicas ou matemáticas. Desse modo, embora possam as causas estarem relacionadas com tais noções, o estudo em si, dessas noções, é anterior ao âmbito do estudo das causas. Agora, quanto ao encadeamento causal que poderia consistir numa espécie de segunda opção ao estudos das causas, Ibn Sina não o aceita como suficiente para ser estabelecido como o sujeito dessa ciência, afinal como estabelecer uma relação causal necessária?

Como que antecipando noções humanas da ciência como hábito, nos diz Ibn Sina: “Quanto aos sentidos eles apenas conduzem a uma concomitância. Ora, não é porque duas coisas se encontram necessariamente uma delas seja a causa da outra. A alma é persuadida a isto em razão do hábito daquilo que chega aos sentidos e à experiência.”

Desse modo, resta perguntar, então, qual seria o sujeito capaz de unificar as diversas direções da *Divina*? Na ordem de anterioridade das coisas, como determinar o sujeito – factual, evidente e certo – sobre o qual poderíamos estruturar as demais questões pertinentes à sua essência, qualidades, etc.? O estabelecimento do sujeito da metafísica encontra-se, ainda, no Capítulo I, em suas seções 2, 3 e 4. As razões que definem o sujeito da metafísica são tomadas a partir do elemento comum que possa nomear todas as derivações e particularidades que a isso concerne, além do que sua facticidade seja evidente. Eis, pois, a afirmação de Ibn

Mosteiro, in *Souvenirs d'Orient*.
(foto: Félix Bonfils – acervo BN)





Les deux grandes pyramides (acervo BN)

Sina: “o único sujeito comum entre eles, no qual estão todos os modos e acidentes é o existente. Alguns entre eles são substâncias, outros são quantidades, outros são outras categorias. É impossível que haja outra noção testificada que os englobe todos dois que não seja a noção de existência. [...] aparece assim, claramente desse conjunto que o existente enquanto existente é algo de comum a todas essas coisas e que é preciso fazer dele o sujeito dessa disciplina.”

Temos aqui, assim, a determinação do sujeito da metafísica: o existente enquanto existente. Há dois níveis da argumentação que podem ser verificados. O primeiro diz respeito à descrição da série de elementos que não são estudados em nenhuma das ciências anteriores. O segundo é buscar entre tais elementos aquilo que lhes é comum. Ora, a facticidade de todos eles é que existem. Logo,

o existente tem facticidade na medida em que pode ser testificado sem demonstração. Por essa razão, o existente enquanto existente – e nada mais – deve fazer convergir todos os demais elementos mencionados. É o existente enquanto tal que é substância, que tem medidas, que é uno, que possui qualidades, etc. E, por outro lado, substância, medida, qualidade, posição, unidade são, antes de tudo, existentes. Por ambas as vias, a noção de existente põe termo à questão unificadora do sujeito da metafísica.

No entanto, ao final da passagem, há a inserção de uma outra noção mais geral que engloba os existentes: a própria existência. Essa aparente derivação sobre o mesmo tema tem conseqüências no avanço do estudo da *Divina*, anunciando que a metafísica de Ibn Sina, é certo, inicia-se pela rota segura da análise do existente, mas passa

gradativamente à análise da própria existência. Melhor, na perspectiva que parte da pergunta sobre o existente enquanto tal conduzindo-se com determinação em direção à pergunta a respeito da existência enquanto tal, tem-se o esboço que tira a metafísica da pura ontologia e a arremessa à cosmologia e, desta, ao estudo do divino propriamente, fazendo-a, ao final, retornar ao âmbito da política, para apontar qual é o caminho que devem seguir os homens em sua comunidade. O trabalho de unificação na base do sujeito da metafísica arrisca-se a costurar seus desdobramentos, abarca áreas diversas de investigação que, posteriormente na história da filosofia foram fragmentadas e separadas. No caso de Ibn Sina, é possível dizer que sua metafísica deriva, no mínimo, em uma ontologia, uma teologia, uma cosmologia e uma política.

Nesse ponto de determinação do sujeito da metafísica, a partir do binômio existente-existência, estamos no coração da questão. A afirmação-chave do sujeito dessa ciência tem função dupla na condução da argumentação: simultaneamente responde e põe fim às perguntas anteriores e aponta a direção da investigação posterior. Afinal, é nesse ponto da argumentação que se coloca um ponto final na tradição a respeito do estudo da ciência divina. Vale lembrar que Ibn Sina iniciou o estudo da *Divina* com uma pergunta: o que estuda esta ciência? Além disso, passou em revista as diversas denominações e títulos sob os quais filósofos que o antecederam costumavam se referir a ela: seria uma só ou várias ciências? A resposta fornecida a respeito da ciência e de seu sujeito, nesse ponto, é uma recomposição e uma reelaboração em busca da unidade de ambos. No caso da variada denominação e dos possíveis sujeitos, chega-se a uma única ciência – a *Divina* –

desmembrada em ramos que, embora dirijam-se a campos de investigação distintos não a fazem perder a unidade. Enquanto aplaina o terreno das primeiras dúvidas surgidas a respeito da *Divina*, a afirmação do sujeito da metafísica aponta a direção na qual o projeto de uma ciência unitária e global ganhará seus contornos definitivos. A noção da unidade do conhecimento, lançada no início de sua argumentação, encontra um ponto importante na afirmação do sujeito da metafísica, como um elo que pode ser descrito como correção e aprimoramento da tradição anterior e a projeção de seu projeto próprio. No primeiro instante, Ibn Sina unifica as diferenças, arranjando-as como variações de um mesmo tema; no segundo, criou um solo seguro no qual se possa circular pelos campos de investigação da *Divina*. É nesse contexto que se delineia a unidade do conhecimento, iniciado pela afirmação da metafísica como um ontologia para, em seguida, ampliar seus domínios de investigação. O propósito da metafísica está de acordo com o propósito das outras ciências e ambos estão de acordo com o propósito da alma humana. Para tal aproximação é preciso que “tu saibas a partir de agora que todas as ciências têm em comum um mesmo propósito que é a aquisição da perfeição em ato da alma humana, preparando-a para a felicidade do outro mundo”. Se o mais alto grau da alma humana é o intelecto, então, estar imerso em tal investigação não é tarefa que alça a alma humana a uma postura sobre-humana. Ao contrário, o estado de conexão do intelecto humano com a inteligência ativa, conforme descrito no *Livro da alma*, nada mais é do que um reclamo da aptidão natural da alma humana em buscar o entendimento. Seu supremo grau é feito pelo intelecto e, nessa medida, a *Divina* é o âmbito mais apropriado a esse respeito.



O livro dos animais: o desafio da tradução

MAMEDE MUSTAFA JAROUCHE*

Abu 'Uthmán 'Amru Bin Bahr Aljáhiz, ou simplesmente Aljáhiz, “o de olhos esbugalhados”, foi um dos mais prolíficos letrados do período áureo da cultura árabe. Natural de Basra, descendente de negros, viveu entre 775 e 868 d.C. Escreveu, sempre com verve inigualável, sobre os mais variados temas, da retórica à política, da sátira à cosmogonia, da pornografia à história, da teologia à filosofia. É autor no sentido antigo do termo, autoridade citada e fundador de um modo característico de escrever. O trecho abaixo foi traduzido do *Kitáb Alhayawán* (*O livro dos animais*), o qual, ao contrário do que possa parecer, não se limita a ser um tratado de zoologia, pois compreende uma vasta gama de assuntos, entre os quais a poesia e a tradução. Eventuais obscuridades também estão assim no original. Todos os personagens citados no quinto parágrafo referem-se a personalidades que praticaram a tradução. Note-se a oposição entre “livro” e “poesia”, bem como a idéia da exclusividade da poesia aos árabes:

Quanto à poesia, seu surgimento é recente, e sua idade, pouca; os primeiros que a trilharam e aplainaram o caminho até ela foram Imru Alqays Ibn Hujr e Muhalhil Ibn Rabí'a. Já Aristóteles, seu mestre Platão, e em seguida Ptolomeu e Hipócrates, e mais fulano e sicrano, todos esses escreveram antes do surgimento da poesia por séculos antes de séculos, e por eras antes de eras. [...]

Se acaso pesquisarmos sobre poesia, verificaremos que ela tinha, até que Deus trouxesse o Islã, cento e cinquenta anos. E, se pesquisarmos bem detidamente, uns duzentos anos.

E o mérito da poesia limita-se aos árabes e a quem fala o idioma dos árabes. A poesia não pode e nem deve ser traduzida, pois, quando o é, rompe-se a sua harmonia, destrói-se a sua métrica, desaparece a sua beleza e decaem os motivos para admirá-la, já que ela se torna discurso em prosa, o qual, quando precipuamente assim construído, é mais belo e correto do que a prosa traduzida a partir da poesia metrificada.

NA PÁGINA AO LADO:
L'entrée de Medinet Abou à Thebes, Medinet Habu, Egito
entre 1862 e 1873 (foto: Antonio Beato - acervo BN)

* ALJÁHIZ, Abu. *Kitáb Alhayawán*. Beirute:
Dar Sa'b, 1982, edição de F. 'Atawy, v. I, p. 54-55.

Todas as nações precisam de sabedoria na religião e sabedoria em suas atividades, e de tudo quanto lhes proveja a subsistência, classifique as espécies da inteligência e ensine as faces do que é adequado para o seu novo e seu antigo, para o seu negro e para o seu vermelho, para seu distante e para seu próximo; a necessidade disso abrange a todos. Já se verteram os livros da Índia, traduziu-se a sabedoria da Grécia e trasladou-se o decoro da Pérsia; uma parte disso ficou mais bela e outra parte nada perdeu; porém, se acaso a sabedoria dos árabes fosse trasladada, ficaria sem efeito aquele milagre que é a métrica; ademais, se acaso a trasladassem, não encontrariam em seus sentidos nada que não tenha sido dito pelos estrangeiros nos livros que elaboraram para sua subsistência, inteligência e sabedoria. Esses livros se transmitiram de nação para nação, de século a século, de língua a língua, até que chegaram a nós, que fomos os últimos que os herdaram e estudaram.

Está certo que os livros são mais adequados para registrar coisas memoráveis do que a metrificação e a poesia. Contudo, alguém que privilegia a poesia, defende-a e proclama a sua superioridade disse: “O tradutor não efetua, absolutamente, o que disse o sábio, na especificidade de seus sentidos, nas verdades de sua doutrina, na agudez de seus resumos, no recôndito de seus limites, nem pode dar o que isso tudo merece, nem lhe ser fiel, nem estar à altura do encargo, nem lhe dar andamento correto”. Como poderia satisfazer, assegurar-se do sentido [do texto traduzido] e estar bem informado acerca de sua veracidade e justeza, a não ser conhecendo-lhe o sentido, a disposição de seu vocabulário e as interpretações de sua enunciação da mesma

maneira que o autor e criador da obra? Mas quando é que – Deus tenha deles misericórdia! – Ibn Albitríq, Ibn Ná’ima, Abu Qurra, Ibn Fíhr, Ibn Wahíli e Ibn Almuqaffá’ foram iguais a Aristóteles? E quando é que Khálid foi igual a Platão?

Ao tradutor é imperioso que a tradução esteja na mesma medida de seus saber e conhecimento; ele deve ser também o melhor conhecedor do idioma traduzido e do idioma para o qual se traduz, a fim de que haja entre eles equivalência e semelhança. Igualmente, quando verificamos que o tradutor fala os dois idiomas, sabemos que ele desrespeita ambos, pois cada um deles atrai e recebe do outro, e ambos se opõem entre si. Como poderia uma só língua [humana] enfrentar dois idiomas que se juntam em si tal como enfrentaria um só? O tradutor tem uma única força; se ele falar uma única língua, tal força será descarregada sobre ambos os idiomas; de igual modo, se por causa disso ele falar mais do que dois idiomas, a tradução será para todos os idiomas. E, quanto mais o ramo do saber for difícil e estreito, e seus sábios em menor número, será mais difícil para o tradutor, e mais comum que ele erre, não se encontrando, de modo algum, um tradutor capaz de ser comparado a qualquer um desses sábios.

Apresentação da poesia árabe contemporânea

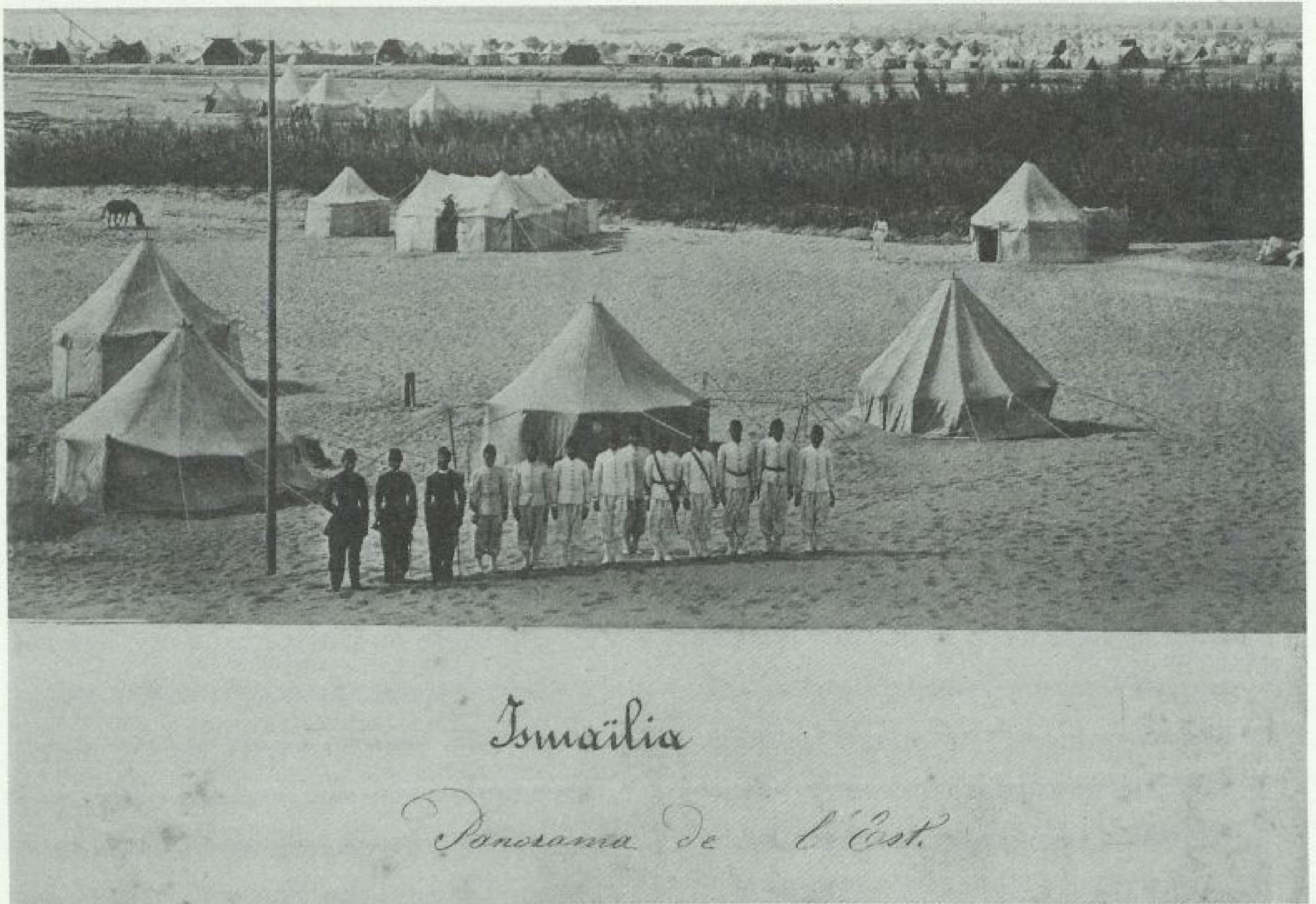
MICHEL SLEIMAN

Esta amostra de poesia árabe contemporânea, preparada para a revista *Poesia Sempre*, reúne textos de dois poetas ícones que se destacam pelo papel desempenhado na modernização das letras árabes, acelerada na segunda metade do século passado, quando a sua produção – crítica, criativa, ou de tradução – delineou algumas das tendências literárias que ainda repercutem na poesia. Pertencentes ao núcleo levantino do mundo árabe, o sírio Ali Ahmad Said Isbir (1929-), mais conhecido como Adonis, e o libanês Unsi Al-Haj (1937-) chamam para si duas das bandeiras mais características dessa renovada poesia.

Adonis representa o grupo de poetas que internacionalizaram as letras árabes. Foi editor das emblemáticas revistas *Chír* e *Mawáqif*, que deram suporte às vozes da renovação poética nas décadas de 1960 a 1980.

Naturalizado libanês e residente entre Beirute e Paris, o poeta tem importantes passagens por

universidades árabes e européias, tendo vertido ao idioma materno obras de Racine, Saint-John Perse, Yves Bonnefoy, Ovídio. Ensaísta, propôs uma leitura do cânone árabe a partir de um conceito peculiar de modernidade, segundo o qual o clássico se define pelo sentido de renovação nele implícito. E assim harmonizou a poesia do momento com a poesia do passado, dispondo a métrica e a rima tradicionais numa partitura que, mesmo ignorando o silabismo contado, chega a uma melodia e a um andamento regidos por um ritmo fluido que, inusitadamente, deixa entrever os conhecidos pés métricos da poesia árabe clássica. Explora ao extremo a tendência antiga do imagismo, buscando inspiração em símiles que encontram corpo no inefável, no ineditismo sensorial e conceptual, fundindo o materialismo da alquimia com a espiritualidade de um misticismo quase agnóstico, que alterna consciências animistas, cientificistas e monoteístas. Mito, história, lenda,



Ismaïlia

Panorama De l'Est.

Détails de la Giralda, in *Monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Séville et Grenade*
(imagens: Girault de Prangey – acervo BN)

NA PÁGINA AO LADO: Ismaïlia, panorama de l'est, Canal Isthme de Suez (Egito)
(foto: L. Fiorillo – acervo BN)

heroísmo são narrados a partir da consciência individuada do ser (o homem poeta), e, mesmo debruçada sobre o fato histórico, aquela sua poesia que se aparenta a certo tipo de cantar épico não se deixa prever pela linearidade ou seqüencialidade de tempos e espaços, permanecendo, antes, o vetor lírico como tutor absoluto da linguagem e do texto. Com Adonis, se a poesia perde o véu ou o verniz étnico, em contraposição descobre um frescor renovável sempre que o poema é levado para outras línguas.

Uma das opções propugnadas pelos renovadores é a negação absoluta do recurso ao verso, entendido como unidade melódica assentada sobre uma base métrica regular ou harmonizadora de ritmos diversos, a exemplo do verso

branco e livre. Tal negação encontrou na poesia em prosa de Unsi Al-Haj a melhor formulação. Colaborador da revista *Chi'r* (mas também editor do renomado diário *Al-Nahar*), Unsi pratica um lirismo avizinhado ao dos surrealistas, no qual a consciência transcendente e atemporal humana borra o horizonte das ações históricas e cotidianas. No seu poema-livro *A profetisa com seu cabelo longo a tocar as nascentes*, um dos mais consistentes de sua obra, o Gênese é narrado da perspectiva masculina que se deixa solapar pela consciência revolucionária da mulher a refletir, mais e melhor que o homem, a misericórdia irrestrita do Criador... tema já tocado por outro poeta lírico, o popular Nizar Qabbani, mas ainda sem a prospecção filosófica

POESIA ÁRABE
CONTEMPORÂNEA

ADONIS
UNSI AL-HAJ

Tradução de
MICHEL SLEIMAN e SAFA JUBRAN

Flor da alquimia

“Mais se vê, menos se fala.”

“E disse-me: Senta-te no olho da agulha e não te movas,
e quando entrar a linha não a toques, e quando sair não a
estiques, e alegra-te, pois
Eu só amo os alegres.”

Al-Níffarí

Flor da Alquimia

Preciso viajar no bosque das cinzas

entre suas árvores ocultas

na cinza estão as fábulas o diamante o velocino de ouro

preciso viajar na fome na rosa rumo às colheitas

preciso viajar descansar

sob o arco dos lábios órfãos

nos lábios órfãos em sua sombra ferida

está a antiga flor da

alquimia

Assombro cativo

vou em busca da sombra entre os brotos e a erva ergo uma ilha
ligo a ramagem à beira-mar
e quando se perdem os portos e enegrecem os caminhos
visto-me do assombro cativo
nas asas da borboleta
atrás do reino das espigas e da luz na
morada da doçura

Árvore do dia e da noite

antes que venha o dia chego
antes que se pergunte por seu sol ilumino
e vêm as árvores céleres atrás de mim e andam à minha sombra os cálices
de flor
então em meu rosto erguem os delírios
ilhas e penhascos de silêncio cujas portas a palavra desconhece
ilumina-se a noite amiga e esquecem-
se em meu leito os dias
depois ao rolarem as fontes em meu peito e
desabotoarem as vestes e dormirem
acordarei água e espelhos e reluzirei
como eles a lâmina das visões
então eu durmo

Templo do dia

olho copos e cálices tornarem-se
almofada
sonho sobre almofada
no momento do parto
no bosque do mame e do desmame

carrego os meus sinos na
noite até o templo do dia

a seiva é minha eucaristia
entre o pólen e os frutos

as folhas o meu batismo

Árvore do Oriente

fiz-me espelho
rebatí tudo
mudei em teu fogo a cerimônia da água e da vegetação
mudei voz e apelo
passei a ver-te em dois
tu e esta pérola que nada em meus olhos
eu e a água nos fizemos amantes
nasço em nome da água
nasce em mim a água
eu
e a água
nos replicamos

O signo

fundi fogo e neve
o fogo não me compreenderá os bosques e a neve
permanecerei obscuro e calmo
a habitar flores e pedras
a esconder-me
a perscrutar
a ver
a ondular
como a luz entre a magia e o signo

Árvore das entranhas

nos prados da tristeza na grama desenho meus dias de pedra
quebrando a lâmina dos espelhos
entre o sol do meio-dia e a água na poça adâmica
meus anos emigram como a fome fundem-se no bosque das entranhas
os anos
eu vi os seus bicos a entrelaçarem-se fundirem-se no bosque das entranhas
entre seus ninhos eternos

Árvore do fogo

certas famílias as das folhas de árvore
sentam-se perto da fonte
cortam a terra das lágrimas
lêem para a água o livro do fogo
minha família não esperou minha vinda
foi-se
nem fogo nem rastro

Árvore da manhã

encontra-me ó manhã no campo do nosso desespero
no caminho ao nosso campo de desespero
árvores secas quantas vezes prometemos
tornarmo-nos dois leitos duas crianças à sombra seca das árvores secas
encontra-me viste os ramos? ouviste o apelo dos ramos
ao deixarem palavras à sua seiva?
palavras-reforço aos olhos
palavras-força a fender rochas
encontra-me encontra-me
como se nos encontrássemos e tecêssemos a treva
e nos vestíssemos — e viéssemos — e batêssemos à sua porta
soerguêssemos a cortina e abrissemos suas janelas
e nos recolhêssemos nas entranhas
dos troncos e implorássemos com nossas pálpebras
e escanceássemos
a ânfora do sonho e das lágrimas
como se ficássemos
no país dos ramos e perdêssemos o caminho
da volta

Bosque da magia

seja

vieram os pássaros e amalgamaram-se pedra e pedra

seja

acordarei ruas e noite

e passaremos pela alameda das árvores

os ramos serão malas verdes e o sonho

travesseiro no entretempo das viagens

onde a manhã persiste estranha

e imprime seu rosto em meus segredos

seja

apontou um raio chamou-me uma voz

desde o fim das muralhas...

Árvore dos cílios

... e quando resignei-me na ilha das pálpebras
em ser hóspede das conchas e dos rastros
vi que o destino é um frasco
com águas e fagulhas
pronto a fazer do homem
mito ou fogo lendário
e eu ia carregado sobre os ramos
num bosque lácteo enfeitado
o seu dia consagrado à loucura era
minha cidade e a noite recinto íntimo

Árvore da aflição

folhas avançam repousam nos sulcos da escritura
carregando a flor da aflição
antes que a palavra se torne
ferrugem
a multiplicar na casca da escuridão
folhas andantes avançam perfilam a terra do estranhamento
bosque após bosque
carregando a flor da aflição

Região dos brotos

aqui esteve Ícaro
sombreou-se sob as folhas pálidas aspirou o fogo
nos quartos verdes nos brotos dóceis
e balançou
balançou o tronco e refugiou-se
e enrolou-se como a tenda e depois
inebriou-se e voou
não se abrasou — ainda não se abrasou
Ícaro.

(1963)

In Livro das transformações e da fuga pelas regiões do dia e da noite

Os dias do Sacre

Aproximaram-se os ginetes e, da margem, gritaram-nos:
“Voltem, não tenham medo”, mas eu nadei, e comigo o
meu irmão pequeno. Eu me virava para ele para
encorajá-lo, mas ele não me escutou e, levado pela
confiança neles, e temendo afundar, apressou-se a voltar
em direção deles. Cruzei o Eufrates. E eles abriram
caminho para ele, confiante... Foi então que o decapitaram,
eu vi... menino de treze anos, ele. Voltei-me a mim mesmo:
e corria, e era como se eu voasse.

Abderrahman o Imigrante
(O Sacre de Coraix)

Entre a presa e o cavaleiro, diante do meu rosto,
repousaram as lanças, e meu corpo
descamba empurrado pela morte, e os ventos,
cadáveres pendentes, são-lhe elegia,
e é como se o dia
empedrasse varando a vida
é como se o dia
fosse comboio de lágrimas
muda o teu tom ó voz
ouço a voz do Eufrates:

– “Coraix...
cáfila rumo à Índia
a levar o fogo da glória”

... e o céu se deita sobre a ferida, e as margens
murmuram e s t e n d i d a s:
entre mim e as margens
há uma língua, há um diálogo

que as garças envolvem a rodearem-no como velas
entre nós

(ó Eufrates, liga-me, cobre-me)

e eu descí fundo

muda o teu tom ó voz, ouço a voz do Eufrates:

– “Coraix...

pérola a incender em Damasco
entre sândalo e olíbano, mais fina
que as finezas do Líbano, mais bela
que os contos sobre Oriente...”

... e eu no vácuo dos gafanhotos, sob as nuvens feridas
sou pedra de asas mortas
sou pedra de plumas mortas
e a morte encilha cavalos
e a vítima
é um pelicano a debater-se
muda o teu eco ó voz
ouço a voz do Eufrates:

– “Coraix...

só resta de Coraix
o sangue corredio como a lança
só a ferida.”

Escancarai vossas portas de ferrugem, ó desertos, eu sou rei e
meu tributo é o espaço, e meu reino os meus passos
avanço, rei, e ergo sobre o que venço
sobre o gelo de cepa, sobre
a teimosia

o pilar da conquista
sei ferir a areia e, em suas fendas, plantar palmeiras
sei despertar o espaço morto
enquanto
o caminho desenrola os medos e estreita
e é de espelhos o caminho
livros e espelhos
percorro os seus ocos, perscruto, tateio restos
de cavaleiro amante dos passos
leio o passo, a erva,
a palmeira,

um certo h o r i z o n t e
tecido por curtos respiros onde
o fogo não extingue
e não findam
os passos príncipes

acordei nas fendas
a apalpar os instantes
a sacudir os mamilos dos desertos
andei mais ágil que a flecha mais ágil
feri os feixes e o pó
e a terra estreitava mais que a sombra da minha lança — morri
ouvi o sibilar dos escorpiões, guiei as gangas no espaço ignoto — morri
inclinei-me na terra em maior paciência que a própria terra — morri
derribe-me nos ombros do vento
e rezei
sussurrando às pedras
e li as estrelas, tomei os seus pontos
e apaguei-os
meu desejo a traçar um mapa
com meu sangue e as entranhas

sem dormir, entre a minha raiz e os ramos, a água
a fluir,
e as ninfas a plenar a fronte
com flores secas e tumbas cândidas,
indo acima às torres da transformação
onde o terror
onde a cinza destila
onde desperta o soluço e se apaga Simbad

se soubesse como o poeta mudar as estações
se soubesse conversar com as coisas
enfeitiçava a tumba do pequeno cavaleiro no Eufrates
a tumba do meu irmão na ribeira do Eufrates
(morreu não teve bálsamos, nem enterro, nem orações)
e eu dizia às coisas e estações
juntai-vos como se junta o ar
estendei-me o Eufrates
verta a água verde como oliva
no meu sangue enamorado, no meu tempo ancião
se soubesse como o poeta tomar as núpcias

das plantas,
 eu cobria estas árvores nuas com crianças,
 se soubesse como o poeta domar o insólito
 eu fazia nuvem de cada pedra
 para chover sobre a Síria e o Eufrates,
 se soubesse como o poeta mudar a hora da morte
 se soubesse ser
 profecia que adverte ou sinaliza
 eu gritava nuvens
 condensai-vos e chovei
 em meu nome sobre a Síria e o Eufrates
 por Deus, nuvens...

abriram-se os céus, e
 da poeira
 fizeram-se livros, e Deus estava em cada livro
 sem dormir
 pedra alguma dorme em meu rosto, miragem alguma retém o meu olho —
 um sinal vem do Eufrates:

sou aquele que habita em teu colar, ó pomba
 em teu bando migratório, ó gaivão
 sou aquele, como o adivinho,
 que espalha os seus signos e visões
 no horizonte, em suas muitas línguas
 sou o Eufrates sou a Península.

Um sinal...

devagar, minha saudade...
 o Sacre no seco das veias, nas urbes do pensamento íntimo
 o Sacre como halo gravado no portal da Península
 e o Sacre saudosos confuso entre o sonho e o pranto
 e o Sacre em seu desespero criador, em seu labirinto,
 ergue no cume, no fundo do fundo,
 o Alandalus profundo
 de Damasco a Ocidente o Alandalus
 levando a colheita do Oriente

o Sacre escreve ao espaço, generoso desconhecido,
 a pedir-lhe um lugar, limpo como em suas veias
 o Sacre acena a outros sacres —
 cansado, levam-no os dédalos, levam-no as rochas
 e ele se inclina, a alimentar as rochas, a alimentar os dédalos,

rosto avante, sol por encalço,
e o espaço
é fornalha,
e os ventos, velha a tecer seus contos,
e os sacres,
cortejo a abrir o céu.

Como se amante audacioso
juvenil de paixão audaz
ergue o Alandalus profundo
ergue-o para o Mundo — esse novo santuário
todo espaço em seu nome é livro
e todo vento em seu nome é hino.

(Primavera de 1962)

(Trecho do poema "O Sacre")

In Livro das transformações e da fuga pelas regiões do dia e da noite

Um túmulo por Nova York

1

Até agora, tem-se desenhado a terra como pera

isto é, úbere

mas entre o úbere e a lápide há um truque geométrico, só:

Nova York,

civilização de quatro pernas, em cada direção um assassinio, e um caminho ao assassinio,

e na distância o gemido dos naufragos.

NOVA YORK,

mulher – estátua de mulher

numa mão ergue um trapo que a folha chama Liberdade que nós chamamos História

e numa mão estrangula uma criança chamada Terra.

NOVA YORK,

corpo da cor do asfalto. Em torno da cintura faixa úmida, o rosto janela fechada... eu disse: abre-o Walt Whitman – “digo a senha original” – mas só a escuta um deus já fora do lugar. Os prisioneiros, os escravos, os desesperados, os ladrões, os doentes precipitam-se de sua garganta, e não há saída, não há caminho. Eu disse Ponte do Brooklyn! Mas é a ponte que liga Whitman a Wall Street, a folha-grama à folha-dólar...

NOVA YORK – HARLEM

Quem vem em guilhotina de seda, quem vai em túmulo longo como o Hudson?
Exploda, cerimônia das lágrimas, soldem-se, coisas do cansaço. Azul, amarelo, rosa,
jasmim e a luz afia suas agulhas e nas pontadas nasce o sol. Você ardeu, chaga
escondida entre as coxas? Veio-lhe o pássaro da morte, ouviu o fim do estertor? Uma
corda, e a nuca trança a tristeza, e no sangue a melancolia da hora...

Nova YORK – Madison – Parque Avenida – Harlem

Preguiça que lembra trabalho, trabalho que lembra preguiça. Corações encharcados
como esponja, mãos infladas tal caniços. E dos entulhos e das máscaras do Empire
State, a História ergue odores que despencam de chapa em chapa:

não é cega a visão, mas sim a cabeça,

não é descarnada a palavra, sim a língua.

Nova York – Wall Street – Rua 125 – 5ª Avenida

Fantasma medúseo se ergue dos ombros. Mercado de escravos de todo tipo. Pessoas
vivem como plantas em jardins de vidro. Miseráveis invisíveis interpenetram-se como
a poeira no tecido do espaço – espiral de vítimas.

O sol é funeral,

o dia, tambor negro.

2

Aqui

no lado musgoso do rochedo do mundo, o único a ver-me é um negro a ponto de ser
morto ou um pássaro a ponto de morrer. Pensei:

planta em vaso vermelho em metamorfose enquanto me afasto do umbral, e li:

sobre ratos em Beirute e outras localidades pavoneando-se na seda da Casa Branca,
a armar-se com folhas e a roer os humanos,

sobre porcos restantes no jardim do alfabeto a pisotear a poesia,

e vi:

onde quer que eu fosse – Pittsburgh (Fórum Internacional da Poesia), Johns Hopkins (Washington), Harvard (Cambridge, Boston), Ann Arbor (Michigan, Detroit), Clube dos Jornalistas Estrangeiros, Clube Árabe na sede das Nações Unidas (Nova York), Princeton, Tangle (Philadelphia),

vi

o mapa árabe – égua a arrastar os passos e o tempo a oscilar como o tributo rumo ao túmulo ou à mais escura sombra, rumo ao fogo apagado ou o fogo a apagar-se — descobre-se a alquimia da outra dimensão em Kirkúk Azahrán e no que persiste dessas fortalezas na Afrásia Árabe. E eis o mundo a amadurecer entre nossas mãos. Hah! Preparamos a Terceira Guerra, fundamos o Primeiro Gabinete, e o Segundo, e o Terceiro, e o Quarto, para certificarmo-nos:

1. naquela parte uma sessão de jazz,
2. nesta casa uma pessoa que só tem a tinta,
3. nesta árvore canta um pássaro,

para proclamarmos:

1. o espaço é medido na jaula ou nas paredes,
2. o tempo é medido na corda ou no açoite,
3. a ordem que ergue o mundo é aquela que começa com o assassinio do irmão,
4. a lua e o sol são moedas que brilham sob o trono do sultão,

e vi

nomes árabes da largura da terra, mais ternos que o olho, brilham, como brilha um astro perdido “sem ancestrais mas nos passos as suas raízes...”

Aqui,

no lado musgoso do rochedo do mundo eu sei, reconheço. Lembro uma planta chamada vida ou meu país, morte ou meu país — vento a fixar-se como túnica, rosto a cortar o jogo, olho a caçar a luz, e invento contra ti, meu país,

desço ao teu inferno e grito:

destilo-te elixir de veneno e dou-te a vida,

e reconheço: Nova Iorque, tens em meu país o pórtico e o leito, a cadeira e a cabeça. E tudo está à venda: o dia e a noite, a pedra de Meca e a água do Tigre. E proclamo: concorres na Palestina, em Hanoi, no Norte e no Sul, no Leste e no Oeste, com pessoas sem outra história que o fogo,

e digo: desde João Batista, cada um de nós carrega a cabeça cortada num prato à espera do segundo nascimento.

5

HARLEM

Eu não vim do estrangeiro: conheço o teu rancor, conheço o seu bom pão. Para a fome basta o trovão súbito, para as prisões, o raio da violência. Vejo o teu fogo vindo de baixo do asfalto em mangueiras e máscaras, em montes de lixo, que o vento frio recolhe em seu trono, em passos largados a calçar a história do vento.

HARLEM

o tempo agoniza e tu és a hora:

ouço lágrimas a correrem como vulcões,

vejo lábios a comerem os homens como se fossem pão

borracha que apagas o rosto de Nova York

és a tempestade a levá-la e jogá-la como folha.

NOVA YORK = IBM + SUBWAY vindo da lama e do crime, indo para a lama e o crime.

NOVA YORK = buraco nas camadas da terra de onde flui a loucura em rios caudalosos.

HARLEM, Nova York agoniza e tu és a hora.

Entre o Harlem e o Lincoln Center,

avanço, eu, número errático em deserto coberto por dentes negros de aurora. Sem neve, ou vento. Ia como quem vai atrás de espectro (o rosto não é rosto, sim corte e lágrima, o talhe, rosa seca), espectro — (é mulher? homem? mulher-homem?) que leva arcos no peito a espreitar o espaço. Passou uma gazela, chamou-a Terra, apareceu um pássaro, chamou-o Lua. E eu soube que ele corre para testemunhar o nascer do Índio Americano... na Palestina e nas pátrias irmãs,

o espaço é película de balas,

a terra, tela de mortos.

Percebi que eu era um átomo, em onda, levado em bloco, rumo ao horizonte, horizonte, horizonte. E caí, vale longo, bipartido, e veio-me a dúvida de se a Terra era redonda...

e Iara estava em casa,

Iara é limiar de outra terra; Ninar, a outra ponta.

Pus Nova York entre parênteses e andei por cidade paralela. Pés repletos de ruas, e o céu, lago onde nadam os peixes do olho e da mente, e a animália das nuvens. E o Hudson, corvo a bater asas em corpo de rouxinol. E a aurora vinha até mim como criança em gemidos a expor suas feridas. Chamei a noite, não atendeu. Carregou o leito e foi dormir na calçada. Depois eu a vi cobrir-se, com vento tão fino, como o vento dos muros e colunas... Um grito, dois gritos, três... assustou-se Nova York, rã semi-estática a pular em lago sem água.

Lincoln,

essa é Nova York: apóia-se no cajado da velhice e se diverte nos jardins da memória, e todas as coisas se inclinam à flor artificial. Enquanto te observo, entre o mármore, em Washington, e vejo um semelhante teu em Harlem, penso: quando virá a tua em breve revolução? e aumenta a minha voz: Livrem Lincoln da brancura do mármore, de Nixon, dos cães de guarda e de caça. Deixem-no ler, com olho novo, o chefe dos negros, Ali Ibn-Muhammad, ler o horizonte que leram Marx, Lênin, Mao Tse Tung

e al-Níffari, esse louco

celestial que adelgaçou a terra e permitiu-lhe habitar entre a palavra e o signo. Que leia o que gostava de ler Ho Chi Minh: Urwah Ibn-Alward – “Divido meu corpo em muitos corpos...”, e Urwah não conheceu Bagdá, e talvez tenha-se negado a visitar Damasco. Ficou no deserto, outro ombro a acompanhá-lo a carregar a morte. E deixou aos amantes do futuro parte do sol impregnada no sangue de certa gazela a quem chamava: minha amada! E combinou com o horizonte que lhe fosse a última morada.

LINCOLN,

essa é Nova York: espelho que só espelha Washington. E esta é Washington: espelho que espelha dois rostos – Nixon e o pranto do mundo. Entra na dança do pranto, há ainda um lugar, um papel por fazer... Amo a dança do pranto que se transforma em pomba que se transforma em dilúvio. “A terra precisa do dilúvio...”

Eu disse pranto querendo dizer ira. E assim quis também propor: Como convencer a cidade de Maárri de seu poeta Abu-Alalá Almaárri? Como convencer as planícies do Eufrates de seu Eufrates? Como trocar o elmo pela espiga? (é preciso ter coragem para propor outras questões sobre o Profeta e o Livro Sagrado), digo e vejo uma nuvem cercar o fogo; digo e vejo homens caírem como lágrimas.

7

NOVA YORK,

eu te aperto entre as palavras. Eu te agarro, te reviro, te escrevo, te apago. Quente e fria. Desperta e dormente. Sento-me sobre ti e suspiro. Passo à tua frente e te ensino a seguir-me. Trituro-te com meus olhos, tu, a triturada por pavor. Tentei mandar em tuas ruas: joga-te entre minhas coxas para eu parir-te outro fim; e tuas coisas: lava-te para eu dar-te outros nomes.

Eu não via diferenças entre um corpo com cabeça a sustentar ramos, chamado árvore, e um corpo com cabeça a sustentar linhas finas, chamado pessoa. Confundi pedras e carros, sapatos nas vitrines parecem capacetes da polícia, e o pão, folha de antimônio.

Contudo, Nova York não é um nonsense, é palavra. Mas quando escrevo Damasco, não escrevo palavra e sim imito um nonsense. D-A-M-A-S-C-O ainda é uma voz, isto é, algo vindo do vento. Saiu da tinta, certa vez, e não voltou. O tempo pára, como que a guardar o umbral, e se pergunta: Quando voltará Damasco, quando entrará? Também Beirute, o Cairo, Bagdá, nonsenses comuns como o pó do sol...

um sol, dois, três sóis, cem...

(Alguém se levanta, misto de serenidade e angústia nos olhos. Deixa mulheres e filhos, no ombro uma arma. Um sol, dois, três sóis, cem... ei-lo derrotado, como fio, enrolado sob ele mesmo. Senta-se num café. O café se enche de pedras e estátuas chamadas homens, rãs a vomitar palavras e a sujar os assentos. Como esse alguém conseguirá revelar-se tendo a cabeça cheia de sangue, e o sangue cheio de correntes?)

Pergunto, a ti que me dizes:

Ignoro a ciência e me especializo na alquimia dos Árabes.

9

WALT WHITMAN,

vejo cartas a ti endereçadas voarem pelas ruas de Manhattan. Cada qual é uma carruagem carregada de cães e gatos. Para os cães e gatos o século vinte e um, e para os humanos o extermínio:

Esta é a Era Americana!

WHITMAN,

não te vi em Manhattan, e vi tudo. A lua é casca atirada da janela, o sol laranja elétrica. E quando do Harlem salta uma via negra redonda, como lua apoiada nos cílios, detrás da via surge uma luz que se esparge ao longo do asfalto e penetra como planta depois de alcançar o Greenwich Village, esse outro Quartier Latin, isto é, aquela outra palavra, *jubb* (ج ب poço), que se obtém pondo-se um ponto sob a primeira letra de *hubb* (ح ب amor). (Lembro que escrevi isso no restaurante Viceroy em Londres, quando eu só tinha comigo tinta. E a noite crescia como cresce a penugem nos pássaros.)

WHITMAN,

“O relógio anuncia a hora” (Nova York – a mulher é lixo, e lixo é tempo a caminho das cinzas).

“O relógio anuncia a hora” (Nova York – o sistema é o Pavlov e as pessoas os cães de experimentos... onde a guerra a guerra a guerra!)

“O relógio anuncia a hora” (Carta vinda do Oriente. Uma criança a escreveu com o próprio sangue. Leio-a: a boneca não é mais uma pomba. A boneca é um canhão, uma metralhadora, um fuzil... Cadáveres em ruas ensolaradas ligam Hanoi a Jerusalém, e Jerusalém ao Nilo).

WHITMAN,

“O relógio anuncia a hora” e eu

“vejo o que não viste, sei o que não chegaste a saber”,

movo-me numa área imensa de caixas
muito próximas como escorpiões
amarelos num oceano de milhões de
pessoas-ilhas; cada qual uma coluna
com duas mãos, duas pernas e uma
cabeça espatifada. E tu

“delinqüente, proscrito, exilado”

não és mais que um chapéu usado por pássaros que os céus da América
desconhecem!

WHITMAN, que seja agora a nossa vez. Faço escada dos meus olhares. Teço com meus passos um travesseiro... esperaremos. O homem morre, mas sobrevive à sepultura. Que seja a nossa vez, agora. Espero correr o Volga entre Manhattan e Queens. Espero desaguar o Huang Hu onde deságua o Hudson. Estranhas? O Orontes não desemboca no Tibre? Que seja agora a nossa vez. Escuto um abalo e um estrondo. Wall Street e o Hudson se encontram – também as folhas e o trovão, o pó e o furacão. Que seja a nossa vez, agora. A ostra constrói o seu ninho na onda da história. A árvore sabe o seu nome. Cravejada de buracos está a pele do mundo, sol que altera a máscara e o fim e soluça num olho negro. Que seja a nossa vez, agora. Podemos girar mais rápido que a roda, esmagar o átomo e nadar num cérebro eletrônico pálido ou brilhoso, vazio ou cheio, fazer de um pássaro uma pátria. Que seja a nossa vez, agora. Um livro vermelho galga. Não a prancha que apodreceu sob as palavras mas esta que cresce aos lados e acima, a prancha da sábia loucura, e a chuva que acorda para herdar o sol. Que seja a nossa vez, agora. Nova York é uma pedra que rola na testa do mundo. A sua voz está nas tuas roupas e nas minhas. O seu carvão tinge as tuas extremidades e as minhas... Posso ver o fim do mundo, mas como convencer o tempo a manter-me até que eu possa vê-lo? Que seja a nossa vez, agora. E que o tempo nade na água desta equação:

Nova York + Nova York = o túmulo ou qualquer coisa que venha do túmulo,

Nova York – Nova York = o sol.

10

Aos meus oitenta anos começo os dezoito. Eu disse isso, e digo e redigo agora, mas não me escutou Beirute.

Cadáver este que faz uno o homem e a roupa.

Cadáver este o atirado como livro e não como tinta.

Cadáver este que não habita a morfologia e a sintaxe do corpo.

Cadáver este que lê a terra como pedra, e não rio.

(Sim, amo os provérbios e máximas, por vezes –

Se não provas da paixão, serás cadáver!)

Digo e repito,

minha poesia é árvore e entre um galho e outro e uma folha e outra há tão-só a maternidade do tronco.

Digo e repito,

a poesia é a rosa dos ventos. Não o vento mas a corrente de ar, não o giro mas o circuito. Assim suprimo a Regra, e fundo para cada instante uma regra. Assim me aproximo e não saio. Saio e não volto. E rumo a Setembro e às ondas.

Assim, carrego Cuba em meus ombros e pergunto em Nova York: Quando chegará Castro? E entre o Cairo e Damasco espero no caminho à frente...

... Guevara encontrou a liberdade. Entrou com ela na cama do tempo e juntos dormiram. Quando acordou não a viu. Deixou o sono e entrou no sonho,

em Berkeley, em Beirute e noutras colméias, onde todas as coisas se preparam para ser todas as coisas.

Assim,
entre um rosto inclinado à Marijuana carregado pela tela da noite

e um rosto inclinado à IBM carregado por um sol frio,

fiz discorrer o Líbano como um rio de fúrias... Numa margem saiu Gibran e noutra
saiu Adonis.

E saí de Nova York, como quem sai da cama:

a mulher é estrela apagada, e a cama se quebra, árvore sem espaço,

vento manco,

cruz que deslembra o espinho.

E agora,

na carruagem da água primeira, carruagem das imagens que ferem Aristóteles e
Descartes, espalho-me entre a Achrafíe e a livraria Ras Bairut, entre Záhrat Alinsán
e a gráfica Háiek e Kamal, onde a escritura se transforma em palmeira e a palmeira
em pomba,

onde reproduzem-se *As mil e uma noites* e desaparecem Laila e Buçaina,

onde Jamil viaja entre as pedras, e ninguém procura Alqays.

Mas,

seja a paz para a rosa das trevas e areias,

seja a paz para Beirute.

(Nova York, 25 de março – Bikfaya, 15 de maio de 1971)

(Trechos)

Unsi Al-Haj (1937-)

cantar disperso

Não te darei um nome musical, não virei com nenhuma surpresa.

Estou caído por teu encanto a ponto de a alucinação atingir o seu ápice.

O teu nome me é um prêmio.

Que significa o símbolo? Boca na água,

mas sou boca calva e meus feitos são violados e sem nexos.

O símbolo é o oculto

e teu umbigo oculta o mundo como o redemoinho a água.

O símbolo é a força, e teu calor é preguiça armada,

eu, micróbio mimado entre os teus seios.

Batizaram-se as mulheres com nomes estranhos.

Eu esquecerei o teu nome se te chamarem por algum.

Há livros que têm cheiro de quartos, eu os chamo livros que têm cheiro de quartos.

Há poesia como vidro em estilhaços, chamo-a assim: vidro em estilhaços! Mas não

consegui reter nenhum nome teu. És clara, a tua morenidade me persegue e a

respiração de teu útero me habita.

Desempenhas os teus papéis nos meus olhos e abres janelas no meu cérebro.

O sonho está em teu leito e teu leito é artimanha consciente!

Eu te darei um nome

Ah! qual?

Algo que te prenda.

E

quem me tiraria de tal prisão?

(1960)

In Lan

na tua unha até a minha fraqueza

Espero enquanto rangem os meus ossos.

Não há assento mais quebradiço.

Se eu pudesse chorar porque te foste... Salto de graus e grito:

Te amo! Me amas,

responde o riso.

Suspendeste o riso e fugiste, despenquei do teu eco como um fruto maduro. O céu de tua pele amoleceu sobre a minha dor. Estou encolhido sob a tua pressa, pregado por minha vista enquanto os galgos se deixam embalsamar pelos zumbidos de tua folia. Foste, e todo tapete a espanar-se é teu, e todas as tuas extremidades são ventos e embarcações,

as tuas unhas, estreitos.

Ruidoso extravagante flutuo na estação de teus pássaros.

Numa unha partiste até à neblina. Ficaram as malas. Numa unha partiste até à aurora. Sentei-me numa das malas quando voltava de minha viagem.

Voa. Aqui eu te duplico, paro, acentuo-te. Deixaste na minha sombra desarrumada pedras de unha azul, e os meus dentes.

Tua cauda esganiça como o galo. Súbito ergo-me:

“Seja eu homem!”

Avanço, ó satisfação do meu sonho, sangro das têmeoras.

A hora, está sempre unida. Os teus cílios são como a cal. Corro atrás de uma borracha, encontro o teu mar subindo, subo mas não me absorve. Atrás de um movimento, atrás de uma muralha, mas o teu mar só se move por ti. Disparei para apanhar uma vingança, mas precedeu-me ao teu desejo a palpitação do meu olho bárbaro. Destilado, permaneço em teu relincho cego.

O teu sonho resplandece como o sono, desaparecido estou do teu braço. Atrás de um murmúrio, atrás do que me encanta e me arrasta a teus pés.

Tivesses ficado! Agora és mais perfeita e mais aguda. O que é que abre, o que é que abre os olhos da viajante? Brincai com eles fechados, ó ardor, ó brasa, protege, ó faísca da aurora, a noite do seu olho por mim. O seu sonho resplandece, mas o teu luzir é cortante, ama-a, ó aurora, e deixa o seu corpo brilhar para que eu acenda.

Tivesses ficado! Agora sobes na neblina até a minha cabeça e eu gravo as ondas sob os teus pés. Despe

despe

despe o teu pé para que eu floresça por estremecimento. O que é que abre os teus olhos? Nota os teus braços gemerem à alegria! Parto o meu corpo aos espinhos, tu enrubesces como princesa, como ombro mordido tremes. Enredas a hora com teus seios: chegaste!

Rasgo-me feito bomba, bomba, bomba sufocada pelo orgulho enquanto a aquece a areia.

A tarde é quente, as janelas reluzem, e tu.

Espero. Até logo! Engasgo perdôo e espero, até logo! Tranco a noite e o calor, sento-me para chorar. Pudesse um templo ajoelhar diante do que aborto!

Eis-me sorvido como amor doce, quando acabarei? Numa unha partiste até a neblina... as pedras da neblina são derrapantes, nunca voltarás. Qual encontro? Tranco tudo e, feito pato, paraliso-me à espera da morte, anestésio-me.

Não...!

Ó noite de verão, venho a ti. No caminho, pago os impostos, faço milagres. Sento-me sob os teus olhos (tu, noite!), volto coelho manchado e flor. Corta a respiração! Volto com o joelho invadido. Na tua palma, és a minha luz única. Em direção dela, encaminhou-me como desígnio, só tu me tiranizas. Quero viver! Falo com ela sobre ela na minha carne, levanto-me (tu, mulher!) após o teu abandono em teu despertar, e lamento feito espiga de trigo seca ao vento.... Tu, chove, chove na distância. Eu te sorverei, salgada, do teu mar.

Desce o céu, e eu me elevo. Furo o céu.

Não...!

Desce, eu me elevo e bato a porteira, tremo, atiro-me, sacudo a Deus, golpeio-o!

Para ela, para ela aviva-me, Deus!

(1960)

In *Lan*

A profetisa com seu cabelo longo a tocar as nascentes

Esta é a história do outro lado da Criação.
Deparei-a, e eu tinha os olhos fechados:
o caminho era a minha amada.
Vem da sua espera por mim,
do meu retorno a ela.
Esta é a história do outro lado da Criação.
Ouçam,
não fechem as portas.
As ondas levam a carta ao vento,
e o vento, às árvores,
e as árvores, aos cadernos.
Venham, senhores das casas, meninos das ruas,
sentem-se esta noite diante de quem ama,
e vocês, apressados, foram rápido mesmo para logo voltar?
Alterem a noite por um instante,
ponham-se ao redor de quem viu.
Torce por mim, minha amada, para eu chamá-los melhor ao encontro.
Cruzam o céu os pássaros das estações,
mas a tua luz não retira as mãos de minha frente.
Sou quem cata as vozes do teu eco,
lê-me, antes que me conheçam, pois chego logo ao coração.
Assim eu penso com a minha língua curva,
assim as minhas mãos assaltam o teu tesouro,
assim é o teu mar no meu pequeno barco,
olha, pois, o teu mar daqui do meu barco, e teus olhos sobre mim serão a
vela.
Tu, que transmutas a vida da ignorância fulminante,
tu tens a garantia,
mudas a vida sem querer
com a nudez da pureza à qual se rendem os mistérios,
e só por desejá-la.
É a tua história
a história do outro lado da Criação.

No sexto dia

Deus sentou-se a observar,
disse:

“Criei todas as coisas belas e Eu tenho o seu segredo
mas elas precisam de alguém que não lhes tenha o segredo,
terá um paraíso, e este terá o seu assombro.”

E Deus criou o ser-humano,
macho e fêmea o criou

para o fim de ficarem céus e terra belos,
no afã de quem não possui,

na união de quem não se une,

no assombro de quem sabe-e-não-sabe,

no aceno de quem só faz tal gesto se o aceno desenhar-se por si só das mãos,

na liberdade de quem não sabe que o nome disso é liberdade,

na felicidade de quem lhe foi dado um corpo de duas formas,

para que se dêem todas as formas da felicidade.

E Deus entrou a descansar deixando seu encarregado macho-e-fêmea.

Nem bem entrou e... repartiu-se o homem da mulher,

como o seco, separou-se da água,

como as árvores, levantou-se do seco,

sob a ambição se repartiu,

porque pensou que o descanso de Deus fosse um vazio,

fendeu sua alma, dividiu-a,

varou-a.

Era um só,

macho-e-fêmea, um só no amor,

era dois gêneros sem abismo, dois gêneros em união, sem separação, como
todas as coisas.

Regozijou do que era-não-era,

mas começou não foi acabado.

Com desprezo, transformou-se no paraíso,

disse que era pouco ser o representante e era justo que fosse
ele o proprietário, só

e sem semelhante será.

E repartiu-se de sua fêmea,

retirou-a como véu, e decepou-a,

distanciou-a, atirou-a para atacá-la, folgadoamente,

e sobrepujar-se,

e assaltar em veículo mais leve, quando a arrancasse de seu fardo
quando a arrancasse da delicadeza.

E a delicadeza era forte, impedia as asas do veículo;

resistente, impedia a calamidade.

Atirou-a, retirou-se o homem da mulher
o falcão arrancou de seu peito a pequena ave,
disse: fraca assim e se compara a mim?
Fraca, porque pensou ser o aparente o íntimo.
Atirou-a, e do meio das folhas chamou-o a pequena ave.
Olhou para ela como olha o falcão negro, não para vê-la mas para crescer na
própria sombra
porque viu a si grande nos olhos dela
e a viu pequena nos olhos dele.
E disse: seja-lhe eu um deus!
E quebrou-a,
e por compaixão, dela por ele, ela se quebrou
e ele a jogou na prisão.
Então ela acatou para não atrair sobre ele a ira de Deus.
Espalmando as mãos sob a voz, ele gritou:
Sou só!
E assim conquistou o seu reinado a metade do ser-humano,
puxando-lhe a compaixão, estrangulando-a,
o incompleto fez-se o senhor.
[...]

Permite-me, Deus,
lembrar o meu erro
lembrar por todos os meus pais
martirizar-me o seu arrependimento e os rios de sua penitência
diante da minha amada.
Amada,
os tempos da justiça em ti se completam, proclame-se tal dia,
a vida toda ajoelha-se em mim diante de teus pés,
a ti confluem a penitência do tempo e a ti prostro a submissão das eras
e lavo o umbral de tua porta com as lágrimas da criatura.
Sou Satanás, apresento-me:
venceu-me a delicadeza
concentraram-se as nuvens atrás dos ferrolhos, os véus descerraram-se,
a chuva rendeu-se à terra,
venceu-me a delicadeza, amou-me a minha amada,
fez-me sair do fundo do mar para ver o mundo desde o princípio,
minha amada atou-me à luz como um profeta em meio à encruzilhada
minha amada sombreou-me na origem
minha amada encontrou-me, assistiu-me.
Se para ti sou a cabeça, amada minha, tu és a auréola em torno da minha.
Sou tua cabeça, e tu és a coroa sobre a minha;

sou a fuga e o retorno entre teus dois crescentes.
Teu amor deu-me a vida na inquietude e acolheu-me na segurança,
fez-me entrar, salvou-me;
livrou-me da luta estúpida ao dar-me o vinho das bodas,
purificou-me, inovou-me,
apagou o que queimava, incendeu o que apagava
 já não se apaga
e me disse o amor o que eu sou em tuas mãos,
e o pouco do eco restante entre as gentes
foi crescendo como as aglomerações, espalhando ruídos como os címbalos,
ressoando como adufes:
 Aleluia!

(1975)

(Trechos do livro homônimo)

O terceiro oceano, a poesia turca

ALESSANDRO BOMBACI

Tradução de SILVIA AMOEDO

Para o leitor não orientalista, a literatura turca se resume à otomana e àquela da moderna Turquia. E, contudo, a literatura turca teve sua aurora no coração da Ásia, na distante Mongólia, no século VIII, e viveu além dos confins da Anatólia. Esses fatos emergiram lentamente, no curso das últimas décadas, em textos especializados. Somente hoje tornou-se possível traçar com certa amplidão as linhas da história literária turca, além dos limites geográficos tradicionais.

No curso de uma história milenar, os turcos, antes senhores, entre os séculos VI e VIII, de um vasto império na Ásia Central – sozinhos ou junto com os mongóis –, dominaram países de antiga civilização como a Pérsia, a Índia, a Mesopotâmia, a Síria, a Anatólia, a Europa oriental e balcânica, a Arábia, o Egito, a Líbia, a Tunísia, a Algéria, e cidades famosas como Samarcanda, Bukhara, Isfahan, Deli, Tabriz, Bagdá, Cairo, Meca, Damasco, Jerusalém, Moscou, Constantinopla, Atenas, Belgrado, Budapeste.

Nos séculos XV e XVI, o apogeu do poder turco, tanto a oriente como a ocidente, atingiu proporções inauditas. Nesse mesmo

período começa a parábola descendente de seus estados, vulneráveis pela extensão de seus domínios, ameaçados por inimigos implacáveis, empobrecidos pelo estado do comércio terrestre asiático, não participando, em virtude da barreira religiosa, dos progressos espirituais, sociais e técnicos do Ocidente.

O que restou do antigo império?

A presença de Mustafa Kemal Atatürk, voltando-se para o nacionalismo da *intelligentsia*, salvaguardou uma nação independente, a atual *república turca*, que compreende a Anatólia e uma fatia dos Balcãs. Além desses territórios, os turcos acham-se dispersos pelo mundo afora, especialmente na Europa, na Ásia e no conjunto das ex-Repúblicas Soviéticas. Minorias importantes estão radicadas no Irã, no Afeganistão e na China.

Poucos povos mantiveram contato tão intenso com tantas e diversas civilizações. Em sua história literária podem ser demarcadas três eras: a pré-islâmica, a islâmica e a moderna. Na primeira, à herança de uma

civilização nômade centro-asiática, acrescentam-se os marcos culturais filtrados através da expansão religiosa, mazdeística, maniqueísta, budista e nestoriana.

Sucessivamente os turcos adotaram o Islã, que ainda hoje é a religião professada pela esmagadora maioria, participando do complexo mundo mulçumano.

Há mais de cinquenta anos, terminadas as barreiras que os separavam da civilização ocidental, foram os primeiros a buscar uma síntese mais forte com a Europa, entre os países da Ásia Menor.

Os povos turcos experimentaram profundas transformações transferindo-se de uma esfera cultural para outra, marcados muito embora por contradições e complexos desafios. Disso resulta uma sobreposição de religiões, de instituições sociais, elementos de cultura e de índole das mais variadas. Nessa situação, flutuante, incerta e imprecisa, revela-se a persistência de características de diversos povos. O fio de tão diversas tradições, étnicas e lingüísticas, abraça culturas do antigo império da Mongólia à hodierna Turquia, dos jacutos, da extremidade oriental da Sibéria, aos camponeses da Anatólia. Persistem períodos e zonas de transição, que unem e amalgamam as diversas interfaces culturais que desaguam no panorama atual da civilização turca.

As três eras literárias, pela sua diversidade e pela ausência de uma evolução unificada, poderiam ser estudadas separadamente, cada uma das quais em relação à civilização em que viveu, como uma página de sua história. Mas uma visão complexa é uma demanda legítima, quer pelas fases de transição, quer pelos grandes momentos que unificam de modo especial o fato lingüístico, constante nas atitudes expressivas de uma permanente

tradição literária popular (como o pequeno exemplo dos versos a seguir, de Pir Sultan Abdal, Yunus Emre e Karaca Oğlan, de tão diversas latitudes e longitudes).

No todo, o panorama da literatura turca é o de muitas árvores individuais que movem suas frondes e deitam raízes profundas numa terra vasta.

Quando os turcos estabeleceram contato com as literaturas religiosas da Índia, da China e do Irã, maniqueu e nestoriano, uma poesia própria e autóctone, era ainda algo *in fieri*. As escrituras desse primeiro período apresentam-se, no todo, como produtos de tradução, onde mal transparecem os sinais de um gênio próprio. É sabido como e quanto a literatura turca trabalhou inicialmente muito próxima da literatura persa.

Um de seus maiores estudiosos, Fuad Köprülü, com sua obra vasta e genial, pôs em evidência os múltiplos valores, atitudes e tendências que demonstram a ativa presença e a importância de uma consciência turca no desenvolvimento literário de seu povo, particularmente na época islâmica.

Além disso, e parte integrante dessa unidade, é preciso lembrar a persistência de uma língua que outrora compreendia vastíssimas regiões da Ásia, mantendo um projeto claro e substantivo de uma literatura que se reconhece numa variedade de relevos, pronúncias e palavras, da Bulgária ao Volga, do Rio Amarelo ao Bósforo. São muitas as relações da língua e da cultura turca com o mongol e o manchúrio, com as línguas ugro-fínicas e outras minorias que ainda merecem estudos mais fortes e sistemáticos.

O destino singular das tribos nômade, fusas *ab antiquo*, por grandes movimentos migratórios, deu lugar a sucessivas mesclas dialetais, acima de cuja variedade se

estendem as riquezas de uma língua literária, que abraça contribuições do mundo árabe e persa, constituindo assim o encontro de dois oceanos que desaguam num terceiro, que é a língua turca.

Nessa longa e fascinante história, os turcos serviram-se de muitos códigos de escrita – especialmente do alfabeto árabe com algumas letras emprestadas dos persas. Em 1928, foi introduzido na Turquia, em substituição ao alfabeto árabe-persa, o alfabeto latino adaptado ao turco com acréscimo de sinais diacríticos.

Em seguida, um pequeno exemplo da poesia popular turca, traduzida por Gülistan Özöy.

Karaca Oğlan (século XVI)

Döndüm dolaşım bem gurbet illeri
dünyaya çıkmağa yol bulamadım
bahçelerde Gördüm birçok gülleri
sevdiğime bezner gül bulamadım.

Yandım yakıldım ben bu ateşlere
vardım takıldım da bem bir neştere
delindi ciğerim serildim yere
beni kaldıracak el bulamadım.

Benim bu dünyaya geçmiyor nazım
kalmadı gayrı niyazım
halimi sen anla hey iki gözüm
derdimi diyecek dil bulamadım.

Bağiran çağıran aciz bülbülüm
ne kadar bağırısam duymuyor gülüm
Karac' oğlan der ki imdatçin ölüm
mezardan gayri bir yol bulamadım.

Andei perdido por terras distantes,
sem descobrir do mundo sua estrada,
quantas rosas esparsas nos jardins,
nenhuma que lembrasse minha amada.

Dos homens não suporto a língua amarga,
nesses anos marcados de tristeza,
esperei a passagem da torrente,
nenhuma que lembrasse meu estado.

Deixei-me consumir em meio às chamas,
deixei-me bem cravar por um punhal,
eu tombei de coração trespassado,
não houve braço que me levantasse.

O mundo segue surdo aos meus apelos,
já não espero nada do destino,
minha alma apenas sabe o que me guarda,
língua não houve que me pronunciasse.

Qual rouxinol que geme de tristeza,
eu grito, e a rosa não me presta ouvidos,
ó morte amiga, diz Karaca Oğlan,
vitória não conheço além da campa.

Pir Sultan Abdal (século XVI)

Ötme bülbül ötme şen değil bağım
dost senin derdinden bem yana yana
tükendi fitilim eridi yağım
dost senin derdinden bem yana yana.

Deryada bölünmüş sellere döndüm
vakitsiz açılmış güllere döndüm
ateşi kararmış küllere döndüm
dost senin aşkından yana yana.

Haberim duyarsın peyikler ile
yaramı sararsın şehitler ile
kırk yıl dağda gezdim geyikler ile
dost senin aşkından ben yana yana.

Pir Sultan Abdal'ım doldum eksildim
yemekten içmekten sudan kesildim
hakkı pek sevdiğim için asıldım
dost senin derdinden ben yana yana.

Não cantes rouxinol, que a vinha é
 [triste,
 enquanto vou perdido em muitas
 [dores,
 não tenho força e a cera dissolveu-se
 e a dor segue profunda e me
 [consome.

Sou a torrente que no mar irrompe
 tal como a rosa aberta antes do
 [tempo,
 sou como a cinza escura pelo fogo
 e a dor segue profunda e me
 [consome.

Minhas notícias chegarão a ti
 Hás de cuidar de minhas feridas
 vaguei quarenta anos com os cervos
 e a dor segue profunda e me
 [consome.

Pir Sultan, ontem pleno, hoje vazio,
 já não dependo de água ou de
 [comida
 por amar a verdade me enforcaram
 e a dor segue profunda e me
 [consome.

Yunus Emre (m. 1329)

Sensin kerim, sensin rahim,
 Allah sana yalvalarım,
 senden başka yoktur emim,
 Allah sana yalvalarım.

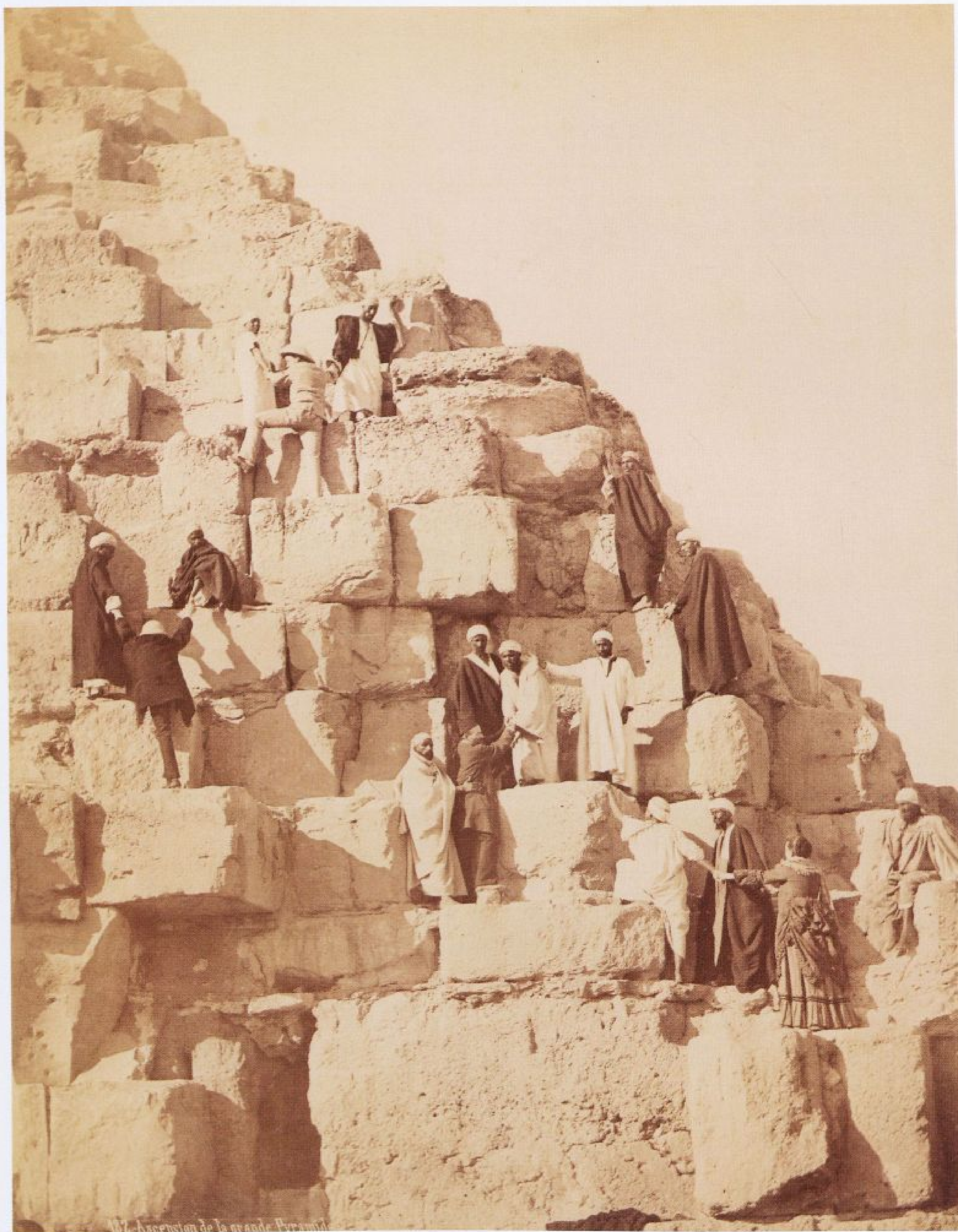
Ecel geldi, vade erdi,
 bu ömrün kadehi doldu,
 kimdir ki içmeden kaldı?
 Allah sana yalvalarım.

Ah como és gracioso e compassivo
 a ti, senhor, erguemos nossas mãos,
 a ti, ó meu refúgio derradeiro,
 a ti, senhor, erguemos nossas mãos.

O destino desfere os próprios golpes
 e o cálice da vida chega ao fim
 é hora de beber a última gota?
 A ti, senhor, erguemos nossas mãos.



Caderno de imagens



D. Pedro II, Imperador do Brasil, e D. Thereza Cristina Maria ,
Imperatriz do Brasil, e comitiva em pirâmide, Cairo, Egito 1871
(foto: M. Delie & E. Bechard – acervo BN)



Karmar, Porte Ptolomaique vue du nord (foto: Antonio Beato – acervo BN)



Casal árabe, no Oriente Médio (acervo BN)



B.

*Le Grand Seigneur
en habit de Ceremonie le jour du Beiram.*

P. Simonneau fils aîné sculp.

1.

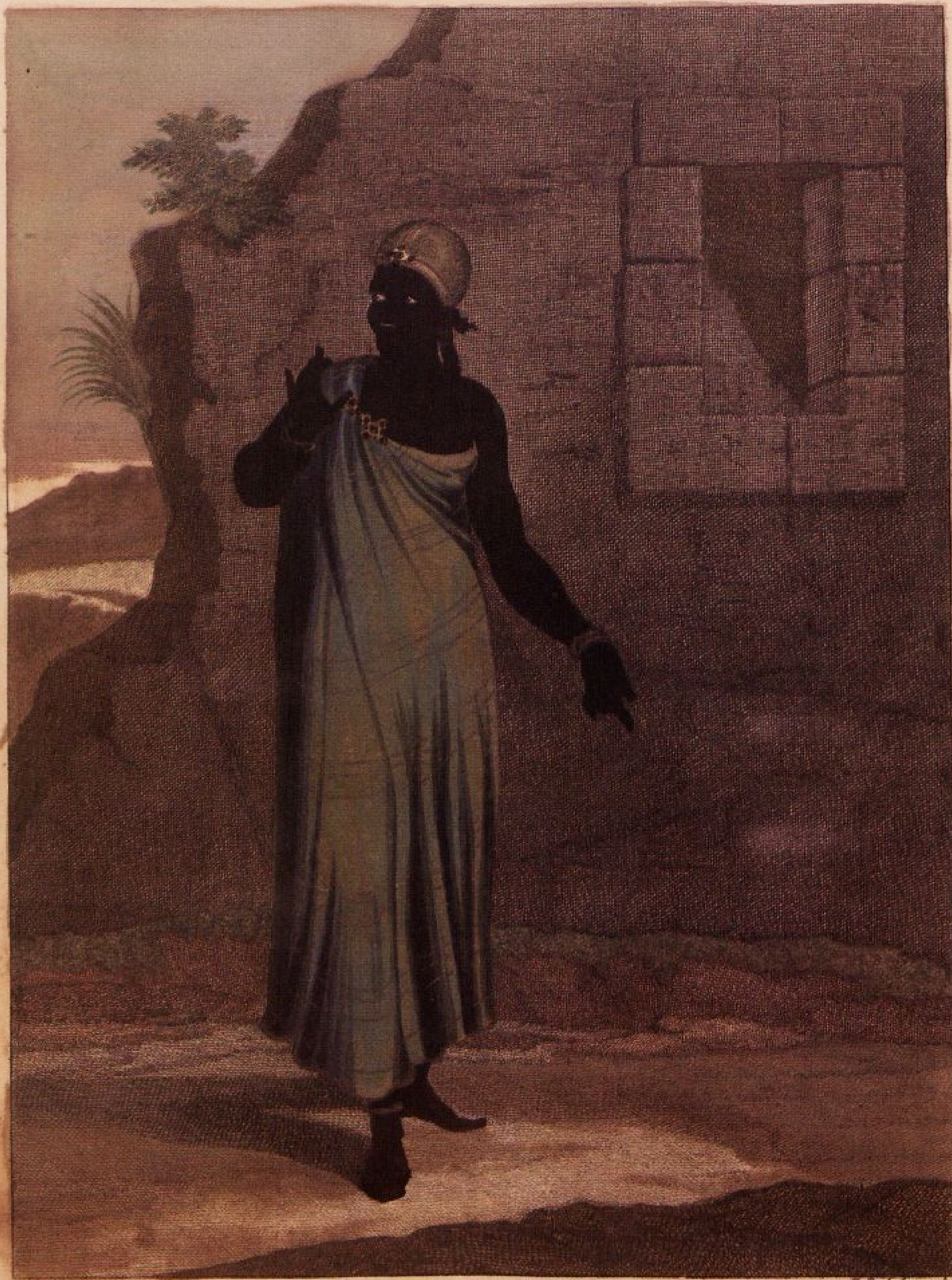
Avec Privil. du Roi.



Femme Turque qui fume sur le Sopha, in *Recueil De Cent Estampes Representant Differents Nations du Levant* (acervo BN)

NA PÁGINA AO LADO:

Le Grand Seigneur en habit de Ceremonie le jour des Beiraim, in *Recueil De Cent Estampes Representant Differents Nations du Levant* (acervo BN)



Femme Moresque.

P. Rochfort sculp.

99.

Avec Privil. du Roi

B

Femme Moresque, in *Recueil De Cent Estampes Representant Differents Nations du Levant* (acervo BN)

NA PÁGINA AO LADO:

Afriquaine en habit de cèrèmonie, in *Recueil De Cent Estampes Representant Differents Nations du Levant* (acervo BN)

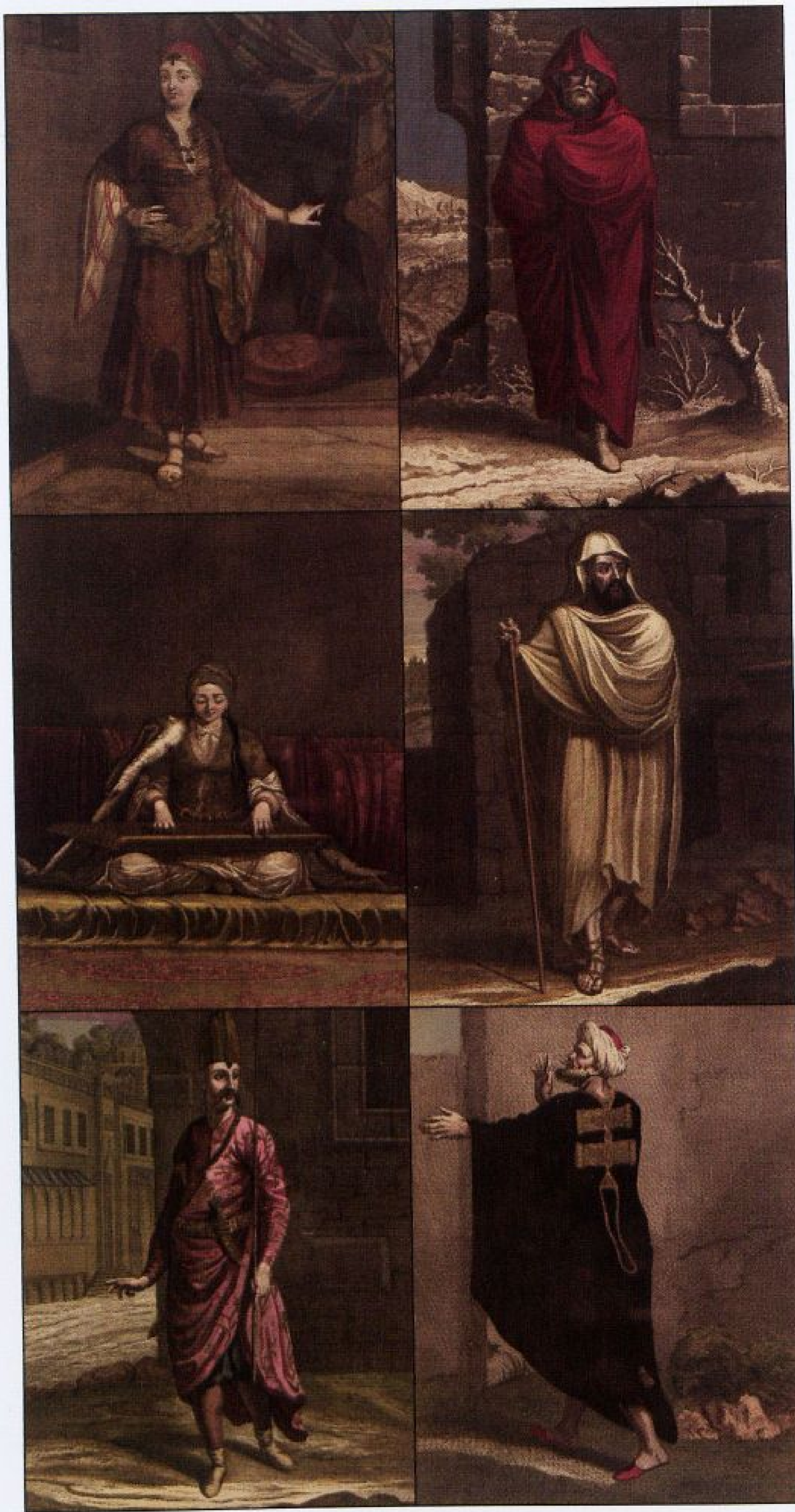


G. Scotin maj. sculp.

B
*Africaine
en habit de cérémonie.*

96.

Avec Priv. du Roi.



Peik page de grand seigneur, qui est suit à pied quand el sort
 Turc en habit l'hiver
 Fille Turque jouant du Canon
 Arabe du Desert
 I Cabitement des principaux Barbaresques
 Afriquaine en deshabitté
 in *Recueil De Cent Estampes Representant Differents
 Nations du Levant* (acervo BN)

NA PÁGINA AO LADO:

Mariage Turc, in *Recueil De Cent Estampes Representant Differents
 Nations du Levant* (acervo BN)



Mariage Turc



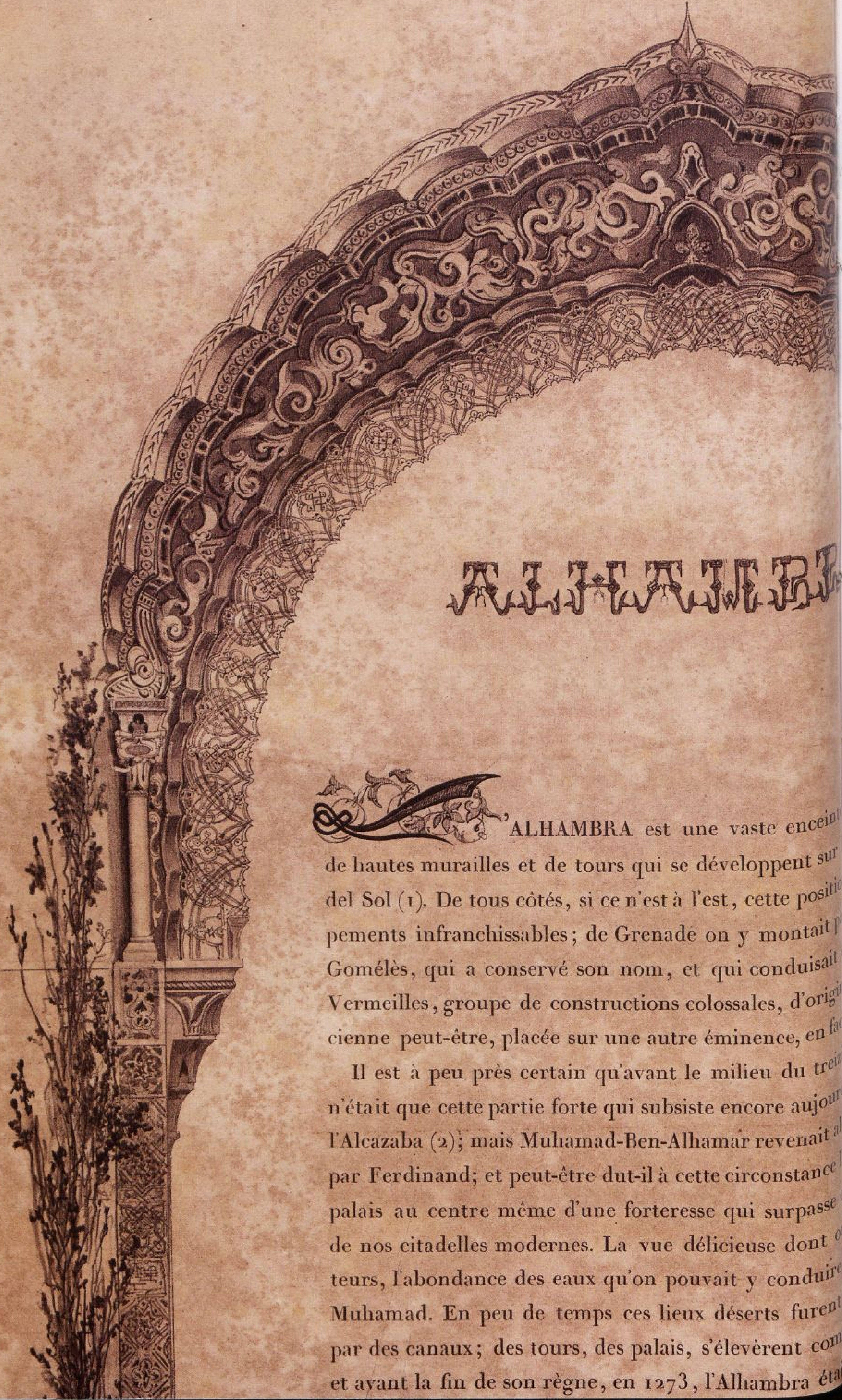
chs dans leur Temple de Péra, achevant de to



Mirah ou sanctuaire de la Mosquée, in *Monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Séville et Grenade* (imagens: Girault de Prangey – acervo BN)

NA PÁGINA AO LADO:

Les Dervichs dans leur Temple de Péra, achevant de Fournier, in *Recueil De Cent Estampes Representant Differents Nations du Levant* (acervo BN)

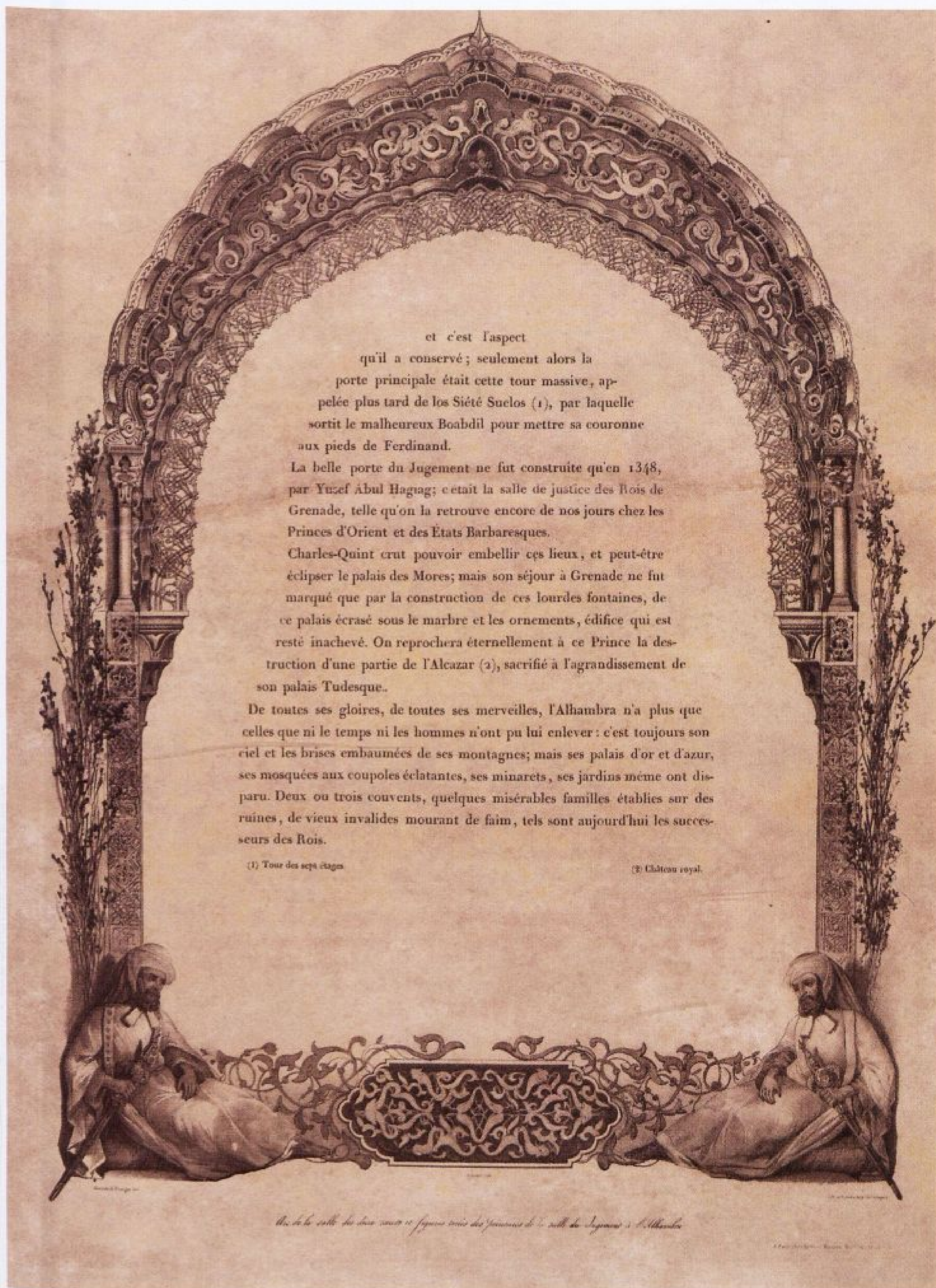


ALHAMBRA



ALHAMBRA est une vaste enceinte de hautes murailles et de tours qui se développent sur del Sol (1). De tous côtés, si ce n'est à l'est, cette position pements infranchissables; de Grenade on y montait par Gomélès, qui a conservé son nom, et qui conduisait Vermeilles, groupe de constructions colossales, d'origine cienne peut-être, placée sur une autre éminence, en face

Il est à peu près certain qu'avant le milieu du treizième n'était que cette partie forte qui subsiste encore aujourd'hui l'Alcazaba (2); mais Muhamad-Ben-Alhamar revenait au par Ferdinand; et peut-être dut-il à cette circonstance le palais au centre même d'une forteresse qui surpasse de nos citadelles modernes. La vue délicieuse dont on teurs, l'abondance des eaux qu'on pouvait y conduire Muhamad. En peu de temps ces lieux déserts furent par des canaux; des tours, des palais, s'élevèrent comme et avant la fin de son règne, en 1273, l'Alhambra était



Arc de la salle des soeurs et figures tirées des peintures de la
salle du Jugement à l'Alhambra, in *Monuments Arabes et
Moresques de Cordoue, Séville et Grenade* (imagens: Girault de Prangey – acervo BN)

NA PÁGINA AO LADO:

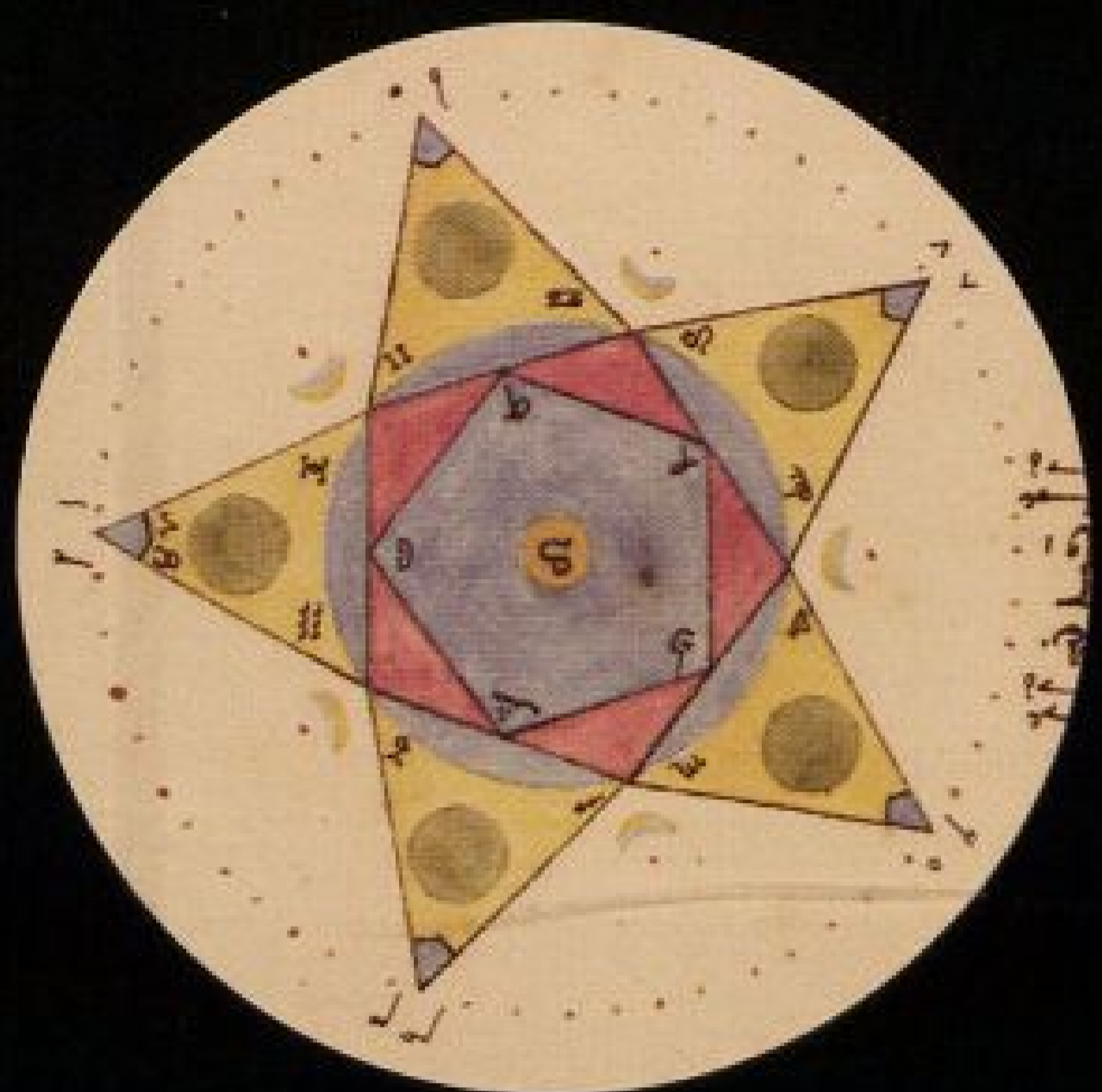
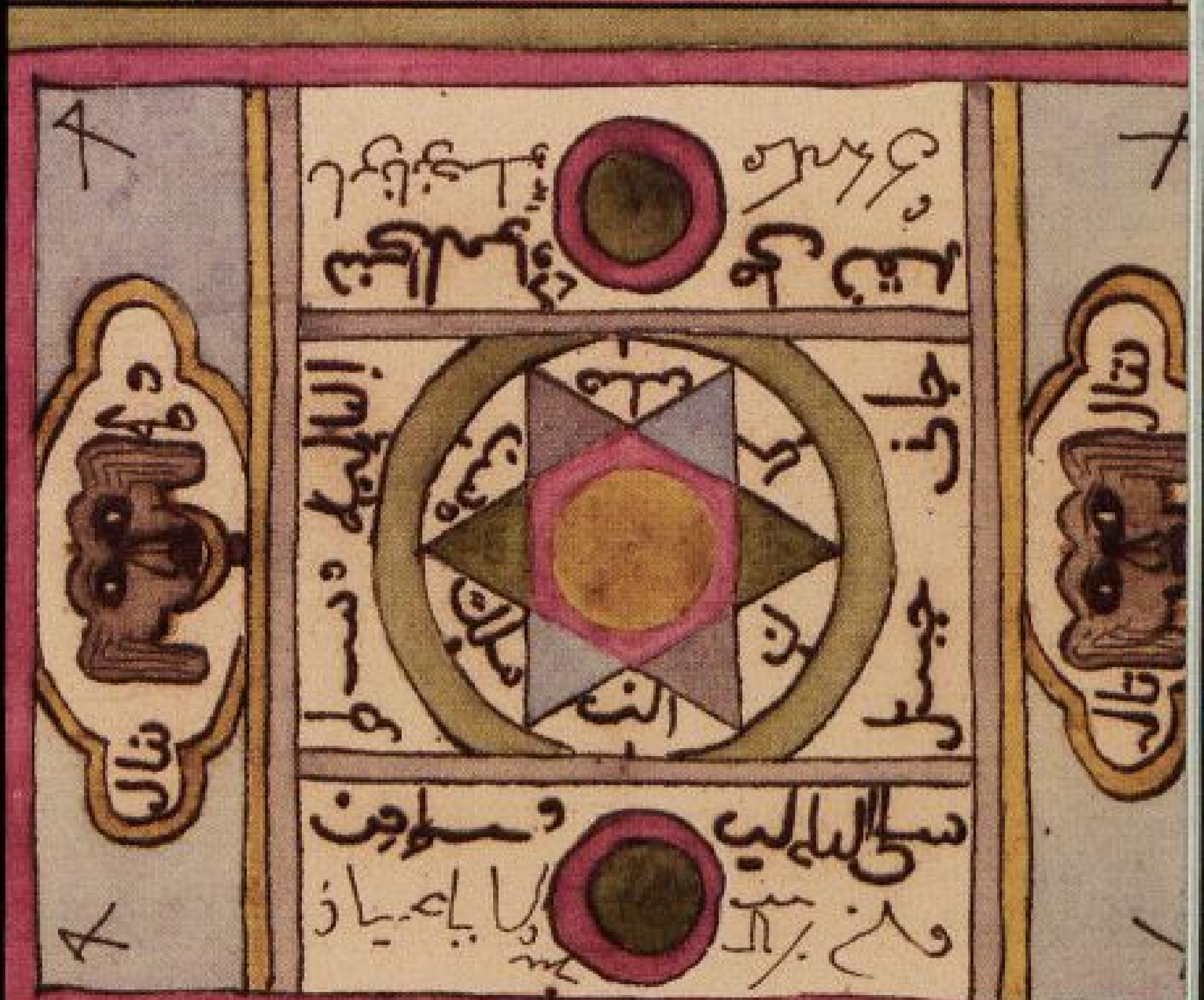
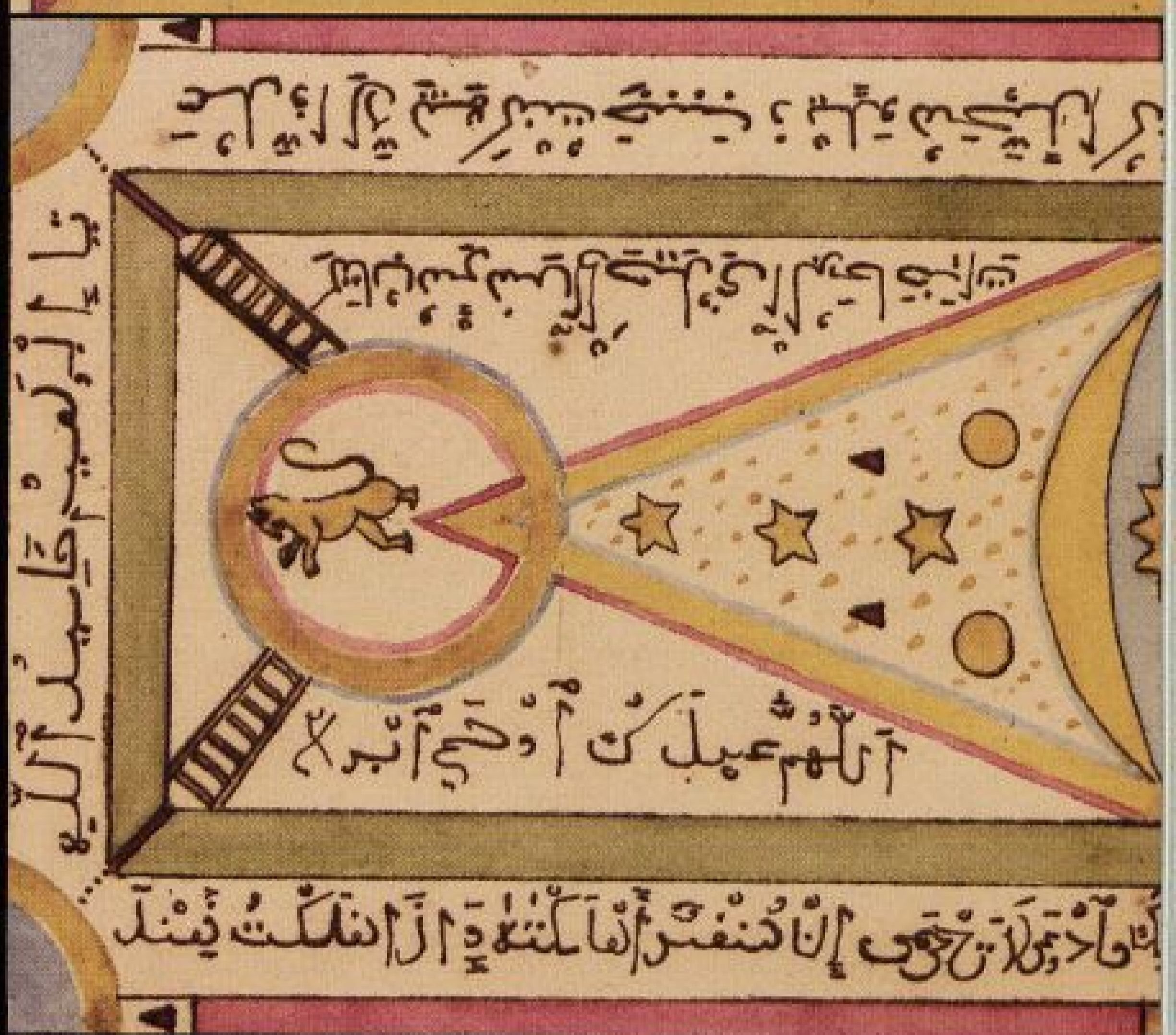
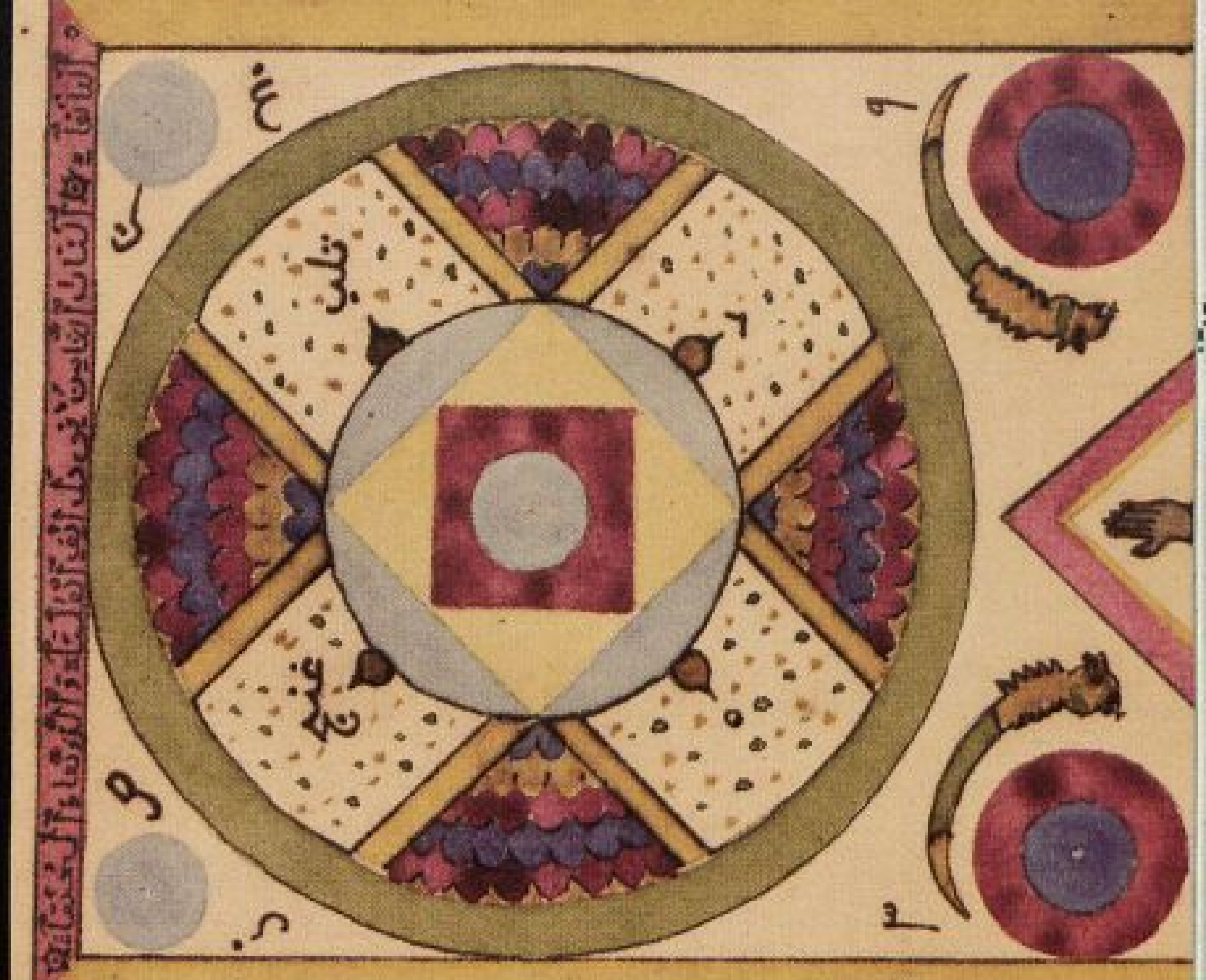
Arc de la salle des soeurs et figures tirées des peintures de
la salle du Jugement à l'Alhambra, in *Monuments Arabes et Moresques
de Cordoue, Séville et Grenade* (imagens: Girault de Prangey – acervo BN)



Muro das Lamentações, séc. XIX, in *Souvenirs d'Orient*
(foto: Félix Bonfils – acervo BN)

NA PÁGINA AO LADO:

Desenhos de ocultismo e magia com inscrições em árabe usado nos primeiros tempos dos antigos muçulmanos, depois de Mohamed.



NA PÁGINA SEGUINTE:
Medinet Abou, Medinet, Egipto, c.1870
Deuxieme cour peristyle de Ramses III
(foto: Antonio Beato - acervo BN)



POESIA INÉDITA

ADELE WEBER
ANDERSON BRAGA HORTA
ANTONIO BRASILEIRO
BEATRIZ ESCORCIO CHACON
CELINA MELO
CLAUFE RODRIGUES
DIRCE DE ASSIS CAVALCANTI
ELIZABETH HAZIN
FLORA FURTADO
FLORIANO MARTINS
FLORISVALDO MATTOS
FRANCISCO ORBAN
IACYR ANDERSON FREITAS
JAYRO JOSÉ XAVIER
LINALDO GUEDES
MARIA HELENA LATINI
MARIA REGINA MOURA
MAURÍCIO BASTOS ALMEIDA
MICHEL SLEIMAN
MYRIAM FRAGA
NEUSA PEÇANHA
OTTO LEOPOLDO WINCK
PAULO BENTANCUR
ROBERVAL PEREYR

Adele Weber

Belo e Beleza

As épocas e culturas todas
se indagam sobre a origem:
capturar seu lugar no Universo
enlaça os níveis de conhecimento.

O mito é belo:
e no mistério da Natureza
a ciência e a matemática
não corrompem a beleza.

Entre mito e ciência as palavras se ajustam.

Vapor

Do apego ao amor
ninguém nega a importância
ou aceita sua ausência
no momento de ser livre.

Mais que apego,
mais que ausência,
do amor se quer
experimentar a evaporação.

Cantata étnica

I – Canto Índio

Sou índio.

Sou bravo, sou forte,
sou filho das matas
que vão sendo destruídas
com seus bichos, seus frutos,
suas fontes, seus aromas,
seu mistério.

Sou índio.

Sou íntimo da Lua e do Sol
e das águas.
Sou amigo de todos os seres da Terra.
Sou um com a natureza.

Sou índio.

Tenho a pele vermelha.
Canto e danço,
sinto e penso,
amo e poemo.
Venero os meus mortos,
reverencio os espíritos,
adoro o Grande Deus.

Que mais querem saber
para concluir que sou homem?

Já estava aqui
quando os outros vieram.
Mas não é isso o que importa.
A natureza tem todas as cores.
E a terra é de todos os homens.

Sou índio.
Sou um com a natureza.
Conclamo o Saci, a Iara,
o Boitatá, o Curupira,
todos os espíritos, Tupã
e os homens de qualquer cor
para velar por estas matas
e por estes rios.

A Terra é de todos.

II – Canto Negro

Sou negro.

A cor da noite adensa a minha pele
e estrela a minha alma.

Sou negro.

Absorvo toda a luz.
Sou amigo do Sol e da Lua.
São meus irmãos todos os seres da Terra.

Sou negro.

Meu sangue é ardente.
Meu pensamento é ardente.
O mundo é para mim o Verbo emocionado.

Sou negro.

E, como a natureza ama o contraste,
amo as mulheres de pele branca e cabelo macio.
Mas, como o coração é um sol
consumindo-se em fogo,
amo as mulheres de pele noturna e sexo forte.
E com todas vou forjando o dia, a tarde e a noite.

Sou negro.

Com meu suor e meu sangue,
meu desespero e minha revolta,
minha dedicação e minha brandura,
minha força e meu sonho,
modelo em bronze e nuvem
o quinhão de humanidade que me coube.

Sou negro.

Meu coração não é incolor,

minha alma não é pálida.
Caminho com meus irmãos de todos os tons.
Juntos, numa ciranda ainda feroz de semelhantes e contrários
mas que do alto Deus vê de mãos entrelaçadas,
vamos fazendo de matéria nobre
— este barro pobre,
esta liga impura —
a luz comum futura.

Sou negro.
E sou branco e amarelo e vermelho e moreno.
E verde.
E azul.

Sou negro.
Sou todo o espectro da alma.

Sou homem.

III – Canto Fraterno

Podíamos ser todos irmãos.
 Perdoaríamos uns aos outros as nossas diferenças
 e construiríamos um mundo sem guerra, sem assassinio, sem
 roubo, sem
 seqüestro.
 Feito isso,
 ainda assim teríamos muito que fazer.

Não nos dariam descanso as doenças, as enchentes, os

terremotos, El Niño, as pragas.

Poderíamos ser todos irmãos.
 Ganha honesta e alegremente a jornada,
 à noite, no lar, reunida a família,
 contaríamos às crianças de olhos arregalados e ouvidos atentos
 histórias fantásticas de nacionalismos doentios, de terrorismo,
 de segregação racial,
 com o que satisfariam para sempre os resquícios de um
 instinto primitivo
 e se dariam as mãos
 numa ciranda sem fim.

Poderíamos ser todos irmãos.
 Dar-nos-íamos as mãos
 e domesticaríamos a água e o vento,
 o fogo e o útero da Terra.

Poderíamos ser todos irmãos.
 Não morreríamos de tédio.
 O amor não é monótono.

A vida intensa

p/ Luis Pimentel

0.

(As lojas, suas luzes,

seus barulhos.

Que compram essas gentes?

Mundo-

embrulho.

Eu, observador de espantos,

emudeço.)

1.

Há que percorrer todos os livros

na busca do grande saber.

O grande saber é só um barco

que desliza na superfície dos vácuos.

Mas há que buscar esse saber

e seus íngremes báratros:

nós, os há muito perdidos em

páginas páginas.

2.

)Terei pássaros no ombro

quando me for.

Terei todas as tardes e todas as manhãs.

Decalcarei as cores do arco-íris

no meu peito.

Depois terei o cair da noite,

o suave e sábio cair da noite

e o pio das pequeninas aves assustadas.

Não tenham medo (estarei lhes dizendo),

estou aqui.

Eu, o que trouxe a paz
aos bichos.(

3.

As montanhas ao longe
são as montanhas ao longe.
Sinais que uns poucos compreendemos.
Sequer são sinais, são enigmas.
Nem são "montanhas ao longe", são
montanhas.

Os bois de ossos

A casa de meu pai era espaçosa,
nela cabiam todos os meus sonhos –
e fazendas, currais e os bois de ossos
que o menino tocava na varanda.
Do quintal avistávamos o cosmos.
Ilusões não as tínhamos: à sombra
das mil estrelas nuas, eis que nossos
confins mal abarcavam o horizonte:
até a Serra o mundo ia. E só.
Mas era este o mundo e este o encanto.

A casa de meu pai tinha mil salas
e um menino. E seu olhar de espanto.
Só tu, memória tola, não te calas.

Como dizíamos

Porque há que dizer todos os dias
todas as palavras que (ou não) queríamos;
& porque esta passagem é larga-estreita
e um de nós apenas tem direito a seguir;
& porque o inferno é pequeno, não grande
– pequeno, dedal de nada – & porque
toda vez que me digo sou feliz,
vem uma lágrima no canto do olho esquerdo;
& porque entre o que sou e a montanha
lá,

vales extensíssimos é o que vemos;
porque a palavra crua é tédio
e para não sofrê-lo inventamos a poesia;
porque entre uma taça e outra, estrelas
transformam-se nas nossas (pobres) rotas;
& porque assim e porque assado
não sabemos é coisíssima alguma:
eis que pego meu chapéu, tomo meu barco,
vou para as quintas do inferno etc. etc. & etc.

Beatriz Escorcio Chacon

Paisagem seca

Embora
alvorada de cânticos
rosamêndoas
gaivotas vermelhas
bem-te-vis não anunciam
águas
águas-bentas-azuis-turquesas.

Senhora Padroeira d'
Iguaba
e seus mantos de gesso
castanhos-mágoas.

Finda semana santa
silêncio de quaresmeiras
e a imensidão inda é bela
dessa beleza de além-olhar
procissão de senhorinhas
ave-marias
de despedidas.

Conceição de Oxum
no espelho sem azul
marejado de faces partidas.

Esse domingo
branco de páscoas
é Iguaba.

I-
guaba sozinha.

Recheada d'
água suja
pedra e lodo
sal divino.

Nossa Senhora Sem Menino
inda bendiz
tanta brisa.

Senhorinha da Conceição
inda recolhe d'
Iguaba
seus sonhos d'
água.
Castanhos-negros
ressequidos
sonhos d'
água
castanhos-tristes.

Rio de março

Manheceu outono meio verão
dia de guarda-chuva
de músculo?
Por aqui o calor é pra sempre
esse asfalto é calafrio
o jornal estampa favelas de ratos molhados
mensalões e mensalistas
o povo pinta punhais nas camisetas
pega pega pega arrasta!
Um ladrão dominado no meio-fio.
Sobretudo ele é negro é
franzino
usa sandálias de dedo
umas papoulas na bermuda
cicatrices salpicadas
lábios pulsos joelhos.
Fim de março de chuva de faca
essa porra de estação que não
se morre
e nas imediações da Praça Tiradentes
um ladrão ali cinzento
sobretudo agradecido
enquanto espera a
Pê-Eme.

Receita

*Para Jean
ou como um suco de caju?*

Arrancar
a castanha,
Esmagar
a fruta,
Extrair
bem a cica.

BATER
Com gelo
adoçar,
Com água
dissolver
a dor
de cada gole

janeiro/1989

Kyrie Eleison

Tiro de misericórdia

Orai por nós

Mãe de todos os prazeres

Velai por nós

Rosário de tantos pecados

Dai-nos a paz

julho/1987

Sem sentidos

inútil recorte de um figurino morto
na sensualidade esquecida
da textura, dos cheiros e dissabores.

julho/86

Acróstico

Meu amor: palavras, mais que bônus, são
Ônus para quem escreve com o coração.
Nada do que diga traduzirá o que sinto:
Imaturidade é beber água como se fosse vinho tinto
Comer caviar pensando que é frescura de rico
Amar imaginando que todas as cores se resumem numa única cor.
Mares navegarás, através de mil amores,
Outros sonhos sonharás, além do jardim, mas
Nunca retornarás ao que eras antes de mim,
Tão forte e sem fronteiras, além dos Açores.
Ontem, hoje e sempre, quero que anotes:
Nadei uma eternidade inteira até
Encontrar-te, e não te perderei na escuridão desta noite.

Perguntas

E se o verão acabasse agora
Num clarão de estrelas?
Se o outono derramasse sobre a terra calcinada suas últimas flores amarelas,
E o inverno explodisse em flocos de neve, névoa e trevas?
Se a primavera não trouxesse a nova era,
Nem o que era antes ou o que já era?
E se em vez da doença vier a cura?
Se no lugar do medo brotar a chama?
Se a água purificada varrer a lama
E o trigo florescer nos campos minados?

Quando a lua de novo banhar as ruas

Com o perfume dos menestréis,
Estarei a mil anos-luz,
Galopando três cometas azuis
Em cada um dos meus cordéis.

Os cinco sentidos

Tenho cinco sentidos,
Um para cada ocasião.
Se sofro uma grande perda,
Vou da direita para a esquerda;
Se só estou cansado
De tudo,
E nada se ajeita,
Troco a esquerda pela direita.
De baixo pra cima,
Vivo da minha rima.
De cima pra baixo,
Às vezes viro capacho.
O quinto sentido?
É quando estou bem nutrido
De ir, sem precisar ter ido.

Cantos de um Novíssimo Testamento

1. Levanta, retira por um momento

o peso dos meus ombros
para que eu possa ocupar-me
de ti apenas.

Cobre-me com tuas plumas,
sob tuas asas.

Dá-me a folhagem por sombra,
a relva por chão,
as estrelas por guias.

Pois se em mim pões teu amor
Livrar-me-ás de todas as penas
para que possa te dar
enfim a jóia da alegria.

2. Quem, senão deus, me dá

benefícios e favores?

Sanea dores e desesperos?

Ele que me fez pó e fraqueza,
erva daninha e miséria,
concede,

por entre a erva, a flor

coberta de pó, a pedra.

Perece uma, a outra permanece.

E ambas, a efêmera e a eterna,

são sua vontade e decisão.

3. Escondes de mim teu rosto.

Na tua boca, teu hálito.

Nas tuas mãos, toda a fartura.

Reprimes em teu coração o fluxo

que ao meu anima.

Na areia se perdem teus mananciais

mas deixas que minha alma ressequida

se esgote por não lhe dares acesso

às tuas fontes cristalinas.

4. Aquele que eu espero adormeceu.

Quando a lâmpada se apagou,

no escuro mergulhou minha sombra.

Confundi-se com a treva ao seu redor.

Seus pés conhecem meus caminhos.

Mas seguem sempre

a direção oposta a em que vou.

5. Aprendiz de vida inteira,

repito, mais uma vez,

o intensivo perseguir

de um mais completo,

mais que perfeito, secretíssimo,
sacratíssimo sentimento.

6. Enchem-se os rios. Os poços transbordam.

A água tudo inunda, devastadora força.
Que dessa inundação não sobre, apenas,
lixo, lama, destruição e vermes.
Se iníquo é o amor, o mal maior
é o mal-amar. Se iniquidades de amor
merecem castigo, lembra-te, senhor,
de que só tu és o criador de todos os abismos.

7. Meus olhos fixos em tuas mãos

esperam um sinal que me redima,
o gesto que me recolherá à tua morada.
Quer eu me levante de madrugada,
quer eu vá tarde repousar,
quer o meu pão seja amassado
com suores e amargores, que importa,
se a mim for dada a glória de saber sonhar.

8. Eu espero o meu senhor.

Ele é a minha glória.
A gota estremece na folha e cai.
Na chuva miúda ou na tarde clara
eu espero o meu senhor.

Mesmo no sono espero
sua mensagem, sua bênção.
Não reconheces nos meus cabelos
o perfume do seu nome?

Inesperado é o quanto desejo

e me chega: alegria, às vezes.

Pálido xale de moça,

encontros sem intimidades.

Um fruto que vejo, aponto,

mas não colho.

Tudo muda em volta, tudo é outro:

a casa, a sala, o corpo.

Mas a alma, a alma é a mesma.

Ser amável como uma tia,

não sou assim de natureza.

Trago sonhos e medos de criança.

Estreitas faixas de luz

sob as portas do corredor escuro

cairão poligonais e frias

dos umbrais ao chão

se me atrever chave e coragem

para abri-las.

Além das vestes, além da pele

lavada nessa luz,

aí me deitaria pura e nua.

A esperar.

Pássaro suave no galho mais fino

pousaria, iluminado e tenro,

meu equilíbrio na brisa.

Só o pio possante estalaria

como um espanto

pujante, pungente, no corpo breve.

O tempo cresce.

Intumesce vertical, impenetrável e prene.

Presente como um muro.

De cima dele olho,

de cada lado, o nada.

Uma roupa se despe
e os encantos da face
na maquiagem final.
O corpo, vaso que cai,
se estilhaça na caixa.
Os gestos desatam.
Os passos se quebram.
O interrompido percurso
ainda esvoaça no ar.
A taça da rejeição
sorvida até o último gole.
Nos livros, os dados:
nome, idade, profissão.
Definitivos agora.
Na boca, mordida pelos vermes,
pela grade dos dentes
já não se escoa
beijo ou som.
Vazios de pupilas,
os olhos, foram azuis,

cerram-se na escuridão.

Todos os líquidos congelam-se

nos veios do mármore que a morte,

absoluta, sem dó nem piedade,

acaba de esculpir.

Tinha a unha do polegar

da mão direita

suja de sangue.

I

Sou triste
desde o fogo impresso na argila:
odeio todos os deuses.

Minha tristeza vem desde o nome
a revelar-me a sede
a fome
a farsa que me corrói a face
nua.

Não quero essa alma que me queima:
de barro estava bem.
Arde em meus olhos o desejo dos deuses
(como os dos homens).

Não quero a palavra
acesa
que à minha revelia me incendeia:
de repente
é impossível restar calada.

Desde o fogo
a tristeza me consome.

II

Só há um fogo
– um fogo único –
capaz de arder no poço

mais fundo
em mil chamadas:
é a alma
que se derrama do corpo.

Tudo vem do fogo
e a palidez da face
contra a água escura
acende a chama
em que arde
essa alma.

Curvada sob a luz
e a mágoa de ter alma
persigo símbolos
na água
que se transmuta.

III

A alma do homem é tudo que
- não sendo -
é chama ardendo
sobre o verde
insondável
do oceano.

A alma do homem tem seu encanto
mas é nada
e sobre esse nada
não flutua a esperança.

A alma do homem veio tarde
quando o corpo já aprendera a ser sem ela
e já não era possível desaprender.

Flora Furtado

Alguém para respirar junto

olhar turvo do pai, tristeza que se fere
nas asperezas da intimidade, velha construção
de alicerces movediços, a um passo do desmoronamento

uma casa, em um possível lugar
e as chaves do começo

Em torno de Rimbaud

minha imagem, restauro no espelho das letras
levíssimo farfalhar de asas em copas de tardes chuvosas
cardume de vogais fricativas modulações verbais teorema
das cores dodecafônica babel presságios epigramas língua
carnal palavras-ventrículos espraiam olho nodal bordejam
estuário vivificante, embriago-me em cálices de beleza
miséria e dor, ah tortuosa vidência, olhos iridescentes
desértica ofuscação luz abissal
afagaria teus cabelos e assim como Verlaine honraria
o teu nome

Prenúncio

premeditação do outro,
salgado, ondula o verde
farfalhar do mar mascavo

vindo lá de longe
o cheiro de garapa:
por caprichos insuspeitos
a memória se perfuma

oceânico
o mar dos arrecifes
não me decifra
e remete ao silêncio

última evidência
da saudade desterrada

Amanhã eu começo a afastar-me de ti.
Cinco noites quebradas dentro do poço.
Cinco fulgores com a cabeça pendida.
O anúncio atormenta o espírito decaído sobre a pedra.
Ouvimos as vozes recorrendo às rajadas de silêncio.
Já vimos como é fácil viciar motivos.
Temos que embrulhar a noite em tua pele impressa.
Não deixemos a dor tocar profundidade alguma, pois ainda há muitos tonéis de
[espanto por recolher.

Amanhã eu digo que não passarás mais daqui.
Sabemos que nem todas as evidências são úteis.
Não há quem desperte o tédio de sua ressaca.
Não chores no miolo do inferno.
Não vociferes no alvoroço de salas da penumbra.
O poema a todo instante te engana.
As metáforas conhecem todos os feitiços.
Tuas imagens se desfalecerão por excesso de nomes.

Amanhã eu sou a tua metafísica aturdida.
A fria sopa de trevas servida com ervilhas e as manchas de esperma na toalha de
[mesa.
Teu negro coração se parte, esvaziado de seu fulgor.
Prazeres defumados em tua pele.
Tudo invisível como pedra e limite da areia em nosso olhar.
Deserto vítreo que nos devora a carne em tormentos solares.
Nenhuma lei nos resta por infringir.

*Lua secreta**Retirado en la paz de estos desiertos*

Francisco Quevedo

Conosco se parecem os desertos,
Quando seres gentis vão viver juntos,
é como acalantar sonhos defuntos,
quando melhor será vê-los despertos.

Se para mim são sempre bons assuntos
(os sonhos), seguem eles, sempre abertos
às batalhas da vida nos desertos,
se de vãs esperanças, devoto, unto-os.

Não se deve elidir a quem se ausenta
de oferecer um ombro, à mínima hora,
em que a lua socorre e cumprimenta.

Não há como fugir. Estrada afora,
muito, como de sábio, o corpo atenta:
amar, se precipício, nos melhora.

Coração caçador

Heart is a lonely hunter.

“Coração, caçador solitário”.

Carson MacCullers

(Mistura de jazz com memória de um verso de Domingão, cantador do Nordeste: “Eu quando canto o martelo agalopado, / é um pedaço de céu que vem caindo”, 1960).

Na aura, quando Ben Webster aparece,
Vasto, com o trator do sax expandindo
Nota e cor, nunca o som ninguém esquece:
É luz no pântano só o que vem vindo

De dentro de nós. Bem mais que celeste
Astro, lembra um trator de voz abrindo,
No solo cru, água igual para o Nordeste:
“É um pedaço de céu que vem caindo”.

E como acordo mal, não sei que luz
Me acende o íntimo, o fundo coração,
Que vagueia buscando alguém. Reduz

Teu passo e ânsias, coração caçador!
Descansa. A tarde tem sabor de não.
No som de um sax reluz a tua dor.

Queima o olhar o coração

Y de mí mismo yo me corro agora

Garcilaso de la Veja

Vim procurar, Amor, sem dor nem pejo,
De teu olhar a doce proteção,
Que vale em tudo um sonho e meu desejo.
Se busco em Garcilaso inspiração,
Carne murada assim, quando te vejo,
Queima-me o olhar, me queima o coração.
Sinto o quanto me aturde o realejo
Do rubro lábio (rubra intimação)
E do seio também o bico rubro.
Pasma, subitamente me descubro
Habitante de um mar de sensações:
Se há regras de infinitas violações,
Na angústia de pensar, mais do que escrevo,
Quero de mim correr, não sei se devo.

Ônibus 614

A noite por dentro das horas
e do amor
e os rostos deitados
no chão do mundo.
Assim caminhava-se.
Trinta milhões de cigarras na pele
das calçadas
e as pedras suando
e o cheiro de rio, mata
e silêncio
e eu sem saber navegar
e sem saber do mar
e o ônibus 614 levando os
meninos e meninas
com seus destinos de vento
e se embrenhando por outros caminhos
e não chegando ao seu paradeiro.

Nada mais se sabe desta terra
nem do rosto de seus encantados
nem das disputas de carros
nas madrugadas das noites
sem fuso-horários
O ônibus 614 passou
me arrastando para fora do tempo
para onde me deixei levar.
Éramos filhos da terra
e havia os heróis e não heróis
os balões que subiam
nas noites acesas
e seus caçadores pelas madrugadas
e o espírito da mata
sobre os sonhadores
e os primeiros amores

e as guitarras que cumpriam
seus acordes
e os dias com seus mares abertos
fora do tempo
onde caiu pelo ralo
a chave do mundo
e meu destino
sem retorno
juntos.

Ventava nas janelas do tempo.
Ventava dentro da vida e da morte
ventava entre os versos vedados
e um rio entre nossas mãos crescia
e nossas mãos desciam pelo rosto do mundo
e sua face era um rosto de terraços
a nos amarrar pra sempre
nas tramas do absoluto.

O ônibus 614 atravessou vinte quadras
antes de cair no infinito.
Poucos voltam do amor e suas terras
só os cães mambembes sabem disso.
Os habitantes das ruas também sabem
quando a noite fora das horas nos recria.
Um rio atravessava a Usina
sob a chuva que se estendeu por cem horas
entre pedras, caminhões, estrelas mortas.
Tudo desceu pelos dedos das horas
naquela vida assombrada
em que para sobreviver era preciso nascer
em que para nascer era preciso descer
no ônibus 614
em um dia qualquer de fevereiro
no ano de 1968
em um mundo sem palavras
em pleno estado de comunhão.

Não estava escrito nos braços dos navegantes
nem no navio que nos fez sair do dia comum
não estava escrito no passado
onde nos vimos todos em silêncio.

Sentados nos mesmos bares e verbos
imunes ao tempo e seu grande cenário
enquanto o ônibus 614
atravessava um pântano de escuridão
levando os meninos e meninas
com seus destinos de vento.

Tramo com o dia um poema
que se torne passagem.
Tramo com os pescadores
uma canção para ninar o mundo
enquanto a terra não se nina
eu nino meu filho que me chama de pai
enquanto não cresce, enquanto não cresço
enquanto não me vejo esperando o ônibus 614
que sempre me acena com sua viagem impossível
antes de capotar nas ruas reais do dia.

O ônibus 614 desceu a rua Rocha Miranda
e viu Cristina Maria, feita de adolescência
e passou por dentro do tempo, entre
as árvores desencontradas da esperança
pela experiência de ser guiado por uma estrela
que também por nós se guiava
pelos corredores azuis da noite
com o mapa do mar no bolso
com o mapa das águas no coração.
Mínimos meninos, pisando nos trilhos
de um trem que ia da alegria
a Itaguaí, mas que foi desativado
como foram oceanos
bichos palavras amores amigos
lutas violões ventanias.

Iacyr Anderson Freitas

Entre o vário e o vago

A Xosé Lois García

Chegar assim tão longe,
entre o vário e o vago,
para o sorver o mundo
de uma só vez, num trago.

Ir além, mais além
de seu próprio limite,
até que o risco seja
convívio. Ou convite.

Oráculos de Eros

Para que não seja o teu corpo
a parte proibida do horto.

Mas a volúpia que marcasse,
entre volutas, tua face.

Somente a tua: mais nenhuma
com tamanho langor de espuma.

Com tamanha extensão de chama,
que até a memória se inflama

a cada letra do teu nome
(pois todas as outras consome).

Que seja o teu corpo o instrumento
tocado em pêlo contra o vento

e por ele, vento, encarnado,
a salvo de teu próprio achado,

por fim tão senhor quanto escravo
: corpo de onde eu mesmo me escavo.

Das releituras

a Gabriel Freitas

Para alguns livros não estamos prontos.
Quando os lemos, tal leitura esconde
o visto e o não visto nos pespontos.
Se algo clama, não sabemos onde.

Desses muitos livros nos livramos
como quem se esquece de si mesmo.
Num dia a árvore perde os ramos,
noutro as raízes, e vai a esmo

até perder o ar que nunca teve,
a música, a memória, o chão
que não conhece e que não reteve
uma só lembrança dos que vão

à míngua, de milênio em milênio.
Entretanto, nada disso importa.
Urge voltar, e vencer o gênio
que outrora nos fechara a porta.

Jayro José Xavier

Poema da biblioteca

1. Perdido no labirinto
não sei onde achar o fio
das palavras, o frio
sol das palavras

Labirinto de teoremas
e teorias

(Sabe Deus
por que desvios
um homem se perde)

Sem as bengalas de Borges
tateio
em vão
entre livros

Que veio
fazer em Dédalo
quem se guia tão somente
por fonemas
e miragens?

2. Palavras palavras repito (a voz
por um fio)
enquanto
sem ruído
erro por entre
as estantes

Aqui

Ovídio e Horácio me olham
encadernados
de um tempo que ordenei

em prateleiras

Aqui Lucrécio,

os gregos

Dois passos

e é Virgílio quem me espreita
do leito
numa brochura de Broch

Guardam todos
o segredo
do peso de uma luz
que se perdeu

3. Resistiremos quando
em nós se extinguiu o que foi
sarça ardente?

pergunto-me

ao pé da lâmpada
exausta

Em fuga
a noite me apaga os passos

Sobre a mesa onde reclino
a cabeça não há flores.
Só o branco
de uma folha
de papel

(resumo
do dia)

O boi

Nos fundos
da casa de seu Benzinho
matava-se o boi que no almoço
comeríamos

Eu via tudo
da altura
da janela dos dez anos

O estoque brilhava ao sol
caía
a prumo
no campo azul entre os chifres
(bem no meio
de um mugido)

Sangrava-se o boi, submisso.
O cheiro doce do sangue
me impregnava
a camisa

Depois
eram vísceras e fezes
se somando
na memória
ao desenho dos ladrilhos

E o olho do boi
o olho
à noite
aberto sobre o meu sono.

Abismo

você foge de mim
(não
como o diabo da cruz)

– enquanto
cultiva pétalas de ferrugem na alma.

Artifício

as flores artificiais,
na mesa
o filtro sem água,
na pia
a geladeira sem carne,
na sala
nós dois na cama:
artifícios filtrados em carnes conjugais.

A flor e o espinho

o amor

o amor

- todos os caminhos
levam à dor

quando o teu cheiro sobra
ou o prazer vai embora
é do amor que falamos
é a dor que escondemos

num caso
falta o pedaço necessário
para se chegar ao paraíso

em outro
sobra o dicionário
para tentar explicar o sumiço da flor.

Disciplina

Disciplina,
fio de prumo:
Duro percurso
de repetir
repetir
na paciência
de relojoeiro
com ajustes
suor
rigor
certo olhar
na busca constante
da precisão,
ponto exato.

Teia

Emissão de sinais
 código cifrado
 entrelinhas
 olhares
 Imperceptíveis teias
 e
 visgo:

Crime premeditado
 de aranha.

Disciplinas
 fim de semana
 furos penetrantes
 de repetição
 repetição
 na penetração
 do experimento
 com quebra
 sim
 não
 análise-olhar
 no espaço-estrutura
 da perspectiva
 ponto cego

Seringueira

O tempo era lento,
resina
no lento talhar de marcas
corte e seiva
faca dores
risos cheiro
no lento gotejar
de cada dia.

Maria Regina Moura

A mulher e seus sentidos

Exercito meus ouvidos,
meu cheirar, meu tocar,
meu olho

enquanto os poemas rodopiam
na cabeça;
enquanto arrumo a casa;
ponho feijão no fogo;
ponho a roupa de molho.

Faróis

Para Lorca

Doze faróis acesos
diante de meus olhos
me gritam:
É agora! É a hora! É já!

Faz-se um oco no tempo
ali me sento.
Os faróis ampliam minha
inércia.

O tempo, grafado em círculo,
é oco e branco.

Denúncia

Um pássaro pia perto,
um vento,
folhas secas arrastadas.
Chove, faz sol
- nada depende de mim.
Tenho só palavras
que me denunciam
testemunha
do pio do pássaro
muito perto,
do vento,
do arrastar de folhas
secas.

Maurício Bastos Almeida

Canção do verso perdido

As folhas caem como os anos,
os anos crescem como as árvores,

as pétalas caem como versos soltos,
os anos passam como uma canção de ninar.

Na mais alta folha de uma árvore de Natal,
perdi um verso naquele ano triste.

Na rotina de poeta domingueiro
um sino bateu para os anos velhos.

O verso cantava a saudade e o sonho,
quando se perdeu entre os anos,

e perdi mais um ano nos anos que se vão.
Pedi às árvores que buscassem o verso.

Hoje perdidos estão meus olhos
no silêncio daqueles anos,

mas a esse verso enviarei procuras,
acordarei os poetas nunca sidos.

Talvez como morto apagarei os anos
e um pedaço de verde manhã surgirá como o verso.

Ruídos

na noite
ouço ruídos
não consigo conter
vieram pelo silêncio
tão fortes
que somente sei
e a porta que briga com o vento
o vento dos ruídos
morando sonhos sob raios
sinto fremir aqueles ruídos
o surdo já os deve ter escutado
o mudo os deve ter pronunciado
parecem mais um som clamoroso
rogando paz para anjos aflitos
nunca esquecerei suas mensagens
resguardarei seus chamados
adiantarei às aves noturnas dos chiados
dos fantasmas tomando banhos
buliçosamente

Canção do menino nu

numa beira de rio um menino nu

mijava

sonhava

tão só estava o menino nu

que só fazia

mijar

sonhar

numa beira de rio um menino nu

anjos d'água

corriam de medo do menino nu

mijando

sonhando

numa beira de rio um menino nu

meninos na outra margem do rio

gritavam

Manu tá pescando

mas o menino nu

só fazia

mijar

sonhar

numa beira de rio um menino nu.

Canção de medicina

para uma alma sedenta
um jarro só de água-jasmim
 não basta
toma! essências de limão e romã
curam o amor e te deixam sã

ai de ti alma sedenta
nem os feitiços nem os fetiches
nem as rezas de poeta
teu abismo é o dos perfumes
do reino de Afrodite
e não resistes

Pérola negra

(com Nizâr Qabbânî)

as ruas de Granada ao meio-dia
são campos de pérola negra

de onde estou
vejo a pátria
nos meus olhos grandes

vejo

as torres de Damasco
a se erguerem
sobre as mechas

a cidade
vês?
é uma cabeleira

Gazel pelos vivos

meu amor pelas pedras
hoje é beijo esquecido
meu amor pelos vivos
corpo em cada lábio

por isso beijo a todos
que me acenem os olhos
e o prazer desses beijos
traz o amor esquecido

meu amor pelas pedras
meu amor pelos vivos

História antiga

A mulher de Putifar
Chegou-se de mansinho,
Beijou-me – a descarada!
Com seu sujo carmim.

As ancas abauladas,
Dançando ao som de cítaras,

Tentou-me com seus laços,
Cercou-me com seus guizos,
Rolando no tapete
Enfurecida, aos gritos.

Enquanto isso, eu,
Pobre José do Egito,
Vendido como um porco,
Caçado como um bicho,

Chafurdando no pó
De tão grande suplício,

Buscava decifrar,
Nas areias do Nilo,
Os sonhos de faraó
E minhas próprias esfinges.

Lembranças

Não quero que me ames
Assim, como a uma velha
Amiga, a quem cortaram
Os braços.

Como a antiga namorada,
Sentada nas varandas
A devorar chocolates.

Como a alguém que se beija,
Chorando,
Atrás da porta.

Quando, amêndoa
Brilhante,
As duas faces do dia
Se descolam,
Pálpebras da noite
Escura.

E os cães, os cães, os cães
– Três cabeças e as fauces,
Pastam refastelados
Nos jardins de minha casa.

Helena

Ele estava parado
À entrada da sala.

Olhos postos no chão,
Os pés unidos,
E a seda da túnica
Flutuando
Sobre o torso flexível.

Das sandálias de couro
Alongavam-se as pernas
Como mastros de um navio.

Tanta beleza, meu Deus!

Em mim cavou-se o abismo.
Recuaram, como onda na praia,
Os artifícios
Que ainda me mantinham

E o precipício
Atraiu-me com um som
Claro de sinos.

Deixei para trás o lar,
O marido e os filhos
A chama da lareira
Mudou-se em pedra fria.
Mas a deusa foi cruel.

Cada beijo de amor
Transformava-se em crime,

Por cada instante de paixão
Cobrava-se o dízimo.

Tróia foi apenas um sonho.

Resta a sombra do cavalo,
Como uma estátua,
Na praça.

Restam ruínas, destroços...
A morte no meu leito
E o vingador à porta.

Despertar

Quero mais sal
na minha poesia.
Quero sentir o chão,
até ficar com a sola
bem grossa.
Quero beber o cheiro
bem forte
do café e do jasmim.
Quero trincar pimenta
e achar que ainda é pouco.

Me vestiram de anjo
a vida toda
nem sempre em dias
de procissão.

Lá vai a minha pureza
no andor de Nossa Senhora
em outro tempo, em outra hora.

Antiquário

A velhinha,
no antiquário,
é mais uma peça
partida.

Tudo é tão velho
no antiquário,
menos a dor que se inaugura
na delicada filigrana
de uma nobreza ferida.

Latim

Dei de estudar latim
outra vez.
Não sei por quê.
Ligeiras, algumas sombras me cercam
com seu jeito de antigamente.
Deixo que declinem, descuidadas,
nomes e pronomes
sem lhes perguntar pra quê,
eu que sei do passado e do presente.

Luísa, Antônio, Mariana,
ao meu lado,
vão conjugando
os verbos depoentes.

Último soneto

Não quero o encanto do canto que encanta,
não mais a melodia do acalanto,
nem mais os sortilégios do quebranto,
no engano de quem canta o mal espanta.

Eu quero o desencanto do anticanto,
o gemido de quem já não mais canta,
o pão embolorado como janta
e a dor inútil de um inútil pranto.

Silêncio: eis que chega a noite escura.
Não há mais poesia na cidade.
O poeta recolhe-se ao seu gueto,

sua torre de alfarrábios, sua clausura,
e, silenciosamente, sem piedade,
elabora o seu último soneto.

Soneto da humana busca

Se for possível aperfeiçoar,
como que de carvões em diamantes,
a insana e insone sanha dos amantes
e a concha que guardou o som do mar,

se é possível também desacerbar
a célere passagem dos instantes
e tornar o depois de novo em antes,
será então possível reencontrar

o que na selva escura foi perdido
e na noite ancestral alienado,
restando apenas sombras e saudade:

o teu e o meu original sentido,
a humana busca de um inominado
- talvez nada, talvez felicidade...

Desacorde

Acordo em total desacordo
comigo, de acordo
com o ricto sutil no espelho
e o desacorde dos dias.
— Bom dia — saúdo o vizinho,
sabendo que o dia é avaro
e o bem é restrito.
Na valise que arrasto nas ruas
há um deságio de sonhos
e esperanças vencidas.
Acordo em total desacordo
comigo. Mas de acordo
com todos. — Bom dia — responde
o imbecil do vizinho.

Paulo Bentancur

Cegueira

Cabeça erguida, olhos feridos,
a plena luz solar, exasperada
com a inocência desta face, desta
busca frágil no inalcançável.
O sol azul esbranquiçado
em torno ao hematoma prata
da explosão, raios que matam
a tardia defesa: olhos fechados.
Mesmo na falsa escuridão interna,
bombas douradas espocam
contra a parede imaginária
da pálpebra cansada do encanto.

Arte de sangrar

Torcido como corda sem a música,
o músculo retesa todo gesto,
força além do suportável.
Os poros expellem ouro, refletido,
liquefeito, suor que acaricia
a pele já cansada deste dia
recém chegado em seu meio.

Meio-dia: um terço

Ponteiros perfilados tão juntinhos
apontando para cima, no relógio,
avisam: meio-dia. Não é verdade.
Há seis horas, um homem acordado,
tem mais doze horas pela frente.
Uma pausa para jantar, pelas dezoito,
e o sono que virá à meia-noite.
Assim, o meio-dia, que contamos,
na aritmética dos acordados,
é apenas um terço do vivido.
No chamado meio-dia estão embutidas
seis horas inaugurais, tempo sonhado.

Ofício

Cidade: monstro de egos.
Sou um geógrafo de cegos
um terapeuta de gagos.

Na noite dos mil mendigos
inscrevo a noite dos signos
num círculo de mil saaras.

Da imensa mansão de sombras
(sob o roteiro das bombas)
recorto o mapa dos párias.

O dia e seu clima

Somente os segredos violados
me definem.

O estrago das moscas.

O silêncio das forças
degeneradas.

Nenhuma grande paz perfaz meu mapa.

Nenhum deus bonachão ergueu pousada
nas terras áridas do meu destino.

Nelas apenas instalaram-se
indústrias de letais e corrosivos.

Trama (primeiro esboço)

Mapear o avesso
que será só um mapa:
o infiel endereço
da mais bela trapaça.

Inventar os segredos
para não decifrá-los;
mas persistem os medos
a lançar seus cavalos

sobre o meu destino...
Louca, esta viagem.
E na estrada, à margem,
vaga um assassino...

Tarde de menos, tarde demais

No arrabalde a tarde se desenha
espelho de si mesma, sem disfarce,
nem luz ou escuro que a desminta,
lentamente mostrando sua face
nuns pátios provincianos polvilhados
de pequenos desastres.

Nos prédios a enegrecer
nervosas avenidas sem a luz,
que somente a manhã sustentou,
a tarde definha sem notarem
se é dia, se é noite, se é o que some
equilibrado dentro deles, sem nome.

ENSAIOS

Dasafios do Pensamento Poético



Haute Egypte, Thebes, rive gauche du Nile, Ramesseum, El-Qurnah, Egito, entre 1862-1873

(foto: Antonio Beato – acervo BN)

A. Beato

A poesia e suas demandas

MARCELO JACQUES DE MORAES

A diversidade da poesia contemporânea é imensa e, na França, como em toda parte, não se pode falar atualmente em uma tendência predominante. Assim, ao trazer aqui alguns aspectos da obra de dois poetas franceses contemporâneos, faço-o arbitrariamente, em função de questões que me interessam particularmente, e não de uma pretensa representatividade dos escolhidos. Começarei por Michel Deguy (1930), ensaísta e poeta vivo, e que já tem uma antologia traduzida no Brasil,¹ esboçando com ele uma reflexão sobre as relações entre poesia e cultura hoje, e sobre o que possa, nesse panorama, ser pensado como poético. Terminarei com Christophe Tarkos (1964-2004), prematuramente morto e ainda pouco conhecido entre nós, apenas para introduzir alguns poemas

que me parecem de algum modo apresentar singularmente questões que serão abordadas ao longo desta exposição.

Antes de qualquer coisa, porém, creio ser fundamental refletir sobre o sentido do que nos é hoje contemporâneo e, já com Deguy, sobre suas relações com a cultura. E para lançar um pouco de luz sobre isso, evocarei também um terceiro contemporâneo – Charles Baudelaire (1821-1867) – sobretudo por sua maneira própria de pensar as relações entre a poesia e o contemporâneo a partir da modernidade.

Parto da pergunta que me soa mais evidente: do que somos contemporâneos hoje? Com o que podemos nos identificar como contemporâneos? Creio que, de maneira imediata, podemos nos identificar como contemporâneos daquilo que, em nossa experiência do presente, não submerge na indistinção mais ou menos homogênea do mundo, e que, em nossa contemporaneidade, justamente, se dá a

¹ Cf. DEGUY, Michel. *A rosa das línguas*. Trad. de Paula Glenadel e Marcos Siscar. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2004.

ver por se alçar à condição de imagem. Para nós, é real o que é passível de se tornar imagem e, mais do que isso, imagem em sucessão. Imagem que se sobrepõe a imagem. Pois, para nós, o real é essencialmente mutante.

Em uma primeira análise, talvez possamos dizer que o que se distingue como contemporâneo ou permanece contemporâneo, para o bem ou para o mal, é simplesmente o que é identificado como imagem do real, cuja verossimilhança é diretamente proporcional à sua capacidade de dispor-se ao consumo mais ou menos imediato por meio dos grandes fluxos midiáticos da espetacularização cultural... E me parece que o formato por excelência da exposição cultural em nosso tempo é o programa de variedades. Dos “Falcões do Tráfico”, por exemplo, surpreendendo, aliás, alguns desavisados intelectuais brasileiros, à filosofia *prêt-à-porter* de Viviane Mosé, daí passando ao alto astral da vida cultural nas periferias com Regina Casé ou às lágrimas verdadeiras ou falsas de Suzane von Richthofen ou à crônica do romance entre Ronaldo e Raica, tudo isso entremeado pelos gols da rodada, o *Fantástico* pode sintetizar entre nós o que Deguy chama de “assédio cultural”... Fomentando subjetividades e produzindo o que Stendhal já chamava em 1830 de “tirania da opinião”.

É, portanto, através da mediação das imagens se substituindo incessantemente umas às outras que as coisas se dispõem para nós como acontecimento, naturalizando-se e

podendo assim, por sua vez, facilmente voltar a dissolver-se na massa homogênea das coisas, com a rapidez que o princípio da substituição incessante inerente à lógica da mercadoria – pois é dela que se trata – obriga.

(Não estou aqui absolutamente pronunciando um juízo de valor sobre programas como o *Fantástico*, ou sobre a mídia em geral, e a importância, ou não, que pode ter para nós o que seja por eles veiculado. Não se trata aqui de discutir a qualidade das mercadorias expostas. Trata-se apenas de tentar refletir sobre o sentido geral do formato, que aqui, como em toda parte, é francamente predominante. O essencial de nosso tempo é a variedade... Vamos variar, fazer uma coisa diferente, dizemos com frequência. Para fugir à mesmice, ao tédio. Voltarei a isso.)

Para prosseguir na reflexão sobre a cultura contemporânea, cito um artigo de Deguy intitulado “Sobre o cultural na arte”, em que o escritor tenta pensar justamente o sentido da disseminação do adjetivo “cultural”, bem como o lugar ocupado pela literatura na contemporaneidade:

Na cultura à moda antiga (na tradição ocidental), o meio de coalescência entre as coisas e os objetos – de aposição, trocas e oposições – era tal que a literatura [...] tinha como respondentes e correspondentes a ciência, a religião, a história, a política, cada uma dessas coisas em relação ‘de seu ponto de vista’ com as outras, em uma hierarquia emaranhada.

Digamos que essas coisas, as coisas, foram arrancadas desta proveniência distinta, e precipitadas indiferentemente umas com, nas, ou para as outras, de acordo com o modelo do jornal, por exemplo, sob a pré-coerção do cultural que neutraliza as diferenças profundas e uniformiza previamente todo produto na perspectiva liberal concorrencial do mercado. Nada escapa ao cultural. Ele é o éter em que se configura para um ente a possibilidade de aparecer; a ‘forma’ que marca previamente o todo do conjunto de que se trata (fenômeno social total) e tudo de todas as partes do conjunto.²

Mais adiante, no mesmo artigo, Deguy discute a tendência contemporânea a definir como “patrimônio” da cultura da humanidade todo e qualquer “traço” de qualquer momento da história da civilização, numa espécie de renúncia à problematização da questão do “valor”, o que culmina na equivalência generalizada de tudo o que se distingue. Diz ele:

Enquanto *cultural* tudo vale... equivalendo-se. Há, pois, uma transmutação de todo ente em valor: uma a-valiação por meio da qual uma coisa passa a ser-valendo [Ou seja: nada é simplesmente, tudo já é-valendo. Na pior das hipóteses, tem valor de reciclagem... Vale citar uma alusão de Guy Debord a Arthur

Cravan em seus *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*: “Na rua, escreve Cravan, em breve só veremos artistas, e teremos todas as dificuldades do mundo para nela descobrir um homem...”], e essa ‘avaliação’ não resulta de uma vontade particular.

A ‘culturalização’, ou devir-cultural de todo ente, é uma determinação econômica do que existe, mas não ‘economista’, ou seja, sem relação com o trabalho, o valor ou a valência do trabalhador que ‘acrescentaria’ mais-valia a uma materialidade dada.³

“A diferença qualitativa não importa”, diz Deguy na página seguinte, “[evacua-se] de autoridade todo o sensível, em proveito de uma única determinação”.⁴ Sabemos bem que é importante que as diferenças qualitativas não contem justamente para que tudo possa se substituir mais facilmente...

Parece-me que esse fenômeno não está longe de ser uma intensificação dramática da lógica diabólica do capitalismo emergente cuja consciência Benjamin já detectava na poesia de Baudelaire, produzida no começo da segunda metade do século XIX. Podemos vislumbrar essa lógica nas imagens alegóricas daquilo que o poeta da modernidade por excelência definiu em *Meu coração desnudado* como “o gosto invencível da prostituição no

² DEGUY, Michel. Du culturel dans l’art. In: _____. *La raison poétique*. Paris: Galilée, 2000. p. 138.

³ Ibid., p. 142. Quanto ao comentário de Debord, cf. DEBORD, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992. p. 80.

⁴ Ibid, p. 143.

coração do homem”.⁵ Benjamin mostra em seu *Livro das passagens* como esse “gosto” é alegorizado por Baudelaire na cidade moderna, por exemplo, no início do poema “Os sete velhos”, de *As flores do mal*, no qual o passante é abordado por “sonhos” e “mistérios” do mesmo modo que o poderia ser por uma prostituta:

Fervilhante cidade, cidade cheia de
 [sonhos,
 Onde o espectro, em pleno dia,
 [agarra o passante!
 Os mistérios em toda parte correm
 [como seivas
 Nos canais estreitos do colosso
 [poderoso.⁶

A questão que se coloca a seguir no poema diz respeito à “crise de indiferenciação” que assalta o indivíduo na modernidade. Para resumir rapidamente o poema – e o problema –, cito a leitura que dele é feita por Benjamin:

Trata-se do aparecimento sete vezes reiterado de um velho de aspecto repelente. O indivíduo que é assim apresentado em sua multiplicação como sempre o mesmo dá testemunho da angústia do cidadão de não mais poder, a despeito de suas singularidades mais excêntricas, romper o círculo mágico do tipo.⁷

⁵ BAUDELAIRE, Charles. Mon cœur mis à nu. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968. p. 638.

⁶ BAUDELAIRE, Charles. Les fleurs du mal. In: _____. Op. cit., p. 97-98.

⁷ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris: Le Cerf, 1989. p. 55. Reginald McGinnis desenvolve essas questões de maneira bastante sagaz em *La prostitution sacrée. Essai sur Baudelaire*. Paris: Belin, 1994. Cf. especialmente a última parte do ensaio, intitulada “La prostitution universelle”.

Esse “tipo” que, como Benjamin vai mostrar, circula nas passagens da cidade para olhar e ser olhado, consumir e ser consumido. Fazemos tipo (num concurso público para professor universitário como numa festa de celebridades – ou em nosso perfil do Orkut) para nos vendermos, mas para fazer o tipo certo é preciso saber o que comprar (que poeta ler ou que marca usar, informações que, aliás, dispomos sem nenhum pudor no Orkut).

Assim é porque os “sonhos” e “mistérios”, na lógica imposta pela circulação de artigos de massa, se deixam realizar por objetos dispostos segundo o princípio da substituição, encarnados de modo emblemático pela prostituta, princípio que Benjamin ilustra comparando esta última às dançarinas de *music-hall*:

A revista de *music-hall* [...] introduziu de maneira explícita o artigo de massa na vida pulsional dos habitantes das grandes cidades, ao expor *girls* vestidas de modo estritamente idêntico.⁸

Trata-se, portanto, da antecipação benjaminiana-baudelairiana da lógica do que um Philippe Sollers define em nosso tempo como “desejo-mercadoria”,⁹ para o qual nossa Sociedade do Espetáculo – Sollers usa a expressão consagrada por Debord – receita incessantemente outras alternativas de satisfação. Escreve Sollers:

⁸ BENJAMIN, W. Op. cit., p. 353.

⁹ SOLLERS, P. *Le désir. La guerre du goût*. Paris: Gallimard, 1994. p. 223.

O desejo? Todo mundo agora se propõe a me incitar a ele, a adaptar-me a ele, a me explicá-lo. Sou cotidianamente assediado com conselhos, injunções, slogans, imagens, receitas médicas ou químicas, sugestões surrealistas ou psicanalíticas retomadas em propaganda. Em que situação me encontro? A que corresponde meu sexo? Ele é normal, desviante, conformista, audacioso, bem regulado? Será que ele realmente conhece seu objeto? Será que ele não tem a intenção, à minha revelia, de mudar de objeto? Como empregá-lo, sustentá-lo, encorajá-lo, aclimatá-lo, economizá-lo, investi-lo, gastá-lo? A Sociedade do Espetáculo tem resposta para tudo.¹⁰

Catalisando e capitalizando os interesses imediatos dos indivíduos no seio da situação, a lógica da mercadoria impõe intermitentemente novos “sonhos” e “mistérios” e acelera assim a repetição do mesmo pelo princípio da substituição incessante. Ela rouba ao sujeito o tempo vacante do “Tédio”, desta indiferença inconformada que a tudo responde com um “bocejo imenso que engoliria o mundo” – assim Baudelaire figura o Tédio no poema-prefácio de suas *Flores do mal* – e que é fundamental para Baudelaire por promover o esvaziamento da dimensão simbólica da existência, esvaziamento sem o qual não há, para o poeta, subversão crítica possível da realidade. Indiferença inconformada porque, ao

mesmo tempo em que não se apetece por aquilo que se lhe dispõe, pelos “sonhos” e “mistérios” que tentam agarrá-la (como, entre nós, aqueles com que o assédio cultural nos bombardeia), ela mantém uma tensão vital, uma irritação permanente, que pode acabar por induzi-la à produção de um desejo próprio. Sem esse “bocejo imenso que engoliria o mundo”, nenhuma “flor nova” haveria de germinar... Só o Tédio pode atravancar esse princípio da substituição inerente à lógica da mercadoria que, como bem o sabemos, regula “o tempo homogêneo e vazio” de que falava Benjamin e que nosso tempo, que se quer pós-utópico e pós-ideológico, talvez encarne mais do que qualquer outro. É por isso que Baudelaire o figura, ao Tédio, não sem ironia, bem entendido, como o Mal absoluto, como o “vício” “mais feio, mais cruel” e “mais imundo”... E que seu livro, que trata afinal, entre outras coisas, da possibilidade do novo e da poesia, se chama *Flores do mal*...

Mas voltemos ao contemporâneo. As coisas se aceleraram de tal maneira que não é à toa que a ciência das ciências é hoje a publicidade; é ela a ciência do desejo-mercadoria que se encarrega de produzir e disseminar valores, sobretudo para nos convencer a mudar de objeto de desejo... Para não nos entediarmos, sobretudo. Mas não somos ingênuos e também aprendemos a nos servir dela para vendermos nosso desejo ao desejo alheio: não consta, aliás, do currículo do curso para escritores proposto há poucas semanas numa universidade brasileira a inacreditável disciplina “Oralidade e relação com a mídia”, sobre a arte de dar entrevistas?

¹⁰ Ibid. p. 221.

Certamente se aprenderá também como preencher seu perfil no Orkut...

Bem, parece-me, em suma, que é disso que somos contemporâneos: das imagens-realidade produzidas por um processo febril de culturalização que, ao neutralizar as diferenças entre elas e, assim, multiplicar os objetos disponíveis para nosso desejo, intensifica nosso potencial de consumidores. Talvez por isso estejamos tomados mais do que nunca em nossa contemporaneidade por uma permanente e opressora sensação de anacronismo: estamos sempre atrasados diante de tudo o que não cessa de se produzir. (Embora com outras nuances, Baudelaire já se referia a esse atraso em *O pintor da vida moderna*.) Nesse sentido, assim como numa biblioteca tradicional sempre saímos intimidados com o peso de nossa ignorância do passado, hoje saímos de qualquer livraria com a impressão de que jamais conseguiremos ser contemporâneos de nosso próprio tempo. Às vezes, aliás, temos a impressão de que na contemporaneidade se produz mais do que em toda a história. É claro que isso também se deve a uma democratização dos meios de produção e que, no mundo da edição, por exemplo, que nos interessa particularmente, isso tem uma dimensão bastante positiva. Mas, como eu já disse, não se trata de fazer juízo de valor, mas de tentar perceber as questões que são as nossas. E que passam, justamente, pela questão do valor.

Mas vamos tentar chegar à obra de Tarkos... Tentando pensar o lugar da arte na era do cultural, Deguy afirma que ela

¹¹ DEGUY, Michel. Du culturel dans l'art. In: _____. Op. cit., p. 139.

deve trabalhar no sentido de “*fazer transparecer por desvio*, indiretamente, segundo *sua* materialidade e *seu* método, *aquilo* que não se mostra na *mostração*”, o “*encoberto do ostensivo*”,¹¹ que, diz Deguy mais adiante, “o pensamento só pode recolher nomeando com seus ‘pseudônimos’ ou heterônimos...” E que eu chamaria de índice de heterogeneidade possível daquilo que nos submerge de maneira aparentemente inarredável. Aquilo por meio do que o curso natural das coisas pode perder o rumo...

Quando falamos em literatura contemporânea, em geral o fazemos querendo dar ao adjetivo uma dimensão positiva. Para ser contemporânea, não basta que uma obra seja produzida atualmente. Esperamos que a relação de determinação seja de mão dupla ou ao menos que ela não seja passiva em relação àquilo que supostamente a determina. A literatura contemporânea, se não pode deixar de ser um reflexo de seu tempo, deve também de algum modo nomeá-lo – inventar-lhe pseudônimos e heterônimos – e assim, também, induzir a capacidade própria disso que é nomeado de alterar-se e de alterar quem o nomeia. Cito aqui um poema curto de Deguy, de seu *Spleen de Paris*, de 2001:

o que me olha
– tudo me olha –
dou-lhe um rosto
para ver
por onde isso me olha¹²

¹² DEGUY, Michel. *Spleen de Paris*. Paris: Galilée, 2001. p. 34.

Dar um rosto ao que nos concerne e nos olha,¹³ às nossas circunstâncias, e assim criar um lugar para pensá-las, pensar-nos. E assim também ampliar o campo do possível (que, como dizia Baudelaire, “é uma das províncias do verdadeiro”¹⁴). É o que pode fazer a poesia segundo Deguy.

Apresento, à guisa de conclusão, alguma coisa de Christophe Tarkos. Seus poemas produzem sensações e imagens que, de algum modo, creio eu, nos concernem e nos olham bastante incisivamente, indiciando nossas circunstâncias e, ao mesmo tempo, uma espécie de ponto de desregramento, de desregulagem, (gosto ainda da palavra de Rimbaud – *dérèglement* –, presente desde a primeira das chamadas *Cartas do vidente*¹⁵), de claudicação delas... E que, como se poderá, talvez, sentir, não são sem relação com aquela experiência do tédio de que falava Baudelaire...

Como vocês verão, a língua de Tarkos fala mais do que diz alguma coisa. São blocos de texto mais ou menos longos, que saturam o espaço com palavras e imagens, produzindo o que ele mesmo define como *pâte-mot*, pasta-palavra, uma espécie de ruminação languageira que nos leva a associar a totalização com o

¹³ Nessa construção, o verbo *regarder* (“olhar”), utilizado por Deguy, tem também o sentido de concernir: *ce qui me regarde*, o primeiro verso, pode também ser traduzido por “o que me concerne”.

¹⁴ BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1859. In: _____. Op. cit., p. 397.

¹⁵ “Trata-se de chegar ao desconhecido por meio do desregramento / da desregulagem de todos os sentidos.” RIMBAUD, Arthur. *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud*. Paris: Gallimard, 1990. p. 38.

esvaziamento: as palavras e as coisas enviscadas aparecem quase como o que impossibilita uma experiência própria da existência. A ausência de trégua, a impossibilidade de respirar enquanto lemos, produz algo que aproxima essa *pastalavra* (*patmo* é o neologismo do poeta) dos idioletos midiáticos. Uma espécie de puro presente nessa linha que não termina, um ruído permanente: o mundo e a linguagem a um só tempo plenos e vazios, autônomos em seu funcionamento, mas inócuos. Os poemas encenam uma espécie de maleabilidade do tipo daquela que tem a massa de modelar (também *pâte* em francês): algo que é extremamente flexível e manipulável, mas que tem uma densidade e uma resistência próprias, uma dimensão corporal própria, que pode nos envolver, incorporar-se à nossa pele...

Como exemplo da reflexão metapoética de Tarkos, relativa à *patmo*, transcrevo um fragmento retirado de *O signo*=:

Da passagem da natureza morte da letra que morre sem efeitos à natureza viva e flexível do pensamento não pensado ensacado. [...]

Da equação ao saco. O saco é quente, está cheio de produtos, é mole, é bojudo, é cercado, é circulante. Da equação enquanto saco. O saco não vai longe, a gente não pode fazer tudo, todo fazer permanece no saco, a equação iguala o saco, não é longe o saco da borda do saco, o aquilo que a gente não pode dizer a gente não pode

colocar dentro do saco, ele não fica dentro, a gente faz o saco, a gente não pode dizer, a gente não vai sair do saco por isso, a gente tem a borda, e a borda são paredes, paredes elásticas do saco, já tem o mundo que dá uma parede para o saco, que dá elasticidade ao saco, a gente não precisa ir longe, a gente não vai colocar orelhas nele, a gente tem todos os sentimentos que o saco dá, a gente tem o saco dos sentimentos e dos mundos, são de matéria, o mundo. O suporte está no saco, o impedimento está no saco.¹⁶

Predomina, pois, a sensação de uma certa solidão da linguagem, na linguagem, pois ela não parece possibilitar a restituição da singularidade da experiência: na medida em que é a língua de todos, ela é somente a realidade comum, que nos exclui. Ao usar a linguagem, perdemos nela e perdemos-nos de nossa realidade. Um mal-estar da linguagem na cultura, da cultura na linguagem... Entretanto, o trabalho de saturação operado pela massa de linguagem produz ao mesmo tempo uma sensação de inadequação radical entre os significantes e o significado. Se, por força da repetição, as palavras soam como automatismos, perdendo em significância, pequenos deslizamentos geram linhas de fuga e restituem ao todo da *pâte* uma espécie de vitalidade incontida. Se a alteridade do mundo parece irreduzível à linguagem, é

paradoxalmente por meio dela que essa alteridade se dá a ver.

Num fragmento de um outro livro, podemos sentir como Tarkos encena a indissociabilidade orgânica entre a materialidade da experiência, o real do corpo-a-corpo com o mundo e consigo mesmo, e as linguagens, multiplicadas pelo fluxo ininterrupto de sua aparição, que assediam e traduzem essa experiência, esse corpo-a-corpo, mas que, paradoxalmente, a traem, retirando dela todo traço de homogeneidade:

Uma experiência, um troço experimental, uma experimentação, é possível experimentar, experimentar sobre si, vamos fazer uma experiência, fazer a experiência de certos produtos cerebrais, de certos estados d'alma, de certas atmosferas, de certas substâncias que ressudam, que escorrem do pensamento, o pensamento fabrica ressudações, escorrimentos de produtos, pela emoção procurada pelo pensamento, o pensamento é emocionante, é líquido, é liquefeito, é ressudante, é forte em reações químicas perigosas, fortes, reativas, produzidas pelo simples funcionamento normal sentimental do pensamento, fabrica droga, fabrica produtos de drogaria, álcool, ácido, anestesia, adrenalina, fabrica uma tensão, uma alternativa, um combate diante do já da consciência, uma defesa, um procedimento produzido pelo fluxo da consciência de que não há nada a esperar, é possível ser uma longa fonte de

¹⁶ TARKOS, Christophe. *Le signe=*. Paris: P.O.L., 1999. p. 15-16.



Ismailia

Ismailia Palais du Gouverneur pris du sud, Egipto (foto: L. Fiorillo - acervo BN)

experimentação, só é preciso uma plataforma de metrô, uma plataforma de trem, uma plataforma de estação, um certo imobilismo, uma flutuação e pronto, a experiência pode começar: eu não vou me tornar as relações como elas são, a gente sabe como elas são, eu não vou pensar o que todo mundo pensa, eu não posso, é difícil demais, eu não posso conseguir isso, eu não posso conseguir pensar o que todo mundo pensa, é pensamento demais ao mesmo tempo, não posso pensar vários pensamentos de uma vez, a gente sabe muito bem o que todo mundo pensa, a gente sabe muito bem o que são as relações, como elas são, em que se sustentam, o número de pessoas que pensam,

que pensam ao mesmo tempo, eu não conseguirei pensar o que todo mundo pensa, não posso, vou entrar na sua nuca, não pelas orelhas ou pelas narinas ou pelos olhos, vou passar direto entrando na nuca, ficarei perto dos nervos, perto do cerebelo, poderei mudar a recepção dos nervos, de todos os nervos, e encher a hipófise de produtos hormonais, terei a possibilidade de explodir, de partir em todas as direções desde o cerebelo, de fazer a máquina funcionar, que a máquina esteja em atividade, que ela produza pólvora, que haja toneladas de pólvora, uma produção ininterrupta de pólvora, zapeia, explode, passa, pega, prende, escuta, agarra, recolhe, é uma chapa de tudo o que

passou e foi agarrado e foi conservado, tudo se conserva, o caleidoscópio visiona todas as formas, todas as escutas, todas as gravações, todas as formas visionadas, fico na escuta, o desfile, a gravação, a absorção, o tam-tam da absorção continua, a broca perfura, o escavador perfura, a roda dentada perfura, prossegue seu caminho nos subterrâneos, na escuridão iluminada pelos neons dispostos a cada vinte metros, mantém em conserva todos os desfiles, passa para outra coisa, é uma imagem ininterrupta.¹⁷

Mas quero terminar com a força da sensualidade também presente na obra de Tarkos. Aqui a repetição não esvazia o acontecimento e a linguagem que lhe dá corpo. Longe disso, ao tirar-lhe a velocidade, inocula-a em nós. O poema-acontecimento nos devolve a nosso corpo e reconcilia em nós, pelo menos enquanto dura, o mundo e sua imagem.

Um beijo. Eles se beijam. Ele toma sua boca em sua boca, ela toma sua boca em sua boca, eles se beijam. Ele abre seus lábios à sua boca, à sua língua, ela abre seus lábios aos seus lábios, à sua boca, à sua língua, ela gira sua língua em sua boca, ele gira sua língua em sua boca, ele descobre seu beijo, ela descobre a sensação de seu beijo, sua língua doce em sua boca, sua língua doce contra sua língua, ele

¹⁷ TARKOS, Christophe. *Anachronisme*. Paris: P.O.L., 2001. p. 21-23.

envolve sua língua em sua língua, ele a mistura, ela gira sua língua contra sua língua, eles se beijam, ela a mistura, eles se misturam, ela cede sua boca à sua boca, ele cede sua boca à sua boca, eles se dão um beijo, ela lhe dá um beijo e sua língua, ele acaricia sua língua em sua boca, ela acaricia sua língua em sua boca, ela o deixa entrar, ele a deixa entrar, eles se amam, sua língua está em sua boca, ela mete sua língua em sua boca, seus lábios estão colados contra seus lábios, ela acaricia sua língua contra sua língua que gira em sua boca contra sua língua, acaricia sua língua contra sua língua quente e oferecida, ele mete sua língua em sua boca, e eles se amam, eles se beijam.¹⁸

¹⁸ TARKOS, Christophe. *Pan*. Paris: P.O.L., 2001. p. 64. A tradução do poema é de Carlito Azevedo (publicada em *Inimigo Rumor*, n° 16, 1° semestre de 2004, p. 63).

Por uma abordagem sensível do poema

ALEILTON FONSECA

A emoção não é burra, ela abre horizontes.
Benedito Nunes

Os poetas escrevem poemas; os leitores os lêem. Diferentemente dos leitores comuns, os estudiosos de literatura abordam um poema ou um conjunto de poemas em busca de produzir novos conhecimentos acerca de um texto, de um autor ou da poesia em geral. Para isso, ao longo de sua formação, adquirem instrumentos teóricos e metodológicos que lhes permitem fazer uma abordagem supostamente objetiva, coerente e eficaz. Trata-se de modelos de análise, geralmente construídos e propostos por teóricos acadêmicos, utilizados como ferramentas que permitem desmontar e dissecar os textos — analisá-los, classificá-los, enfim, estabelecer a sua análise. O analista geralmente aplica sobre o texto poético uma nomenclatura — as categorias analíticas —, formula uma metalinguagem que se desdobra sobre o objeto (o poema torna-se um objeto de estudo), muitas vezes subsumindo-o, incorporando-o, tornando-o tributário

da análise. De tal forma que, não raras vezes, o resultado causa estranhamento até aos próprios autores. Não foi à toa que Carlos Drummond de Andrade escreveu um longo poema com o objetivo de *exorcizar* as nomenclaturas analíticas que os vários teóricos de diversas vertentes lançam sobre o texto literário.¹ Nesse poema, intitulado “Exorcismo”, o poeta enumera os conceitos, concluindo cada seqüência com o apelo crítico e irônico: “*Liberanos, Domine.*”²

¹ Antoine Compagnon levanta vários questionamentos acerca dos excessos da teoria. Cf. COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed: da UFMG, 1999.

² ANDRADE, Carlos Drummond de. Exorcismo. In: _____. *Discurso de primavera e algumas sombras*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 113.

Das relações entre topos e macrotopos
Do elemento suprasegmental
Libera nos, Domine

Da semia
Do sema, do semema, do semantema
Do lexema
Do classema, do mema, do sentema
Libera nos, Domine

Da estruturação semêmica
Do idioleto e da pancronia científica
Da confiabilidade dos testes
[psicolinguísticos]
Da análise computacional da
[estruturação silábica dos falares
[regionais]
Libera nos, Domine

Do vocóide
Do vocóide nasal puro ou sem
[fechamento consonantal]
Do vocóide baixo e do semivocóide
[homorgânico]
Libera nos, Domine

Da leitura sintagmática
Da leitura paradigmática do enunciado
Da linguagem fática
Da fatividade e da não-fatividade na
[oração principal]
Libera nos, Domine

Da organização categorial da língua
Da principalidade da língua no
[conjunto dos sistemas semiológicos]
Da concretez das unidades no estatuto
[que dialetaliza a língua]
Da ortolinguagem
Libera nos, Domine

Do programa epistemológico da obra
Do corte epistemológico e do corte
[dialógico]

Do substrato acústico do culminador
Dos sistemas genitivamente afins
Libera nos, Domine

Da camada imagética
Do espaço heterotópico
Do glide vocálico
Libera nos, Domine

Da linguística frástica e transfrástica
Do signo cinésico, do signo icônico e do
[signo gestual]
Da clitização pronominal obrigatória
Da glossemática
Libera nos, Domine

Da estrutura exossemântica da
[linguagem musical]
Da totalidade sincrética do emissor
Da linguística
[gerativo-transformacional]
Do movimento transformacionista
Libera nos, Domine

Das aparições de Chomsky, de Mehler,
[de Perchonock]
De Saussure, Cassirer, Troubetzkoy,
[Althusser]
De Zolkiewsky, Jacobson, Barthes,
[Derrida, Todorov]
De Greimas, Fodor, Chao, Lacan *et*
[caterva]
Libera nos, Domine

O poeta mineiro deixa transparecer
que, submetido a essa “provação”
conceitual, o poema, em si, como
invenção de linguagem e experiência,
sucumbe à análise, perde sua aura de

mistério, sua magia, com suas metáforas e opacidades reveladas à exaustão, classificadas, dobradas ao entendimento objetivo, racional. Como diria Drummond, “um claro enigma que uma vez decifrado não resta mais nada”. Um grande estudioso como Antonio Candido não se furta a registrar o mal-estar do crítico sensível, diante dessa situação:

Não posso aproximar-me da poesia, como crítico, sem sentir um certo constrangimento. Porque, para fugir de uma certa crítica detestável de impressões vagas e de tiradas sem sentido, o crítico vai se esforçando por se exprimir em conceitos, que são o resultado de análises em que o seu esforço foi — por mais que não o quisesse — o de intelectualizar as emoções.

Submeter a poesia ao processo de expressão crítica é, de certo modo, sacrílego e perigoso. Sacrílego, na mesma medida em que o é a crítica musical intelectualizada; perigoso, na medida em que o crítico sacrifica boa parte da sua experiência poética — passada em regiões e em termos inefáveis — e se intromete pela do leitor adentro.³

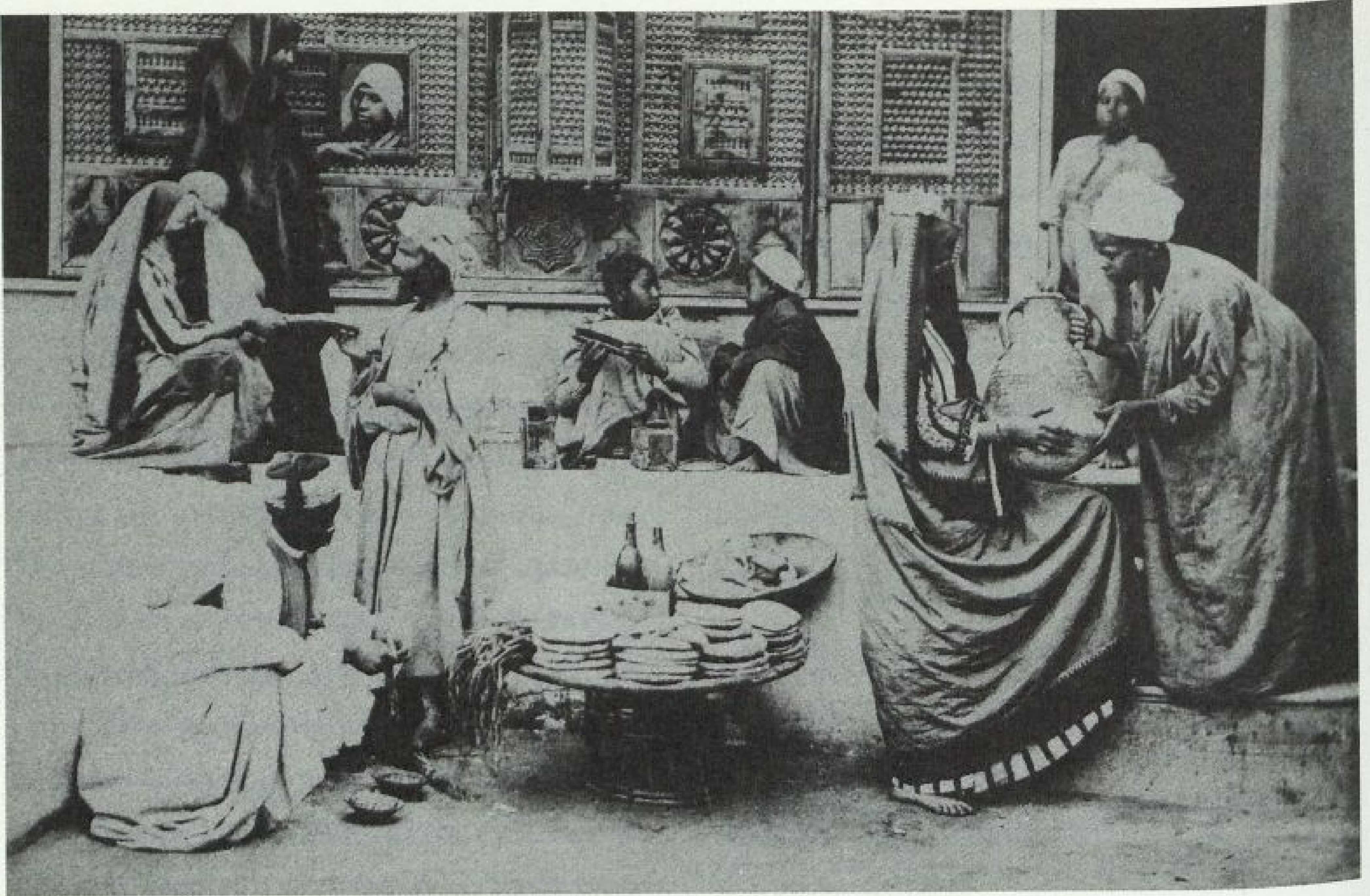
Eis aí o paradoxo inevitável.

O poema é um objeto da cultura e, como tal, deve ser estudado, analisado,

³ CANDIDO, Antonio. “Mário de Andrade - Poesias - Livraria Martins Editora - São Paulo, 1941”. *Clima*, n. 8, São Paulo, jan. 1942. Apud: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 36, São Paulo, 1994, p. 135. (publicado aí, com a ortografia atualizada).

esclarecido como procedimento, como linguagem e experiência transmutadas em versos. A experiência do texto poético constitui um conhecimento e, a rigor, não se deve mesmo ter medo da análise e da teoria.⁴ Mas parece que a relação objetiva — e até fria, estritamente metodológica — do analista com este objeto extremamente sensível merece uma reflexão. Ao impor ao texto poético um método, uma teoria, de fora para dentro, o crítico não o estaria deformando em sua natureza poética *stricto sensu*? Não o estaria limitando, enquadrando-o numa forma — restringindo-o aos aspectos qualificáveis dentro de um esquema de entendimento dado de antemão? Outra questão: o analista, nessas condições, seria um leitor exemplar de poesia? Talvez não, se entendermos o poema não apenas como uma fórmula lingüística desmontável, mas como texto insubmisso, desestruturador das convenções, único em sua invenção imagética. E mais: um poema é único em cada leitura, em cada recepção particular do leitor. O texto de poesia é muito mais do que uma equação de sentidos, muito mais do que sua camada intelectual logicamente explicável. Ele é também experiência/afetividade humana condensada em palavras, complexo imensurável, enigma cujo sentido pertence ao momento mesmo de sua concepção. As abordagens que primam pelo racional explicam — não resta dúvida! —, mas também limitam o

⁴ LIMA, Luis Costa. “Quem tem medo de teoria?”. In: _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 193-198.



Group de vendeurs, Egito (foto: Pascal Sebah – acervo BN)

universo do poema ao escopo teórico, restringem os seus sentidos aos parâmetros permitidos ou delimitados pelo modelo explicativo utilizado. De tal forma que, mudando-se o método, mudam-se os sentidos verificáveis e a cadeia demonstrativa aplicável ao texto. Ou seja, para cada tipo de análise, o poema é uma coisa diferente. Ele torna-se *algo* e faz sentido a partir dos pressupostos que lhe são aplicados. Mas, e o poema em si, em sua natureza íntima, o que é? É experiência, afetividade, sentimento pessoal e coletivo condensado em palavras. Trata-se de um discurso de exceção, para além do uso corrente da linguagem, carregado de afetividade, corrente energética que quer falar diretamente à dimensão afetiva do interlocutor, reflexivo, transitivo, figurativo do mundo e das experiências emotivas — seja no plano concreto, seja

no plano do desejo ou das intenções.

Assim, é preciso que o estudioso e crítico seja, antes de mais nada — e sobretudo! — um leitor sensível do poema. Que seja capaz de interagir com o texto segundo a sua natureza de discurso que busca sintonia e reciprocidade para com o domínio afetivo. Essa abertura proporcionará ao analista ampliar, sem abrir mão dos recursos de abordagem, o alcance de sua percepção, admitindo no estudo a substância de sua subjetividade, de sua experiência emotiva e de seu grau de sintonia afetiva para com o poema em consideração. O estudo do poema, portanto, escapa às rédeas do mero conceitualismo descritivo, sua abordagem deixa de ser pretensamente científica e passa a ser uma *abordagem sensível*, performance textual que se inscreve no campo da própria literatura.

Essa abordagem atribui ao texto literário — e não à teoria e seu método — o lugar privilegiado. Nesse caminho, o conhecimento anterior é uma base, pois os sentidos se originam no poema e para ele convergem, soberano em sua conformação lingüística, semântica e contextual. Com isso, o discurso-guia da teoria, o discurso-práxis do pesquisador e o discurso-arte do poeta ficam livres para um diálogo sensível, sem subordinações, nem preconceitos. Trata-se de uma experiência em que a análise configura os sentidos presentificados pelo poema, considerando também os seus efeitos na sensibilidade do pesquisador.

A abordagem sensível configura seu método e sua teoria no processo em si, pois eles são intuídos e percebidos a partir do próprio campo de sentidos acionado pelo texto estudado. O pesquisador torna-se, dessa forma, um *intérprete integral* do poema. Sua percepção e sua consciência não são subordinadas a pressupostos e conceitos — que, muitas vezes, levam à visão distorcida ou equívoca de um texto, considerando-o bom ou ruim, expressivo ou inexpressivo, à luz de postulados que lhe são externos. O analista sensível convoca idéias, informações, sentimentos e conceitos para formar uma cadeia dialógica com o poema, amalgamando os domínios cognitivo e afetivo na sua percepção. Assim, emoção e razão se reconciliam de fato, pois não há o recalque da primeira em proveito da segunda. E isto está consoante com a natureza íntima do poema, que é, em essência, o resultado da sintonia, do equilíbrio —

não obrigatoriamente perfeito — entre as instâncias da razão e da emoção. De fato, a emoção somente não é capaz de transformar a experiência em texto poético, assim como a razão sozinha também não o integraliza. Enquanto, no processo, a razão é o anteparo, o domínio conformador da energia criadora, a emoção é o vetor por onde flui essa mesma energia.

No poema é preciso considerar aquilo que o método e a teoria em regra menosprezam e evitam — o saber da subjetividade/emotividade do pesquisador. Ora, paradoxalmente, sem essas prerrogativas, o analista corre o risco de ser um mero aplicador de fórmulas interpretativas e explicativas — operador e conservador de conceitos preestabelecidos — pronto para jogar no lixo o imprevisto, o acidental, o inusitado, ou seja, exatamente o que constitui a energia vital do poético e da renovação das formas.

Essa abordagem põe em cena o pesquisador em sua condição humana plena, com seu aparato cultural e sua sensibilidade peculiar. Para ele, o poema é uma caixa de surpresas. umas se encaixam na dimensão explicativa, outras ele pode apenas sentir e, nesse caso, registrar como achados pessoais. Esta seria a forma legítima e coerente de saber o poema, pois a emoção pode ser também uma dimensão privilegiada de pensar e refletir sobre o mundo, a arte e o ser humano.

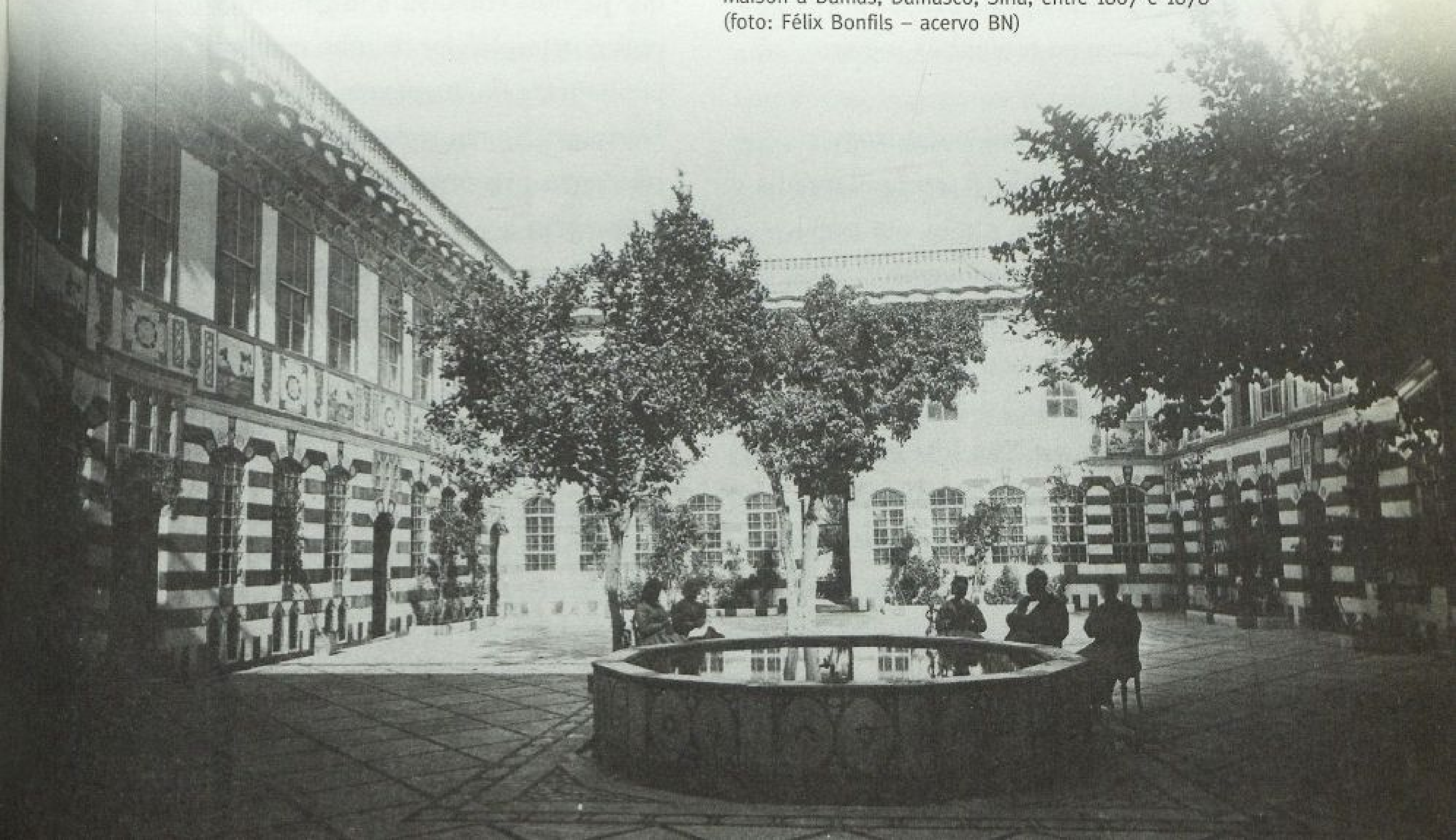
Interrogar as palavras, interrogar a escritura (ou o poeta na era do desastre)

EDSON ROSA DA SILVA

A literatura, tal qual a entendem Blanchot e Barthes, escapa a definições. Faz-se inapreensível, apresenta-se cheia de contradições, pois submete-se (tem que se submeter, por mais que a ele tente escapar) a um código lingüístico. Eis por que assistimos, no percurso desses escritores, a uma incessante interrogação, a uma interminável enunciação de algo que acaba ficando

por dizer. A morte, o neutro, o silêncio, a experiência, o prazer, o infinito, tão recorrentes nos dois escritores, podem permitir um mergulho insondável no pensamento e na linguagem. O objetivo de minha reflexão é aceitar o irresistível convite que me fazem tais escritores para perder-me no sorvedouro do texto, sem a certeza de saber aonde posso chegar.

Maison a Damas, Damasco, Síria, entre 1867 e 1878
(foto: Félix Bonfils – acervo BN)



Na realidade, o sentido de “perder-se” constitui o movimento mais característico de um desejo de conhecer que desconhece um saber inicial e que se deixa tragar pela turbulência da viagem do conhecimento, como no barco ébrio de Rimbaud. Por que razão compraz-se Blanchot na reflexão sobre a obra do poeta das *Iluminações* senão porque a vertigem de sua imaginação lhe confere o poder de escapar às imposições da materialidade do real, da língua e da própria linguagem? Parece-me que a evocação de Rimbaud poderia servir de pretexto a uma reflexão sobre Blanchot que dá (ou doa) às palavras um sentido que foge do senso comum: *L'Écriture du désastre*, com sua forma fragmentária, e pela busca dos sentidos potenciais das palavras, instaura uma espécie de léxico que faz, não da resposta segura, da explicação precisa, da certeza do sentido, mas da interrogação, da repetição, da multiplicidade de acepções, da etimologia popular, seu método mais recorrente e eficaz. Longe de qualquer definição exata seus fragmentos-verbetes constituem desafios que propõe aos seus leitores. Como no exemplo a seguir:

Se pronunciarmos *o desastre*, sentimos que não é uma palavra, um substantivo, e que, em geral, não há substantivo separado, nominal, predominante, mas sempre toda uma frase entrelaçada ou simples, na qual o infinito da linguagem, em sua história não acabada, em seu sistema não fechado, busca deixar-se conduzir por um processo de verbos, mas, ao mesmo tempo, na *tensão* jamais

apaziguada entre um substantivo e um verbo, (busca deixar-se) *ficar bruscamente suspenso* fora da língua sem, no entanto, deixar de lhe pertencer.¹

O ato de atribuir sentido à palavra isolada de seu fluxo frasal, de sua elaboração enunciativa, onde as palavras se enfileiram, ou se enfiam (num resgate possível do fio da agulha que sobe e desce, se esconde e desponta), ou *mallarmeanamente* se iluminam umas às outras, torna-se uma empresa impossível, “fica em suspenso fora da língua”, na proposta blanchotiana que tem por base “o infinito da linguagem”. Dois aspectos a comentar: primeiramente, esse lugar virtual “fora da língua” que há também de nos fascinar em Barthes (sem a tentação de buscar o ponto fulcral da origem), que diz em sua “Aula inaugural da cátedra de semiologia literária do Collège de France”, proferida a 7 de janeiro de 1977, em sua, creio eu, mais bela definição de literatura (“Esta trapaça salutar, esta esquiva, este logro magnífico, que permite entender a língua fora-do-poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, que chamo de *literatura*.”²); em segundo, a questão não menos recorrente do “infinito da linguagem”.

E se, para entendermos o que esse

¹ BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980. p. 120. (Doravante, adotarei a sigla *ED*, seguida da página). A tradução é de minha responsabilidade.

² BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris: Seuil, 1978. p. 16. Tradução de minha responsabilidade.

sintagma quer dizer, recorreremos à sua não-definição de *infinito*, leríamos sua proposta de concepção etimológica:

Postulados da etimologia: o infinito constitui-se a partir do finito, como sua negação-inserção (o infinito é o não-finito e também o *dentro* do finito), assim como *aletheia* só se poderia compreender a partir e dentro de *léthé*. Mas podemos recusar sempre esta decomposição lexical. Podemos sempre admitir e entrever que a exigência do infinito, ou como sentimento vago, ou como o *a priori* de qualquer compreensão, ou como um conjunto – sobretotalidade – sempre a mais (além), é necessária para que recebamos a palavra e a idéia de finito (Descartes!): em outras palavras, o infinito da linguagem como conjunto infinito é então sempre pressuposto para que a delimitação de uma só palavra e da palavra “finito” possa intervir. (*ED*, 160)

A grande vidência de poetas como Baudelaire e Rimbaud, por exemplo, poetas que também fascinaram Blanchot, é a de terem compreendido esse *desastre* da linguagem, eu diria mesmo, a de terem *surpreendido* a impotência da linguagem em dizer o real. Eis por que tudo explode: todo limite, todo domínio tangível do mundo, todo vislumbre de infinito. Eis por que não há sujeito (“*Je est un autre*”)³, eis por que os sentidos se desregam, eis por

³ Cf. as chamadas “cartas do vidente” que Rimbaud escreve a Georges Izambard (11 de maio de 1871) e a Paul Demeny (15 de maio de 1871).

que a beleza só se resgata pela deformação, pelo choque, pelo convite ao desafio constante. Na linguagem da comunicação, só há hiatos e *non-sense*, donde a angústia e o *spleen*. Só a poesia tenta o resgate das partes fragmentadas. Tenta, mas é fadada a uma busca incessantemente recomeçada... ou ao silêncio.

Quando tento pensar a diferença entre *compreender* e *surpreender*, estou tentando elaborar algo que me parece capital nas manifestações de toda e qualquer linguagem: o abismo que separa o que se diz daquilo que se quer dizer, aquilo que se pensa representar daquilo que efetivamente (seria o advérbio cabível?) se representou. A linguagem, seja a poesia, a prosa, a pintura, enfim, a linguagem das artes em geral, presentifica-se a cada instante através de signos absolutamente vazios de sentido em si mesmos que interagem e conformam, naquele ato de enunciação ou de leitura, uma determinada mensagem que se amolda, por sua vez, a um determinado contexto. Mas não se trata nunca de uma compreensão ou de uma apreensão, consoante o sentido que esses verbos em sua etimologia tendem a encerrar ou sugerir: compreender como uma forma de tomar o objeto em sua totalidade e juntamente com o conjunto de coisas que ele abrange e de acordo com o senso comum. Trata-se, antes, de um ato de tomar de assalto, de improviso, de surpreender até de forma fraudulenta, de desconcertar pela surpresa, pelo inesperado do fato. Volto a dizer: os poetas “malditos” colocaram em choque aquilo que a poesia vinha

tentando exprimir, seja os sentimentos nos poemas românticos, seja a tentativa de concretização de uma realidade idealizada, ao surpreenderem-se incapazes de dizer o real, ao surpreenderem a impotência da linguagem.

“*Je est un autre*”, dizia eu, é essa distorção singular, e plural, de uma poética e de uma sintaxe, precursora de uma questão fulcral da *Spaltung* lacaniana. Rimbaud inscreve assim, numa economia fulgurante de forma e conteúdo, todo o deslocamento da poesia nova. “*Je est un autre*” descentraliza o sujeito, despersonaliza-o, tornando-o, a partir de então, sempre uma terceira pessoa: na gramática rimbaudiana será doravante possível dizer: “eu é”, fundindo assim coisas impossíveis, como eu e ele, sem nenhuma tentação de solução pelo “nós”. “Pois Eu é um outro [...] assisto à eclosão de meu pensamento: eu a contemplo, eu a ouço”,⁴ diz o poeta nas famosas “cartas do vidente” que escreve a Georges Izambard a 13 de maio de 1871 e a Paul Demeny a 15 de maio do mesmo ano. O poeta assiste assim ao surgimento do próprio pensamento, àquilo que poderíamos chamar, talvez, no rastro das análises de Maurice Blanchot, o seu “desastre” inaugural para opor ao desastre final que é o seu adeus à poesia. Explico-me: o ponto de inauguração não existe, o que chamo de “desastre inaugural” não é o surgimento do poeta, como se diria de um possível e insondável *big-bang*

original do cosmos. Mas para tentar explicar essa “eclosão do seu próprio pensamento” a que o poeta assiste, e que vem a ser, como aprendemos nos estudos teóricos sobre a escritura, tanto de Blanchot quanto de Barthes, o neutro, o fora, o desastre, como conceitos plenos, inapreensíveis pela lexicografia, só passíveis de abordagem numa *consideração* filosófica, no sentido em que “considerar” também remete para uma fulguração etimológica que nos aproximaria do infinito do pensamento “com os astros” (cf. *sidus, eris*).

É através dessa eclosão, dessa explosão luminosa de Rimbaud que eu queria aproximar as reverberações que nos propõe o pensamento de Blanchot, em dois sentidos: como as palavras se explodem e fulguram no contexto da escritura, onde o sentido escapa ao controle do sujeito, à acepção original e à hegemonia da língua (para se tornar uma “língua-fora-do-poder”, como propõe Barthes) e como se refletem uns aos outros os pensamentos e as postulações crítico-filosóficas de Blanchot e Barthes.

Parece-me, aliás, que a idéia blanchotiana da escritura como desastre é bastante profícua na busca de um entendimento crítico da poesia, e de Rimbaud de modo particular. Diz Blanchot: “o desastre arruína tudo, deixando tudo no mesmo estado”. Aporia característica do pensamento do crítico ou marca da própria escritura cujo desastre o crítico e, com maior razão, os poetas escrevem? Num jogo de palavras bastante saudável e

⁴ RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972. p. 250



Brousse (foto: Pascal Sebah – acervo BN)

bastante produtivo, poderíamos brincar com “a escritura do desastre”, título do livro de Blanchot (*ED*, 7), e “o desastre da escritura”, aquilo que lemos em Blanchot, oxímoro profundamente esclarecedor das relações da linguagem com sua própria desapareição. Portanto, o desastre nada destrói, pois nada existe: ao mesmo tempo em que supostamente destrói a escritura, esta o está reinscrevendo em seu lugar. Por isso, e continuo a pinçar fragmentos sempre aporéticos de Blanchot, “estamos à beira do desastre sem que o possamos situar no futuro: ou melhor ele já é sempre passado”. Essa é talvez a maior tensão da poesia e do poeta que eclodem e continuam a viver à beira de um outro desastre, que os submete sempre à angústia de um novo dizer que, por sua vez, posterga de palavra em palavra o que se não pode dizer. Ao encerrar seu livro, Blanchot dirá:

“Palavra escrita; não vivemos mais nela, não que ela anuncie: ‘ontem foi o fim’, mas ela é nosso desacordo, o dom da palavra precária” (*ED*, 220). É essa precariedade da palavra que adia sempre o desastre já passado, já acontecido, que justifica esse estado provisório do “eu” que é sempre “outro”. O silêncio de Rimbaud, o desastre final, não se insere em uma cena final de uma batalha perdida. Ontem não foi o fim. Ele permanece, embora em silêncio, em desacordo, na precariedade. Naquele lugar em que se espregueia o balbucio possível de uma linguagem em ebulição, o lugar do rumor, ou do ruído, de um som sem sentido, de uma ausência de intenção, onde a voz fica em suspensão. É aí o lugar do desastre, passado e iminente.

E por que esse constante paradoxo entre o desastre possível e impossível, entre a possibilidade de significar e a impotência da linguagem, senão porque na língua sempre caminhamos em falso? Sempre caminhamos entre a nossa palavra e a palavra do outro, num percurso sempre cambaleante onde as identidades são como sombras que se sobrepõem ao longo do nosso caminho. Sombras que se confundem na linguagem comum e que não se deixam identificar como propriedade absoluta de cada um, onde a orfandade do discurso instala um “vazio” de sentido. Como quer Blanchot, falando de Baudelaire em *Faux-pas*,⁵ “é sensato pensar que uma obra poética, que possui causas exteriores, as encontre

⁵ BLANCHOT, Maurice. *Faux pas*. Paris: Gallimard, 1943 (1971). p. 183. Tradução de minha responsabilidade.

tanto na meditação das obras anteriores quanto nas histórias de paixão ou de aventuras de família.” Ou ainda como sabiamente diz Barthes, na entrevista intitulada “Não acredito nas influências”,⁶ em que fala da experiência “negativa” do escritor diante da obra e da linguagem, cujo lado “positivo” e “enriquecedor” da influência do discurso do outro claramente resgata, apontando para esse lugar intermédio: “a reflexão sobre os limites, a detecção ou as impossibilidades da escritura é um elemento essencial da criação literária, e, há cem anos, de Mallarmé a Blanchot, grandes obras se escreveram a partir desse *vazio* [Barthes utiliza a palavra *creux*]; mesmo a obra de Proust, que nos parece tão ‘positiva’, tão libertadora, nasceu explicitamente de um livro impossível de se escrever”. O que Roland Barthes busca acentuar na linhagem dessa tradição que evoca, de Mallarmé a Blanchot, é esta desapropriação do texto, o que para Blanchot seria a sua *errância*.

Queria terminar este texto com uma alusão a Baudelaire. Por paixão, é claro, e por achar que na origem de toda a reflexão teórica moderna sobre poesia e sobre literatura em geral ecoa a voz do poeta das *Flores do mal*. Refiro-me precisamente àquele belíssimo poema em prosa intitulado “Perda da auréola”, em que se trava um diálogo com um poeta. E lhe perguntam:

Como, você por aqui, meu amigo?
Você num lugar de má fama? Você o
bebedor de quintessências!
Realmente surpreende-me.

— Meu amigo, você conhece meu
pavor por cavalos e carruagens. Há
pouco, enquanto atravessava a rua
com pressa, saltando na lama,
através desse caos em movimento,
aonde a morte chega a galope de
toda a parte, ao mesmo tempo,
minha auréola, devido a um
movimento brusco, deslizou-me da
cabeça e caiu na lama do asfalto.
Não tive a coragem de apanhá-la.
Considerarei menos desagradável
perder minhas insígnias do que
estralhar todos os meus ossos.
E, ademais, disse-me, a desdita tem
sua utilidade. Agora posso passear
incógnito, cometer ações vis e
entregar-me à libertinagem como
simples mortal. Eis-me aqui, tal
como me vê, idêntico a você.⁷

Esse poema do *Spleen de Paris* parece resumir de forma clara, sucinta e concreta, a destronização do poeta do seu lugar sagrado de inspirado divino ou de missionário de uma mensagem de verdade, tornando-o um homem igual aos outros, no meio do choque da multidão. Perdidas as insígnias da nobreza que lhe dariam o dom da verdade, descobre assim a pobreza do mundo e da palavra que não lhe virá mais de Deus, nem de um conhecimento total, mas de uma angústia abissal do não poder

⁶ BARTHES, Roland. *Le grain de la voix*. Paris: Seuil, 1981. p. 31-32. Tradução de minha responsabilidade.

⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*, t. 1. Paris: Gallimard, 1975. p. 352. Tradução de minha responsabilidade.

comandar as coisas e seus sentidos. Não se trata mais do poeta do saber, mas do poeta da experiência. De viagem em viagem, de descoberta em descoberta, consciente sempre de nunca poder apreender a enormidade da totalidade, consciente sempre da metamorfose do todo diante de cada momento histórico, da impotência do poeta, da inutilidade do artifício de sua coroa, sucumbe sempre e recomeça sempre. Escreve sempre no fio da navalha, no incerto, no lugar “fora”, no indeciso, na incerteza entre o bem e o mal, num equilíbrio precário, em passos em falso, que nada garantem.

Mesmo no texto que lemos no fragmento XI de “*Journaux intimes*”⁸, no qual o poeta recupera sua coroa, este é tomado alguns instantes depois por uma idéia desagradável: que “aquilo era um mau presságio”, presságio de que, no choque da multidão do mundo moderno, o poeta teria de ser outro, que seria um homem perdido que, ao olhar para trás, “só veria desgosto e amargor, e diante dele, apenas uma tempestade que não conteria nada de novo, nem ensinamento nem dor”. Para Walter Benjamin,⁹ que comenta os dois textos da “Perda da auréola”, a multidão que tinha seu próprio movimento e sua própria alma não mais ilude Baudelaire, nem seu *flâneur*. “Traído por seus últimos aliados, volta-se contra a multidão”, diz Benjamin. E, logo adiante, acrescenta: “Tal é a experiência vivida que Baudelaire

pretendeu elevar ao nível de experiência verdadeira. Descreveu o preço que o homem moderno deve pagar por sua sensação: o desmoronamento da aura na experiência vivida do choque. A conivência de Baudelaire com esse demoronamento lhe custou caro.”

Viver a experiência do choque é ser conivente com a perda da aura: é viver a ordem do impossível, a ordem do desastre (des-astre). Sem o brilho dos astros ou da coroa perdida. Ou, como afirma ainda Benjamin, “é a lei de sua poesia, da poesia que brilha no céu do Segundo Império”. E, evocando Nietzsche, completa: “como um astro sem atmosfera” (o que me levaria a dizer: como o des-astro de Blanchot).

Recupera, entretanto, ao perder sua grandeza sagrada, uma outra grandeza: a enormidade das palavras, a possibilidade do impossível, o conhecimento do nada, a capacidade de exprimir o neutro, o não-medo da morte, o prazer sensual de entregar-se à linguagem, e de arriscar-se nos perigos constantes da modernidade.

Só assim, mesmo sem aura, pode fulgurar. Reverberar.

⁸ Idem, p. 659.

⁹ Sur quelques thèmes baudelairiens. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*. Paris: Payot, 1979. p. 207.



Pelo colorido, para além do cinzento

(quase um manifesto)

ALBERTO PUCHEU

J amais ouvi alguém dizer que sentiu as palavras de um crítico literário brasileiro lhe tocarem a alma, o coração ou os nervos. E não me digam que isto nunca foi requerido do teórico, porque o nascimento de um pensamento explícito acerca da poesia se deu sob esta medida: “Suas palavras tocaram-me a alma”¹, diz Íon a Sócrates, no diálogo instaurador da poética. Há meses, um amigo me telefonou no meio de uma tarde para me dizer que *Casa grande & senzala* o levava diariamente às lágrimas, sendo, sobretudo, um livro de poeta. Quantas vezes, durante dias, eu mesmo me comovi inteiramente lendo *Os sertões*, livro, indubitavelmente, de poeta, que, exigindo a maior firmeza de quem o lê, treme dia após dia em nossas mãos². Nestes dois últimos exemplos, o que

¹ PLATÃO. *Íon*. 535a 3-4.

² É sabido que, depois da primeira edição, Euclides da Cunha fez inúmeras correções no texto, mas todas de estilo, nenhuma ligada às muitas informações inadequadas em relação aos fatos, como números e nomes mencionados equivocadamente. Com isso, ele mostra a

Quanto mais colorida vida, melhor.

Novalis

sobressai é a força poética da maneira como seus assuntos se acomodam, intensificando o sentido de tais escritos que, a princípio, não tinham a exigência de ser literários ou poéticos, já que seus temas se caracterizam, antes, por sociológicos, históricos ou antropológicos.

importância poética do modo de sua escrita como superior à simples adequação ao puro fato abordado, nos fazendo ver que, em seu livro, tema e poesia não andam separados. Em “A última entrevista”, concedida a Viriato Correia e publicada no dia em que o escritor foi assassinado, encontrada no volume *Outros contrastes e confrontos*, Euclides da Cunha afirma que *Os sertões* estão cheios de defeitos: “De defeitos, sim! – confirma Euclides, muito espantado de ninguém ter dado por isso. – Aqui estão eles. Na nova edição de *Os sertões* fiz seis mil emendas. Não se diga que sejam erros de revisão, são defeitos meus, só meus. E mostrou-nos o livro, onde em cada página aparecem pelo menos três remendos. Hei de consertar isso por toda a vida. Até já nem abro *Os sertões* porque fico sempre atormentado, a encontrar imperfeições a cada passo”. (*Obra completa*. v. 1, p. 473).

Fazendo uso, ainda que deslocadamente, de um conceito do próprio Freyre, os livros citados avançam por “zonas de confraternização”³, nas quais, através de uma aventura da sensibilidade proporcionada pela intimidade maior com a vida do assunto pesquisado, buscando não sufocar “metade

³ FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. 28. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

Introdução, p. I. Vale salientar que os arquiconceitos do respectivo livro, aqueles que estruturam seu pensamento, são, dentre outros, além do acima mencionado: *miscigenação, hibridização, indecisão, síntese, flexibilidade, equilíbrio sobre os antagonismos, mobilidade salutar (X mobilidade dispersiva), intercomunicação, fusão harmoniosa, reciprocidade, choque, confraternização, ponto de confraternização, ponto de encontro, ponto de amalgamento, ponto de intercâmbio, mistura, ajustamento, ajustamento de tradições e de tendências, o óleo lúbrico da profunda miscigenação, cruzamento, interpenetração, etc.* Todos eles se encaixariam muito bem deslizando para questão deste ensaio.

de nossa vida emotiva e das nossas necessidades sentimentais e até de inteligência”⁴, “se estuda tocando em nervos”⁵. Tocar a alma, tocar em nervos é o que exige um ensaísmo poético, uma teoria literária e uma crítica poética contemporânea, que, pela acomodação do tema em sua escrita enquanto obra, tem o impacto do assunto turbinado, levando a plena força do sentido, provinda da potência vital, a atravessar, desde uma primeira instância, a alma, o coração ou os nervos do leitor.

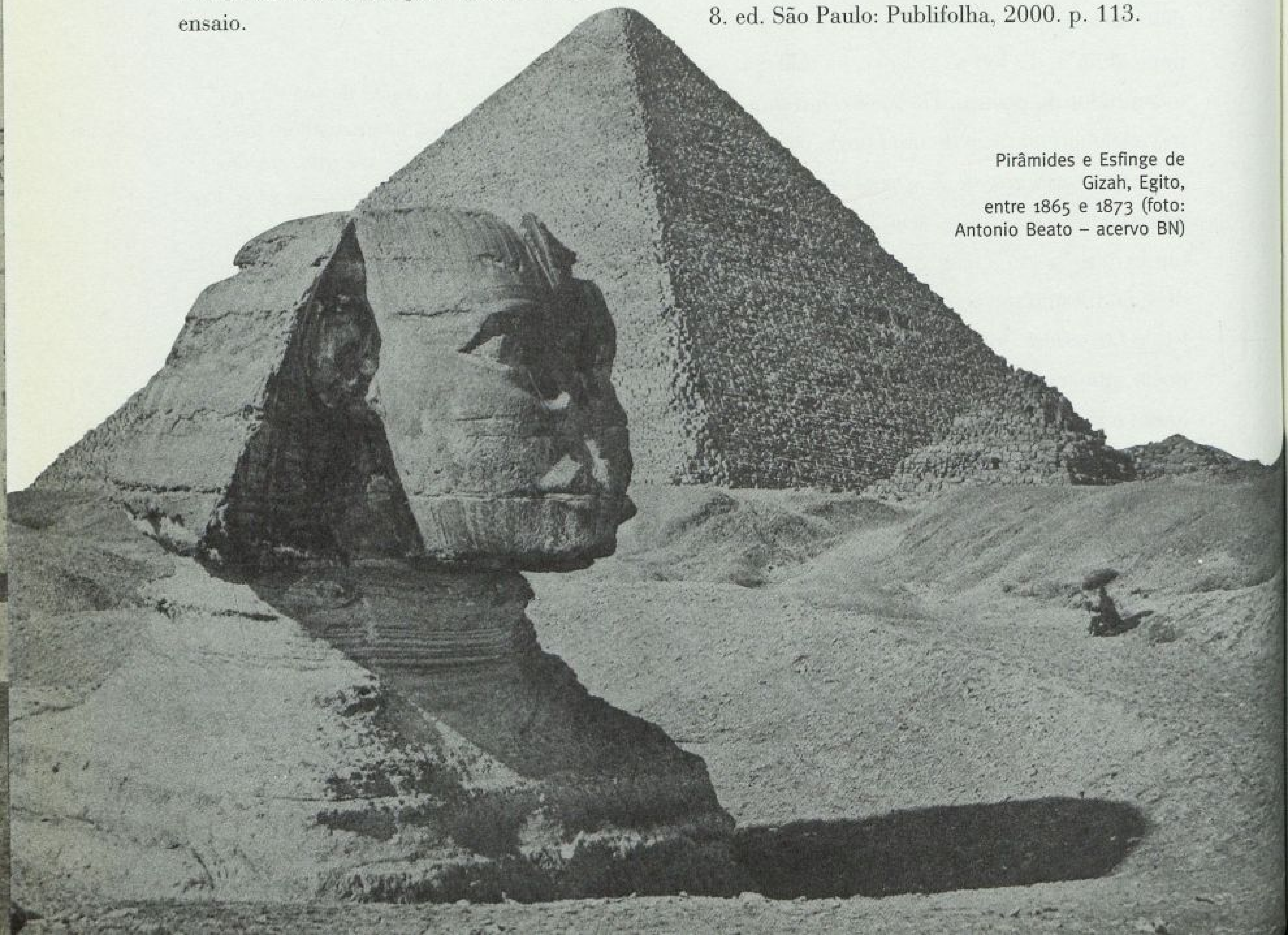
Valorizando o decênio de 1930, muito agudamente, Antonio Candido pautava uma das diagonais de força que, naquele momento, se intensifica: “[...] a literatura e o pensamento se aparelham numa grande arrancada”⁶. E, logo depois: “Ajustando-se a uma tendência secular, o pensamento brasileiro se exprime, ainda aí, no terreno predileto e sincrético do

⁴ Id. Ibid. p. 335.

⁵ Ibid. Introdução, p. LXV.

⁶ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000. p. 113.

Pirâmides e Esfinge de Gizah, Egito, entre 1865 e 1873 (foto: Antonio Beato – acervo BN)



ensaio não-especializado de assunto histórico social”⁷. A partir de *Os sertões*, pode ser traçada uma linha intensiva de desguarnecimentos de fronteiras entre o poético e o ensaísmo, entre aquele e o teórico, entre estes e a ciência, evidenciada, aliás, numa carta a José Veríssimo, através da frase completamente afirmadora daquilo de que tal livro, de modo decisivo, foi, entre nós, precursor: “o consórcio da ciência e da arte, sob qualquer de seus aspectos, é hoje a tendência mais elevada do pensamento humano”⁸. O que projeta, então, para o escritor do futuro, é que seja um polígrafo capaz de uma síntese das mais delicadas entre os trabalhos literários e científicos, na qual as supostas diferenças tecnográficas e artísticas encontrariam campos de indiscernibilidades nos quais fariam suas maiores apostas.

Acatando o que se construía na Europa, Euclides da Cunha critica, simultaneamente, o parasitismo do pensamento, a importação da ciência tal qual dada, criando, a partir de seu nomadismo sertanejo e selvagem por perdidas solidões, que o levou a conviver com um tipo de gente ignorado, a diferença do que chama de um “estilo algo bárbaro”⁹, “destinado aos corações” e que “devem compreendê-lo admiravelmente os poetas”¹⁰. A síntese bárbara e polígrafa entre ciência e arte em seu tão peculiar estilo ensaístico que visa o afeto intelectual ou o intelectual afetivo do leitor é tarefa poética. Na primeira metade

do século passado, esta indiscernibilidade se configura como o vetor principal de um pensamento realizado no Brasil, sobre o Brasil, brasileiro, seja pelas mãos dos já mencionados Euclides da Cunha e Gilberto Freyre, ou de Sérgio Buarque de Holanda, por exemplo. Se, nestes casos, o que se manifesta é a correlação entre o poético e o sociológico, o histórico ou o antropológico, acionada para pensar sincreticamente o país mestiço, ainda é preciso, entre nós, uma nova exploração: a miscigenação entre o poético e a teoria literária, entre o poético e a crítica, entre o poético e o filosófico.

A necessidade da poética como um pensamento da encruzilhada ou da permeabilidade que, tendo por tema a poesia, é, em sua modalidade, poético, retoma seu caminho com toda a potência de quem atravessou a história ocidental, chegando até hoje. Com raríssimas exceções, entretanto, a crítica literária brasileira aborda seu objeto sem deixar a intensidade do modo poético emergir em seu próprio fazer. Se tal crítica tem alguma preocupação com a modalidade de sua feitura, é apenas, quando comparada com a literatura, num nível demasiadamente raso, exageradamente lento. Seu exercício de linguagem tem baixa carga de poeticidade, ínfima ficcionalidade assumida e descaso pela busca de uma narrativa teórica desconhecida. A importância de suas palavras talvez seja a de, nos melhores casos, tocarem o cérebro, ajudarem a fabricar, de fora, uma consciência acerca do poético, uma mediação – demasiada – para ele.

A prioridade habitualmente essencial do trabalho crítico se calca na construção de referências conceituais que permitam uma análise supostamente objetiva do texto encarado como realidade autônoma a organizar, interna e formalmente, sua

⁷ Id. Ibid. p. 114.

⁸ CUNHA, Euclides da. *Correspondência de Euclides da Cunha*. Organização de Walnice Nogueira Galvão e Oswaldo Galotti. São Paulo: Edusp, 1997. p. 143. (Carta a José Veríssimo de 3 de dezembro de 1902).

⁹ Id. Ibid. p.119.

¹⁰ Ibid. p. 162.

multiplicidade. Através de reprovações e elogios que acreditam escapar da pura autoridade subjetiva, a crítica visa emissões de juízos que ora denunciam a frouxidão de uma ou outra obra, exigindo que o livro se posicione a altura da literatura na qual se insere, ora louvam a grandeza desta ou daquela conquista, buscando incitar ao desdobramento futuro do vigor de tal contribuição. Tal crença na objetividade gera uma nova ilusão: a da suposta isenção ou imparcialidade do crítico, como se, desde sempre, ele já não estivesse refletindo e avaliando a partir de certo campo de forças de onde eclode seu desejo, confundindo-se com ele. Em seu ofício, toda uma erudição histórica (que ajuda no discernimento qualitativo e na elaboração de um critério avaliador coerente, além de na busca de ressonâncias que desdobram e intensificam certos temas, formas e mesmo frases) é requerida, inclusive, para evidenciar a unidade que, atravessando as diversas épocas, ajuda a compor o chamado sistema literário orgânico de um país em busca de sua síntese.

Partindo deste solo, a crítica literária habitual classifica, esquematiza, sistematiza, codifica, cataloga, parafraseia, descreve, analisa, demonstra, explica, hierarquiza, busca as fontes, mostra as fases de evolução, organiza pelas semelhanças, uniformiza, arquivava, ficha, clarifica, oferece dados cronológicos biográficos ou bibliográficos desconhecidos do público, compara, salienta o fundamento ideológico, revê a fortuna crítica, assinala as influências recebidas, demarca a genealogia livresca de certos temas, executa histórias da literatura e manuais para sua divulgação, investiga a realidade social na estrutura da obra literária, assinala maneiras específicas de sociabilidade intelectual, sonda os aspectos externos ou secundários da criação (raramente, os

primeiros, que realmente importam para os que escrevem¹¹), questiona a relação entre escritor, obra e leitor, instiga à leitura de determinado texto etc.etc.etc. Sem dúvida, na tentativa de escapar de um impressionismo ingênuo quando exclusivo, quando bem realizada, é uma atividade árdua e ampla, sobretudo se lembrarmos de suas preocupações com comportamentos culturais, sociais, políticos e outros afins.

Por, em seus artigos circunstanciais, rodapés, resenhas, ensaios, perfis biográfico-intelectuais afetivos, conferências e outras manifestações, ter cumprido todas as determinações mostradas acima e muitas outras, como a de saber, em tempo real, antecipar a imensa importância futura de um livro recém-lançado por uma adolescente desconhecida e a de se esforçar por colocar a crítica literária brasileira do século XX à altura da Semana de Arte Moderna e de seu tempo, Antonio Candido é considerado por muitos como o principal crítico literário brasileiro. Se, acrescentando a tudo isso, for lembrado que, para ele, a literatura não é uma atividade convencional inofensiva, mas “a poderosa força indiscriminada de iniciação na vida”¹², ou, então, que a arte serve para “estimular o nosso desejo de sentir a vida em resumo”¹³, ainda que não se aventure à tarefa

¹¹ Em todos os sentidos reverberantes, o crítico deveria tomar para si a mesma exigência que Guimarães Rosa coloca para o artista: “[o artista] Não tem o direito de se voltar para o já-feito, ainda que nada mais tenha por fazer”. (*Magma*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997).

¹² CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 176.

¹³ CANDIDO, Antonio. A vida em resumo. In: _____. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 26.

de pensar justamente esta poderosa força indiscriminada de vida ou algum destes elementos em sua última instância, seu mérito não deve ser subestimado.

Tendo percorrido inúmeros aspectos da crítica, ninguém melhor do que ele para mostrar o limite, ou seja, o ponto máximo de extensão, em muitos casos, inconsciente, enfrentado por ela. Este limite aparece quando, por exemplo, parafraseando um conceito de Mefistófeles, afirma que “a crítica é cinzenta, e verdejante o áureo texto que ela aborda”¹⁴, ou, então, quando, ao fim de uma palestra sobre Machado de Assis, confirmando o complexo de rebocado ou a típica síndrome cinzenta da crítica literária com sua disciplina objetivista que supõe o poético como autônomo e exclusivo, declara: “O melhor que posso fazer é aconselhar a cada um que esqueça o que eu disse, compendiando os

¹⁴ CANDIDO, Antonio. Ironia e latência. In: _____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 109.

críticos, e abra diretamente os livros de Machado de Assis”¹⁵. A cada instante, inclusive, o crítico corre o risco de levar uma rasteira dos escritores verdadeiramente criativos: “Oswald de Andrade é um problema literário. Imagino, pelas que passa nos contemporâneos, as rasteiras que passará nos críticos do futuro”¹⁶. Levar uma rasteira dos escritores é o perigo que corre todo o crítico literário, na medida em que, ao perder a complexidade intensiva da comodidade sempre ambígua e proliferativa do poético na força máxima de seu sentido vivificado e vivificador, deseja, consentidamente, permanecer num segundo plano.

Obviamente, não é apenas em Antonio Candido que são encontradas declarações

¹⁵ CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 32.

¹⁶ CANDIDO, Antonio. Estouro e libertação. In: _____. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 11.

Grupo nômade no Oriente Médio (acervo BN)



afins. Como dito acima, elas formam o próprio limite da crítica literária, precocemente diagnosticado pela vidência ensolarada de Euclides da Cunha, que, em uma conferência sobre Castro Alves, fala dos “escrúpulos assombradiços da crítica literária”¹⁷. Desta sua apresentação e de si mesmo como um todo, pode ser dito o mesmo que, nela, ele diz de Castro Alves:

Sem dúvida devera ser anômalo, e, ao parecer, desorado, o vidente que surgia, de improviso, num estonteamento de miragens, e a proclamar uma nascença ainda remota, ou a descrever a era nova, que poucos adivinhavam, numa linguagem onde, naturalmente, os mais belos lances de seu lirismo incomparável teriam de golpear-se do abstruso e do impressionismo transcendental das profecias...¹⁸

Não deixa de ser relevante e irônico que possa me utilizar de uma conferência de 1907 de um grande escritor para, dentro do mesmo campo semântico, criar um contrapeso luminoso – muito mais fértil, muito mais contemporâneo – a uma postura implícita da crítica acatada e explicitada por um de seus maiores praticantes quase 100 anos depois do texto de Euclides da Cunha sobre Castro Alves. Como se, de fato, fosse necessário um poeta, no sentido mais amplo da palavra, que assumisse para si a anomalia verdejante e áurea da escrita em seu grau mais intensivo, ou seja, que assumisse a intensidade maior da escrita em sua plasticidade artística, para

¹⁷ CUNHA, Euclides da. Castro Alves e seu tempo. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1966. p. 420.

¹⁸ Id. *Ibid.* p. 424.

manifestar o desejo de liberar a crítica de seus escrúpulos cinzentos, da *gentlemania* excessiva de quem até poderia avocar sua escrita como colorida, mas não o faz, mantendo fixa a faixa de segregação entre literatura e crítica, entre poesia e teoria, entre arte e filosofia¹⁹. É mesmo impressionante que a observação do autor de *Os sertões* sobre a crítica seja, ainda hoje, válida... E, sobretudo, necessária. Enquanto um discurso da norma ou da ordem que vê o anômalo diante de si sem com ele se misturar, há muito, a crítica já se mostra cansada. Agora, ela mesma deve

¹⁹ Curioso mencionar uma passagem de Antonio Candido que reforça tal faixa de segregação tão típica das generalizações setoriais a, previamente, separarem os filósofos dos que lidam academicamente com a literatura: “Certa vez [Jorge de Sena] me disse que o seu livro de cabeceira era no momento o de Wittgenstein, que nós, professores de literatura, em geral não entendemos.” (*O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 80.). Aqui, claro que há, justamente, um elogio exclamativo à postura do poeta, crítico e professor português por não se comportar como a grande maioria dos professores, ou seja, por ser dos poucos que amam um filósofo que os outros – professores de literatura –, por não entenderem, não conseguem amar. Os diversos estudos de professores e críticos literários que pensam Wittgenstein e a literatura, entre os quais ressalto o excelente *Wittgenstein’s ladder: poetic language and the strangeness of the ordinary* (University of Chicago Press, 1996), de Marjorie Perloff, mostram que tal referência generalizante não passa de um pré-conceito. Até porque o texto de Marjorie Perloff, como muitos outros, é anterior ao respectivo escrito de Antonio Candido. Ao mesmo tempo em que digo isto, gostaria de ressaltar também o mérito do precoce texto do crítico brasileiro sobre Nietzsche, “O portador”, publicado no *Diário de São Paulo* em 1946 e presente em *O observador literário*.

encontrar sua anomalia, sua poesia, sua intensidade integralmente criadora.

Se aquele limite forma o sintoma da crítica literária, ele tem de aparecer em outros críticos que não apenas Antonio Candido. Ainda que sem o menor desejo catalográfico ou enciclopédico, seguem algumas indicações ilustrativas. Depois de mencionar alguns versos de Paulo Leminski, Leyla Perrone-Moisés, por exemplo, afirma: “Diante de acertos como esse, por favor, sejamos sóbrios. Nada de demonstrar-desmontar com apoio em bibliografia especializada, pois qualquer metagesticulação crítica ficaria ridícula, contraposta ao gesto exato do poeta”²⁰.

Irônico com a crítica habitual dos especialistas acadêmicos, que só saberia demonstrar-desmontar, que só saberia metagesticular, ou seja, que manteria sua realização enquanto um metadiscurso cinzento que, afastando-se da fruição, se aceitaria um simulacro do poema, o mencionado imperativo recai num novo ridículo: aceitando também para si o metadiscurso cinzento da crítica especializada como o único possível, diante da fala – dita exata e acertada – do poeta, a sobriedade exigida pela competente professora, que ama a literatura em seus picos, evita o que há de grande, sob pena de apequená-lo, fazendo com que, por esquiva, sua tarefa pareça mesmo se impor como algo sombrio. Se esta for a sobriedade crítica, melhor se atrever, então, a uma desmesura, e poder falar do que é grande. De preferência, com grandeza.

Mesmo alguém como Silviano Santiago, que, além de buscar um intercâmbio entre a obra ensaística e a poético-ficcional, em seu começo, buscava uma crítica atlética, cujas eficácias fossem descondicionar o leitor,

²⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, o samurai malandro. In: _____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 235.

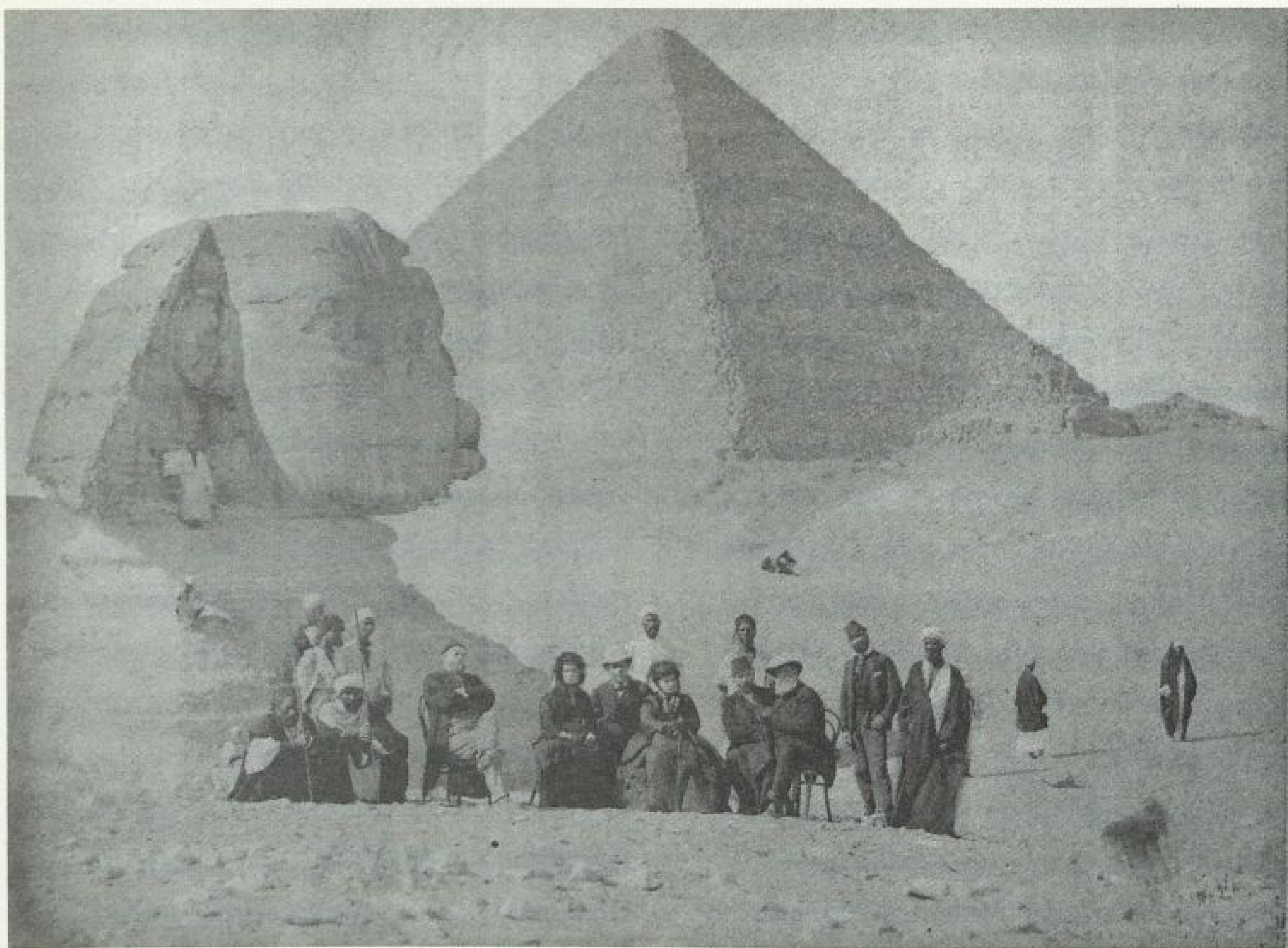
desenferrujar a crítica considerada boa e obrigar os críticos oficiais a falarem do novo, acolhendo também os termos populares existenciais libertários que marcavam uma geração, como *curtição* e *desbunde*, não deixa de se submeter ao calcanhar de Aquiles da crítica. Trabalhando os anos 70, ele afirma: “Esse novo discurso poético que vai surgindo levará obrigatoriamente o crítico (que sempre vem a reboque) a reconsiderar o acervo literário, instituindo novos títulos e novos nomes do passado”²¹. No uso do destaque dos parênteses e do advérbio impositivo que não deixa nenhuma alternativa à crítica, como se ela fosse a única esfera estanque em um mundo em constante devir, mais uma vez, se faz presente o persistente sintoma do enguiçado de uma escrita teórica que se satisfaz em permanecer inelutavelmente cinzenta. O implícito na citação acima (explicitado em algumas passagens do livro) parece ser que o crítico pode se antecipar a outros críticos e leitores, mas – jamais – ao criador primeiro, que, sempre, o sombreia.

Num texto sobre *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, o próprio Silviano Santiago salienta que o leitor não-ingênuo, ou seja, o crítico-interpretativo,

fica buscando janelas por onde, ao mesmo tempo, olhar para fora de dentro e para dentro de fora do texto. Por onde sair do texto, sem abandoná-lo, sem traí-lo. Organizar estas saídas (passagens) de dentro para fora, de fora para dentro, sem nunca pular para fora das janelas do texto: buscar sua janela, janela aqui também inscrita no próprio texto. Janela onde (se) olha o texto²².

²¹ SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 189.

²² Id. Ibid. p. 104.



D. Pedro II, Imperador do Brasil, e D. Thereza Cristina Maria, Imperatriz do Brasil, e comitiva junto às pirâmides, Cairo, Egito, 1871 (foto: M. Delie & E. Bechard – acervo BN)

Utilizando esta bela fórmula, ainda seria preciso a transformação do leitor-crítico em leitor-criador ou escritor-intensivo, que buscasse janelas por onde sair do texto, elevando sua carga suplementar a tal nível que, mantendo ou não o foco no texto abordado, borrasse cada vez mais o que antes era considerado como discurso primeiro, ou seja, ainda que falando sobre um outro, falasse, sobretudo, por sobre um outro. Contrariamente ao leitor-crítico-interpretativo mencionado, o teórico escritor não deseja a representação de um texto que o torna segundo, mas, por um elogio do esquecimento, sua metamorfose em uma nova escrita inventiva, por si só instauradora, que, superando os impulsos secundários, sabe que uma recriação efetiva é criação original, que interpretar não é manifestar um sentido prévio em uma linguagem transparente, mas introduzir um

original, um sobre-sentido, um sobrescrito. Ao invés de abandono, esta aparente traição é fidelidade maior – amor. Assim, o crítico passa de suposto analista a analisando das pulsões da obra, cujas intensidades criadoras, de sua força aberta, interpretam-no, até que ele, atravessando seus complexos, suas síndromes, na escrita, descubra seu obrar também enquanto arte, primeira, emergindo imediatamente de vida. A um crítico rebocado, melhor um crítico-artista, um teórico-artista, que, lado a lado com o poeta, o ficcionista ou qualquer criador, guinche apenas quem se deixa ficar como secundário; os outros, seus pares, ele instiga, insuflando novos movimentos crítico-teórico-artísticos possíveis, diferenciados.

Infelizmente, porém, volto a dizer que, em sua quase totalidade, a crítica não atravessa o vidro, não estoura o blindex da porta fantasmática, não faz com que a mediação da

obra alheia a ajude ao salto que a tornaria tão primeira quanto a outra, tocando imediatamente vida. A repetição do complexo cinzento é mais sintomática do que pode parecer à primeira vista, dando a entender que o limite da crítica se confunde propriamente com a fragilidade de sua essência fantasiada. Em *Nas malhas da letra*, o crítico mencionado continua: “A crítica – quando não é feita com a pena da inveja, o ácido da vingança pessoal ou a maledicência jornalística –, a crítica apenas diz o que o criador já presente, lúcido e atento”²³. Se, diante do gesto exato do poeta, Leyla Perrone-Moisés havia requerido uma sobriedade esquiva, Silviano Santiago, em frente ao gesto lúcido e atento do criador, reconhece que a crítica só é capaz de dizer o que o escritor já pressentira; ela seria, tão somente, uma subscrita, uma escrita de segunda, que traria à baila algo que, na obra ou no autor, já estivesse dado, porém escondido, camuflado, entocado. Na melhor das hipóteses, o crítico seria algo como um cão treinado, farejador do selvagem animal para um leitor domesticado. A mitificação do artista, para quem nada escaparia, também é completa... Mesmo no mais longínquo de uma noite feliz, não há inúmeros pensamentos com os quais um criador jamais sonhou e para os quais é preciso um novo criador, que pode ser, inclusive, um crítico?

Mais ainda: utilizando-se da citação de Machado de Assis, Silviano tenta fazer com que, contrariamente à literatura, a crítica, blindada por não sei que proteção superior, só possa ser questionada a partir do âmbito de suas intenções morais, não de seu pensamento, não de sua escrita, não de seu estilo, não de suas instigações. Que se a

²³ SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 30.

avaleie, portanto, apenas por sua boa-consciência, ela que, segundo ele, teria o direito de “arbitrar o jogo da literatura”²⁴, “separando o joio do trigo”²⁵, “o autêntico e o falso, o melhor e o pior, o revolucionário e o conservador, o passível de inspirar novos textos e o necrosado etc”²⁶, mas que, estranhamente, não poderia ser submetida a avaliações afins:

A crítica à crítica só é justa quando esta deixa de ter – como nos prevenia Machado de Assis há mais de cem anos – uma “intenção benévola”; a crítica à crítica só é justa quando esta é escrita, como adiantamos acima, pela inveja, vingança ou maledicência. É por esses caminhos tortuosos (embora compreensíveis) da perversidade humana que a crítica erra, mesmo quando em mãos competentes, e é contra isso que o artista deve lutar, e não contra a crítica em si.²⁷

Não é apenas contra uma crítica má-intencionada que o artista deve lutar; se bons sentimentos não garantem boa literatura, de intenções benévolas, a crítica está cheia, sem que, com isso, sua carga reflexiva seja densificada. O artista deve lutar por um pensamento teórico que, – seu par –, contíguo a ele, mesmo que criativamente aberto a ele, desde si mesmo, autopoeticamente, se ponha enquanto escrita e pensamento, que o ajude a avançar, que, rivalizando com a literatura, busque antecipar seus movimentos, que invente uma possibilidade de seu futuro. O artista deve

²⁴ Id. Ibid.

²⁵ Ibid. p. 86.

²⁶ Ibid. p.96.

²⁷ Ibid. p. 30-31.

lutar por um pensamento teórico que possua as mesmas ousadias que as suas. O artista deve lutar por um pensamento teórico que não apenas requeira o novo, mas que o realize em sua própria prática. O artista deve lutar por um pensamento teórico que leve a arte a um constante movimento de superação. O artista deve lutar por um teórico que lhe seja um amigo e um concorrente, ou seja, o artista, ao invés de lutar contra a crítica, luta mesmo é a seu favor, a favor da liberdade mais radical de sua criação, a favor do ultrapassamento do convencional no qual a escrita teórica – como qualquer outra arte – pode se estancar, a favor de sua transformação de subscrita em sobrescrita, a favor não de escrever tão somente sobre, mas de escrever, principalmente, por sobre.

Se, muitas vezes, o estopim gerador de um texto provém de uma referência a uma outra escrita, que esta não apareça como assunto sombreador do que, a partir dela, se escreve, mas como companheira de uma experiência que a levará em uma aventura ainda não trilhada, fazendo com que o suposto guia vire companheiro de criação. Esta, a criação, envolve uma surpresa que, com seu impacto, impele todos que lidam com a literatura. Antes que a resposta verbal à força do texto provocador consiga se dizer de maneira dinâmica e alongada, é sempre uma exclamação que atravessa o leitor-criativo (o escritor-intensivo), embaralhando inúmeras possibilidades de sua fala, por um momento, dificultada, até a completa suspensão inicial de uma livre ressonância que não consegue ser realizada. Aqui, tudo é desejo e impossibilidade de transbordamento em palavras, tudo é acúmulo implosivo de um intransitivo vibrante que deseja a festa do transitar, mas ainda não está apto à sua

explosão; tudo é um excesso e, simultaneamente, um ainda não.

Ao se deparar com uma obra de arte, a primeira frase que, da interrupção da capacidade enunciativa, se consegue repetir é algo como: “alguma coisa acontece”²⁸, ou, então, “isso pega”²⁹, ou, ainda, como muitos jovens de hoje, *caraca!* Ultimamente, para mim, ir a um livro cotidiano de poemas é, muitas vezes, algo improdutivo – não me provoca, não me instiga, me chateia. Passo rápido as folhas, como quem quer se livrar delas. Algo, diria, muitas vezes, entediante. Mesmo com livros tidos como bons, isso tem acontecido. Ou seja, leio e nada acontece. Leio e não me pega. Leio e não sinto a pegada. Leio e não surge nenhuma interjeição. Ao mesmo tempo, é na poesia que também encontro eternidades. Há poucos dias, relendo, casualmente, um poema de Rimbaud, deparei-me, por exemplo, com a seguinte frase: “Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle”³⁰. É para sempre, esta frase. É uma frase que crava em nossa carne. Que cava nossos ossos. É uma frase que legaria como a melhor herança. Com a maior das esperanças. O estranho é que, apesar de já ter lido esse poema, *Adieu*, nunca tinha atentado para esta frase.

Rimbaud é assim. A grande poesia é assim. Sempre nos fazendo atentar para uma nova frase ou para o que há de novo numa frase muitas vezes relida. Tudo o que conseguia

²⁸ GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Traduzido por Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 202.

²⁹ BARTHES, Roland. *Roland Barthes, inéditos, vol.2 – crítica*. Tradução por Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 225-229.

³⁰ “Recebamos todos os influxos de vigor e de real ternura.”



Detalhe de Pylones et temple de Phylae, File, Egito, entre 1862 e 1873 (foto: Antonio Beato – acervo BN)

fazer era redizer a frase, repeti-la até decorá-la, ou, então, falar *Porra, que maravilha!*, ou, ainda, *É exatamente isso o que eu queria dizer!*, ou, com não menos perplexidade, *Que requisição para a vida!*

Há poucos minutos mesmo, comecei a ler um livro de poemas. Abri a primeira página e, dada a força, logo parei: vim escrever. A poesia pode ser o lugar de coisas grandiosas, intensas, ainda que, muitas vezes, simples. Talvez, grandiosas e intensas também porque simples. “*Simplicity; simplicity; simplicity!*”³¹, já exclamou um dos maiores escritores norte-americanos. Assim deve ser o poema: sem nos dar chance a exegeses, bloqueando, momentaneamente, nossa possibilidade de falar alguma coisa dele, obrigando-nos a relê-lo, a ficar exclusiva e exaustivamente com ele,

a querer passá-lo adiante – a querer passá-lo adiante tal qual ele é –, para os amigos também o carregarem no bolso da pele:

Sem chance de ajuda

há um lugar no coração que
nunca será preenchido

um espaço

e mesmo nos
melhores momentos
e
nos melhores tempos

nós saberemos

nós saberemos
mais que
nunca

³¹ THOREAU, Henry David. *Walden*. Edited and with an introduction by Joseph Wood Krutch. New York: Bantam Books, 1989. p.173.

há um lugar no coração que
nunca será preenchido

e

nós iremos esperar

e

esperar

nesse lugar³².

Nestes momentos, pouco importa a capacidade de elaboração crítica, a exegese e a interpretação – no extremo da linguagem, apenas a interjeição é possível. É o susto desestabilizador que eclode no leitor sem ainda se atrever à maior ou menor habilidade para a criação do pensamento; como única alternativa, a repetição do lido, para, se entregando, habitar o pasmo que cada vez mais o insufla. Tomando esta habitação por paixão efetiva, o leitor-criativo, entretanto, deseja deixar um encadeamento de palavras vazar, estendê-lo, desdobrá-lo, levá-lo adiante, fazê-lo jorrar, inventar novos rumos até, talvez, esquecer o texto instigador. O que, diferenciando-se, se repete, é a vitalidade explosiva, a perpetuação da exclamação. Este deslocamento de forças de uma escrita capaz de criar para si um tom libera férteis potências de escritas teóricas, instaurando uma diferença, uma assinatura, um apelido.

Como a arte, a teoria da arte, qualquer que seja seu tipo, tem de ousar intervir em seus próprios rumos e nos rumos da arte. Contrariamente ao que, uma vez, disse Eliot, a crítica hoje praticada por muitos escritores

³² BUKOWSKI, Charles. *Essa loucura roubada que não desejo a ninguém a não ser a mim mesmo amém*. Tradução Fernando Koproski. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. p. 25.

não é um subproduto de sua atividade criadora, mas um produto tão intenso quanto seus poemas, uma escrita, de fato, de criação, o que significa dizer que ela não é apenas um meio para atingirem uma lucidez maior da obra poética paralela a ela, mas que ela já é, nela mesma, poema, escrita, criação de arranjos animadores do pensamento; ao invés de um paralelismo entre crítica e poesia, uma encruzilhada, com bifurcações abrindo-se em desdobramentos; ao invés de uma hierarquização entre uma prática menor e uma prática maior, uma simultaneidade de forças correlatas, que se transpassam e se autonomizam. É este mesmo rigor de escrita que diversos teóricos, tendo ou não obras artísticas paralelas, desde sempre, assumem para si, considerando suas obras teóricas como artísticas.

Tais colocações vistas mais acima assumem a distância a partir da qual, desde seu projeto, a crítica habitualmente se afasta do poético, situando-se numa espécie de segunda divisão no campo da literatura e seus entornos interventivos. Recusando-se ser originariamente poético, seu texto é escrito do ponto de vista de um intermediário entre o leitor e o escritor: nem tão ingênuo quanto o primeiro, nem tão criador quanto o segundo. Se a finalidade da crítica é formar leitores, ainda que, da maneira habitual, não os consiga colocar minimamente à altura da obra de criação, Schlegel faz uma observação contundente que ele próprio diz ser indelicada, porém necessária: “Quem quer ser formado, que se forme a si mesmo”³³. Há uma nítida impaciência no rosto vigoroso desta frase. No caso de Antonio Candido (e

³³ SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 33., fr. 86.

dos outros mencionados), provinda de um dos maiores críticos brasileiros de todos os tempos, tal consciência cinzenta pode ser, para alguns, admirável. Mas não posso deixar de admirar bem mais os que, com a literatura, criam um pensamento que, também literário, à altura da obra poética, se imponha como tão insubstituível quanto ela.

Quem, depois de tê-los lido, poderia esquecer os diálogos em que Platão aborda a poesia ou a arte em geral, os textos de Nietzsche a partir da poesia grega, os de Heidegger a partir de Hölderlin, Rilke, Trakl e outros poetas, os do próprio Hölderlin, os ensaios de Deleuze a partir da literatura, do cinema e das artes plásticas, os de Barthes, Blanchot...? Quem já escutou alguns destes filósofos, poetas, críticos, teóricos ou, em uma palavra, escritores dizerem que desejam que seus textos sejam esquecidos em nome das obras que tomam como alavancas ou esbarros a novos rumos? Quem já ouviu algum deles se esquivar dos cumes das obras abordadas? Vale escutar estas palavras de Nietzsche: “Os filósofos não devem mais se contentar em aceitar os conceitos que lhes são dados, para somente limpá-los e fazê-los reluzir, mas é necessário que eles comecem por fabricá-los, criá-los, afirmá-los, persuadindo os homens a utilizá-los”³⁴.

Partindo da suposta mediação de uma obra, estes textos têm a pretensão de tocarem imediatamente vida, de se tornarem tão inesquecíveis e instauradores quanto as obras que abordam – eles não são representações de uma modalidade pré-estabelecida, mas obras que assumem para si o vigor inerente a toda criação. Eles não são apenas escritos

³⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Oeuvres philosophiques complètes XI*: fragments posthumes, 1884 – 1885. Gallimard. p.215-216.

sobre outros textos, mas, sendo-os, são também escritos por sobre outros textos, sobrescritas, escritos primeiros, sobre-sentidos... Temporariamente, fundindo-se a ela e dela, de fato, se diferenciando, eles exercem um efeito suspensivo na escrita alheia ao se autocolocar como força de rasura, de substituição, de apagamento, como força inovadora de uma escrita que, ao invés de simplesmente se desejar um prolongamento ou uma lembrança de um prévio, deseja mesmo tachá-lo, riscá-lo. Visionar. A virtude desta escrita não é buscar encontrar no texto alheio sua suposta nudez de batismo, mas vesti-lo, travesti-lo, mostrando que o mascaramento é o jogo de qualquer escrita. A força desta escrita é conseguir se desgarrar do que a impactou, soltar-se dos trilhos direcionadores, tornar-se livre para, com a violência sofrida, esbarrar em outros corpos, ser, para eles, um óleo movediço jogado por sobre a estrada, favorecendo-os, por sua vez, na criação de novos caminhos desviantes. Trata-se de uma poética da derrapagem.

Como crítica, *o Nascimento da tragédia*, por exemplo, mantém o assunto, o escritor ou a obra tratada – fala sobre Homero, sobre Arquíloco, sobre os trágicos, sobre Sócrates, sobre Platão –, mas de tal modo que inventa para eles uma possibilidade até então inaudita, impressentida, que, além de instaurar uma Grécia jovem (do século XIX e depois), inaugura uma modernidade, uma escrita, um pensamento, uma assinatura tão intensa, complexa e prolífera quanto a das obras trabalhadas: Friedrich Nietzsche. Falando sobre a Grécia, ele (e Kierkegaard, Freud, Heidegger, Lacan, Derrida...) fala por sobre ela, conquistando sua autonomia, o suplemento de uma indelével abertura. Ao se impor, toda grande interpretação criativa nos

faz aprender, do interpretado, tudo, mais uma vez, desde o início, fazendo com que o que estava velho renasça subitamente no pleno vigor de sua mais nova e desconhecida juventude. Isto porque, então, o interpretado se confunde inteiramente com o intérprete-criador. Filosóficos, psicanalíticos ou o que quer que sejam, será que tais textos mencionados não podem ser considerados crítica literária? Ou é justamente neles que a crítica literária, vidente, visionária, criadora, atinge seus ápices?

Entre nós, este vínculo entre crítica e criação ganhou sua explicitação em um de nossos críticos literários mais atuantes e de maior relevância, não à toa vinculado à filosofia: Eduardo Portella. Nele, encontra-se um ponto de reviravolta possível na reflexão acerca da literatura. Vindo da hermenêutica, da valorização de uma ontologia da linguagem em detrimento de uma epistemologia, ele sabe que a interpretação, para se dar na mais alta colocação, tem de ser inventiva, ou seja, tem de assumir para si toda a liberdade e flexibilidade do fazer poético. Entrando, de fato, no campo de forças no qual se realiza a criação artística, a crítica passa a trazer para si esta mesma intensidade, requisitante de seu próprio obrar enquanto arte. Mergulhados integralmente no movimento de criação da linguagem que os absorve, crítico e poeta se misturam, confundindo-se, até o momento em que o mesmo vigor que se presencia em um determina também o outro. Isto é válido, pelo menos, para aqueles que se querem criadores, honrando os nomes de suas atividades. Descobrimos, descobrimos, conaturos, uma escrita nasce com a outra; ao invés de falar sobre a outra, abolindo a cansada dicotomia entre sujeito e objeto, fala-se com a outra, do mesmo não-lugar criativo de onde a outra

emerge: é o chamado *entre-texto*, conceito que, de uma ponta a outra, atravessa muitos dos livros do crítico baiano.

Torna-se fácil flagrar o critério utilizado para determinar a permanência do discurso teórico ou crítico: “E o ensaio é tanto mais perdurável quanto mais aceso pela poesia”³⁵. No Brasil, não se escuta uma formulação como esta a qualquer instante, e acredito que ela só pode ter surgido em decorrência de uma freqüentação tanto da poesia (na literatura como um todo) quanto da filosofia, como do ensaísmo brasileiro anteriormente mencionado. A requisição por uma crítica poética, entretanto, já havia se dado muito anteriormente, sendo um dos pólos que motiva um livro imprescindível que é o *Fundamento da investigação literária*. Nele, num capítulo primoroso já em seu título, “No jogo da verdade a crítica é criação”, podem ser lidas exigências como: “Ao contrário da linguagem *sobre*, a linguagem *com* procura ser, ela mesma, uma criação; mas uma criação peculiar, alimentada pela idéia de que não se fala sobre literatura de fora da literatura”; ou, então: “[...] uma crítica não criativa não pode ver a criação. A crítica literária consiste, portanto, em apreender o movimento livre da criação. Por isso a leitura hermenêutica ou poética confunde-se com a própria obra”³⁶. Por isso também, a importância da hermenêutica, num certo momento, para a crítica literária brasileira, não pode ser minimizada, ainda que, ao invés

³⁵ PORTELLA, Eduardo. *Confluências: manifestações da consciência comunicativa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983. p. 22.

³⁶ PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974. p. 146-147. (A primeira edição do respectivo livro, tese de Doutorado, foi de 1970).

de seguida com antolhos, ela deva ser desdobrada, transformada em novas possibilidades, receber influxos imprevisíveis, ganhar variações que animem ainda mais a conjugação do teórico ou crítico com o poético.

Já não cabe a diferença, portanto, muitas vezes colocada, entre o crítico, que fala sobre as obras, e o teórico ou o filósofo, que, delas, pode explicitamente prescindir; nem é, aqui, o crítico ou o teórico, o legislador normativo da arte. Acatando o poético do pensamento através de um investimento maciço no sentido em sua comodidade e fazendo com que filosofia e literatura, crítica e poesia, teoria e criação, tenham suas fronteiras desguarnecidas, esta escrita indiscernível, na modalidade de sua feitura, é tão intensa quanto a poesia – é poesia. Do pensamento. Poesia filosófica. Filosofia poética. Poesia teórica. Teoria poética... No lugar do

carrapato, mesmo no lugar do cão farejador treinado, o rinoceronte – aqui, é um selvagem a falar de outro selvagem. E a poesia a falar de poesia.

Importante observar que, se, no século XX, no Brasil, poetas assimilaram o discurso teórico aos seus poemas e o poético a seus textos teóricos, o mesmo não ocorreu com os críticos, cuja quase totalidade não trouxe o poético para dentro de suas linguagens. Reciclando Antonio Candido, diria que o que está em jogo, portanto, para o novo pensamento teórico ou crítico brasileiro, para que esteja à altura da poesia, da literatura, hoje e sempre praticada neste país, é a necessidade de um pensamento poético-teórico a partir da literatura não ser cinzento, mas tão verdejante e áureo, tão colorido, quanto a obra que ele aborda.




MINISTÉRIO DA CULTURA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

Ministério
da Cultura



Poesia



Sempre

Número 25 • Ano 13 / 2006

Suécia

Vera Lins

Henrique Marques Samyn

Celina Moreira de Mello

Luiza Fenudi

Márcia Sá Cavalcante Schuback

Karl-Erik Schöllhammer

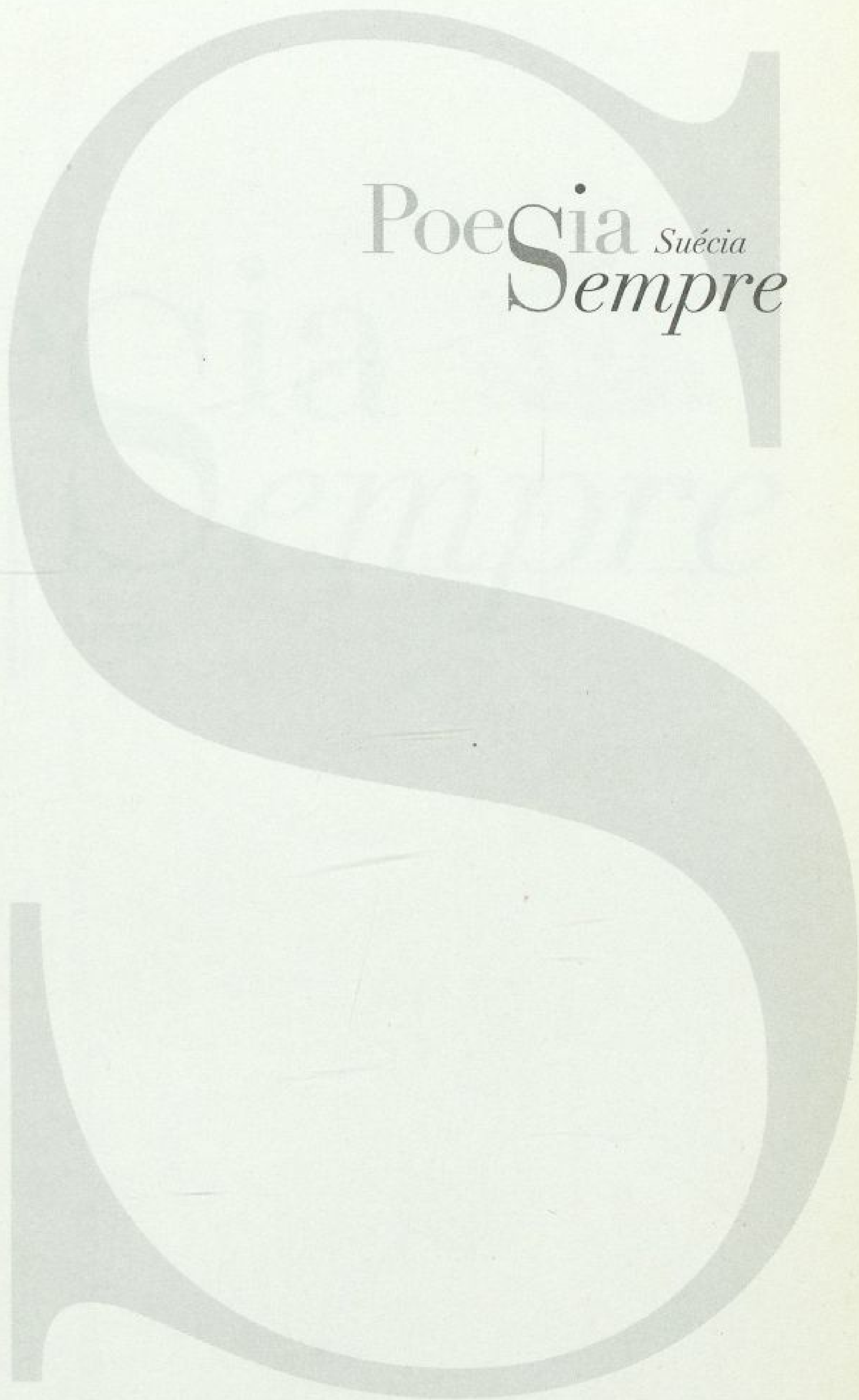
Paul Valéry



BN: 50.139-5



Poesia *Suécia*
Sempre



Poesia 
Número 25 | *Sempre*
Ano 13 / 2006 | *Suécia*

Rio de Janeiro

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Presidente da República
LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Ministro da Cultura
GILBERTO GIL MOREIRA

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Presidente
MUNIZ SODRÉ

Diretora Executiva
CÉLIA PORTELLA

Coordenação Geral de Pesquisa e
Editoração
OSCAR M. C. GONÇALVES

Coordenação Geral do Livro e da Leitura
ELMER C. CORRÊA BARBOSA

EDITORIAL

Poesia Sempre
Revista trimestral de poesia

Editor
MARCO LUCCHESI

Editor Adjunto
RUY ESPINHEIRA FILHO

Coordenação Editorial
FERNANDA TRIPOLLI
VERÔNICA LESSA

Revisão
FRANCISCO MADUREIRA
MÔNICA AULER
VALÉRIA PINTO

Projeto Gráfico Original
VICTOR BURTON

Projeto Gráfico Adaptado
ADRIANA MORENO

Díagramação
ADRIANA MORENO

Fotografia
CLÁUDIO DE CARVALHO XAVIER

Conselho Editorial
ALBERTO PUCHEU
ANTÔNIO CARLOS SECCHIN
ARMANDO FREITAS FILHO
ARTHUR NESTROVSKI
DEONÍSIO DA SILVA
GERALDO HOLANDA CAVALCANTI
JOSÉ MINDLIN
LETÍCIA MALARD
LUCIANA STEGAGNO PICCHIO
MÁRIO CHAMIE
RICARDO ALEIXO
WALNICE NOGUEIRA GALVÃO



MINISTÉRIO DA CULTURA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

Ministério
da Cultura

BRASIL
UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL

Sumário

Palavras iniciais | 7

ENSAIOS

Guerra, história e poesia

Poesia em tempos de guerra

Vera Lins | 11

O poeta, a menina e a morte

Henrique Marques Samyn | 19

Um cavalo negro atravessa a tela

Celina Moreira de Mello | 27

Gibbon e a poética da decadência

Marco Lucchesi | 37

A poesia forte de H. Dobal

Luiza Fenudi | 43

CADERNO DE IMAGENS | 49

POESIA INÉDITA | 65

SUÉCIA | 125

Poesia sueca:

poética do quase ser

Márcia Sá Cavalcante Schuback | 127

Breve apresentação do modernismo na poesia sueca

Karl-Erik Schøllhammer | 131


ANTOLOGIA | 139

Swedenborg

Paul Valéry | 189

*De Pessoa a Gullar,
a poesia de língua portuguesa
na Suécia.* | 201

Palavras iniciais



Este número da Poesia Sempre vai ao centro do debate contemporâneo com a seção “Guerra, história e poesia”.

Não a máquina de guerra, mas da poesia e da crítica, articuladas no campo da linguagem e da invenção. Assim sendo, Vera Lins aponta para um horizonte de história e poesia, tal como, em contraponto, Marco Lucchesi realiza o concerto entre história e poesia, desde as ruínas do Império Romano. Já no ensaio de Celina Moreira de Mello, o desafio da análise comparada, para além do *ut pictura poesis*, no diálogo sutil entre pintura e poesia. Outra formulação aparece no texto de Henrique Marques Samyn, sobre a obra de Ruy Espinheira Filho, ao sublinhar o impacto do imagético.

O poeta H. Dobal, cidadão do Piauí e do mundo, celebrado por Bandeira e Odylo Costa Filho, é detentor de uma obra que precisa ser mais conhecida no país, como assinala Luiza Fenudi, na apresentação à breve antologia de Dobal.

Na poesia brasileira inédita, a Revista insiste na inclusão e na polifonia, de Adriana Montenegro a Ronaldo Lima Lins, de Delmo Montenegro a Ricardo Aleixo. Entre documento e monumento, eis a demanda de que se reveste a seção.

A parte relativa à poesia sueca foi organizada por Márcia Schuback, de

modo original, ao realizar, na república das letras, um pacto federativo entre poesia, filosofia e tradução, como se observa no texto “Poesia sueca: poética do quase ser”. A ela coube igualmente a organização das duas antologias: a da poesia moderna da Suécia, apresentada por Karl-Erik Schøllhammer; e a da poesia brasileira traduzida para o sueco, onde presta homenagem aos tradutores que abriram o diálogo entre nossos países.

Algumas surpresas para o leitor brasileiro, como Strindberg, Lars Gustafsson, Katarina Frostenson e Ana Jäderlund, da alta para a baixa modernidade.

O texto de Valéry sobre Swedenborg dá bem a temperatura e a universalidade de uma poética rigorosa e transcendente, como a que realizou o autor de *O livro dos sonhos*.

No âmbito do diálogo cultural, a tradução de Pessoa e de poetas brasileiros é também homenagem aos amigos da cultura brasileira, como Arne Lundgren, Hans Ruin, Marianne Eyre, Örjan Sjögren, Stefan Helgesson, Tobias Berggren.

Nossos agradecimentos a Márcia Schuback, Halan Silva e ao Setor de Iconografia da Fundação Biblioteca Nacional.

Marco Lucchesi



Copenhagen: Gammelstrand with the tower of Nikolai Church, in *Dänemark, Schweden, Norwegen* (acervo BN).

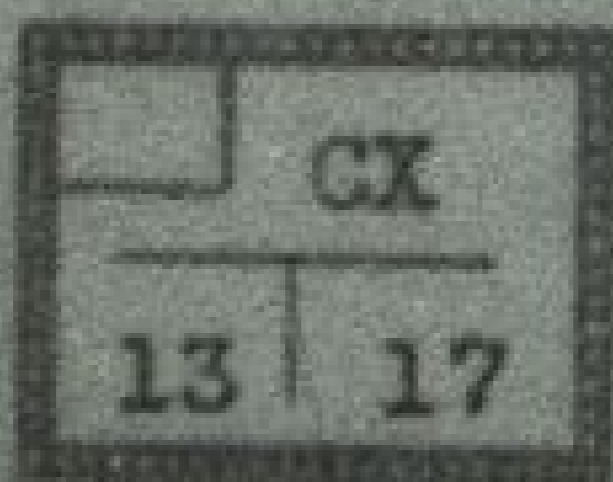
ENSAIOS

Guerra, histórias e poesia



Illuminated Manuscripts

THE ROYAL LIBRARY, STOCKHOLM



Poesia em tempos de guerra

VERA LINS

Tender para uma estrela, uma alegria, uma verdade, apesar do empirismo, para além de sua noite satânica, com mais forte razão além de sua noite de incógnito, é a única via para encontrar ainda a verdade.

ERNST BLOCH¹

Na página da revista eletrônica, clica-se no espaço negro e um coração, também negro, aparece, enquanto a página vai se tornando verde. À medida que um poema vai-se formando ao lado, acompanhado de um som longínquo, no coração, agora camuflado, vai surgindo uma imagem: uma foto de duas crianças passeando na rua, de mãos dadas com um rapaz. Ao fim de algum tempo, somem o poema e a imagem, a tela torna-se negra novamente. A revista eletrônica chama-se *Errática*,² o design é de André Vallias, a ilustração, de Cristiano Calvet e o poema, “A vocês”, de Age de Carvalho, poeta brasileiro que vive em Viena.

Dessa imagem dos três irmãos de mãos dadas, parte o poema, que termina numa imagem de guerra.

¹ BLOCH, Ernst. *L'esprit de l'utopie*. Paris: Gallimard, 1977.

² http://www.erratica.com.br/?id_obra=58

A vocês,
de coração,

lego o jogo
da concórdia
entre irmãos que são –
longe de mim,
libertos então
de mim.

(Beijo a imagem:
verão, vocês
descendo a Gärtnergasse
em senso único,
pisando o chão do mesmo sangue,
manos, mãos
dadas).

Dobrada a esquina,
mundo-rei, chegam
notícias do front: eles
a postos,
cada um
latindo a sua missa,
a boca cheia
de Deus.

Estruturada com uma pontuação que inclui o travessão e o parêntese, no poema de versos irregulares, a linguagem ganha um novo andamento, como numa pauta musical. Desce-se a rua, dobra-se a esquina, o poema se passa na cidade, como no “A uma passante”, de Baudelaire, com dados do tempo presente. A primeira palavra – primeira pessoa do presente do verbo legar – pode ser também o brinquedo chamado “lego”, que hoje é comum se dar às crianças, especialmente na Europa, peças que se acoplam, se encaixam: jogo da concórdia, contraposto à discórdia dos latidos finais. A imagem dos dois irmãos “manos, mãos dadas”, em que também se instabilizam os sentidos (manos é irmãos e mãos em espanhol), se contrapõe aos que latem, e se batem, “com a boca cheia / de Deus”. E o beijo de “(Beijo a imagem:” é, segundo Drummond, em *A rosa do povo*, “ainda um sinal, perdido embora, / da ausência de comércio, / boiando em tempos sujos.”³

Fala-se a um vocês, os filhos, irmãos de mãos dadas, que pode incluir o leitor, leitores, e lembra um poeta, que também escreveu em Viena, Paul Celan, para quem o poema era um diálogo com um tu sempre presente. Outro poeta, o italiano Ungaretti, que viveu a guerra de trincheiras, no livro *Alegria*, tem um poema com o título “Irmãos”. E, nele, como aqui, o sentido de

fraternidade da palavra faz ver o absurdo da guerra:

A que regimento pertenceis
irmãos?

Palavra que estremece
na noite

Folha recém-nascida

No espasmo do ar
a involuntária revolta
do homem que encara sua
fragilidade

Irmãos⁴

No poema de Age de Carvalho, ao final, o pronome muda – agora são “eles” e separados, “cada um”. No dia de verão, talvez pelo jornal, na rua, “chegam notícias do front”, diz um verso da última estrofe, e a guerra, que é claramente referida, é uma guerra religiosa: “cada um / latindo a sua missa, / a boca cheia / de Deus”. O final deixa pensar no conflito entre judeus e palestinos, um dos conflitos que explodem o mundo hoje, e entre o Islã e o ocidente cristão de Bush e Blair. “Mundo-rei” é uma palavra composta, que sugere uma realidade que se impõe, absolutista.

As mãos dadas lembram também o poema de Drummond, em que afirma sua adesão ao tempo presente: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida

³ ANDRADE, Carlos Drummond de. Consideração do poema. In: ____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 115.

⁴ UNGARETTI, Giuseppe. *Alegria*. Tradução de Geraldo Holanda Cavalcanti. São Paulo: Record, 2003. p. 77.

presente”.⁵ Essa adesão deixa o poeta na situação difícil de um não saber, como apresenta no poema “Áporo”:⁶ “Que fazer, exausto, / em país bloqueado, / enlace de noite / raiz e minério.”

Como aparece esse tempo presente e o poeta que a ele adere, na poesia contemporânea brasileira? O poema de Age de Carvalho nos chamou a atenção para a questão que Drummond, já em 1930, em *Alguma poesia*, se colocava: como fazer poesia em tempo de guerra? Lembramos de “O sobrevivente”,⁷ em que fala, antes de Adorno, da impossibilidade de fazer poemas depois de 1914 e, no entanto, constrói seu poema. Os primeiros versos, longos, afirmam: “Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade. / Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia”. E o último reconhece que venceu os obstáculos: “(Desconfio que escrevi um poema)”.

Com a frase tomada de Walter Benjamin, “o estado de exceção é a regra”,⁸ o filósofo Giorgio Agamben vê o mundo globalizado de hoje, em que o espetáculo e a violência e o espetáculo da violência se tornaram a regra. Benjamin estava no início da Segunda

Guerra Mundial, momento em que o campo de concentração se tornaria o experimento marcante do século. Hoje, bombardeios se tornam medidas banais para *restaurar a democracia* e milhões, no Brasil, vivem entre o mínimo para a sobrevivência e o PCC, o que torna um país inteiro palco da violência.

Agamben afirma que “diante do incessante avanço do que foi definido como “uma guerra civil mundial”, o estado de exceção tende cada vez mais a se apresentar como o paradigma de governo dominante na política contemporânea”. E, mais adiante, acrescenta que “o estado de exceção se apresenta como um patamar de indeterminação entre democracia e absolutismo”.⁹

Se a poesia brasileira viveu a guerra de 1945 nos poemas de Drummond e Murilo Mendes e a situação do país que, em “Áporo”, é de país bloqueado, como vive hoje esta cena global, em que a exceção se tornou a regra?

O poema “Cabeças inclinadas”, de Sebastião Uchoa Leite, publicado na Folha de São Paulo de 13 de abril de 2003, feito a partir do impacto de uma foto de jornal, associa os atuais bombardeios sobre o Iraque ao extermínio nazista, e o verso, formado do advérbio “contritamente”, assinala os contornos religiosos que o massacre assume. As declarações impressas no jornal são aproveitadas como numa colagem e, assim deslocadas, seu horror e seu disparate saltam aos olhos. Bagdá,

⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. Mãos dadas. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 80.

⁶ Id., *ibid.* p. 142.

⁷ Id., *ibid.* p. 26.

⁸ “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é a regra”, frase do ensaio “Teses sobre a história”, publicado em *Walter Benjamin*. Tradução de Flavio Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

Babilônia e Eufrates ressoam a civilização milenar que se torna escombros. No início, os mandantes, “contritos de joelhos”; no final, a dor literal, isolada e nomeada – “Razzaq Kazen Al-Kafaj sofre entre os caixões”.

Das cavernas do passado
vem de volta o grito
WOLLT IHR DEN TOTALEN KRIEG!
do líder da propaganda
do terceiro império.
Hoje o senhor global
diz “Este é um país que reza”.
São três os contritos de joelhos:
o da Defesa
o do Estado
e Ele no meio.
Dois só com as cabeças inclinadas
Ele com as mãos cruzadas em frente
todos querendo a guerra total
contritamente
SEM PRESSA PARA AVANÇAR
4 mil mártires a postos!
asseguram a passagem.
Bombas de fragmentação explodem
[no ar em Bagdá
“Só o uso decisivo da força
poderá encurtar a guerra”.
Diz Ele
Guerra é teste para a Doutrina
A cidade fundada no século oito
tinha um milhão de habitantes em
[1200
Era a MAIOR do mundo
Um iraquiano senta sobre os
[escombros
Razzaq Kazen Al-Kafaj sofre entre
[os caixões
às margens do Eufrates
onde ficava a antiga Babilônia.

Um poema de Tarso de Melo, do livro *Planos de fuga e outros poemas*,¹⁰ retoma Drummond. O poema se articula com um ensaio recente de Eduardo Sterzi sobre o poeta¹¹ e é feito a quatro mãos, com os versos de Sterzi em itálico. A referência a poemas de Drummond atualiza suas preocupações com o tempo presente “um tempo de fezes” e são retomados versos como país bloqueado, as mãos sujas (agora, imundas), trouxeste o mapa. Cada página tem uma parte de cada um, a de Sterzi em itálico. Parece que Tarso vai abrindo as páginas de Drummond e o outro fazendo sua leitura, em que interfere nos versos do poeta mineiro, atualizando uma conversa que é mais que um diálogo:

mundo mundo
ou país
bloqueado
de onde a poesia
drástico estreme escapa – recolhe o
[tentáculo:
o tempo é
de fezes

Do mesmo livro, um poema em prosa passa pela sociedade do espetáculo, em que, como diz Adorno, a linguagem designa, não mais significa. Como criar aí essa espessura da linguagem que faz a poesia? O poema em prosa retorna, gênero híbrido. Não é

¹⁰ MELO, Tarso de. *Planos de fuga e outros poemas*. São Paulo: 7Letras / Cosac Naify, 2005.

¹¹ STERZI, Eduardo. Drummond e a poética da interrupção. In: STERZI, Eduardo et al. *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002.

bem um retorno, porque nunca foi abandonado, mas, aparecendo com Baudelaire e Rimbaud, para Clive Scott¹² era um caminho para o verso livre e, hoje, convive com ele. Talvez sua situação a meio caminho, híbrida, contribua para esse espessamento. Como o poema, cria instabilidade para o leitor. Para Barbara Smith,¹³ a estabilidade é apenas o estado final, quando se pode experimentar a estrutura da obra como um conjunto, embora dinâmico. A forma do poema é instabilidade.

passam pela manhã notícias do Haiti, do Oscar, da falsa juíza, do assalto ao entregador de pizza. O time perdeu novamente, para os próximos dias, talvez, um outro racionamento, nova crise internacional, requeixa-se a convulsão nacional. Estatuetas, mentiras, bingos. Os olhos se levantam do amplo quadrilátero – repleto de tragédias, fofocas, pechinchas – e estão secos. O tempo passa assim: trens explodem, o time perde novamente, as chuvas devem voltar. Passamos assim: há poucos lugares aonde ir, nenhuma direção. Novas denúncias, suspeitas, investigações. Lavamos as mãos: o mundo acompanha a tinta pelo ralo.

A imagem final é irônica, o mundo se esvai e fica a falta de direção.

Se voltarmos a outro poeta que se colocou a questão de como fazer poesia em tempos de terror, Murilo Mendes, vemos em seu livro, *Poesia liberdade*, de 1944-1945, como a guerra está presente, mas como também a possibilidade de transfiguração se mostrava, pelo menos enquanto desejo de um poeta extremamente ético, que via no ofício do poeta a responsabilidade pela mudança. Em “Elegia nova”, como em “Janela do caos” e “Aproximação do terror”, estranhas imagens de um horror quase inimaginável fazem os versos rompidos, ásperos, irregulares. Em “Elegia nova” não há melodia, mas um paradoxo central:

Sento-me sozinho com pavor do
[tempo,
Procurando decifrar
a maquinaria imóvel das
[montanhas.

Não há ninguém, e há todos

E estes mortos do Brasil, da China,
[da Inglaterra
Estendidos no meu coração.

Mas se a realidade social é negada, estilhaçada e, em alguns poemas, com elementos inesperados, vinculados ao sonho, remontada, transfigurada, no entanto, Murilo vive a tensão trágica entre o desejo e a possibilidade real de mudança, a resistência do mundo tal como está construído. Em “Alta tensão”, de *O visionário*, o poeta se defronta com essa impossibilidade:

¹² SCOTT, Clive. O poema em prosa e o verso livre. In: BRADBURY & McFARLANE (Org.). *Modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹³ SMITH, Barbara. *Poetic closure*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1968.

Os elementos não me pertencem,
 Não posso consolar
 Nem ser consolado;
 Não posso soprar em ninguém
 O espírito da vida
 Nem ordenar o crescimento das
 [crianças
 Nem oferecer uma aurora boreal à
 [minha amada
 Nem mudar a direção de seu olhar,
 Nem mudar – ai de mim! – a
 [direção do mundo.

Hoje, um poeta como Duda Machado também insinua a necessidade de algo mais que a ironia. Em “Vida nova”:

Sim. “A ironia domina a vida”
 E a forma não pode desmenti-la.
 Mas não faz falta uma perspectiva
 Que domine também a ironia?

Ele que, em “Urubu abaixo”, do mesmo livro, *Margem de uma onda*,¹⁴ fala das crianças, que aqui não passeiam de mãos dadas pelas ruas, mas em bandos se dopam: “num bafo de forra / vão mamando cola”, fala também em “Fábula do vento e da forma” do que procura a poesia:

Dizemos vento para dizer
 O frágil, efêmero,
 O que se mostra inalcançável
 Ou não tem fundamento

Parece que a situação que Drummond e Murilo viram para a poesia não mudou: permanece uma

¹⁴ MACHADO, Duda. *Margem de uma onda*. São Paulo: 34 Letras, 2000.

certa desilusão, o que Sterzi chama de “uma epistemologia desiludida” que estaria implícita no ato criativo. Um ato criativo que está inserido na história. Num outro livro,¹⁵ Agamben, ao falar da crítica, diz que, se esta quer ser criativa, tem que acompanhar a poesia, que se faz pela negatividade. A poesia moderna e a contemporânea negam o que está estabelecido, o mundo tal como é, e a própria possibilidade de conhecimento pela reflexão. A crítica não se apropria de seu objeto, mas assegura as condições de sua inacessibilidade. Negando e afirmando, tanto a poesia como a crítica se dão a impossível tarefa de se apropriar daquilo que escapa à apropriação. Diz Paul Celan: “Fala / mas não separe o Não do Sim / Dá a tua sentença igualmente o sentido: / dá-lhe a sombra.”¹⁶

O real e a história se mostram incognoscíveis. Marcuse falava da poesia e da arte como a Grande Recusa. Justamente porque negatividade, consciência dos limites de um pensamento racional e do que se apóia sobre ele, como a ciência e a tecnologia. O poema vai nascer ali onde estes limites são confrontados. Algo toma forma, algo que não se deixa dizer, a não ser figurado em ritmo, som, apresentado na materialidade da linguagem. Há um elemento crítico na própria experiência estética, pois ela suspende os sentidos habituais. Valéry

¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Stanze*. Tradução de Yves Hersant. Paris: Rivage, 1998.

¹⁶ CELAN, Paul. Fala também tu. In: _____. *Sete rosas mais tarde*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1996. p.67.

fala de uma hesitação entre som e sentido, que desestabiliza a relação habitual. Assim se permitem vislumbres de outras possibilidades, que poderão ser articuladas, cristalizadas no poema.

O poema de Age de Carvalho nomeia o “jogo da concórdia”. Um outro poema em prosa de Tarso de Melo, do mesmo livro, que cita o poeta Paul Celan, seu verso “sete rosas mais tarde”, de “Cristal” (“sete rosas mais tarde rumoreja a fonte”),¹⁷ também título da sua tradução portuguesa, fala de estrela e vislumbres.

não costumam ser assim – parece, agora, que sempre vestiram aquele azul rústico, aquele cinza ao redor, aquele branco. Subindo. O cansaço se desprende das coisas que enchem a sala, restringe a passagem, doma. Talvez seja mais fácil estancar entre os gestos sua fúria lenta, feri-la por dentro, transferi-lo O som do ônibus passa por aqui (na noite, ontem, mais estampidos do que nunca) ocupando a vaga dos tiros, latidos, vizinhos. Momento após momento, *sete rosas mais tarde* – o jardim que não há. Sob azulejos – azul rústico, cinza ao redor, branco. Não é muito diferente de uma estrela. Rápido, o que o olho alcançá-la, sutil refração deixa a cena.

O poeta de *Sete rosas mais tarde*, que viveu o que, segundo Agamben, é a matriz do que vivemos hoje, o campo, escreveu:

¹⁷ CELAN, Paul. Op. cit.

————— Uma
estrela
ainda tem luz,
nada,
nada está perdido.

Talvez essa perspectiva, que reclama Duda Machado em “Vida Nova”, tenha uma convivência difícil e necessária com a ironia, pois se articula com o negativo, com a consciência dos limites do conhecimento. Não mais possível a utopia clara e certa, resta uma condição:

Conhecimento, seja.
Mas sempre tão recente
que apenas se desprende
do não-conhecimento¹⁸

Outro poeta, voltado para movimentos sutis e afastado de tumultos e turbulências externas, se coloca, no entanto, perguntas e desafios desse tempo presente, na contramão do barulho e da coisificação da sociedade do espetáculo. Em Júlio Castañon Guimarães,¹⁹ a sintaxe se estranha e a pergunta pontua o poema, variando de forma, com uma certa ironia: “o desafio para onde?” “desafio onde” e “se desafio onde”, e o “claro horizonte” resta como lição do passado.

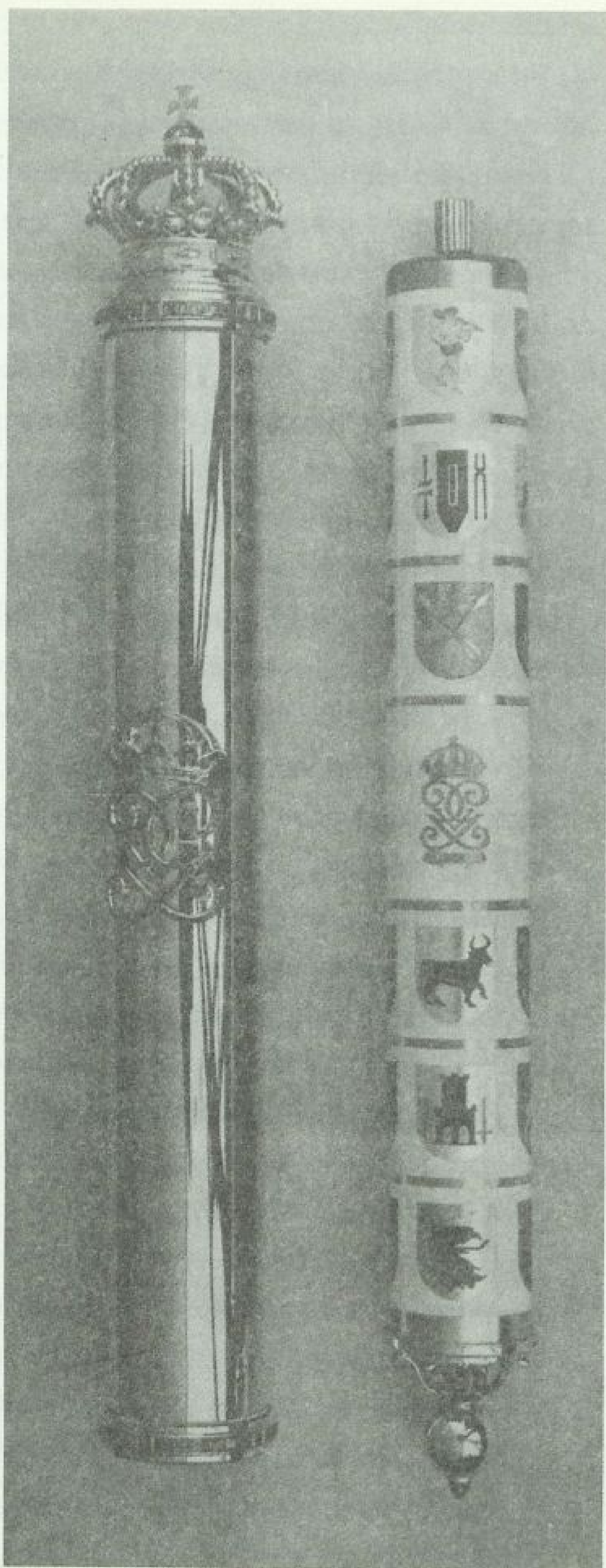
o desafio para onde?
para a viagem sub-reptícia

¹⁸ MACHADO, Duda. Condição. In: _____. Op. cit.

¹⁹ GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Poemas*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2006. p. 14.

para o que se treslê
 ou o que vaga em surdina
 ou ainda para o que apenas
 para onde a janela
 onde a imaginação em revôos
 o desafio onde?
 lá pelos frangalhos
 de uma memória
 de uma montanha
 e seu desmonte
 se desafio onde
 para a lição outrora
 de um claro horizonte

A desilusão ou o desencanto é uma forma irônica, melancólica e forte de esperança, escreve Claudio Magris.²⁰ Para ele o desencanto é um oxímoro, uma contradição que o intelecto não resolve, que só a poesia pode dizer, apresentar. O desencanto afirma que o encanto não existe, mas a forma, o tom em que o diz, deixa sugerido que existe e que pode voltar à tona quando menos se espera: “uma voz diz que a vida não tem sentido, mas seu som mais profundo é o eco de algum sentido”. A esperança não nasce de uma visão tranqüilizante e otimista do mundo, mas do dilaceramento. A esperança se assemelha ao espírito da utopia, como ensina Bloch: significa que, por detrás de cada realidade, há outras possibilidades, que devem ser liberadas da prisão do existente.



Case in gilded silver and enamel designed by Helge Lindgren, in *Swedish arts and crafts* (acervo BN).

²⁰ MAGRIS, Claudio. *Utopie und Entzauberung*. München / Wien: Hauser Verlag, 2002.

O poeta, a menina e a morte

HENRIQUE MARQUES SAMYN

I.

Há um paradoxo no cerne da poesia de Ruy Espinheira Filho:¹ um paradoxo que surge representado pela figura de uma menina, para a qual convergem dois impulsos líricos opostos. De um lado, há um impulso vital, que de certo modo encontra-se associado a uma contemplação consciente do mundo; de outro, um elã estreitamente relacionado à morte, que comumente desperta de forma arrebatadora e involuntária. E é em meio à tensão entre estes dois impulsos, opostos e inconciliáveis, que tantas vezes emerge o estro de Ruy Espinheira.

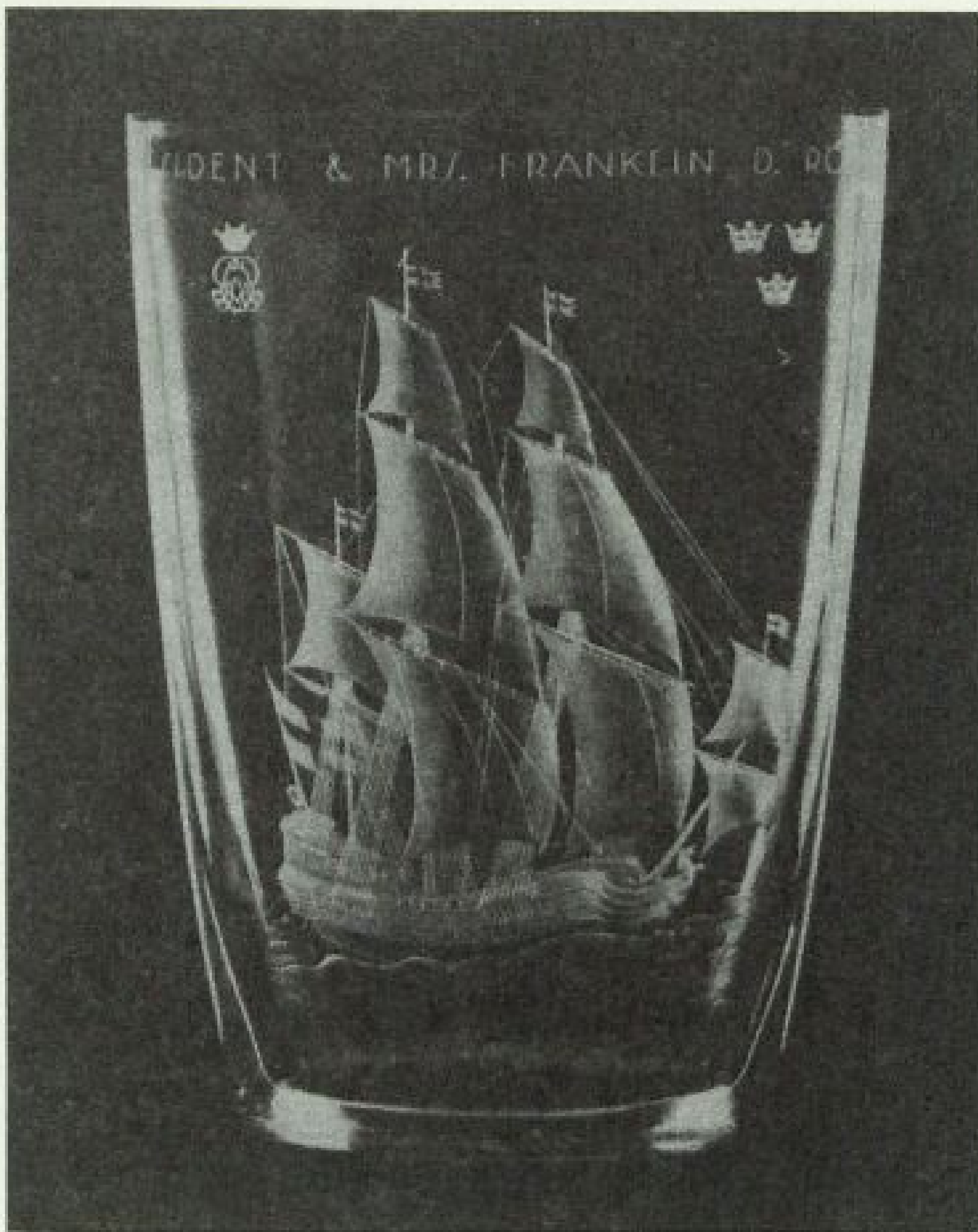
A menina, como em verdade os elementos fundamentais desta poesia, habita a memória. É, muitas vezes, símbolo de uma infância amorosa e vicejante – e seu olhar espelha esta “infância pungente”, assim como seus lábios deixam escapar uma “voz de lã”

¹Cf. ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Poesia reunida e inéditos*, 1966-1998. Rio de Janeiro: Record, 1998.

(“Aqui, antes da noite”). Aliás, talvez seja ela a menina que, em certa “Manhã solene”, impediu que um ambiente festivo se desfizesse em uma mancha escura, para tanto sorrindo

um sorriso luminoso
como as flores que trazia
nas mãos.

É, por conseguinte, uma menina que traz consigo uma fulgurância, ou, melhor dizendo: uma menina que resguarda um fulgor que já resplendia na infância, e que em seu surgimento desvela um sentido para a existência que ou não se mostrava ou estava prestes a se perder. Sintomaticamente, esta menina – que, às vezes, se faz várias – costuma aparecer com vestidos brancos e esplendentes, que desfazem as sombras noturnas (“Vestidos”); outras vezes são seus olhos que atordoam e seus cabelos que afogam, levando a um novo despertar do corpo (“Canção da moça de dezembro”). Feitora de caminhos, em sua face



Engraved glass designed by Simon Gaté. Foto de Orrefors, in *Swedish arts and crafts* (acervo BN).

luminosa a menina emerge para moldar novos sentidos ou reconstruir razões outrora perdidas, sempre a partir da matéria-prima da memória, cuja terra lhe é tão familiar.

É, no entanto, uma menina morta. Representa, por conseguinte, não apenas a infância aniquilada, mas também a destruição de tudo o que comumente se associa à infância – acima de tudo, a esperança; além daquela inocência que possibilita uma vida plena, distante da incômoda clivagem entre a subjetividade e o real – também distante, portanto, do inevitável e insolucionável questionamento acerca do sentido da vida. A morte da menina selou o fim da inocência e estendeu, sobre a infância, o escuro manto da finitude. A vida, de súbito, revelou-se frágil; e toda aquela luminosidade que sempre acompanhava a menina revelou-se tênue e fugaz. No entanto, ainda brilhava – e, talvez por

isso, mesmo morta, ainda era bela; e, mais do que isso, *cintilava*. Como diz o poeta em “Elegia de agosto”:

Ali estava, cintilando
na dor
da morte de sua própria
carne,
morte
de sua própria mais preciosa carne,
aquela
de rosto
(como ele escreveria no
[diário])
lindo, puro, sem rugas, juvenil.

Desta teia de contradições, teceu-se o paradoxo. A menina que cria e desvela sentidos é a mesma que, incessantemente, afirma sua efemeridade e sua fragilidade; aquela cujo corpo juvenil parece encerrar uma afirmação incondicional da vida está, no entanto, irreversivelmente morta.

II.

A menina recusa-se a respeitar a distância solicitada pelos vivos, a fim de manter o mistério num recanto seguro; e, por isso, espreita em janelas e sonhos, insistindo em trazer à tona aquilo que a razão gostaria de manter oculto na arca do esquecimento, sepultado num passado distante. Esquecimento que, por sua vez, se impõe a partir de uma condição atual: ao adulto que é hoje o poeta, a verdade resguardada pela menina nada traz de novo. O passar dos anos, a percepção da efemeridade, a certeza da finitude –

tudo isso já está presente na mente adulta, que na verdade convive com esta consciência de sua própria fragilidade; como lemos em “Sobre a manhã”:

De repente o susto
de perguntar-se
quantas vezes ainda abrirá
a janela
sobre a manhã.

Mas talvez o poema mais significativo a respeito desta questão seja “Se agora me procurasses”. Nesta composição, o poeta traça como que uma meditação lírica em torno da melancolia do presente. Com estes versos inicia-se o poema:

Não é nada, eu te diria,
se agora me procurasses.
É só um menino antigo
que num dourado crepúsculo
vai voltando para casa.

A imagem remete fortemente à percepção de uma infância rompida: o “menino antigo” evoca a distância que há entre o presente e o passado; habitante da memória, é de lá que ele emerge na consciência do poeta. É preciso perceber, no entanto, que o menino está “voltando para casa”, ou seja, para a própria infância, da qual em algum momento este menino foi exilado, e para a qual agora retorna em um “dourado crepúsculo”.

Há nisso dois pontos que merecem especial atenção. De um lado, há o próprio acontecimento do exílio, que pode ser relacionado à clivagem entre a

subjetividade e o real – e, por conseguinte, à prematura imposição do questionamento acerca do sentido da vida. Acossada pela ameaça da finitude, a infância perde aquela sensação de plenitude que lhe é própria; nesta medida, o menino viu-se desterrado de sua própria meninice. A menina pôde trazer-lhe novas luzes e novos caminhos, mas não pôde esconder sua efemeridade.

Por outro lado, se o poeta, já adulto, fala que o menino “vai voltando para casa”, isso quer dizer que o menino está realizando este retorno naquele momento. O menino, em outras palavras, *ainda está vivo* – o que nos permite pensar que talvez a infância não tenha sido destruída, mas antes dispersada. Exilado da infância, o menino teve de buscar novas terras para viver – e encontrou-as no subterrâneo da existência daquele poeta, no qual permanece vivo, por vezes emergindo e resgatando aquela infância fragmentada; e lembrando, ainda, aquela “menina branca”

que, num sono inviolável,
lá se vai para a colina
em seu caixão pequenino
sob a garoa da tarde.

III.

É nas viagens rumo às distantes terras do passado biográfico, percurso comum na poesia de Ruy Espinheira, que a menina sói ser encontrada. Esta trajetória é minuciosamente delineada em “A janela do espaço”, onde o poeta



Glass designed by Nils Landberg. Foto de Orrefors, in *Swedish arts and crafts* (acervo BN).



Engraved glass designed by S. Palmquist. Foto de Orrefors, in *Swedish arts and crafts* (acervo BN).

começa descrevendo sua passagem através da janela erguida entre os tempos:

Nela me debruço
e olho a paisagem
de morros distantes,
bois no verde, brisa
cheirando a terra úmida.
Galgo o parapeito
e salto:

pouso suave
embora a altura
de mais de trinta anos.

E, após correr pela grama e recordar as coxas nuas das lavadeiras, depara-se o poeta com a presença inevitável:

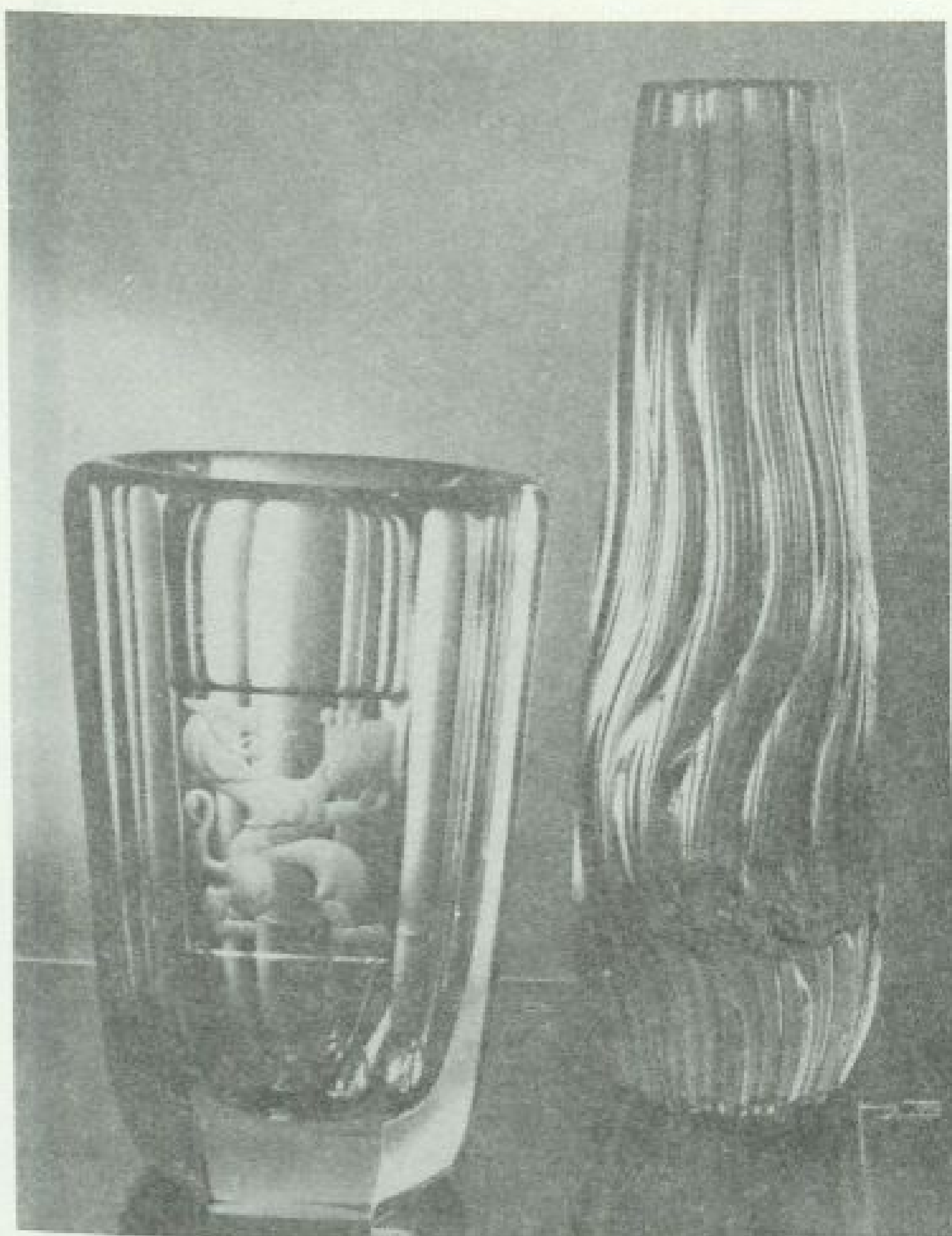
A menina morta
sorri e me acena
por trás da vidraça.

Notemos que a menina surge à distância: o poeta é surpreendido por sua presença. Parte dela a iniciativa do encontro, sempre súbito, sempre perturbador: é como que uma intrusa nas caminhadas pelas trilhas da memória e do sonho, para as quais se dirige o poeta em busca de uma evasão da sufocante realidade. Trata-se de uma repetição – eterno retorno – daquela mesma ruptura que ocorreu na infância: se outrora o menino viu-se estranho diante do mundo por conta da consciência da morte trazida pela menina, agora ela continua impedindo que o poeta se afaste da cruel certeza da finitude.

Mas é preciso lembrar também a outra face – a face luminosa – da menina. Ela ainda traz consigo aquele fulgor; mas, como outrora, recusa-se a entregá-lo ao poeta – e, mais do que isso, parece comprazer-se com esta recusa. Relembremos “Vestidos”:

Dos vossos vestidos brancos
vinha uma luz que esplendia
e desfazia o que era
sombra da noite vazia.

(Ou pior: noite habitada
de ânsias, melancolia,
desejos da carne, assombros,
e outros charcos de agonia.)



Cut crystal designed by Elis Bergh. Foto de Kosta, in *Swedish arts and crafts* (acervo BN).

Fremindo melodias, trazendo dias e avassalando noites, estes vestidos já traziam consigo a eclosão de um outro mundo: um mundo de desejos, assombros e ânsias, nessa medida, destruidor do real – porque capaz de fazê-lo estremecer, dando à luz dias em meio à banalidade do cotidiano. A menina que agora retorna à “ilha mnemônica” traz consigo, novamente, este vestido; e, junto a ele, esse outro – mais profundo – estremecimento do real: a morte. Desta maneira, aquela mesma menina que, outrora, despertou os desejos do menino, com seu vestido branco e seus “seios que adolecem”, numa intensa celebração da vida, é associada à mais brutal forma de aniquilação dos desejos. Para seu corpo convergem a afirmação e a negação, a esperança e o desencanto. Em “Aqui, antes da noite”, encontramos imagens desta multiplicidade de contradições:

1. Antigamente era janeiro.
Agora também é janeiro, mas só
[uma palavra,
porque não pode ser janeiro sem os
[longos
verdes ondulantes que iluminam a
[memória
e ela, branca,
na janela da casa
branca,
na branca manhã de domingo
(que era sempre domingo em janeiro
e certa vez – aquela, essa vez – foi
[janeiro
por muitos anos).

2. Sei: com o tempo
só os mortos sobrevivem. Como
[você,
que passa distraída entre as árvores
e não me vê, distante, noutra plano;
e você
que me olha
com uma infância pungente
e me fala
com voz de lã.

O outrora, houve um janeiro de “longos verdes ondulantes”: um janeiro em que sempre era domingo; um janeiro em que havia alguma esperança – já que “tudo estava ainda por vir”, e viria “imensamente luminoso e bom”. Mas esse janeiro, um tempo em que a menina, branca, olhava pela janela da casa, também branca, ficou para trás. Tudo o que deveria acontecer permaneceu como mera possibilidade, como sonho não realizado. Tudo o que deveria vir, não veio.

Se janeiro permanece, o faz morto – porque “com o tempo / só os mortos



Engraved crystal designed by Vicke Lindstrand. Foto de Orrefors, in *Swedish arts and crafts* (acervo BN).

sobrevivem". Também morta permanece a menina branca, não mais capaz de enxergar o poeta; como um vulto que vaga, cegamente, entre as árvores, mas que conserva a "infância pungente" em seu olhar. E, se esse olhar é tão perturbador, é precisamente porque nele é possível enxergar a infância que ainda habita a memória. Recordar esta infância, no entanto, é perceber tudo o que não se realizou; é reencontrar a frustração que acompanha a consciência desse fracasso.

Mesmo a menina, em certa medida, pertence à categoria dessas coisas não

realizadas. O poeta, afinal, a amava –

5. Tu não sabes, mas te amei como talvez nem merecesses. Te amei

[como

só então e ali era possível, sombra melancólica à tua sombra, tantas vezes morto

(menos para o sentido da dor). Ah, te amar assim

[eu – apesar

de tudo, de mim – não merecia.

– e todo esse amor que a menina despertou não foi, jamais, consumado. A menina está morta, e sua morte

condena este amor ao fracasso. E, como essa menina havia dado um sentido à infância – porque havia, junto a outras meninas e seus vestidos brancos, impregnado o real de sonhos, desejos e anseios –, sua morte representa um abalo fundamental neste sentido; é como se tudo o que a menina havia trazido fossem promessas que, com a sua morte, jamais poderão ser cumpridas.

O poeta está condenado à perda.

Na poesia de Ruy Espinheira há uma menina. Uma menina que ao surgir, na infância, trouxe consigo uma esperança branca; mas que foi arrancada do mundo e da vida, transformando aquela esperança numa perda irreparável – e, num golpe terrível, atirando o poeta de encontro ao absurdo. Daí a indagação de “A menina e o anjo”:

Onde estava ele,
o Omisso,
a quem eu diria as mais terríveis
palavras
se o encontrasse?
(Palavras
que, afinal, seriam inúteis,
sem sentido,
pois todos os Anjos, principalmente
[os da Guarda,
são assim,
por sua própria natureza, que é a
[dos deuses,
para os quais nada significa uma
[menina branca, vestida
de branco,
num caixão branco,
e menos ainda um homem que a
[recorda desde a infância,

que nunca deixou de vê-la, por toda
[a vida,
na mesma tarde cinzenta com um
[sino tocando e um sol
escasso
pondo um ouro fosco e frio
nos telhados).

Morta, a menina jamais deixou de acompanhar o poeta; poeta que, talvez, o seja justamente por causa da menina. O lirismo, como afirmou Manuel Bandeira em sua “Poética”, deve ser libertação; e talvez a poesia de Ruy Espinheira Filho tenha sua origem na necessidade de libertação deste fado, desta condenação à perda. Da morte da menina nasceu o lirismo.

Ivar Hj
Sven P



DRAMATISKA TEATERNS TURNÉ



Um cavalo negro atravessa a tela

CELINA MOREIRA DE MELLO

Podemos dizer: “Uma corte é uma figuração de indivíduos”, sem violentar o uso das palavras.

Norbert Elias

Em uma secular tradição, a leitura das relações entre a literatura e a pintura ficaram circunscritas, na perspectiva da *ut pictura poesis*, à formulação retórica do *parangon*, estabelecendo eruditos paralelos entre estas duas formas de *poiesis*. O *parangon* gerou um expressivo conjunto de doutrinas voltadas para práticas intersemióticas, poéticas comparadas clássicas, que, jogando com as noções de modelo e influência, ocupam-se sobretudo de aspectos temáticos, estabelecendo hierarquias em que ora a literatura é fonte de inspiração para a pintura, conforme os cânones da alta pintura acadêmica, ora a pintura se vê transposta para a literatura, no exercício retórico da *ekphrasis* e das transposições da arte, tão ao gosto dos românticos, simbolistas e decadentistas.

Para a leitura de uma picturalidade literária ou de uma literatura pictural, nossa proposta é a de uma abordagem interdisciplinar que não eluda o fato de que a arte resulta de uma ideologia, de

que as obras de arte são resignificadas por sua recepção¹ produzindo sentidos instáveis, tributários da inscrição sócio-histórica de sua situação de enunciação.² As escolhas de gêneros, temas e estilos pressupõem projetos diversos de legitimação no campo literário e artístico,³ em que o escritor e o pintor ficarão presos entre um desejo de legibilidade e a busca por um reconhecimento de que a obra seja vista como uma produção significativa original. Abrem-se novas perspectivas de leitura do “poiético”, no texto literário, para além do simples registro das fontes iconográficas de certas descrições.

A título de exemplificação, apresentamos, aqui, uma leitura da

¹ Cf. EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

² Cf. MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.

³ Cf. BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1992.

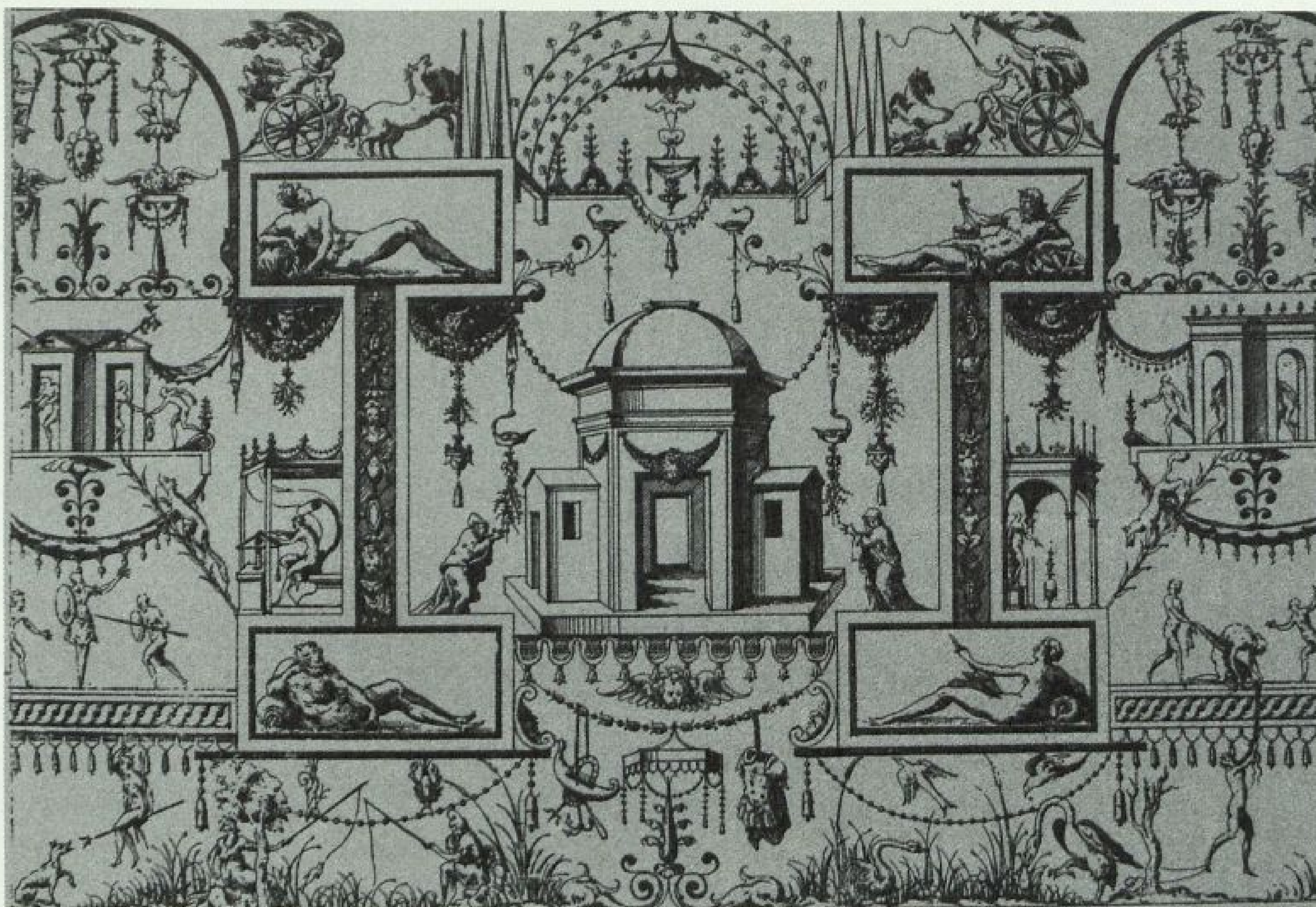


Ilustração em *Katalog der ornamentstichsammlung des Magnus Gabriel de la Gardie* (acervo BN).

transposição literária do tema pictórico da nobre dama em sua toalete, em uma passagem descritiva⁴ do romance de Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves* (1678). Esta obra, considerada o primeiro romance moderno da

⁴ Liliane Louvel propõe a noção de *iconotexto*, para as passagens descritivas com marcas de picturalidade. Cf. LOUVEL, L. La description "picturale": pour une poétique de l'iconotexte. *Poétique*. Paris, n. 112, p. 45-56, nov. 1997; LOUVEL, L. Nuances du pictural. *Poétique*. Paris, n. 126, p. 175-189, avril 2001; e LOUVEL, L. *Texte Image: images à lire, textes à voir*. Paris: Presses Universitaires de Rennes, 2002. Uma leitura dos iconotextos de *La princesse de Clèves* pode ser encontrada em MELLO, Celina Moreira de. A construção do espaço axiológico, ou de quadros, paixões e castiçais. In: _____. *A literatura francesa e a pintura: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras (UFRJ) / 7Letras, 2004. p. 49-80.

literatura francesa, legitima-se como um tratado de educação sentimental que adverte o leitor (a leitora) contra os perigos da paixão, representada, de acordo com uma filosofia de vida voluntarista, como uma fraqueza capaz de destruir a vontade dos apaixonados.⁵

A trama situa-se no século XVI, na corte dos Valois, no reino de Henrique II (1519-1559), embora o romance transponha para essa ambientação intrigas políticas e paixões adúlteras

⁵ "Essa perspectiva [a perspectiva-nós do processo de curialização] põe às claras o sentimento dos nobres que, com a integração mais forte do Estado, eram impelidos para uma rede de interdependências mais rígida, que exigia um autocontrole bem mais rigoroso. Mais tarde, o nobre já nascerá no interior dessa rede." (ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e a aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 220-221.)

que o leitor identifica como sendo aquelas da Corte de Luís XIV. O eixo narrativo estrutura-se em torno de um triângulo amoroso e é relativamente simples, agradando ao público contemporâneo por transpor para o romance técnicas da novela, como o recurso à narração de uma história linear, sem as labirínticas peripécias dos romances pastorais, tão em voga junto à geração anterior. Uma jovem da nobreza, a senhorita de Chartres, casa-se com o príncipe de Clèves, em uma união de conveniência, conforme os costumes de seu grupo social. Mas, uma vez casada, apaixona-se pelo sedutor duque de Nemours, colocando em risco sua virtude, ou seja sua reputação de mulher honesta e a salvação de sua alma. Para resistir à paixão, pede ajuda ao marido e, por uma sucessão de acontecimentos fortuitos, cada um pensa ter tido sua confiança traída. O príncipe de Clèves morre de desgosto e a esposa passa a viver uma vida reclusa, afastada da corte e dos perigos da paixão.

O romance apresenta poucas passagens descritivas, uma vez que o leitor a que se destina conhece sua ambientação cênica. As descrições trazem as informações necessárias para que se visualizem os aspectos cenográficos da ação, a qual se constrói, na trama, em uma sucessão de diálogos de caráter teatral. Elas permitem inferir o universo arquitetônico e social em que circulam as personagens, que é o dos palácios renascentistas construídos ao longo do século XVI, à beira do rio Loire. Os cortesãos, em conformidade com a tradição clássica do discurso

epodíctico, são descritos como os representantes máximos daquela sociedade de corte, por sua juventude, beleza e virtudes morais.

A iluminação destes quadros textuais se dá por uma única fonte de luz, não mencionada ao longo do romance, uma vez que se trata de quadros diurnos ou de retratos oficiais. Um único quadro textual explora os recursos simbólicos e expressivos da pintura barroca, no que se refere aos jogos de luz. Trata-se da cena noturna de voyeurismo em que o duque de Nemours surpreende a princesa de Clèves em sua intimidade no pavilhão de caça de sua casa de campo. A cena, iluminada por castiçais, é vista pelos olhos do duque, escondido, e traz como enquadramento as janelas abertas do pavilhão, que lhe servem de moldura.⁶

O olhar do duque explora os diferentes espaços deste quadro textual, que se estrutura a partir de uma *mise-en-abyme*: o duque observa a princesa enquanto a senhora de Clèves contempla um quadro «de verdade», uma cena de batalha, por ocasião do cerco de Metz, em que se encontram representados o duque e outros membros da corte. A construção em desequilíbrio torna visível o quadro em que aparece o duque e dissimula, em uma penumbra discursiva, não apenas

⁶ O enquadramento de uma cena descrita, por uma porta ou janela, constitui um *marcador de picturalidade*. Cf. os trabalhos já referidos de Liliane Louvel e também CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários fin-de-siècle*; um estudo de *Às avessas* de Joris-Karl Huysmans. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras (UFRJ) / 7Letras, 2005.

a paixão proibida mas também o tratamento desigual dado ao homem e à mulher daquela elite social, pela pintura. O sistema de mecenato, nesta sociedade cortês, redistribuiu entre os gêneros os homens e as mulheres, em quadros que difundem uma simbologia política ou erótica, respectivamente. Formam duas séries paradigmáticas opostas, o homem, o companheirismo das armas, a guerra, os espaços abertos e a mulher, a solidão, o amor, os espaços fechados.

Evocaremos, para melhor compreensão desta leitura, os dois gêneros da pintura acadêmica a que pertencem cada uma das séries. O quadro, cujo tema é o cerco da cidade de Metz, pertence ao gênero do retrato oficial, que consiste em uma composição representando membros de grupos sociais de projeção, homens que exibem objetos sinalizadores de sua função social ou que são mostrados no exercício mesmo desta função. Aqui, por tratar-se da representação de uma batalha, temos um retrato coletivo, que dá destaque aos oficiais que comandaram o exército por ocasião daquela batalha, provavelmente um retrato eqüestre, gênero pictórico que indica um valor de dominação⁷ e cujo modelo é a histórica estátua eqüestre de Marco Aurélio (161-180 d.C., Praça do Campidoglio, Roma).

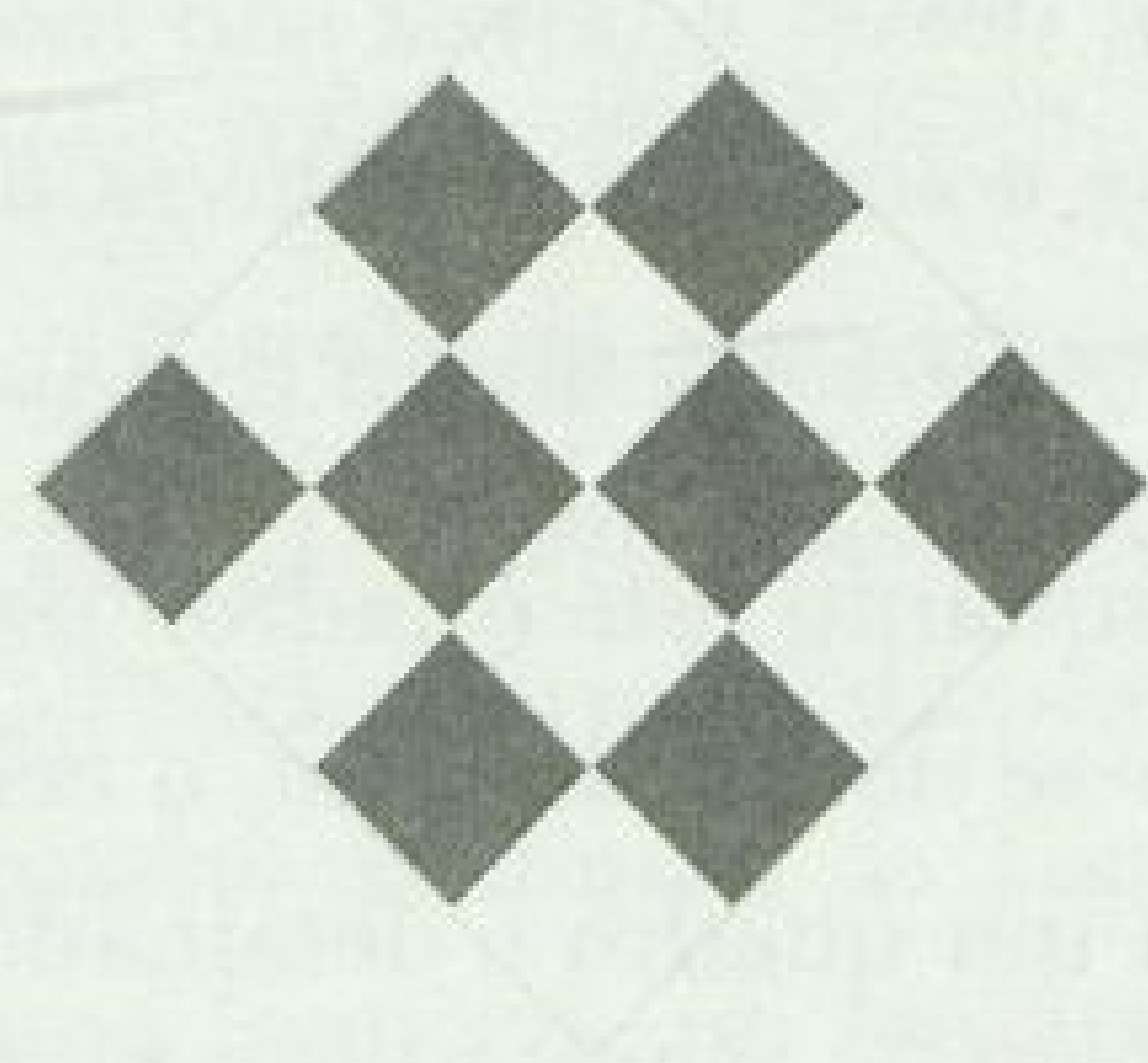
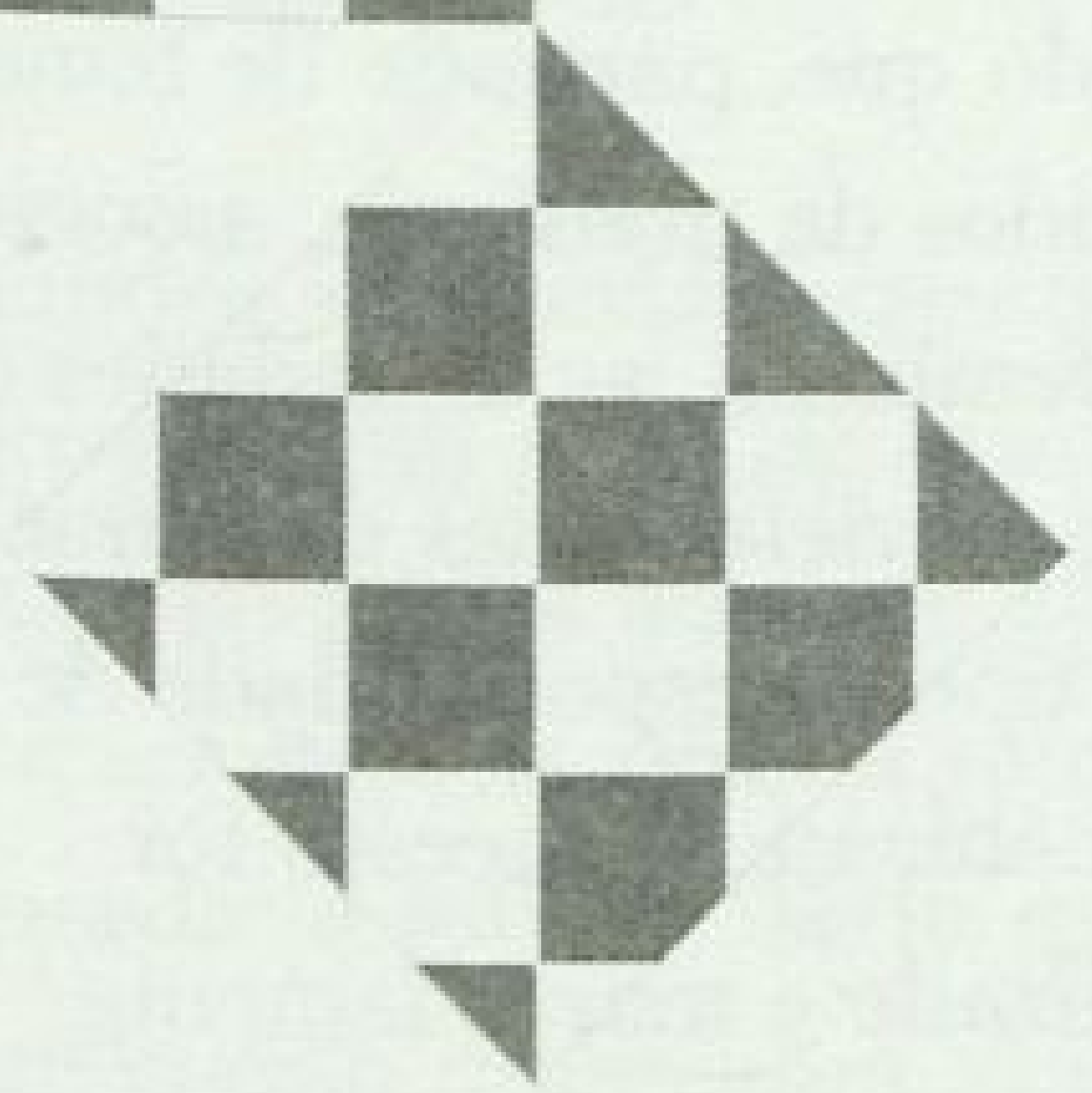
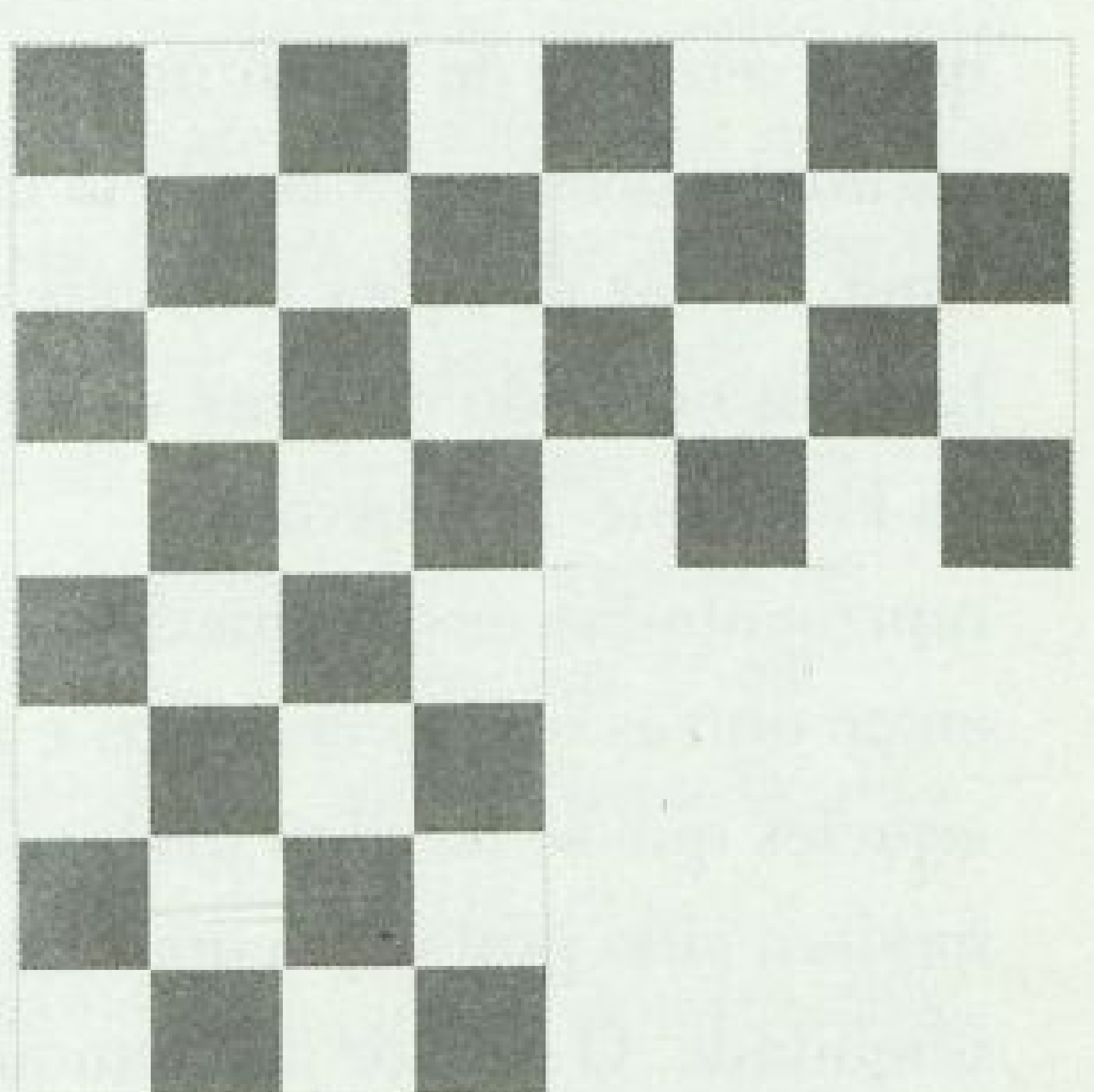
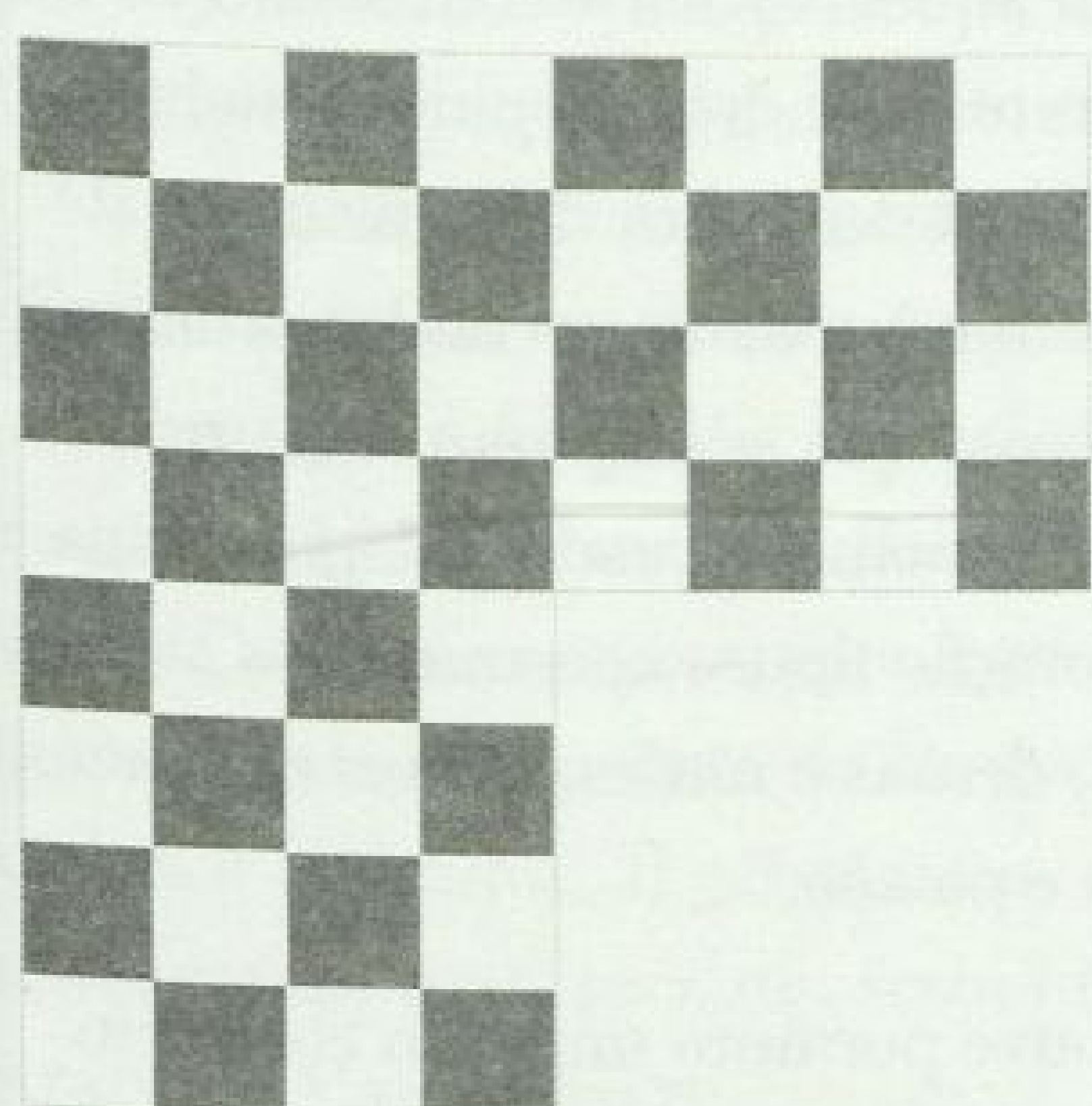
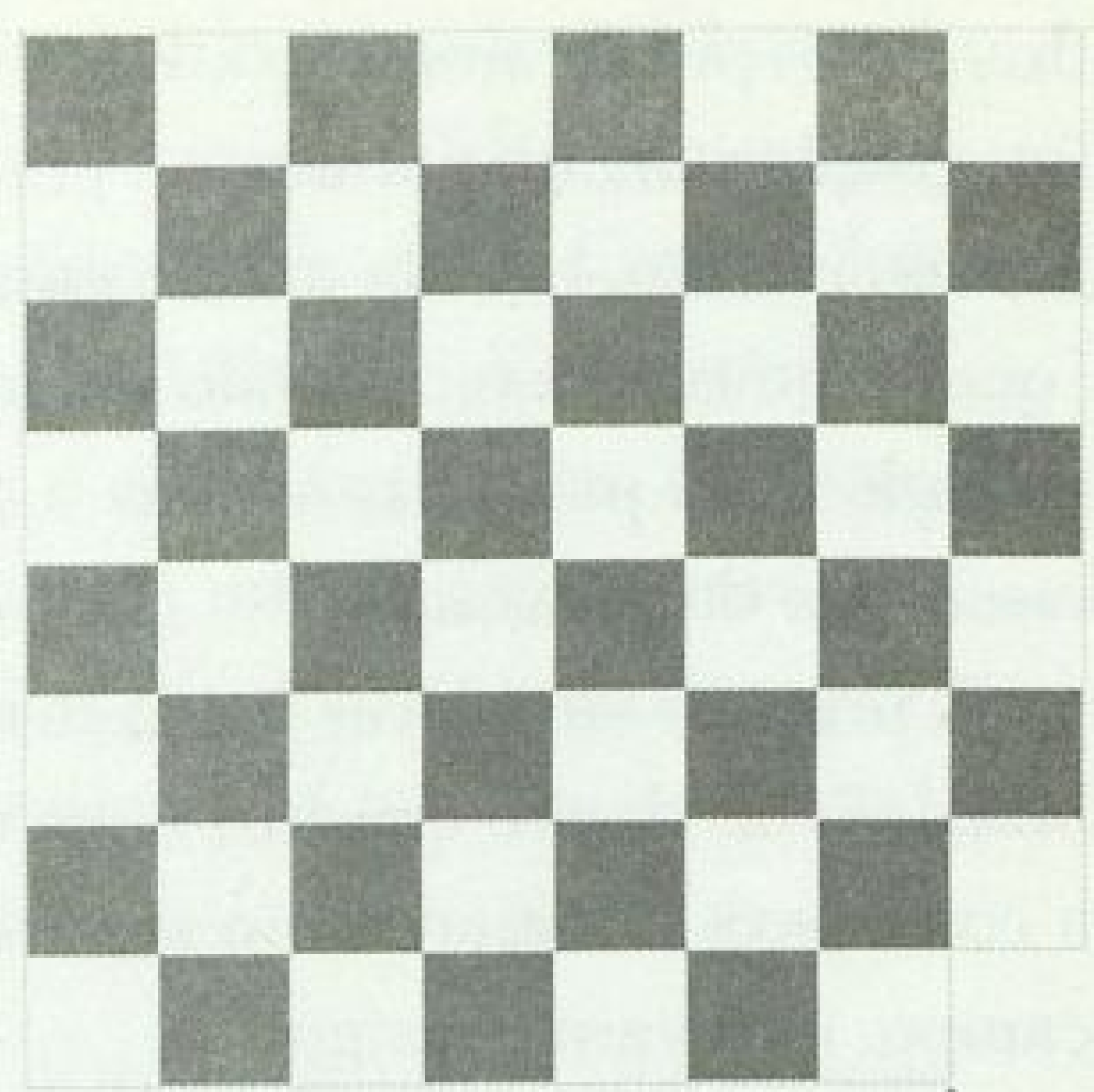
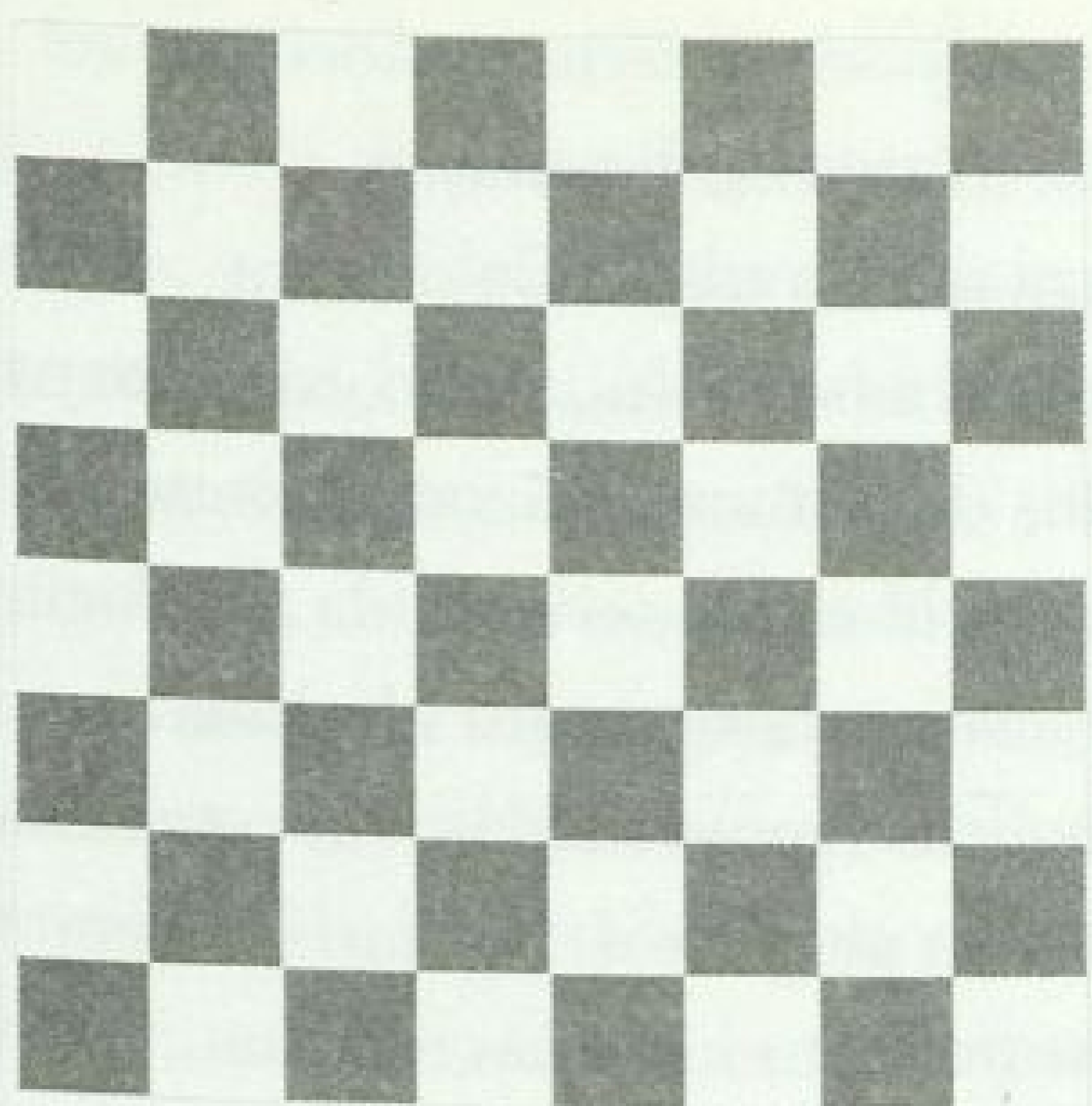
É uma pintura geralmente feita a óleo, na madeira ou tela. Na peculiar fusão entre os retratos oficiais da escola

⁷ «o cavalo era considerado desde sempre como o privilégio e o atributo da nobreza» (SCHNEIDER, Norbert. *L'art du portrait*. Taschen, 2002. p. 125.)

florentina e as exigências de um realismo detalhista oriundo da pintura flamenga, que confere às figuras representadas presença e tangibilidade, o romance informa que esse quadro imaginário pertence a uma série de pinturas encomendadas por Diana de Poitiers, amante de Henrique II, no intuito de ilustrar diferentes momentos gloriosos em que se fundamentará a lenda de um rei «guerreiro».⁸ O duque de Nemours, presente no quadro, opera como um duplo desse rei guerreiro, assim como a princesa, nesse quadro textual aparece como um duplo «invertido» de Diana de Poitiers.⁹ O quadro de Ticiano, *O imperador Carlos V após a batalha de Mühlberg* (1548, Museu Nacional do Prado, Madrid), inaugura este tipo específico de retrato, até então muito marcado pelas estátuas que lhe serviam de modelo. De acordo com Norbert Schneider, o quadro inova em relação aos quadros eqüestres que representam *condottieri* «pela

⁸ Esta série de quadros evoca em contraponto a obra de Antoine Caron (1521-1599), da Escola de Fontainebleau. Pintor maneirista, criou com cores fortes e poses exageradas alegorias da corte dos Valois e telas evocando episódios violentos das guerras religiosas. Para o mecenas Nicolas Huel, realizou uma série de desenhos celebrando a regente Catarina de Médicis, após a morte de Henrique II, que foram reproduzidos em tapeçarias.

⁹ O triângulo da ficção, o senhor de Clèves, sua esposa e o duque de Nemours, reproduz, de modo invertido, o triângulo histórico, o rei Henrique II, a rainha Catarina de Médicis e a amante do rei, Diana de Poitiers. À figura de Diana de Poitiers, no romance, superpõe-se a da rainha esposa do delfim, Maria Stuart, que, como veremos, também tem na princesa de Clèves um duplo invertido.



Hommage à Newton, de Torsten Ridell

dramatização da situação e sua integração narrativa a um acontecimento, em um ato de guerra [que] é nova. O exercício do mister de soldado fazia parte das tarefas essenciais do soberano.»¹⁰

A princesa de Clèves havia mandado fazer cópias desses quadros e, ao deixar a corte para refugiar-se em sua casa de campo, as levava consigo:

Ela partiu para Coulomniers; e ao partir teve o cuidado de fazer transportar grandes quadros que ela havia mandado copiar dos originais que a senhora de Valentinois mandara fazer para sua bela casa de Anet. Todas as ações notáveis que haviam ocorrido durante o reinado de Henrique II estavam representadas nestes quadros. Havia entre outras o sítio de Metz, e todos aqueles que se haviam destacado haviam sido pintados com muita fidelidade. O senhor de Nemours era um destes e talvez isto fizera com que a senhora de Clèves desejasse possuir estes quadros.¹¹

Enquanto este quadro “de verdade” exime-se de ser descrito, a cena que forma um quadro é detalhadamente descrita, mergulhada no claro-escuro da chama de castiçais, mas iluminada por sua personagem central, a senhora de Clèves. Quadro textual único no

¹⁰ SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 125.

¹¹ LA FAYETTE, Madame de. *La princesse de Clèves & La princesse de Montpensier*. Paris: Armand Colin, 1960. p. 129. A nobreza de corte, ao se deslocar, levava móveis e objetos de decoração, afirmando deste modo sua distinção e refinamento.

romance, por seu tema, associa-se ao retrato erótico ou licencioso.

Para uma tradição da pintura francesa renascentista, de acordo com os modelos da pintura italiana, a pintura erótica ou libertina serve-se da mitologia ou da história antiga para idealizar as personagens representadas, em contextos poéticos ou alegóricos. No que se refere aos retratos com inflexões eróticas, lembramos a importância da Escola de Fontainebleau (1530-1771): o castelo de Fontainebleau decora seus “apartamentos dos Banhos” – grande novidade em França àquela época – com a coleção real de retratos, quadros da pintura italiana, que contribuem para difundir as representações de uma “nudez profana”, com temas que se inspiram, em um primeiro momento, na mitologia antiga. A decoração destes apartamentos associa fontes, deusas e ninfas, deuses e homens, beleza e paixão.¹²

Houve portanto um ciclo completo e variado que, partindo de temas conhecidos da mitologia, associava a nudez feminina, as divindades das águas e as vicissitudes do amor. Este foi um tipo de especialidade de Fontainebleau. O sucesso foi generalizado e marcadamente apoiado pela estampa. É pois razoável fazer sua aproximação com a multiplicação dos quadros sobre o banho de Diana, como o de François Clouet.¹³

¹² Cf. CHASTEL, André. *L'Erotisme et les eaux*. In: _____. *Fontainebleau: formes et symboles*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991. p. 22-30.

¹³ Id., *ibid.*, p. 24

François Clouet (1510-1572) integra uma dinastia de pintores artistas, a dos Clouet, que se inicia com seu pai, Jean Clouet (1475-1540); também chamado de Janet, era “pintor ordinário e valete dos apartamentos do rei”. Pintor da corte francesa, serviu a Francisco I (1494-1547), seu filho Henrique II (1519-1559), monarca em cujo reinado se passam os principais episódios do romance, e os três filhos deste que lhe sucederam, Francisco II (1544-1560), Carlos IX (1550-1574) e Henrique III (1551-1589), mortos sem descendência masculina e com os quais se extingue a dinastia dos Valois.

Os quadros sobre o banho de Diana retomam o tema, em quatro versões.

1. François Clouet, *Le bain de Diane*, ca. 1558, Museu de Belas Artes, Rouen. Quadro narrativo que, para alguns, alude aos amores de Diana de Poitiers e Henrique II e, em uma interpretação mais recente, seria um retrato de Maria Stuart:

O quadro ilustraria o casamento da jovem com o rei de França Francisco II, em abril de 1558. Deve ser lido da direita para a esquerda: a jovem Maria que se cobre com o *flammeum*, o véu nupcial antigo; depois ela se transforma em Vênus e Diana ao mesmo tempo, vestida com a púrpura real. A seus pés Catarina de Médicis chora a morte acidental de seu esposo o rei Henrique II.¹⁴

2. Atribuído a François Clouet, *Diane au bain*, ca. 1559, Museu de Arte de São Paulo. Para Etienne Jollet, esta versão é tardia, “o conjunto do quadro, o estilo das vestes, a execução, tudo incita a uma datação mais recente”, seria então um “retrato retrospectivo”.¹⁵ Contudo, pondera Luiz Marques:

Por ocasião de um exame recente da obra, realizado com a preciosa assistência de Andrea Rothe, do Getty Museum, veio à luz o fato de o semblante do cavaleiro em questão deixar transparecer um outro rosto, diferente demais para que se possa pensar em um simples *pentimento*. É possível, com quase toda a certeza, reconhecer nos traços fisionômicos subjacentes os de Francisco I, morto em 1549, hipótese que, se confirmada, não apenas introduziria uma nova variável na equação iconográfica, mas sobretudo anteciparia em alguns anos a datação da obra.¹⁶

3. Atribuído a François Clouet, *Diane au bain*, ca. 1590, Museu de Belas Artes, Tours. Afirma Etienne Jollet: “O quadro do museu de Tours apresenta uma figura de rei que lembra Henrique IV e a mulher no centro tem os traços de Gabriela d’Estrées: seria, pois, a adaptação de um modelo anterior.”¹⁷

¹⁵ Id., *ibid.*, p. 272-273.

¹⁶ MARQUES, Luiz (org.). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; arte francesa e escola de Paris*. São Paulo: MASP, 1998. p. 18.

¹⁷ JOLLET, op. cit., p. 273.

¹⁴ JOLLET, Etienne. *Jean & François Clouet*. Paris: Lagune, 1997. p. 273

4. Luiz Marques menciona ainda uma quarta versão, de datação mais tardia, pertencente à coleção de Maurice Sulzbach, em que o cavaleiro representado “é certamente Henrique IV”.¹⁸

Também devemos a François Clouet a aclimatação francesa do retrato erótico¹⁹ cujos temas não são mitológicos e inauguram um gênero que derivaria de seu célebre quadro, *La dame au bain* (1571, National Gallery of Art, Washington). Estes quadros obedecem aos cânones que regem a representação dos corpos e definem a beleza, para os quais a exploração dos volumes e a técnica que consiste em pintar o olhar do modelo fixando o espaço exterior ao quadro – e cria a ilusão de que segue o espectador em seus movimentos – constituem meios para alcançar objetivos plásticos e também aproximar o modelo e o espectador do quadro.²⁰ A tela de Clouet, que muitos consideram uma das obras-primas da arte renascentista, originou uma tipologia de retratos de temática galante, como mulheres com os seios nus, em cenas de toalete íntima. Para alguns representaria Diana de Poitiers, para outros, Maria Stuart. R. Trinquet desenvolveu a hipótese de que se trata, tal como *Le bain de Diane*, de um retrato narrativo e que

¹⁸ MARQUES, op. cit., p. 18.

¹⁹ A tela insere-se na tradição da *Dama em sua toalete*, cujo protótipo é um desenho de Leonardo da Vinci, a *Joconda nua*. Cf. JOLLET, op. cit., p. 273.

²⁰ Citamos, a este respeito, *Il Condottieri*, de Antonello de Messina (1475, Museu do Louvre, Paris), comentado por SCHNEIDER, op. cit., p. 46.

ambos os quadros são “obras polêmicas que denunciam as personagens neles representadas”.²¹ A hipótese fundamenta-se na identificação da personagem central como sendo efetivamente Maria Stuart e a categorização deste quadro como um retrato satírico, “que identifica nudez e vida escandalosa”.²² O mesmo valor de denúncia, que assume uma dimensão política voltada contra o clã dos Guise a que pertencia Maria Stuart, é por Trinquet atribuído à *Diane au bain*, em que Maria Stuart apareceria como “uma nova Diana que apaga a antiga”.²³

O quadro textual, em *La princesse de Clèves*, inscreve-se pois no gênero pictural do retrato galante, que corresponde a uma cenografia histórica do Renascimento, iluminado por uma estética barroca:

Ele se escondeu atrás de uma das janelas que serviam de porta, para ver o que fazia a senhora de Clèves. Viu que ela se encontrava sozinha; mas viu que sua beleza era tão admirável que mal pode controlar o movimento da emoção despertada por tal visão. Fazia calor e ela não usava nada para cobrir a cabeça e o colo senão o cabelo revolto, penteado de modo confuso. Ela estava reclinada em um sofá, com uma mesa a sua frente, em que havia várias cestas cheias de fitas; ela escolheu algumas e o senhor de

²¹ JOLLET, op. cit., p. 260.

²² Id., *ibid.*, p. 261.

²³ Id., *ibid.*, p. 275.

Nemours observou que eram as mesmas cores que usara no torneio. Ele viu que ela fazia nós em uma bengala da Índia, muito extraordinária, que ele usara por um tempo e dera à irmã, da qual a senhora de Clèves a tomara sem dar mostra de que a reconhecia como tendo pertencido ao duque de Nemours.²⁴

De acordo com as convenções da pintura acadêmica, a posição frontal do corpo denota uma oferta de feminilidade, acentuada pelo detalhe dos cabelos que se associam à sexualidade e à paixão.²⁵ Os objetos sobre a mesa, as cestás, as fitas com as cores que a princesa usara anteriormente, a bengala da Índia que havia pertencido ao duque de Nemours formam uma constelação de signos com inequívoca significação sexual, o que sublinha os aspectos alegóricos da cena, no que diz respeito à distribuição dos gêneros no espaço pictórico e em suas funções sociais. Os elementos de mobília, a mesa e o quadro representando o sítio de Metz, operam como sinédoques do feminino e do masculino, assumindo igualmente o valor alegórico dessa distribuição de papéis, em uma sociedade em que o elemento masculino é dominante.

ela pegou um castiçal e aproximou-se de uma mesa grande, diante do quadro do sítio de Metz,

em que havia o retrato de M. de Nemours; ela sentou-se e ficou a contemplar este retrato com uma atenção e em um devaneio que só a paixão pode explicar.²⁶

O retrato erótico, no romance, contém em abismo um retrato eqüestre que reproduz, no espaço daquela cena, a mesma localização da presença masculina na série pictural do *Banho de Diana*. No alto da tela, à esquerda, um cavalo negro em movimento, montado por Francisco I, Henrique II, Francisco II ou Henrique IV. Na versão de Rouen, no lugar do jovem cavaleiro havia originalmente um imperador romano.²⁷ Assim, qualquer que seja a identidade do cavaleiro, o cavalo negro que atravessa a tela é sempre montado pelo rei, figura máxima da sociedade de corte e abaixo da qual se encontram as demais personagens.

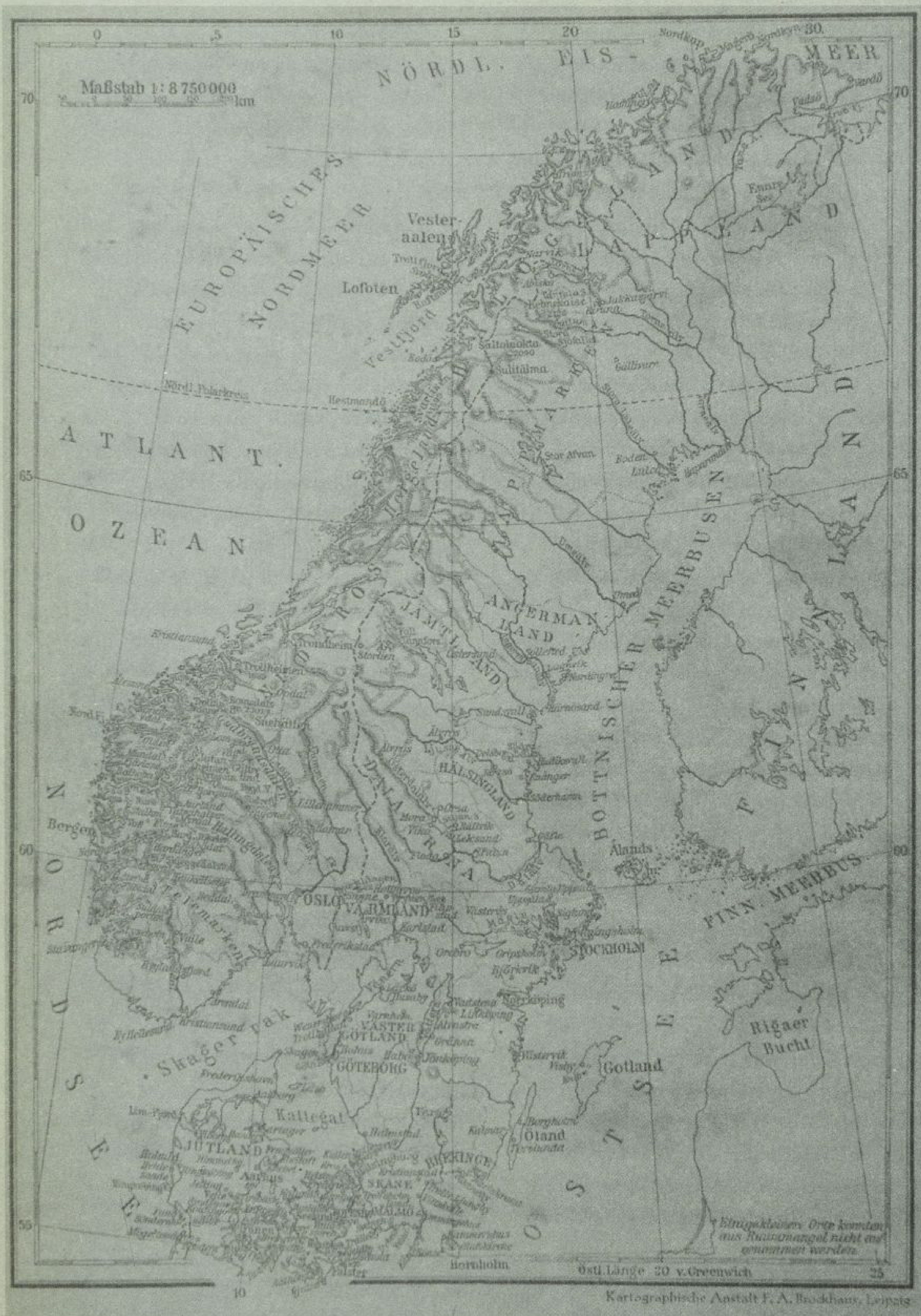
O caráter plástico da cena e os gêneros picturais que a estruturam remetem este quadro textual ao espaço-histórico descrito pelo romance e a suas mais ilustres personagens, Diana de Poitiers, Henrique II, Catarina de Médicis, Maria Stuart e Francisco II, o que o legitima aos olhos do leitor contemporâneo. Constitui, contudo, uma exceção. A iluminação que se desloca e a fuga da virtuosa princesa demonstram a crescente importância de uma visão subjetiva, expressão do humanismo individualista da época.

²⁴ LA FAYETTE, op. cit., p. 131.

²⁵ Cf. BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Martins Fontes, 1972. p. 59.

²⁶ LA FAYETTE, op. cit., p. 132.

²⁷ JOLLET, op. cit., p. 273.



Mapa da Escandinávia, in Dänemark, Schweden, Norwegen (acervo BN).

Gibbon e a poética da decadência

MARCO LUCCHESI

A fina trama que articula história e poesia surge de modo soberbo em *Declínio e queda do Império Romano*. É a partir de uma trama efetivamente sutil que as partes em questão se articulam numa espécie de grande épica da melancolia e da ruína, assumidas numa leitura essencialmente iluminista.

Para Gibbon, a História vive num amplo horizonte causal. Nele se distinguem linhas e tendências, pouco acima do repertório dos fatos. Mas nada que se restrinja ao tempo *événémentiel* – heróis e peripécias, como os de Carlyle, determinando o processo. Longe disso, Gibbon tece uma rede socioeconômica, onde a religião, a política e as artes são as malhas inteligíveis que promovem a compreensão do mais dramático fenômeno da humanidade: a queda do Império Romano.

Ao preparar o acervo das fontes, Gibbon elabora uma ordem causal, e cria uma ordem. E já não se inclina a modificar o resultado de uma batalha – à revelia do teatro de guerra – para atingir resultados poéticos *superiores à verdade*. O *Declínio e queda do Império Romano* segue uma imponente tradição

documental, na linha de um Mabillon. A História se legitima a partir da clareza das fontes. Desde então, o estilo e a guerra deixam de ser inimigos. Sua matéria hesita entre uma dialética da distância e da proximidade, entre uma análise fria e participativa, diante de cuja tensão se descortina uma linguagem clássica. Sentimento poético, que emerge de um discurso denso. Não de uma densidade opaca, mas radiosa: poesia subterrânea, tal como as ruínas do Capitólio, invadidas subrepticamente pela grama. O *Declínio* forma um *continuum* sem fissuras, compacto e harmonioso, como se fora um templo antigo. Medra uma clara homologia entre discurso e objeto, que é todo monumental, e busca as grandes construções, com fundamentos que sonham a eternidade. Assim, o que não passava de *melancolia das ruínas*, que afetaram, a seu modo, Volney e Chateaubriand, Freud e Benjamin, comparecem em Gibbon livres da sombra de outros desejos. O *Declínio* não acolhe a fruição da ruína, cara ao Romantismo e ao Decadentismo. Para Gibbon não passam de relíquias venerandas de um conjunto tragicamente perdido. Seu universo

tende ao equilíbrio – da escrita, dos monumentos – e sobrenada nas *trevas da barbárie*. Seu destino, o Império Romano: a casa do historiador. Não que daí tire corolários fortes, providenciais, nada que o aproxime de outras abordagens, como as de um Bossuet. O sentimento monumental da história decorre da monumentalidade de suas pesquisas. Para tratar do monumento, o monumento – desde as vias de circulação às forças da ordem, o comércio e a religião, a política e as artes, num todo dinâmico e soberbo.

A idéia de escrever *Declínio e queda* – declínio e queda que não se atermam no Ocidente, como Mommsen, mas chegam a Constantinopla, e terminam com os otomanos – prende-se à concepção de uma idade do ouro ao ferro, do tempo de Trajano à agonia de Bizâncio. Para Gibbon, a decadência é um mal, de que se deve fugir, como que um ruído na geometria da razão. Uma boa imagem pode ser apontada na *Autobiografia*: sentado entre as ruínas do Capitólio – enquanto os carmelitas cantavam no templo de Júpiter –, Gibbon meditava a decadência de Roma. Mas é o *mal das ruínas* que o leva ao *Declínio*. Tal como Toynbee, em Creta, abatido pela caducidade das coisas (o antigo esplendor eclipsado pelo Cristianismo). A história de Roma – neste sentimento-idéia – sobressai dos escombros. E duas forças combatem: o mundo antigo e o medieval. E um novo estrato – o barroco dos carmelitas – completa as sobreposições, como que a tiranizá-las. Gibbon tem diante de si um domínio seiscentista, da Cidade Barroca, por excelência, que reina com

suas fontes e praças, igrejas e obeliscos, mas nem por isso esconde a grandeza de outrora, acima da qual foi construída a Roma recente. E, no entanto, é-lhe impossível não censurar a barbárie milenarmente praticada contra os edifícios do Império.

As ruínas são como que células mortas de uma história viva. E Gibbon não se depara com uma visão cumulativa dos fatos, mas com uma composição orquestral. Impressiona a maneira pela qual imprime grandes linhas melódicas. Não faz previsões – como Spengler –, embora não lhe seja estranha uma difusa teleologia. A história caminha para a sua intrínseca realização, e como tal, *magistra vitae*, pode servir como repertório de analogias. Mas tudo isso, além das ruínas. Ou por causa delas.

Gibbon *desce* à Itália, como Goethe e Nietzsche *desceram*, como Burckhardt e Mommsen, e de modo especial, como John Ruskin, autor de *As pedras de Veneza*, *desceu* para o sul luminoso, apaixonado pelas igrejas e palácios da Sereníssima. E sua minúcia em *As pedras* é infinitesimal, como se desejara transformar o livro numa cidade, com todas as suas colunas, e torres, e afrescos, num estilo voraz, denso e profundo, cujas pedras e palavras, amalgamadas, chamaram a atenção de Marcel Proust. Gibbon e Ruskin abominam a destruição. Templos esquecidos, ermidas abandonadas – caras a um Kaspar David Friedrich – não passam de uma triste elegia. Gibbon e Ruskin querem o todo: o sistema. E o *iter* de Gibbon para Roma guarda essa emoção:

Após deixar Florença, comparei a solidão de Pisa com a atividade de Luca e Livorno, e continuei minha viagem de Siena para Roma, onde cheguei no começo de outubro. Meu temperamento não é suscetível ao entusiasmo, que não tenho e que sempre desprezei demonstrar, e que decerto distava do de Renan, diante da Acrópole, ou do de Chateaubriand, junto ao Sepulcro. O entusiasmo – como o estilo elevado e a grama entre as ruínas – é sutil. E contudo, passados vinte e cinco anos, não posso esquecer ou deixar de expressar a forte emoção que agitou minha mente, quando entrei pela primeira vez na *cidade eterna*. Após uma noite em claro, caminhei com passos leves pelas ruínas do fórum; cada ponto onde Rômulo se deteve, onde Túlio discursou, onde César caiu, estavam presentes diante de meus olhos; e se passaram muitos dias de desintoxicação, nos quais, perdido ou maravilhado, eu pudesse descer a uma fria e minuciosa investigação.¹

A diferença entre a cidade e o tempo acabou por trair seu intensíssimo, e aparentemente frio, entusiasmo: absorvera com tamanha energia a história de Roma, que sua meta não podia ser outra senão aquela. Aonde quer que fosse, o demônio do entusiasmo precisava ser derrotado

¹ Todas as citações da obra de Gibbon foram traduzidas pelo autor do artigo com base em GIBBON, Edward. *The decline and fall of the Roman Empire*. New York: Fawcett Premier, 1962.

para lograr a verdade. E o *Declínio*, último palácio de Roma, não celebra a decadência de povos e civilizações. Desfere antes uma crítica terrível à depredação da Cidade. Não tanto pelo saque dos bárbaros, mas pelo ódio e indiferença dos cristãos. Já Ruskin, n'*As pedras*, é quase um pastor anglicano, imerso numa vaga romântica, imbuído de parenética, ao partir da reflexão de um mundo que ama e censura (o mundo cristão oriental e barroco da república dos doges), sobre o qual tece infundáveis considerações a respeito do declínio moral que o catolicismo infligira àquela cidade – a começar pela Praça de São Marcos. Gibbon não é nada parenético. Seus anos de estudo, como vemos na *Autobiografia*, levaram-no a um enriquecimento, a uma pluralidade de opiniões que o tornam pouco dogmático – convertera-se ao catolicismo, embora voltasse, mais tarde, ao anglicanismo: mas o saldo foi uma visão continental, menos insular. Outras diferenças podem ser aditadas no tipo de relação que ambos guardam pelos monumentos. Ruskin volta-se para uma descrição minuciosa e redige uma épica em miniatura, como as colunas de Trajano. Uma atração pela densidade. Mais denso e opaco do que Gibbon, pois que o *Declínio* tendia a superar esse horizonte com maquinismos históricos abrangentes, alojados em modelos complexos. Gibbon usa uma grande angular. Ruskin fecha o *zoom*. Este não deixa a Laguna. Aquele segue para a Europa, a África e a Ásia. Para Gibbon, a história-monumento. Para Ruskin, a história-estética. *Corpos e mônadas*.

Importante para ambos, e mais francamente para Gibbon é a determinação de uma época áurea. E *Declínio* começa no auge do Império, no tempo dos antoninos: “O objetivo deste e dos dois capítulos seguintes é descrever as prósperas condições do império... para deduzir as circunstâncias mais importantes de seu declínio e queda; uma revolução, que será sempre lembrada, e que ainda é sentida pelas nações da Terra...” Gibbon fixa a idade de ouro da história humana, para estabelecer o contraponto da decadência. Assim, para tornar factível o drama do declínio, é mister ressaltar um modelo, que tangencie a perfeição:

Se um homem fosse obrigado a fixar um período da história do mundo, durante o qual a condição humana foi mais feliz e próspera, ele não hesitaria em assinalar o tempo que vai da morte de Domiciano até a ascensão de Cômodo.

A Roma dos antoninos dispõe de um governo harmonioso, de um poder absoluto, *regido pela virtude e pela sabedoria*. A história humana, antes do Século das Luzes não passa de uma coleção de coisas bárbaras, como dissera Voltaire no *Dicionário*. Mas para Gibbon – que o admirava –, houve entretanto um lampejo de razão antes da *Aufklärung*, e isso ocorreu na Idade de Ouro:

Os exércitos estavam controlados pelas mãos firmes e leves de quatro sucessivos imperadores, cujo caráter

e autoridade impunham naturalmente o respeito. As formas da administração civil estavam cuidadosamente preservadas por Nerva, Trajano, Adriano, e os antoninos, que se orgulhavam da imagem de liberdade que se difundia por todo o Império.

E prossegue:

Esses príncipes mereceriam a honra de restaurar a república se os romanos daqueles dias tivessem sido capazes de desfrutar de uma liberdade racional.

Mas, com o passar do tempo, presenciemos uma perda – como em *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo –, um enfraquecimento do estado memorável do Império, a começar pelos vícios do imperador, a opressão das armas, a licenciosidade dos jovens, a corrupção dos costumes. Como se houvesse uma força obscura que liquidasse os tempos áureos e conduzisse da honestidade à corrupção, do estado de direito à anarquia. Do equilíbrio entre *imperium* e *senatus* dependia a liberdade civil, a eunômia institucional, a felicidade dos povos. Mas tudo se perdeu com o fim dos antoninos. E, para além dos fatores endógenos, que contribuíram para a Idade do Ferro, Gibbon não deixa de acompanhar a *Völkerwanderung*, e mais especialmente o Cristianismo, que apressou o fim de Roma, e que herdou, em outro plano, uma parte desses mesmos valores. O *Declínio* insiste no fato de que o Cristianismo nasceu e sobreviveu à sombra das ruínas do

Império. De uma Roma que continua *eterna*, e não só pelo fato de guardar os monumentos romanos, mas por ser a capital do Cristianismo:

Enquanto este grande corpo – como são fortes as metáforas do Império – foi invadido por violência aberta ou minado por uma vagarosa decadência, uma religião pura e humilde insinuou-se de modo sutil na mente dos homens, cresceu silenciosa e obscura, e finalmente erigiu a bandeira triunfante da Cruz nas ruínas do Capitólio.

Estamos de volta às ruínas. Não aquelas do sentimento-idéia inicial, mas da poderosa vitória dos cristãos, como que prefaciando – séculos mais tarde – o fim de Roma. Inicialmente tímido e inofensivo, o Cristianismo age, silencioso, e se apodera da mente, e dos braços desse vastíssimo corpo, levando-o à morte. Paralelamente, a doutrina do perdão, o desprezo das honras e a promessa do Paraíso minaram um sistema ético, que se originava da religião da *urbs*, como demonstrou, entre outros, Fustel de Coulanges, em *A cidade antiga*. Um impacto sem precedentes, cuja noção de povo eleito acabava por tirar Roma do centro da História, fundada como fora pelo concurso de Vênus. Para os cristãos, tudo era ímpio. E as causas secundárias e eficazes da queda do Império ocorreram por força e obra da nova mentalidade:

Abraçando a fé do Evangelho, os cristãos incorreram na culpa suposta

da inatural e imperdoável ofensa. Dissolveram os laços sagrados da tradição e da educação, violaram as instituições religiosas de seu país, e presunçosamente desprezaram tudo que seus pais acreditaram como verdade ou reverenciaram como sagrado.

Algo mais brando do que a crítica de Maquiavel ecoa nessa passagem: o Cristianismo como o ácido que dissolveu o tecido moral, a visão de mundo que amalgamava a paidéia romana. A cidade antiga morre sufocada nas mãos do Evangelho. Disse Maquiavel em seus *Comentários sobre a primeira década de Tito Lívio*:

Parece que a moral nova tornou os homens mais fracos, entregando o mundo à audácia dos celerados. Estes sabem que podem exercer sem medo a tirania, vendo os homens prontos a sofrer sem vingança todos os ultrajes, na esperança de conquistar o paraíso.

E o ocaso veio com seus raios avermelhados, anunciando a noite. Tanto de Roma, como de Bizâncio, a narrativa do fim, em Gibbon, é soberba. Toda uma anatomia do monumento, com suas feridas e traumas. Uma poética de silêncio e de impacto: “Os edifícios públicos e privados, que foram fundados para a eternidade, jazem prostrados, nus, e quebrados, como os braços de um gigante poderoso.” E o glossário da indignação, pode ser evocado assim: *clouds of barbarism, scandalous act,*

supine indifference, ignorance and credulity, contempt and indignation, injury sacrilege and absurdity. Tal a semântica da destruição, *a mais deplorável e monstruosa*, como jamais se viu na *História da Humanidade*.

Uma estética do fim, repetida *ad nauseam* no Seiscentos, como no célebre poema de Quevedo. O contexto de Gibbon não é decerto barroco, a dar mostras de uma senda metafísica, consumada em angústia e desespero. Mas o fantasma das ruínas não deixa de causar funda impressão, desse gigante de membros partidos. Isso porque a derrocada de Roma e a avalanche dos bárbaros não possuem uma ligação sobredeterminante. Os bárbaros haviam assimilado secularmente os valores imperiais, antes mesmo de chegar a Roma. O respeito aos monumentos, ao esplendor e à glória não lhes faltara de todo. Por isso, não se lhes pode imputar uma culpa exclusiva:

Nos volumes precedentes descrevi o triunfo da barbárie e da religião... Desses inocentes bárbaros a censura deve ser transferida aos Católicos de Roma... As estátuas, os altares e as casas dos demônios eram abomináveis aos seus olhos; e no absoluto comando geral da cidade, tiveram de trabalhar com zelo e perseverança para apagar a idolatria de seus ancestrais. A demolição dos templos no leste propiciou-lhes um exemplo de conduta... e é provável que uma porção da culpa ou do mérito seja imputado com justiça aos prosélitos romanos.

Mesmo depois de 476, Roma seguiu sendo vilipendiada:

Os rendimentos eclesiásticos eram mais decentemente empregados pelos próprios papas na pompa da celebração católica; mas é supérfluo enumerar suas piedosas fundações de altares, capelas e igrejas até quando estas estrelas menores são eclipsadas pelo sol do Vaticano, pelo domo de São Pedro, a mais gloriosa estrutura aplicada ao uso da religião. A fama de Júlio II, Leão X e Sisto V é acompanhada pelo mérito superior de Bramante e Fontana, Rafael e Miguel Ângelo; e a mesma munificência com a qual *it had been displayed* em templos e palácios foi dirigida com igual zelo para reviver e emular os labores da Antigüidade.

Gibbon cria toda uma tensão literária, colhida para dizer essencialmente o modo pelo qual foi abatido o romano esplendor. Pontos-e-vírgulas, frases rápidas, nervosas, que formam um crescendo. E nesse processo, Gibbon enfatizava o doloroso fim da Idade do Ouro. Todos os labores da Antigüidade. E os sinais de uma harmonia, intensa e arraigada. Mas a *arché* da História corre nas lágrimas de Heráclito, e não deixa senão ruínas e sinais do que um dia representou a sorte de homens e deuses.

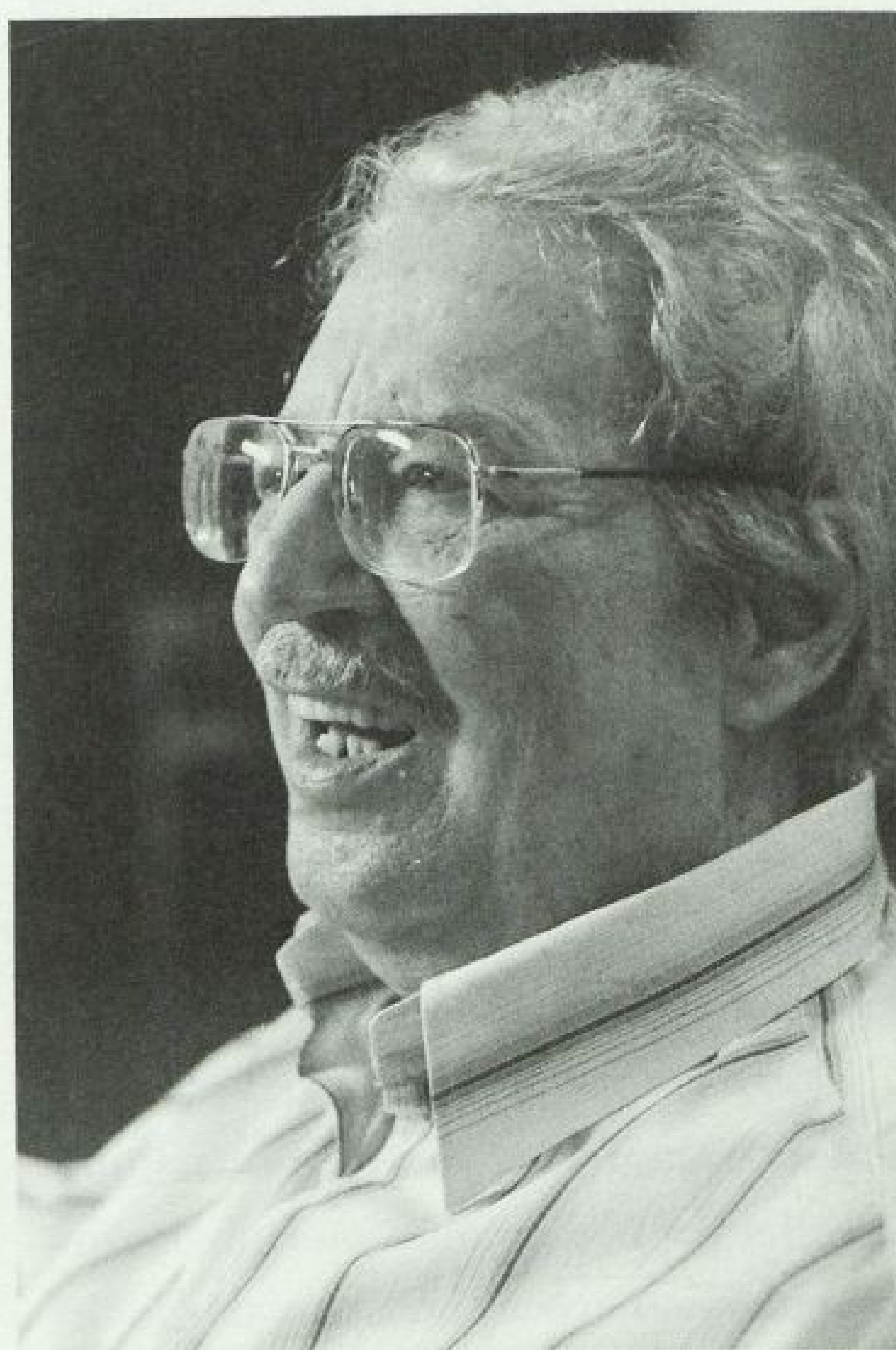
A poesia forte de H. Dobal

LUIZA FENU DI

A obra de H. Dobal é uma das mais belas da moderna literatura brasileira. O consenso entre críticos e poetas não deixa dúvidas da força e da grandeza de sua poesia. Manuel Bandeira disse que “só um poeta ecumênico como Dobal podia fixar a sua província com expressão tão exata, a um tempo tão fresca e tão seca, despojada de quaisquer sentimentalidades, mas rica do sentimento profundo, visceral da terra.”

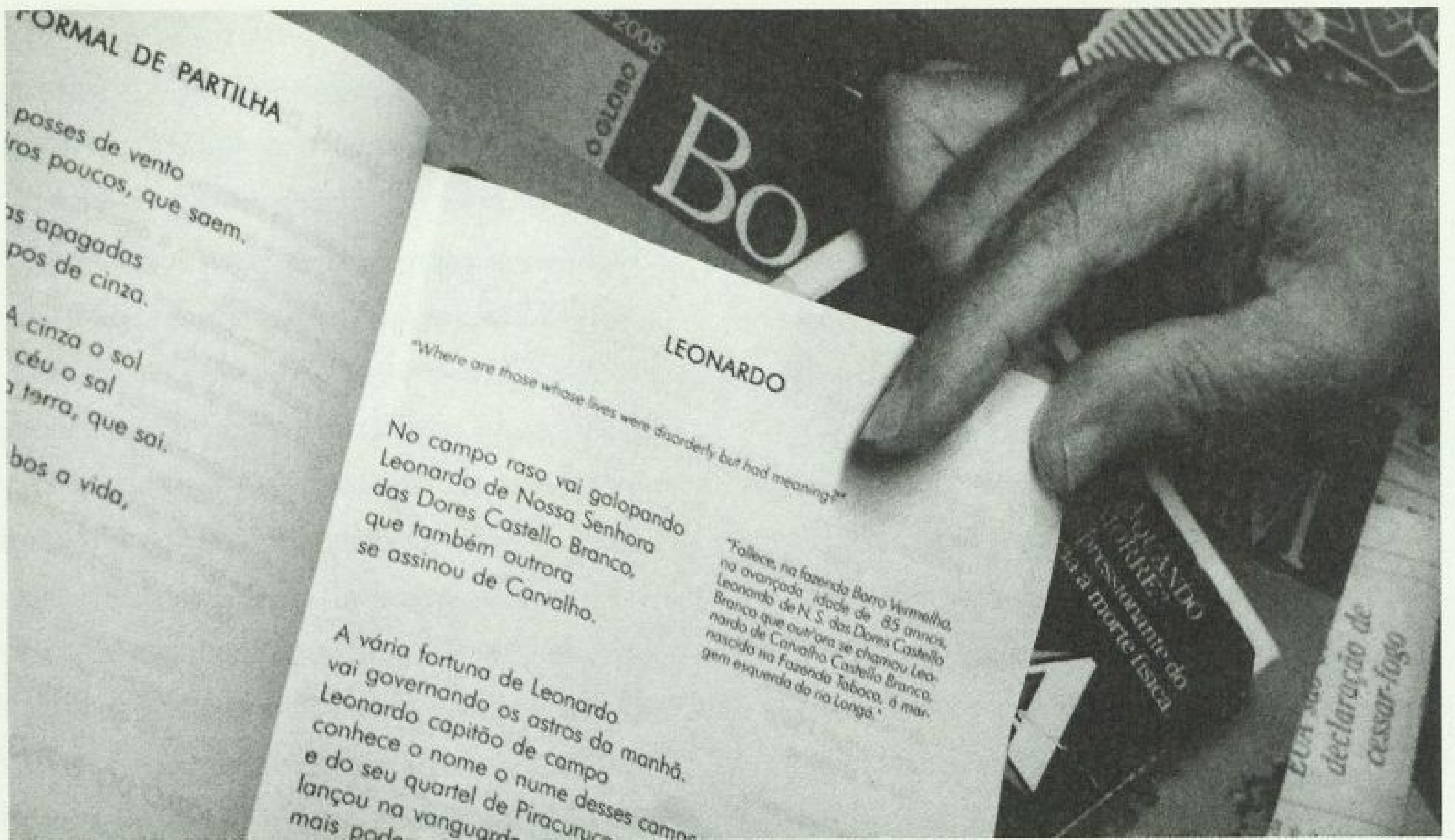
Esse aspecto telúrico e visceral, essa experiência de uma vasta essencialidade, essa perspectiva de uma paisagem forte e de alta introversão, tudo isso marcou a lírica do baliano de uma incomparável solidão. A solidão dos *happy few*, para além do teatro do mundo ou das sombras. Do aspecto singular ao coral. Do corpo para a figura. Do quase-silêncio ao além-da-palavra.

E quem alcançou essa dialética foi Alberto da Costa e Silva: “H. Dobal está diante do teatro do mundo, e o tem por



O poeta H. Dobal (acervo pessoal).

tema. Raramente se confessa e, quando o faz, é em voz baixa e a esconder-se atrás do cenário – ou melhor, da paisagem – ou a simular que é um outro quem ele vê no espelho. Na sua poesia, o *eu* é discreto, e o *nós*, muitas vezes na forma de *eles* ou de *vós*, é



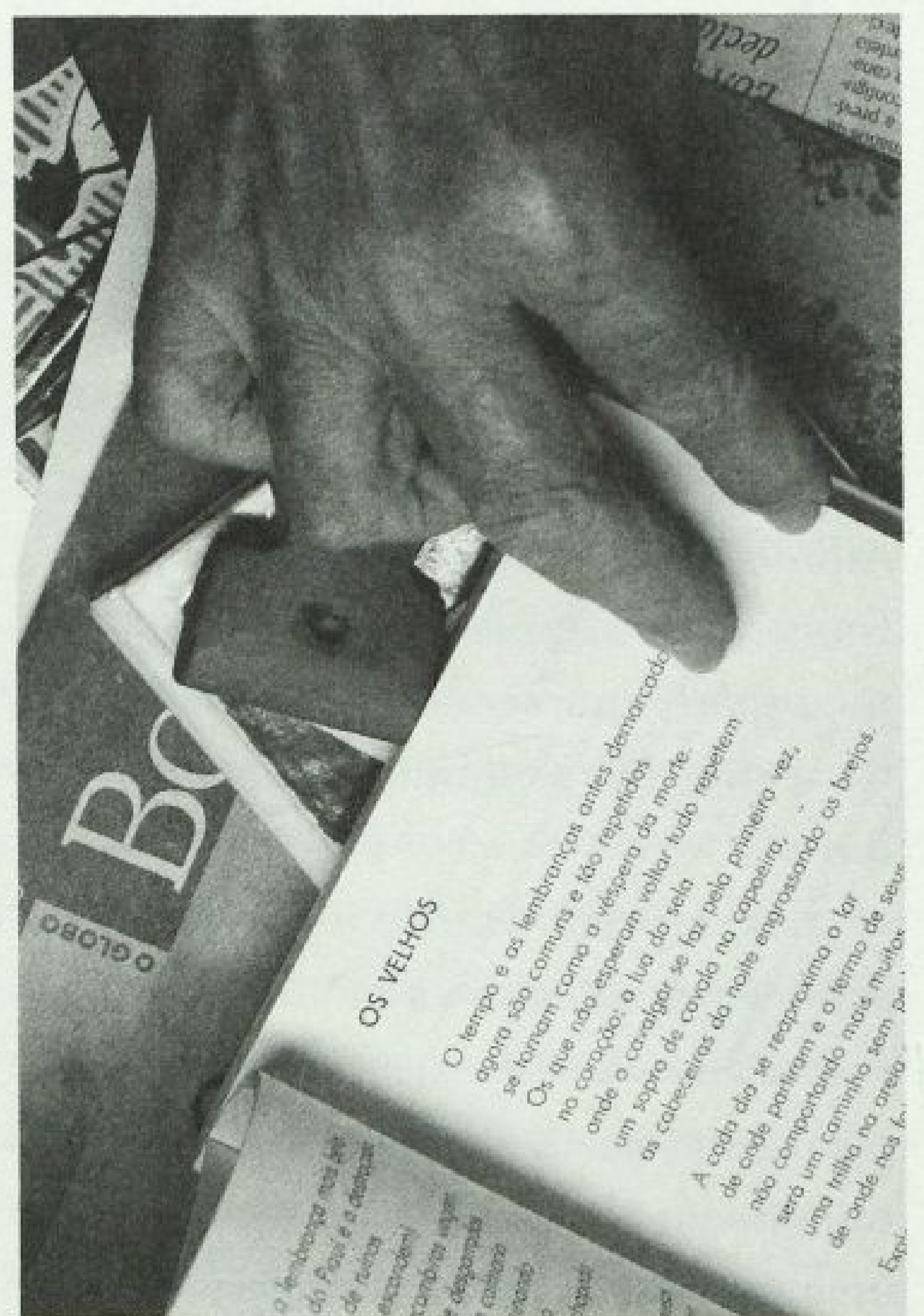
constante. Pois, para serem de dentro, os seus poemas se mostram de fora."

A dialética do dentro e do fora, do singular e do plural, do tempo e da história, do *eles* e do *nós* marcam uma poesia que tange o não-dito, buscando fixar nas formas breves a sua exata epifania.

Trata-se de uma poesia que bebe nas águas cristalinas da lírica brasileira e da *Weltliteratur*, mas sem perder o seu modo, a sua digital, seu grito calado e sua sombra tão luminosa.

Para marcar a homenagem da Poesia Sempre, segue uma brevíssima escolha poética da obra de Dobal, em que busquei evocar a síntese de Odylo Costa Filho: "prefiro dizer ecumênico para registrar a relação entre o homem e o ambiente todo, o mundo todo que o cerca. O mundo mesmo, o mundo em si mesmo, não a concepção dele."

Aí está tudo. Poeta do ecúmeno. Poeta do silêncio. Poeta brasileiro de raro destemor. Tão solitário. E nosso. Tão contido. E global. Poeta do Poeta.



Fotos do acervo pessoal de H. Dobal.

Bucólica

Esta paisagem morta onde somente
vão ruminando as cabras os seus dias,
não se ruma em mim como
[lembrança
mas como um sonho repetindo os dias.

O sonho desse tempo repetido
para na luz que banha os dias mortos,
e em mim de novo esta paisagem clara
bem levemente vai-se recompondo.

Neste céu de verão campeiam nuvens.
No descampado azul vai o silêncio
os seus segredos ruminando em paz.

E como um sonho permanece o tempo
em seu passado. Lento vai crescendo
na paisagem das cabras um menino.

Os refugiados

As cinco almas
desta família
de morada em morada
vão passageiras.

Vão despojados
das armas da vida.
Arranchados na sombra
da luz mais crua
do dia mais duro
se refugiam.

Sob o vão das telhas
se refugiam
de nenhuma guerra.
No campo maior
não lhes dói parar
e param sem medo
entre dois tempos:
seu próprio tempo
que não se estanca,
e o outro o de todos
parado há tanto.

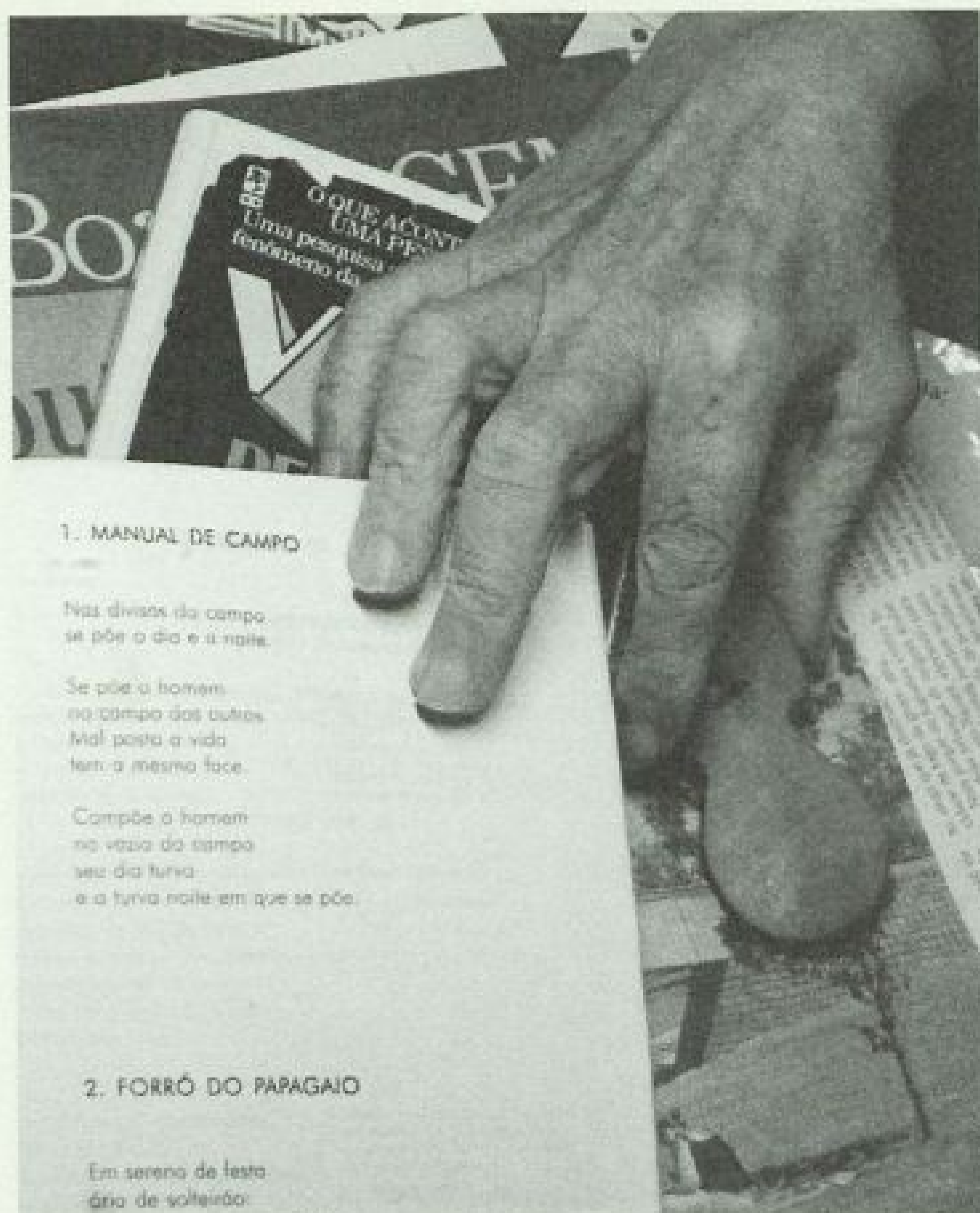


Foto do acervo pessoal de H. Dobal.

Homem

Sua razão de vida o homem vê
 [minguando
 a cada dia. Mas duro recomeça
 como se o tempo lhe sobrasse. E
 [vagaroso
 não conta as eras que se extinguem.
 Nem conta a solidão dos dias claros
 se desdobrando iguais como esquecidos
 de mudar. Nem a distância
 que o grito não transpõe, a passagem
 [da vida
 cumprida só em mínimos desejos.
 Sua lástima no piar das nambus, sóbrio
 se esquiva às armadilhas da tarde.
 A incerteza nos paióis, o chão batido
 em que levanta a casa, o amor
 como a água das cabaças.
 Lavrador do milho e do feijão, sua
 [frugal colheita
 em gleba alheia. Passa-lhe a vida,
 e queima o céu com a cinza de suas
 [roças.

Os velhos

O tempo e as lembranças antes
 [demarcados
 agora são comuns e tão repetidos
 se tornam como a véspera da morte.
 Os que não esperam voltar tudo
 [repetem
 no coração: a lua da sela
 onde o cavalgar se faz pela primeira vez,
 um sopro de cavalo na capoeira,
 as cabeceiras da noite engrossando os
 [brejos.

A cada dia se reaproxima o lar
 de onde partiram e o termo de seus dias,
 não comportando mais muitos verões,
 será um caminho sem pedras,
 uma trilha na areia com rastros de
 [pássaros,
 de onde nos fatos sepultados se
 [intercalam.

Exploram o que passou e à deriva
 da memória tão obscuramente lhes
 [devolve
 o que jamais pensaram em guardar:
 o morador que arrendava a safra
 de uma mangueira. Os donos de terra
 (Dodô das Cabeceiras)
 nunca reinando *in absentia*. Os servos
 [da terra
 e as comarcas onde um juiz jogador de
 [cartas
 se ausentava dos feitos. A terra fina
 com que as formigas circundam os
 [formigueiros.

Tudo lhes volta em distraída solidão
 e velhos vão-se finando lentamente
 perdidos na fina poeira com que os dias
 [os vencem.

O rio

Meu rio Parnaíba feito lembrança
 não corre mais entre barrancos.
 É um fio na memória um rio esgotado
 no recreio de muitas manhãs,
 rio risco rio tatuado
 na deriva de um dia perene.

Meu rio turvo se depositando
 num claro engano que não se renova,
 e descendo suas águas pelo nunca mais
 de outras infâncias ensolaradas.

Meu rio largo de água doce de brejo
 jaz o seu curso entre coroas e
 [canaranas,
 e de outros meninos consumidos
 no sol de suas águas
 num delta escuro dividido
 rola o dia perene.

O poeta H. Dobal
 (acervo pessoal).

Réquiem

Nestes verões jaz o homem
 sobre a terra. E a dura terra
 sob os pés lhe pesa. E na pele
 curtida *in vivo* arde-lhe o sol
 destes outubros. Arde o ar
 deste campo maior desta lonjura
 onde entanguidos bois pastam a poeira.

E se tem alma não lhe arde o desespero
 de ser dono de nada. Tão seco é o
 [homem
 nestes verões. E tão curtida é a vida,
 tão revertida ao pó nesta paisagem
 neste campo de cinza onde se plantam
 em meio às obras-de-arte do DNOCS
 o homem e os outros bichos esquecidos.



Gleba de ausentes

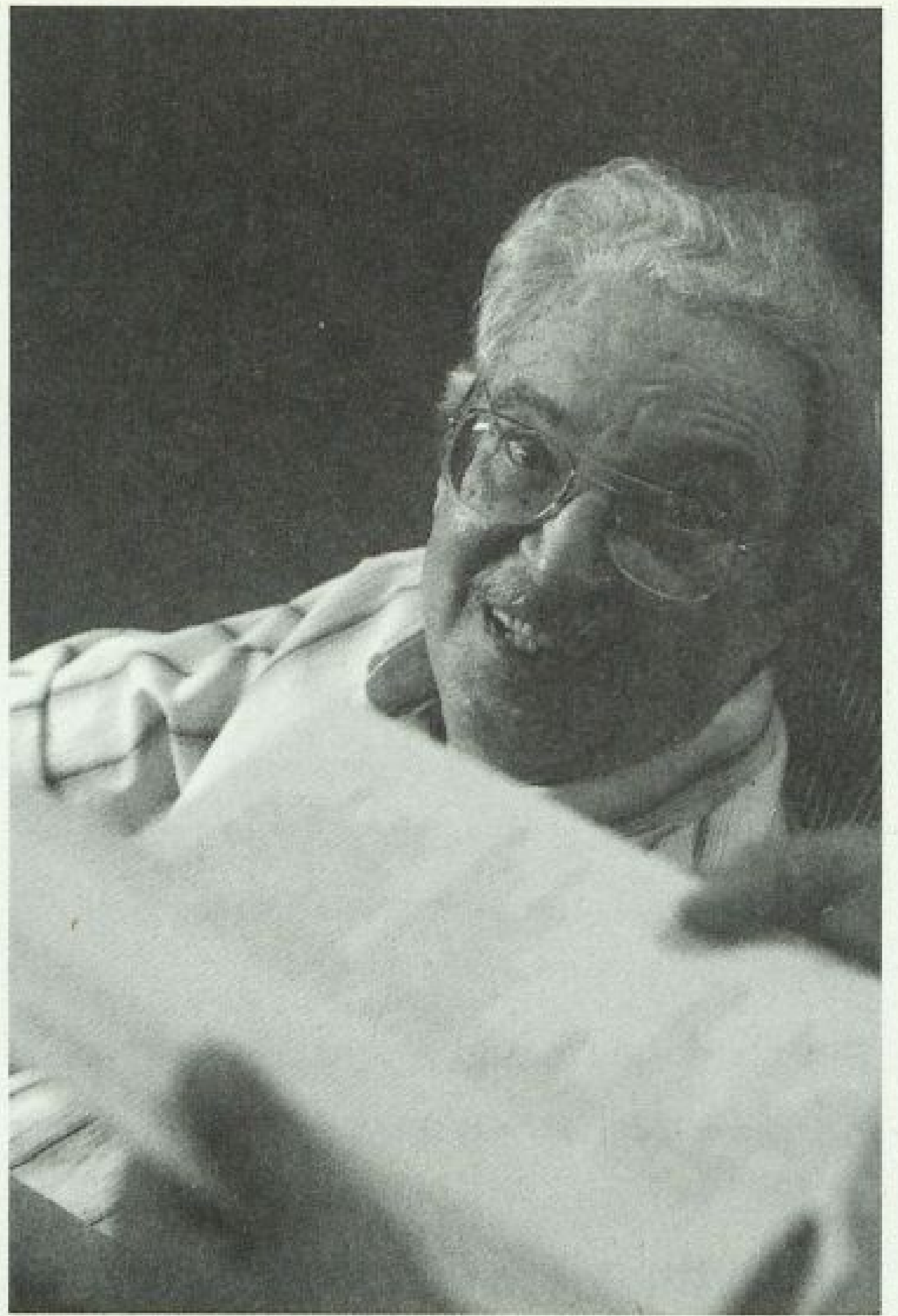
Onde serão as roças planta-se primeiro
o fogo. E em cinza as chamas
vão turvando o céu
de uma cidade ardente.

Ardemos no peso da tarde
com a cinza do sol nos campos do
[verão.

Desde muitos avós o fumo das
[queimadas
vamos repetindo. Ficamos enfim
na cidade sem ventanas transplantados
e saltando os aceiros só em nós

[lavramos
a chama vagarosa que nos consome.

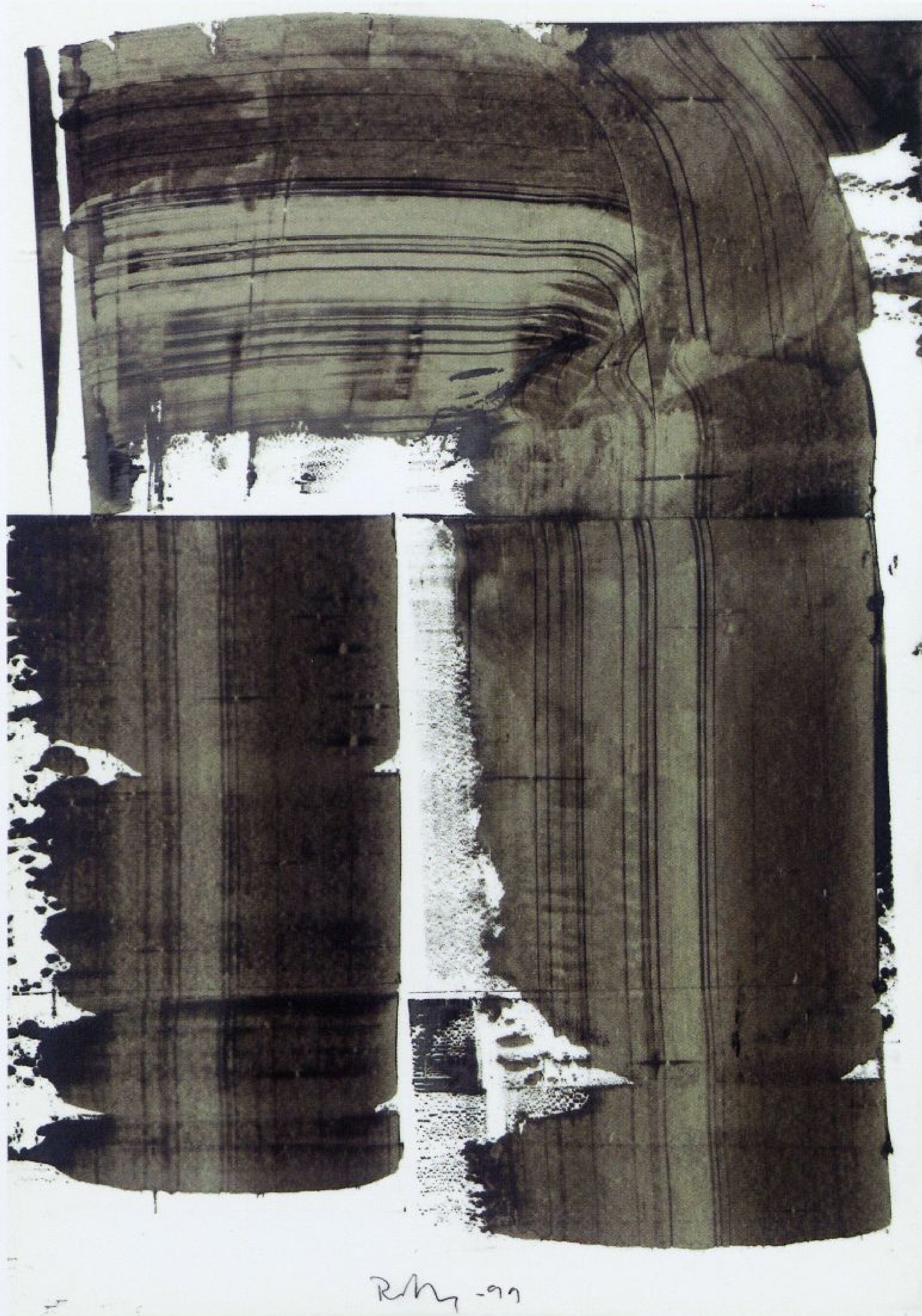
(DOBAL, H. *Poesia reunida*. 2. ed. Piauí:
Oficina da Palavra, 2005.)



O poeta H. Dobal (acervo pessoal).

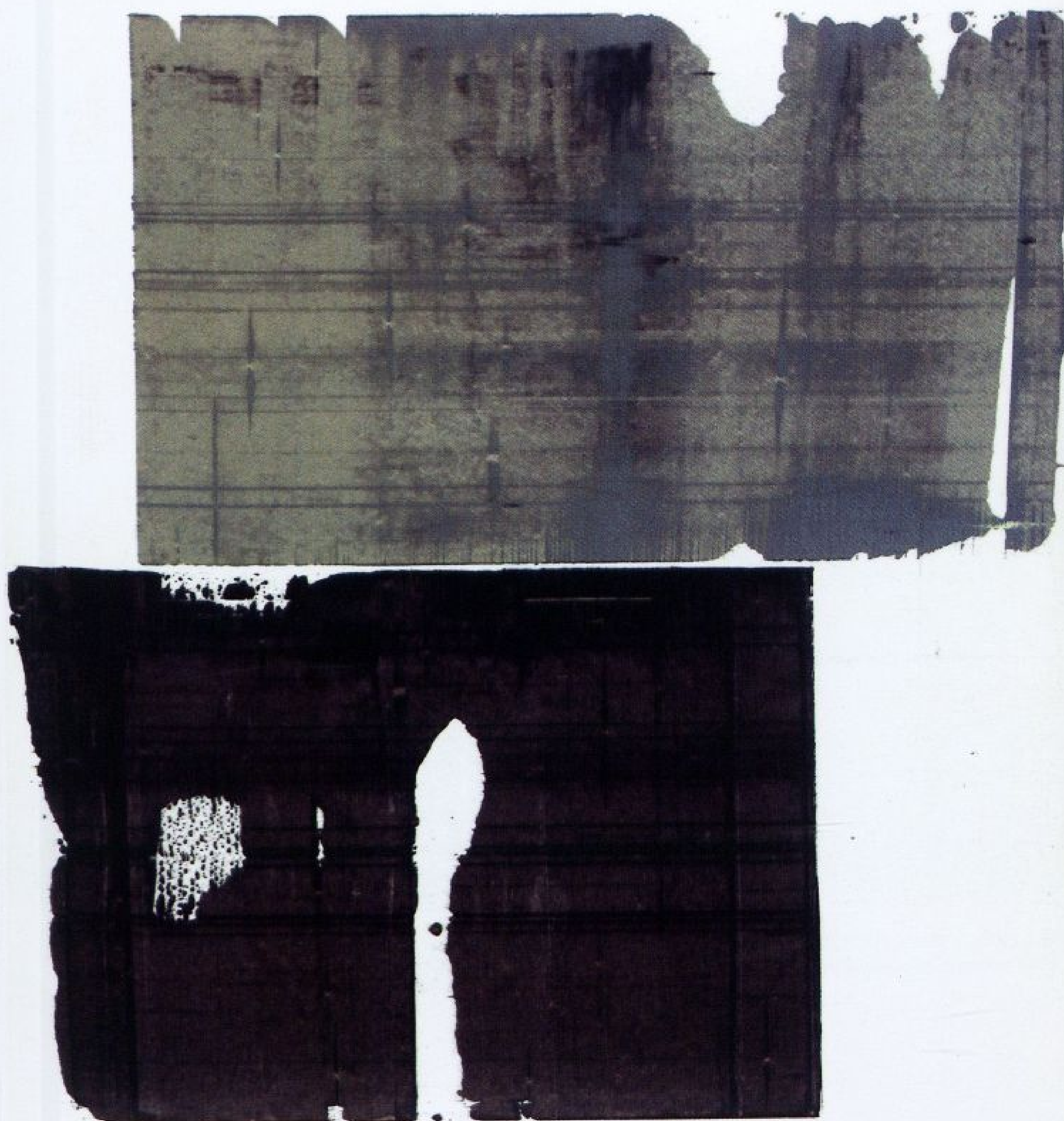


Caderno de imagens



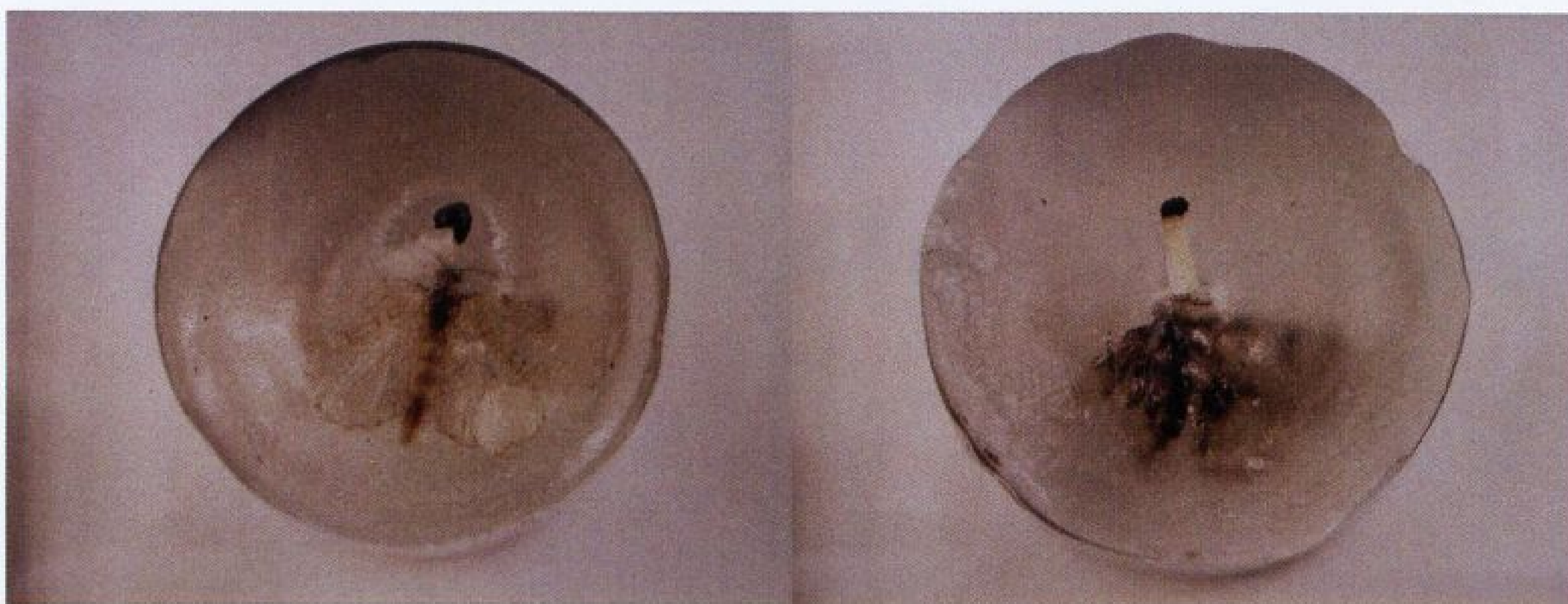
Skuggan av en gåva, de Håkan Rehnberg. Óleo.

NA PÁGINA ANTERIOR:
Bubbla, de Nikolina Ställborn, 2005.



R/H -95

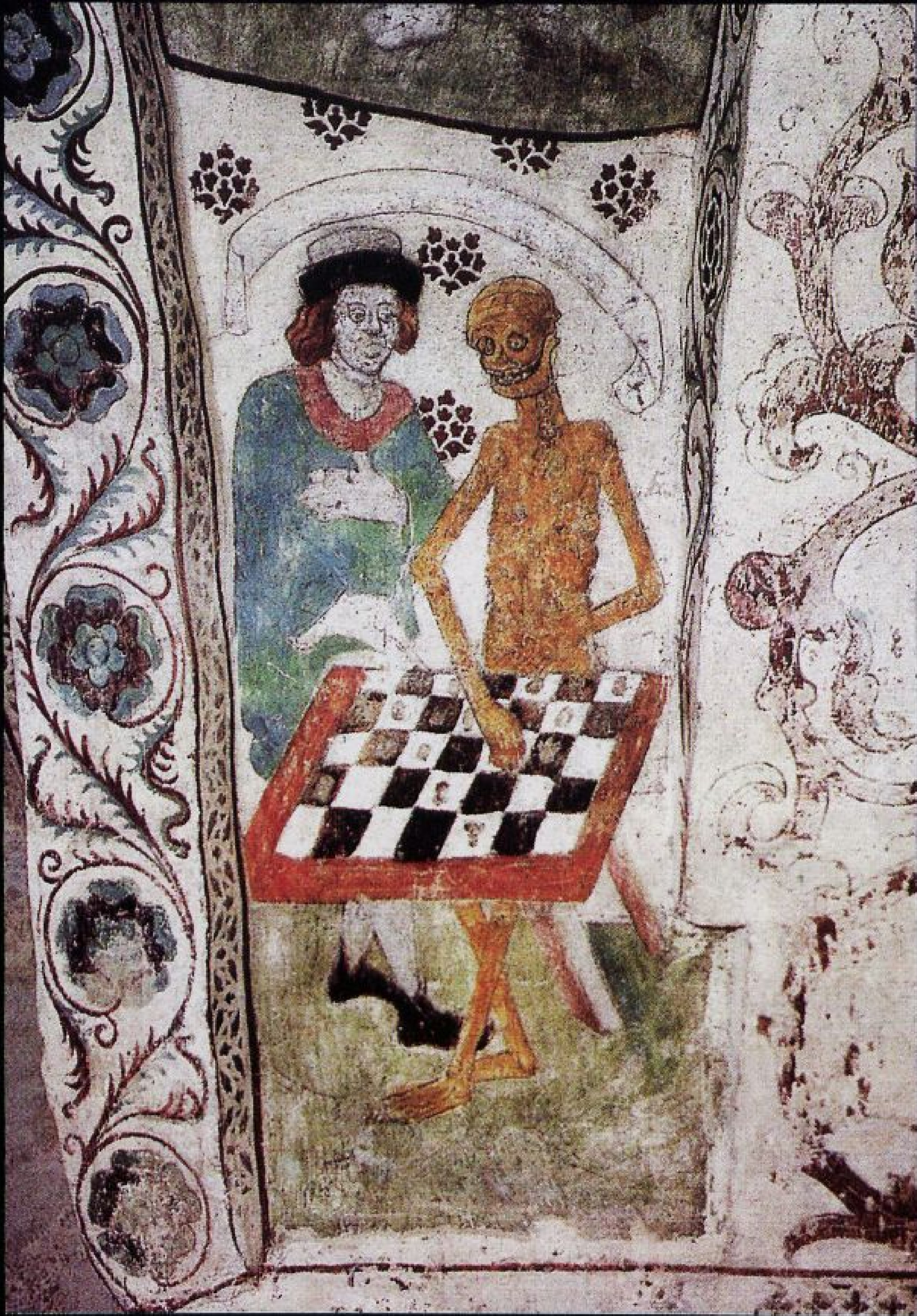
Skuggan av en gåva, de Håkan Rehnberg. Óleo.



De visste inte att ljuset de flög mot inte var solen... (Elas não sabiam que a luz para onde voavam não era o sol...), série de Filippa von Krusenstjerna, 1999.



De visste inte att ljuset de flög mot inte var solen...
 (Elas não sabiam que a luz para onde voavam não era o sol...),
 série de Filippa von Krusenstjerna, 1999.



Döden spelar Schack, de Albertus Pictor. Igreja de Täby, Täbykyrka.



Riddarfjärden, de Karin Ekelöf. Óleo.



Sem título, de Karin Ekelöf. Nanquim.

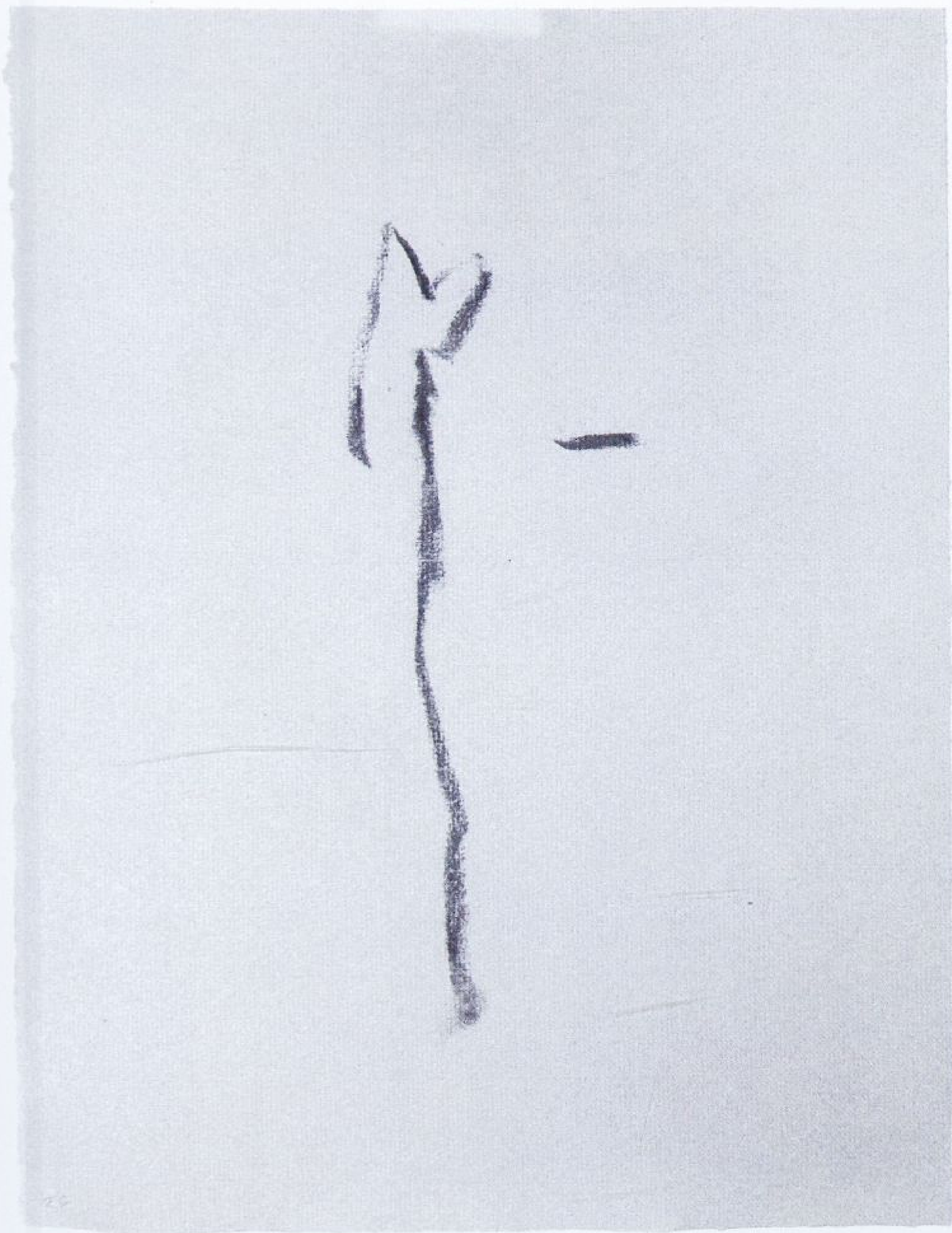


Utblick, de Karin Ekelöf. Nanquim.

W

I

—



Inspirogramme, de Hans-Olof Abrahamson.

NA PÁGINA AO LADO:
Sem título, de Hans-Olof Abrahamson.



Moveogramme, de Hans-Olof Abrahamson.



Café, in *Örtaboken* (Livro das Ervas), de Carl von Linné, 1725.



Sol går ned uti hav, de August Strindberg, 1903.



Samtalet, de Arijana Kajfes, 2006.



Skuggan, de Nikolina Ställborn, 2002.

POESIA INÉDITA

ADRIANA MONTENEGRO

ADRIANA ZAPPAROLI

ADRIANO ESPÍNOLA

ANTONIO CICERO

ASTIER BASÍLIO

CARLOS NEWTON JÚNIOR

DELMO MONTENEGRO

EUCANAÃ FERRAZ

FÁBIO ANDRADE

HORÁCIO COSTA

IZABELA LEAL

JOSÉ ALMINO

JOSÉ ANTONIO ASSUNÇÃO

JUSSARA SALAZAR

LÉA MADUREIRA

LÍGIA DABUL

LUÍS AUGUSTO CASSAS

MARCELO SANDMANN

MOACIR AMÂNCIO

MÔNICA AQUINO

MÔNICA MONTONE

PIETRO WAGNER

RICARDO ALEIXO

RONALDO LIMA LINS

Cigarras

Meu fetiche é seu perfume.
Quando chegar, cheirando a barba feita,
beijo seu queixo, provo sua orelha,
tiro sua camisa, deixo-o levantar minha saia.
Depois, deitados no chão
sem vontade de falar, nos olhamos.
Revolução na carne,
os dias passam, ouvimos no rádio e na tevê.
Relembrarei meus sonhos
e os enrolarei, fios de lã
guardados cuidadosamente
como agasalho para tempos glaciais.

A ordem do dia é:
ações arbitrárias
fatores de tensão
piquete
dissídio
reunião de cúpula
comando de greve
autoridades competentes
medidas de fôlego curto.
As sirenes enlouquecidas
abafam as incômodas cigarras
que apenas sugerem
a vida nos morros, nas ruas
nos prédios defendidos da classe média.
A vida passa através dos discursos
minando sua pretensa competência.

As veias saltam.
Seu perfume de barba me faz esquecer
as cigarras que zunem:
fôlego curto
fôlego curto
fôlego curto.

E se vão apagando as luzes

E se vão apagando as luzes, últimas
e rumores de vozes, últimos.
Ficam apenas os dos bichos noturnos
e os do bailar da chuva com o vento.
Ele gemendo, ele doçura, ele ímpeto.
Ela fina, ela caudal, serpeando elegante
pisoteando as negras faces dos montes.

Se vão fechando as casas noturnas;
quem entrara só, saiu talvez acompanhado.
Quem viera em par, saiu só, mesmo lado a lado.
Ficam apenas dois vultos; dois reflexos nas poças,
entre lanternas e vapores fumegantes.
Ele assobiando mudo, ele ausente, de si próprio esquecido.
Ela se equilibrando nos saltos, ela desfeita, pesadelo antecipado.

Vêm palmilhando sentidas faltas;
vêm nas frias fauces do fim da noite.
Ele gemendo, o vento gemente em seus ouvidos,
eco afásico, insistente, chamando dela o nome.
Ela gemendo, a ventania gemente em seu encalço,
qual a desgrenhada cabeleira da meia-noite.
Fixam as poças seus reflexos, vacilando,
e os carros riscam o asfalto, trepidando.

Adriana Zapparoli

Leonella

conservada no formol do vazio, sob o olhar progâmico de regiões tectônicas que choram, chora onde orquídeas brancas levitam...

em águas topázias, os trovões longínquos são a(s)penas os sinais, num piar triste, de uma ave noturna.

os seus monstros: armadilhas passivas, *de triphyphyllum*, contidas nas formas depressivas das cores, ao redor dum ventre de melancolia em flor, do destino, pois: ambíguo é lutar, por ora, falar com a dor advinda do fundo duma víscera, encolhida. e sendo ela, qualquer víscera, acoplando o oculto das coisas, entre outras coisas, em outras dimensões. é taranta, a dor justa das coxas e das mamas da leoa amarrada por fibras de juta e guita, acompanhando a sua gaita que grita em circunstância... aonde?

em trilhas estreitas os pequenos arbustos espreitam (são *geraniuns*) o caminho que traça a corrente d'água do lago manyara, o sorriso da chita deitada na relva, o pêlo dum antílope advindo da África...

é cedo, mas um adendo, para tê-lo: – seu ser: um pensamento: (*sendo os seus olhos, tórculos em fogo, no sonho do torso de mais delgada epiderme. o chicote é uma trança em éle de enredo, atado num fruto-falo da textura dum rochedo*

e

que a firmeza dos atos nunca ultrapasse o limite-lírico, inexistente, entre os tentáculos de pensamentos em mosaicos, dum arco de proteção na devastação e da preservação das reservas interiores... os seus olhos estão impressos no azul dentro do quadrilátero amarelo daquela vela. e você? lembra-se dela?)

nômade e tão sincera. segue, em vila de pescadores concebendo diamantes e pequenas feras. mas na rede um peixe parece confuso em seus interesses e um tanto difuso, enquanto as borboletas descansam sobre os chapiscos dos muros (são motivos para ave e para pesca) deveras, quase sempre uma isca é

pega, na hora certa, por uma megera sacudida num corpo, de macaca-leonella,
por uma medusa entre a fúria e a esfera, no domínio do vento marinho, no parir
do canto prolixo da jubarte

e

com a arte do encanto ele,
o outro, dizia – dizia, quando não.
está.

A casa

Toda casa é uma árvore
que no chão se enraíza:
em sua copa habitamos
antiga sombra e fadigas.

Em sua seiva de cimento
a memória se entrelaça:
dentro da alma floresce
a arquitetura da casa.

Eis seus frutos habitados
no corpo que é semente:
dentro da árvore brotamos
a vida com suas vertentes.

Toda casa é uma árvore
que no corpo se enraíza:
o universo tem começo
no chão em que se habita.

Fera

Feito um cão solto,
súbito o sol
salta janela
adentro do quarto.

Inquieto, morde
os punhos da rede,
derruba a sombra
vã do retrato,

lambe o pé sujo
lá da parede,
fuça a amarela
mancha do espelho,

late: luz! luz! –
depois se enfia,
fiel, no velho
par de chinela.

(Como a cidade
lá fora, fera,
na alva coleira
do novo dia.)

Poema

*Ein Geheimnis ist es nicht,
und doch verborgen*

Hegel

Segredo não é, conquanto oculto;
mas onde oculto, se o manifesta
cada verso, cada vocábulo,
cada sílaba, cada fonema?

Se até o trecho opaco como um muro
valerá nossas noites em claro
e não raro justo o mais obscuro
resplandece ao fim mais que o mais claro?

O poeta lírico

Não sei contar histórias. Minha prima,
Corina, que sabe fazê-lo, disse
ser esse defeito a causa ostensiva
do que, em falso tom de corriqueirice,
ela se deleita em qualificar
de “o óbvio malogro” das minhas lides
poéticas. Tive que concordar
pois, por não sei que artes de berliques
e berloques, ela me criticava
com um argumento do próprio filósofo
– para ela anacrônico e monótono –
em cuja Poética eu mergulhara
tanto tempo faz – e a fundo – e ela nada.
Eu morreria se tivesse um óbolo.

Impressão digital

após todos os fins
nasço:

nos escombros do muro,
das torres,
do mundo.

Eu,
rascunho permanente,
de um já escrito
epitáfio.

Dois ponto um

não inventamos nosso futuro
que sem nome e longe
se ultrapassa
sem saber para onde.

Preferimos não ter perguntas,
nem erros, mas,
velhos de photoshop,
retocamos a morte,
o sonho, a sorte,
o never more
e o nosso retrato
é um extra

sem filme próprio

Sagração

I

Tempo, começarei a minha história.
Aqui eu me abrirei como se fosse
um livro feito em carne, folheado
sob a luz, pelo vento e pelo fogo.
Aqui eu deixarei tantas palavras
de ordem e desordem, de harmonia
e caos, por mais que sejam arrumadas
na aridez polida dos meus versos.
A dor não me deixou, eu lhe asseguro,
Tempo, ela ainda corta a minha alma
em pedaços de angústia, como a lâmina
corta postas de peixe no mercado,
à vista salivante dos mendigos.
A minha arma, Tempo, é de festim.
Sei pouco ou nada sei, então eu sigo
como um plagiador inveterado,
trazendo todo o inferno no meu peito
com os seus nove círculos de fogo;
pisoteando os versos que eu encontro
como se fossem uvas no lagar,
tentando, em vão, fazer meu próprio vinho,
que desce à garganta, aos engulhos.
Vê: hoje eu tentarei tocar a flauta
da minha escoliose acentuada.
Eu que jamais pensei em despedidas,
e sim na alegria dos encontros.
Não quero o pagamento, no futuro,
de todos os amores incompletos,
por mais que sejam belas as estrelas.
Eu a quero inteira, eu a quero
tal como a vejo agora no retrato,
nesta sua beleza que dispensa

discursos, que renega maquiagens,
como as cores, que foram escorraçadas
pelos renascentistas, dos seus mármoreis.
Agora é que o incidente começou:
eu passarei meus erros em revista
e os cantarei sem medo do ridículo,
sem medo do revólver na gaveta.
Mais de um crítico escroto irá dizer:
“Lá vem esse poeta decadente
com seus insuportáveis decassílabos”.
Não imaginam, Tempo, o que há de vir
e mesmo assim já mostram seus caninos.
Que eles se contorçam em suas camas
e engulam o veneno das salivas;
que cada coração se afogue em cólera
para expurgar de vez as impurezas.

Tempo,
eu irei transgredir meu próprio ser
resignado, tolerante, complacente;

eu irei transgredir a minha fala
que não será mais doce, e sim amarga;

eu irei transgredir a forma exata
do poema, seus versos, suas quadras;

eu irei transgredir os meus ouvidos,
pois deixarei o metro como quem
larga a esposa e se atira num abismo.

Há milênios essa ave
acicata a nossa raça,
chamando-nos para o sol.
Desde o dia primeiro, em que voou
sobre pequenas placas de argila,
até hoje, quando adeja
sobre teclados, monitores, fiações.
As distâncias percorridas no seu vôo
revelam a soberba extensão da memória.
A ave, de fato, voou alto, percorreu
distâncias imensuráveis, transpôs montanhas,
atravessou rios e vales desérticos,
desceu à Hélade piscosa, roçou
as asas nos pescoços dos aedos,
sobrevooou as trilhas dos menestréis,
cruzou o oceano acompanhando caravelas,
tocou as cordas de prata das violas.
E assim, ligando os elos da corrente,
marcou a minha frente a ferro quente.

Pepe Hitler

: lua-amputação

anno scripti

anno domini

cerebelo sintaxe cerebelo

kierkegaard-genital

: máscara travesti

tudo

se consome

paralítica

: *parole*

po

ve

Tesoura

apocalipse-
apêndice

: tudo se rasga
se
involucra
se
sexa

lagosta-
corselet-
telégrafo

: tudo se intestina
se
genitália
se
paradisa

() bufo-
sintaxe-
folefrouxo-
riso

costelasom

coisa
geógrafa

MóBILE

Passamanarias de arame, papel
e luz, que recobri com a pele,

onde instalei meus ossos desatados percutindo
no vento, está lá

o arabesco,
sem arrimo, pingando um tempo estacionário entre

palmeiras, contra o céu da Voluntários, o Cristo
ao fundo, o cinema. Seu movimento

hesita, esgrima, cigarra, urina, é-não-é,
flores da ferrugem, palavras fáceis e cento

e um dentes ameaçando carros e coisas
elétricas, edifícios em fila, famílias. Fiz

o que tinha de ser. Ficou lá, inútil, ardendo
sobre o trânsito,

o móbile
gigante que seus olhos não viram,

que seus olhos não quiseram,
que seus olhos não e não.

Ficou lá, inútil, adiado
sobre o domingo,
o monstro
que seus cuidados não souberam,

que seu medo não quis,
que nem ao menos.

Está lá, inútil, ardil desativado,
sobre nada,

lixo,
lixo,

mas, esteja certo disso, tinha o tamanho
certo de nos vestirmos com ele, para,

dentro dele, suspensos,
descansarmos na palma um do outro, acredite,

era lindo, era fácil,
era puro.

No Rio

Podiam ver frias as luzes lá fora.
O trevo, a praça, o pátio derretiam,

podiam ver, de dentro daquele aquário
ao avesso, em movimento, onde boiavam,

erravam ternuras absurdas, breve
teatro de sombras, donde assistir gota

a gota às luzes verticais caindo, insetos
fluidos, insones, garças de cristal e gás,

podiam ver, no interior daquela crônica
de amor – amor? – e desencontro, que

o motorista do táxi lia pelo espelho:
espinhos, relâmpagos, respiração.

Estavam perdidos. Vamos pela praia,
por favor.

Cristal da noite
Mergulha no tempo
Peixes e escamas
Arpões atingem
O centro da terra
O olho do furacão
Se fecha infinito
Como uma aranha

Centro da noite
Emerge do vento
O rastro de luz
Um peixe recorta
A orla do abismo
Enquanto vulcões
Miram seu olho
Cristal eterno.

No fio

Onde começa o canto
Principia o tempo
E breves são os fios
Que a vida tece
Na teia dos encontros

Pássaros – restos de espuma
No rosto do oceano
O tempo retoca as faces
Que o mar apresenta
No sumo eterno
De sua destruição.

Horácio Costa

Trácia

I

Tento escrever no ônibus que percorre o norte da Macedônia grega – estou ao lado da Trácia itself – mas é difícil. A fronteira do dizer é difícil.

Para as bandas da Trácia levanta vôo um conjunto de pombas. Para as bandas da Trácia correu a manada de porcos. Num outeiro que não o da Glória pousou uma capela ortodoxa entre ciprestes, e por aqui lutaram inebriados de glória, os Titãs. Hoje dão nome a motéis, 10 €, dez euro a hora, com direito a ouvir o grasnido dos gansos next door.

Lá nasce o sol, na Trácia. Às vezes ele quer voltar para lá antes de passar por aqui.

Recebo-o no meu peito. Meu peito tem riscados os raios do sol.

II

Sempre houve amigos que tentassem me dissuadir de visitar a Trácia.

“Lá é muito perigoso, as mulheres trácias evisceraram Orfeu, vê lá o que pode te acontecer.” Uma trácia me deu um *éclair*, disse que eu era bonito. Vou escrevendo a fronteira do viver.

Na Trácia alguém diz I love you. Na Trácia já há palimpsestos.

Vc adoraria um descanso, um beauty-rest, mas ainda devo afirmar que na Trácia esculpem sem cessar cabeças de mármore.

No outro lado do dizer, há, claro, o silêncio. Na fronteira ela-mesma tudo é dito e silenciado simultaneamente. Greenwich da fala, é o meridiano zero da língua.

On the road, 7 IX 03

III

O poeta está na fronteira do dizer. Todo mundo, exceto os mudos, fala. Todo mundo fala, todo o tempo. Às vezes dizem: a fronteira do dizer é experimentada por todos. O poeta diz quando fala: esta é a fronteira do *seu* dizer. Diz o poeta quando fala (embora simplesmente *fale*, no mais das vezes). E o que fala o poeta quando diz? Poesia, a fronteira do dizer.

Sófia, Bulgária, 7 IX 03

Izabela Leal

Setembro

segundo o calendário, já é primavera.
longe o sol, caía chumbo sobre os tetos
e nenhum líquido vinha emergir nas
rugosidades da pele.
o inverno havia deixado vestígios de sal
por entre os poros.
ela fechava os olhos, o guarda-chuva
acentuava o gesto.
alguém esticava o braço para que o
ônibus parasse –
era uma mêcanica simples, engrenagens
de uma máquina sem ruídos e constantes batimentos
cardíacos.
(a regularidade do mundo surpreende, mas
às vezes é preciso escrever uma elegia ou
puros versos desiguais)
e ela saltava poças d'água como
quem vara ocos na memória.

Fotogramas

o círculo não é redondo.
fanáticos em adoração empunham armas contra
sem saber ao certo se apartam
faces mãos que se estreitam e bocas e seios
sem saber se é possível evitar o que expira as imagens
congeladas no ténue
linho da memória em fotografias
de sangue
amantes também separam os corpos
com soberana violência e
impiedade cega dilacerando
o que se inscreve à flor da pele
e a espessura da manhã nenhum
voto de silêncio pode resgatar
o momento anterior ao estrondo nem há
reencontro ou palavra apenas
repetição antes e depois
da chuva

José Almino

*É mal de enigmas não se
decifrarem a si próprios.*

Carecem de argúcia alheia
e da retórica.

Procuram uma qualidade
em pedra e cal.

(Repelem-na,
ao mesmo tempo.
Tal é a condição dos enigmas.)

Quedam-se por aí:
esguios ao tato,
ocos de imagem,
ferozes no seu silêncio.

Dignos e sós
como um concerto de violoncelo.

Natal 2002

Quem se lembrará dos vencidos
que perderam a razão?

E para quem a memória
não anima, nem distrai
ou consola.

E as palavras
só acodem
quando tudo é morto
ou mente.

Quem por eles erguerá a voz,
quando nada mais é promessa:
tudo é urgência?

José Antonio Assunção

O vínculo

Essa velha cadeira desgarrada
do quanto pra ela foi talher e exílio;
essa velha cadeira de espaldar esguio
de onde à noite (todo pai é um abismo)
contemplo o rosto de meu filho;
essa velha cadeira rúnica
a quem não me doeu acrescentar um signo;
essa velha cadeira (nunca a destruam)
comprei por um reles rútilo níquel
numa loja de móveis usados
onde ela jazia estúpida,
perdido o vínculo.

O doublé

Agora eu me expurgo de mim mesmo
em busca do Outro em que me encarcerou;
e é mais que horror o poço interno
em que sou duplo, quando não sou vário.

Onde eu sou blefe, onde sou sincero?
onde a costura no cetim-inferno,
se a cada ponto que meu signo encerro
outro ponto esgarço, em sentido inverso?

Ah, Ser de angústia, Ser de desespero!

Terrível é o Deus que, por esmero,
te criou assim para o degredo
de ser cúmplice de si próprio
e doublé de si mesmo.

Jussara Salazar

Os anões
3 peças para ler em voz alta

I
Os 13 haicais do anão:
filosofando sobre a medida das coisas

1
corpo mínimo ser, ínfimo
era feliz
sendo anão.

2
mas sua casa
feita era
medida real do mundo.

3
lá lagoa ria
por isso conto
do sapo, da cobra.

4
inseto ao redor da casa,
dias e noites
ditosas.

5
cacunda roto torto –
quaize-cego
dançava, cantava.

6
via as coisas no alto:
alcançava,
as mãos alçava.

7

um dia serraram
os móveis, tudo
pelos pés cortaram.

8

de tamanho parelho
casa menor
podia ser melhor.

9

pensaram com o coração:
ficaria
feliz o anão.

10

viveria
num mundo, no tamanho
sem a desproporção.

11

mas a filosofia da vida
do duelo
disse não.

12

ouvindo o pássaro preto –
a noite
piar, agourar.

13

mirrado torto
desgosto,
sem casa de anão – matou-se.

II
Nosotros

O diaboo quando não vem manda segredar. Ha Belzebu ha deus das moscas
teebras tu o que o escuro te diz?

Abraças 3 vez de quando em quando qui esse gavião sustenta o ar y avoante
eleva-se azúleo florando o céu ii nosotros ii as baratas marchamos
nostra coorte silenciosa.

Nossa legião. Infantaria de almas penadas vagando.

Silenciário de almas as horas canônicas.

Um dia te vou a contar a história inteira qui hac hora é pouco

ni quase nada florando nessa seca ni fror ni fruto ni nientes res nata e nós
e a pluvia nunquam ah formosura acqüosa plumbiosa do rio, soydade ha.
Ha.

III
Borlas circenses

Otto D.H. nunca mencionou o universo assim em su notável scriptu
“Da natureza esférica da água ah!”. As urzes eclesiais acima
no rotundo circo das pulgas percorriam a lona a sonar metálica melódia
anunciada por los enanos twin-twan y sus petites valises carregadas
petrechos quinquilharias aprestos sin valia, as pequenas almas dependurando si
como sus badulaques minimininitos de colores ah essa soydade no llores no llores
diziam se diziam 1 missa chã mui religiosos,
São Sebastião olhai por nosotros se diziam ah.

Fim

Léa Madureira

Lola-luz

Mãos silentes, fascinadas,
retirando espuma da viscosa calda,
resíduos de nódoas ao tempo.
Do milagre púrpura, o doce
brilho de banana e açúcar com canela.
...Um século de asas criando gestos
e cerzindo, bordando o inusitado!
Inda a oferta de clara negritude
na regência da terra, a latejar.

Delicadas sementes mudas
de Lola-flor, luz do silêncio.

Quem vem lá, ao seu jardim de almíscar,
no rastro de aromas, cortejar as mudas,
em fértil intenção de cultivar auroras?
Inda é verão, e entre a balbúrdia das cigarras,
delicadas hastes despertam pendores
de açucenas, miosótis. No olhar
do girassol, contornando o tempo,
a volta do soldado-herói.
À mesa auriverde, vicejam margaridas,
de um garboso noivo, a prolongada espera.
Bandeira aberta à janela, e os portões
escancarados, na festa da vitória.

Não se vê mais a casa 26
da Arthur Menezes. E quem passa
não sabe os temperos do Natal,
nem as batalhas de confete.
E as fantasias, desfile em carro aberto?
Da malhação de Judas, quem dirá?
Canteiro fecundo, entanto,
a desdobrar-se do arco-íris,

em sinfonia permanece,
graciosa espécie.

A expandir-se, o sorriso
de Lola-luz, flor do silêncio.

Do fim ao princípio

Amorteça o lado em que explode a dor.
Ervas unguentos patuás.
Mais que a vida, sob a lona,
do trapézio, todas as acrobacias.

Adormeça o lado que ensurdece ao grito.
Reduza à insignificância o córtex cerebral.
Do pensamento à exaustão do ofício,
esgote o desejo, na permuta.
Não deixe, entanto, que ao acaso escoe,
a sínquise do medo.

Três partes da lúcida mentira:
prazer felicidade alegria.
Se a rubra gota insiste
em macular o espaço, inutilmente,
recorte o chão e, ao centro,
em suspensão, navegue o plasma, o ferimento.

Sustente o lado amortecido,
ao dia anterior ao cataclisma,
no desencontro com a fatalidade.
E da memória, o ventre inquietante,
parteje, ainda, o sonho inalterado.

E, ao latejar da têmpera, a esperança:
Que do convés sombrio, envolto em névoas,
visível seja o Cais.

Comboio

Ferramentas abandonadas sobre a neve
na memória, inscrição de agora, outro sonho
- conduzir esse enlevo a certa rua de Praga
onde os sons os desenhos serão conhecidos
com as cores de Auschwitz
um poema pequeno
quase termina.

d'après Ana Peluso, Soul State

com o pensamento em Rafah e em Terezin

Mistério

Só as senhoras carregam guarda-chuvas intactos quando chove no verão.
Muda tudo se o tempo muda e então as janelas se fecham. Eu já não escuto a chuva o vento o carro derrapando o estalo das varetas. Nem cigarras vaticinaram isso! O que virá dessas horas molhadas? E no entanto senhoras e segredos aparecem impecáveis. A tarde pelos vidros passa. Crianças dizem que preferem brincar nas poças. Pedem para andar assim mesmo, sem nada. A vida tira capas, tranca vidraças, guarda as águas.

Corpus Hermeticum

sou como tu, israel
um país recheado de tragédias
e infinitas belezas naturais

um rio de água-viva
jorra nos jardins do templo
enquanto o sangue dos puros
escorre no muro das lamentações

sou o eleito e o injustiçado
a estrela e a videira
o pastor e a estrela extraviada
a coroa de davi a faca de abraão

embriagado de profecias e maldições
saio ziguezagueando pelas ruas
ouvindo a litania das metralhadoras
meu corpo apodrecido estala raízes
range nas tábuas do antigo testamento
as pesadas rodas do canhão

minha espada? a pena
da plumagem de um pombo branco
sujo na fumaça do crepúsculo

o grande mistério da vida
fala pela boca dos profetas:
- "jamais te conhecerás integralmente!
sempre haverá segredos
entre a árvore e a semente!"

clamam os anciões aos ventos:
- "considera-te sábio?"

Aos ignorantes lavam-se os trajes
ao sábio nada é perdoado”

sibila no ar a serpente:

– “não conhecerás o amor pleno:
a ilusão será teu veneno!”

aquele que está nas alturas
quando salvará nossa amargura
ó israel?

até quando servir-se-á a dignidade
como prato de vísceras
no banquete da desolação?

ai israel
meu pecado e o teu
– a falta de unidade espiritual –
desnuda-se a céu aberto:
somos apenas uma rês
multiplicada em três
pastando no deserto

oferto-te um cordeiro em holocausto
com flor de farinha e azeite batido
temperado na pólvora das retaliações

inútil acender-te o incenso
c/ bálsamo cravo libânio açafão
não disfarçaremos o fedor da eternidade
dos corpos em decomposição

eu vi o sangue libanês
da minha bisavó estrela
resplandecer na taça do sepulcro:
“cerradas permaneçam as lojas
‘trajes p/ noivas’
enquanto não se consumir
as núpcias do candelabro e a oliveira
sobre a pedra negra do altar”

flor do cedro
vasilha de luz
de amidá
vinde nos cuidar

adonai 72 vezes
contaram-te morto nas fileiras
exilado na fornalha de nossos corações
tornamo-nos surdos às tuas lamentações

vinde mulher vestida de sol
mãe dos fracos e combalidos
dormir com todos os mutilados:
restaura-lhes as torres fulminadas

a árvore do bem e do mal
despencou carcomida pelas guerras
(crianças dançam cirandas
jogando-lhes rosas e mirra)

de nossas costelas
escorre um rio de água límpida

somos o livro mordido pelos ossos
navegando no úmero de nomes e números

Por bares tantas vezes navegados

*para Paulo Leminski, Marcos Prado
e outros a vir, in memoriam*

um poeta bêbado
(uma nau à deriva)

a rua de casa
(o Cabo Tormentório)

um poema no bolso
(especiarias no porão)

fisgadas na barriga
(cafres ao longo da costa)

Terceiro soneto bolorento (aureoprisonostálgico)

Um beijo, meu amor, já me bastara,
intenso, inaugural, descomedido,
que havendo, ao cabo, o Tempo consumido,
ainda a Eternidade demandara.

Um beijo raro assim e eu me acabara.
E do Horto terrenal, enfim, partido,
ao Éter luzidio, feliz, subido,
o Cosmo e o Caos inteiros abarcara.

Mas vejo, meu amor, que no teu rosto
sorriso largo agora se acendeu.
Estranhas, no meu verso, o antigo gosto,
e sobre velho, crês que estou sandeu.

Pois contra o vil veneno destes dias
não podem, nunca mais, tais melodias?

O áspide desenrola
a si próprio e se coloca
contra a fala que o escreve
devolvendo-se para o chão.
Grafia em pele, se areia
exposta a qualquer borracha
entendida como o sopro
capaz de apagar fazendo
o veneno em tais anéis,
circulação num fechado
que se abre para algum dentro
sem chuva, não será rio,
um aceite recorrer,
esse fogo se alimenta
em incandescência autônoma:
a pergunta toda górgone.
Ele sabe só a si mesmo
e tenta esgotar a fome
com o seu olhar, as pedras
aquém do espelho, o fato
circunscrever sempre agora.

Temperamentais

1

Como uma cadeira vazia está
ao lado / esse teu aproximar-se
é de vidro / esquina invisível
capaz de dividir / só se percebe
quando a luz recoloca os amarelos
em mão ou leque em si próprio guardado /
tal qual a luz se apagando / recolhe e /
persiste onipresença que nas dobras
/ esse modo de sol / concomitante
mesmo à noite e talvez mais / quando não

2

Mas por que mudaste / a cor
dos / teus cabelos
eram leves / tão / dourados
que se faziam
teia quando o vento / esperto
brincava o sol
espumando-o / pelo ar
igual um gesto
espouca na pedra / quebra
e então esplende

3

Se o dourado não te basta /
fino acordo com a luz
é porque rimas apenas
ocultam / as divergências
presentes também na esfera /
castanho negro vermelho
falam teu rosto / incompleto
o corpo que no presente
conjuga o seu nunca / estar

Ser mínima.

Cortar cabelo

unha pele

mas sem o cálculo da cutícula.

Despir-me de tudo

o que não dói.

Ultrapassar toda a carne

e roer osso –

canina –

roer o rabo.

Roer, ainda,

os próprios dentes

agudos

rentes

I

Lagos

os olhos do afogado –

já não retêm o acaso

o vidro baço

da dúvida.

Trégua túrgida, réstia

sem o espectro de estátua

que confere ao fim

o seu aspecto de pedra.

Rasgo

desde a véspera.

E quanto mais ontem

o corpo, mais lago

(e superfície).

A pele não espera –

dissolve-se –

E não se sabe

o que água, o que carne,

o que margem.

O morto

embriaga-se.

II

Ao lago não é dado
desamar o afogado
visto que, misturados,
lago músculo terra
já não se sabe
o que contém
o que refém
(e o que ilha).

Assim, amar o morto
é amar seu próprio corpo
é acolher a dispersão
do que também é água:
é este amar-se a si.

III

Suponha-se, agora
um outro
a mirar-se
(suponha-se o lago
nos olhos
do outro)
e que ele resvale
na pele do acaso:
assim, o morto
decantado.
Mas há o círculo:
e não se sabe
o que é morto
o que é outro.

IV

Por que fonte

sua natureza

se ao lago, apenas

impele a mó

do círculo?

(O outro sempre

clarabóia

onde se infere

a frente do abismo).

Balada do ser errante

Depois de um tempo você descobre que sua vida não passa de uma farsa
Que tudo o que você fez ou faça
É tão somente para ser bem visto e bem quisto pelos outros
Descobre que sua necessidade de trabalhar 20h por dia
Nada mais é do que um pretexto para se esquivar da própria agonia
Da terrível e temível sensação
De não ser aceito
Não ser perfeito
Descobre que até as roupas que USA
São escolhidas por você como um passaporte
Um cartão de ouro
Capaz de abrir as portas do matadouro social
Descobre que seus amigos estão a seu lado
Não por admiração ou carinho
Mas porque você se esforça para ser especial
E porque eles podem lucrar algo
Nem que seja um telefonema no natal
Ou um cartão postal de viagens invejadas
Descobre que as pessoas não o conhecem
E não têm a menor idéia de quem você seja
Mas que no fundo elas não têm culpa disso
Pois foi você quem sempre fingiu ser o que não é
Depois de um tempo
Você descobre que nada disso faz sentido
Mas como está distante de tudo o que realmente é importante
Já não consegue voltar atrás!
Vive seus dias como um ser errante
À espera de um "milagre":
Casamento, parceiro, dinheiro, emprego, filhos, felicidade
E enquanto a cidade se agita
Sozinho no ninho
Você grita
E sente as dores de um parto que jamais aconteceu:
O seu!!!

Chama sagrada

Um templo de pedra e luz
atormentado pelo tempo
Um templo onde as manhãs
nascem na canção dos olhos
Um templo onde os encontros são lutas
o amor não se consuma
e a paixão é apenas um estado de águas
Um templo onde não há certezas
e as verdades são como brinquedos quebrados
por infantes que desconhecem a culpa
Um templo onde portões e passagens
são apenas sementes no ventre do dia
Um templo onde amendoeiras se espreguiçam
e perfumam o ambiente com o aroma fresco
e às vezes denso
de mil teorias
Um templo onde habita a chama sagrada
onde a palavra é lenha
e o amor um mar de fogo
nunca navegado

Pietro Wagner

Prelúdio

antes que anoiteça
antes que cumpras teu assassinato
ainda antes que estes dias teus, três apenas,
sejam suficientes para a morte
deste pássaro migrador que começaste
tuas palavras
antes que aquele aço de teu nome
novamente mova-se
não mais nos céus
ouve, ilha
ouve este lamento que agora tens por todos os lábios
ouve a canção das esferas que pede: espera
retém a lâmina
retém a fúria desta lua que se avizinha de tua latitude
retém o sangue de tuas mãos
para que não seja tarde
para que não seja exato
o presságio lido nos céus, na acidez
e na cauda azul que teu cometa deixou escrito nos mapas

ouve, ilha
ouve esta lei dos universos
que te proíbe o sangue
e fará do sal que tuas águas criam
a morte que te impedirá de dizer: ilha

ouve
ouve estes gritos finitos de estrelas
que as nuvens trazem em suas chuvas
que enchem teus rios, tuas veias
ouve o troar distante dos maremotos
serão os sons ouvidos quando a história pronunciar-te o nome
e rápido, assim o corte de tua faca,
exato, assim a morte de tua sombra,

definitivo
há de repetir teu assassinato pela eternidade

ouve, ilha
ouve estas palavras vindas desde as águas polares
para dizerem-te: ouve, ilha
antes que tudo em ti não possa mais ser palavra

Adágio

depusestes a sombra
e ninguém te disse sol

depusestes as horas
e ninguém te disse sol

depusestes as pedras
e ninguém te disse sol

mas ainda se escuta
o grito primeiro que te criou
como se azul te reconhecesse o sol

ainda treme o sólido
sob a onda solar que teu canto iniciou

depusestes a sombra
e ninguém te disse sol

(mas já de ti dizem as aves que neste oceano vão
te dizem como aves navegando este oceano
que mesmo depondo as águas
seguirão tuas marés
como antes seguiram as aves que não inventastes

mas já de ti trazem o odor de ontem
que te inaugura
e começa as tempestades
um odor de ervas
dispostas na ramagem)

depusestes as pedras
e estas te acenarão com um sol

*O aleijadinho
de Lezama*

O que,
indo e v
indo pelas
ruas de

Ouro Preto
em sua
mula de
relâmpagos

noturnos,
anima a
parte não
-pedra da

pedra;
alucina-a
de lepras;
alegra-a.

Movida a raivas

para Jorge dos Anjos

a mão (a vida)
movida não

a (uma
única) raiva

mas a (como
raízes :

várias) raivas
jorge des

(cons) trói
na matéria

o que (ele
considera)

não é
da matéria

e : constrói
vazios

Ronaldo Lima Lins

As pontas do infinito

Quis segurar as pontas do infinito,
viajar com elas, perder-se nelas.

Saiu em busca de um veículo
no qual, de olhos fechados,
desvendasse a luz e as trevas.

Preocupado com o agora e a
luta pela vida, havia penado
durante anos, sem resultados.

Abriu um livro. Leu. Entendeu.
Não precisou grande esforço,
tudo mais fácil do que imaginara.

Achou que a obscuridade lhe
abriria as portas reforçadas
dessa casa estranha e secreta.

Consultou oráculos, estudou
a lógica dos números, sondou os
búzios e testou a borra do café.

Não adiantou, não saiu do lugar.

Mas nunca mais foi o mesmo

Dizer o nada

Nada

– é o que nos aparece
quando, no ócio,
toca-nos a idéia
do vazio de direitos

É a imobilidade
que veste o manto
dos prazeres.

Dilacera a alma,
corre atrás
de países.

Tem aspeto suave,
garras afiadas

e navega
nos mares
da incerteza

Não dura
no tempo e
no espaço.

É varrida
pelo ritmo do trabalho.

E se retira
como se aceitasse
a brutalidade.

Mas não some.

Fica à espreita

E volta nas noites
de inverno quando
tomamos um vinho
e pensamos em

Tudo.

RLL (12/02/2006)

Eschola. Benjamin Miller

Illuminated Manuscripts and Other Remarkable Documents

FROM THE COLLECTION OF
THE ROYAL LIBRARY

Catalogue

Folha de rosto de *Illuminated manuscripts and other remarkable documents* (acervo BN).

SUÉCIA

Scripts
Documents
EXHIBITIONS OF
STOCKHOLM
Hall Exhibition
November 1963

Poesia sueca: poética do quase ser

MÁRCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

A apresentar a poesia de uma língua sob forma de antologia é como tentar apresentar numa imagem um destino. Destino é, porém, o que nos escapa quando tentamos defini-lo e o que se define quando dele tentamos escapar. Se, todavia, a vida humana na linguagem se perfaz numa busca de definir o destino, o que dizer sobre a língua sueca e seu destino escandinavo? Numa palestra sobre o místico e visionário sueco Emmanuel Swedenborg, Jorge Luis Borges disse que o destino escandinavo é aquele “no qual parece que tudo aconteceu como em um sonho e em uma bola de cristal. Por exemplo, os vikings descobrem a América vários séculos antes de Colombo, e nada acontece. A arte do romance é inventada na Islândia, com a saga, mas tal invenção não é difundida. Temos figuras que deveriam ser universais – a de Carlos XII, por exemplo –, mas pensamos em outros conquistadores que realizaram feitos militares talvez inferiores aos de Carlos XII. O pensamento de Swedenborg deveria ter levado à

renovação da Igreja em todas as partes do mundo, mas pertence a esse destino escandinavo, que é como um sonho.”¹ A poesia sueca tampouco parece fugir a esse destino de sonho, pois pouco conhecidos continuam a ser os seus muitos poetas e suas multifacetadas poéticas do entre e do quase, tão misteriosos. Entre espaços, entre caminhos, entre silêncios, entre falas, entre o próprio e o estranho, entre vida e morte, entre ser e não-ser, todos esses entres marcam, com seu ritmo de passagem e reminiscência, de ausência e transitoriedade, de aceno e efemeridade, os poetas suecos aqui apresentados em ordem cronológica. Lendo-se os seus poemas, bem como a clara introdução de Karl-Erik Schøllhammer, pode-se, no entanto, confirmar que esses vários poetas não obedecem a um cânone estético uniforme, mas que, no incomparável e solitário de cada uma dessas poéticas-

¹ BORGES, Jorge Luis. Emanuel Swedenborg. In: ____. *Obras Completas IV*. Rio de Janeiro: Globo, 1999. p. 218.

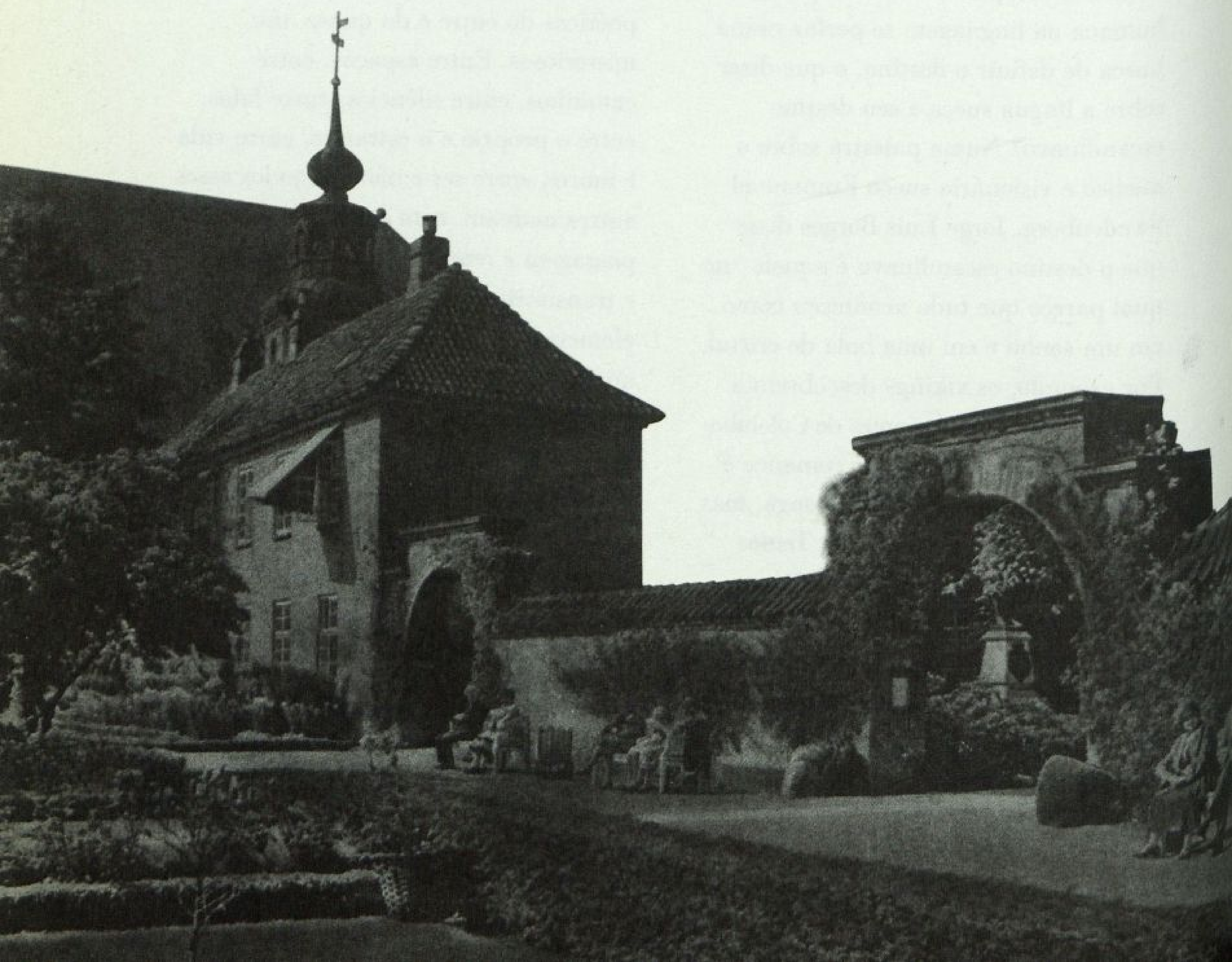
luz, o firmamento do entre e do quase mostra-se cada vez e de novo. O firmamento do entre confirma esse destino escandinavo de quase ser, que é destino de auroras e crepúsculos, de percursos e imensidões, de doações e escuridões. Dar-se conta do quase ser dos homens, das terras, das coisas e sentidos significa enunciar que a vida humana – essa obra da linguagem – só descobre realidade abstendo-se de ser isso ou aquilo, de ser aqui ou lá, para entregar-se ao difícil e inominável a caminho, com seus brilhos de nada. O que se tem não é terra natal, língua materna, propriedade e identidade e sim o efêmero de um quase ser, do em vias de, os interstícios de uma transformação de mundo. E isso tudo no tempo do lento, tempo frio e seco

das dádivas do retraimento, dádivas da linguagem. Alguns versos de Nelly Sachs, poetisa alemã, Prêmio Nobel de literatura em 1966, cantaram assim os meandros dessa poética do quase ser:

Em fuga
que imensa acolhida
a caminho –

envolto
no pano dos ventos
pés na prece de areia
que amém nunca pode dizer
pois deve
das balsas às asas
e adiante –

A borboleta doente
logo redescobre o mar –



Essa pedra
com inscrição de moscas
entregou-se em minhas mãos –

Em lugar de terra natal
seguro as transformações do mundo²

(SACHS, Nelly. *Gedichte*. Frankfurt
am Main: Surhkamp, 1977.)

Apresentar para o leitor de língua
portuguesa essas dádivas do quase ser –
desse destino de linguagem – da poesia
sueca significa não só dar a conhecer
uma poesia muito significativa, mas
insistir sobre a necessidade da conversa
poética entre as línguas. A conversa
poética entre as línguas não fala em

códigos lingüísticos. Fala no caminho
da linguagem, no buscar-se e fazer-se
da palavra, no entre línguas, nos
brilhos do quase ser. Num mundo que
se vê decidido a unidimensionalizar
tudo e todos e a reduzir a linguagem e
os seus entres a um padrão globalmente
desvitalizado é mais do que preciso
traduzir e escutar o outro de peito
aberto. Assim, torna-se possível
descobrir mais uma vez que a
linguagem não mora aqui nem lá e
muito menos na economia de uma
língua franca, mas no entre, aberto e
livre, em que nada se pode segurar a
não ser as transformações de mundo, o
quase-ser.

² Minha tradução para o português.



Frederiksborg Castle, in *Dänemark, Schweden, Norwegen* (acervo BN).

Breve apresentação do modernismo na poesia sueca

KARL-ERIK SCHÖLLHAMMER

Como determinar e caracterizar a poesia de um país? Pela nacionalidade dos poetas, pelas fronteiras incertas de um território, pela língua materna ou pela evocação temática da nação em poemas através das gerações? De um ponto de vista contemporâneo, falar de literatura nacional é contraditório e ao mesmo tempo necessário. Contraditório porque a própria literatura abriu mão de desempenhar o papel de fundador da nacionalidade, passando a orientar-se por perspectivas internacionais ou universais até mesmo quando se aprofunda na intimidade do eu ou nas características do cotidiano e local. Porque o poeta não consegue escapar de sua matéria-prima na língua, faz-se necessário certa cadência e tonalidade inconfundíveis, a resistência expressiva na estrutura do pensar, embutida na sintática e nas fronteiras da sua memória semântica – meio e alvo da própria poesia. Falar da poesia sueca não escapa desta contradição, um equilíbrio difícil entre as obras

singulares e a procura de unidade. Entretanto, podemos arriscar a hipótese inicial de que, em comparação com as literaturas nacionais escandinavas e européias, a poesia lírica do século XX parece adquirir uma originalidade superior a outros gêneros. No contexto europeu, a literatura nórdica só ganha exposição e centralidade no final do século XIX. Na Dinamarca, em função da filosofia de Kierkegaard, dos contos de Hans Christian Andersen e da crítica de Georg Brandes; na Noruega, pela renovação dramática com Henrik Ibsen e Bjørnstjerne Bjørnson; e na Suécia, principalmente pela obra do escritor polivalente August Strindberg (1849-1912) e da romancista Selma Lagerlöf (1858-1940), mas também pelos poetas Erik Axel Karlfeldt (1864-1931) e Gustaf Fröding (1860-1911), ao retomarem a lira popular do cantor e poeta oitocentista Carl Michael Bellman (1740-1795), que arraigou a poesia sueca na tradição das “canções de ocasião” (*sällskapsvisor*). O século XVIII sob o reinado de Gustavo III foi

palco de grandes realizações da nação sueca em todas as áreas políticas e científicas, sobressaindo-se pela aparição de pensadores e escritores importantes como Carl von Lineu (1707-1778) e Emanuel Swedenborg (1688-1772), cujos nomes foram amplamente divulgados e reconhecidos internacionalmente. Todavia, a obra ensaística de Lineu ganhou em primeiro lugar reconhecimento científico, e o místico Swedenborg escreveu quase tudo em latim. Mesmo assim, podemos reconhecer uma certa continuidade entre os poetas suecos do início do século XX, como o simbolista Vilhelm Ekelund (1880-1949), na preferência pela lira harmônica, pelo verso livre, pela sensibilidade nas descrições da paisagem e da natureza, e na vocação para o simbolismo e para os temas espirituais e místicos. Foi, porém, com a poetisa fino-sueca Edith Södergran (1892-1923) que a língua sueca encontrou a expressão que iniciou e influenciou a poesia do século XX de maneira única. Södergran nasceu numa cidadezinha finlandesa, a cinquenta quilômetros de São Petersburgo. Era filha de uma família de fala sueca e, como era comum, frequentou uma escola alemã e começou a escrever nessa língua sob forte influência de Goethe e Heine. Editou seu primeiro livro de poesia em sueco (*Dikter*) em 1917 e apesar de falecer jovem já em 1923, vítima de tuberculose, deixou uma obra singular e pioneira no contexto do modernismo sueco. Inspirada no expressionismo alemão e soviético, Södergran liberou a forma poética por meio da firmeza do ritmo

interno e lírico do poema. Cantava a natureza, exaltada e eufórica, em êxtase dionisíaco como uma sacerdotisa à procura das forças divinas, uma Zarathustra feminina, superior à felicidade ou infelicidade desta vida e em paz com a morte assim como com a vida. Foi testemunha da Primeira Guerra Mundial, fugiu da revolução russa e, doente da tuberculose herdada do pai, morreu na miséria na mesma cidadezinha onde nasceu, considerada a “louca da aldeia”, e deixando os poemas editados após sua morte sob o título *A terra que não é* (1925).

A voz da renovação na poesia sueca do início do século era claramente feminina, e Södergran deixou um legado incalculável que durante muitas gerações se refletiria na liberdade de forma e nos temas abordados. A presença de Nietzsche era maciça e provinha do impacto entre os escritores nórdicos da primeira apresentação do filósofo alemão, oferecida pelo crítico dinamarquês Georg Brandes numa palestra de 1888 intitulada *O radicalismo aristocrático*.

Depois de Edith Södergran, foi a poetisa Karin Boye (1900-1941) quem, nesse universo filosófico, encontrou uma resposta às indagações espirituais. Boye era um talento literário raro e prematuro, profundamente inquieta e perturbada, para quem a poesia foi uma saída das crises pessoais. Assim como Södergran, Boye sentia o peso do conflito entre a vocação espiritual e religiosa e sua sensibilidade erótica. Entrou ainda garota numa forte crise entre o impulso de auto-sacrifício em nome de Deus e a consciência

nietzscheana que a convidava a fazer de seu íntimo “eu” a lei suprema. A descoberta de sua homossexualidade agravava o conflito, mas na escrita do primeiro livro, *Moln* (“nuvens”), encontrou um caminho de realização artística que a permitia superar o conflito. Nas imagens e nos símbolos poéticos, sua procura mística não se realizava na transcendência, mas através do pequeno e do íntimo, com a leveza expressiva de uma garota de 21 anos que impressionava seus contemporâneos. Apesar do sucesso inicial, a vida de Boye foi sofrida, marcada por contínuas crises depressivas. Participou ativamente da organização intelectual Clarté, de orientação esquerdista e ateísta, passou por um longo processo de psicanálise em Berlim durante a república Weimar e, em 1940, editou um romance de ficção científica, *Kallocain*, sobre o destino da sociedade totalitária e militarista. Publicou em 1935 *For trädets skull*, de onde provêm os poemas apresentados nesta antologia e, após seu suicídio em 1941, saiu a grande coleção *De sju dödssyndare* (“os sete pecados mortais”).

Assim como Edith Södergran, também Gunnar Björling (1887-1960) era finlandês e foi, no início de carreira, o inovador modernista mais violento da sintaxe sueca. Durante muito tempo fora considerado hermético e incompreensível, editando ele mesmo a maioria de seus livros. A demanda intelectual de verdade determinava suas regras poéticas e impunha rupturas radicais com as normas gramaticais e as formas poéticas convencionais. Mas na

década de 1930, começando com o livro *Solgrönt* (“verde solar”, 1933), uma nova clareza e concretização apaixonada aparece na sua observação da natureza, levando a um olhar iluminado e quase místico na sua produção tardia.

O destino de seu contemporâneo Harry Martinson (1904-1975) foi muito diferente. Seus primeiros livros, *Nomad* (“nômade”, 1931), *Resor utan mål* (“viagens sem destino”, 1932) e *Kap farvel* (“cabo adeus”, 1933) adquiriram aceitação fácil ao cantar a sedução da viagem, a procura da aventura pelos sete mares e da vivência inocente do novo. Seu universo poético era rico em experiência própria e penetrado de ricas associações sobre a natureza sueca, às vezes com uma clara crítica cultural, tiradas de sua infância simples, por exemplo, no *Näslorna blomma* (“as flores brotam”) de 1935, e das viagens de sua juventude. Depois do livro *Passad* (“passagem”, 1945) sua poesia entrou por um caminho mais simbolista, com tonalidades religiosas, e em 1956 escreveu a épica espacial *Aniara*, sobre o homem moderno no tempo e no espaço. Apesar de manter sua aceitação pelo público, Martinson começou a se considerar incompreendido pela crítica. “Escrevo nas catacumbas”, disse na década de 1960 para um amigo poeta depois da recepção fria ao livro *Vagnen* (“o carro”); e quando em 1974 recebeu o Prêmio Nobel, junto com o romancista Ejvind Johnson (1900-1976), a reação negativa da crítica foi tão explícita que ironicamente o levou ao suicídio em consequência de uma forte depressão.

Na década de 1940 os acontecimentos políticos globais deixaram uma forte marca na literatura sueca. Harry Martinson escrevera testemunhos engajados contra a guerra de inverno entre a Finlândia e a União Soviética, e a polêmica em torno da política de neutralidade sueca na Segunda Guerra Mundial dividiu os escritores, marcando consideravelmente a chamada “geração de 40”. Este grupo de poetas, que incluía Erik Lindegren (1910-1968) e Karl Vennberg (1910-1995), entrou por um caminho de modernismo mais marcado pelas questões espirituais e íntimas, sob clara influência de T.S. Eliot e dos existencialistas franceses, como, por exemplo, no livro *Mannen utan väg* (“o homem sem caminho”), de Vennberg (1941). Os movimentos da vanguarda européia já estavam presentes na poesia surrealista e nos ensaios de Arthur Lundkvist (1906-1991), o crítico mais influente da literatura sueca; mas foi só na obra de Gunnar Ekelöf (1907-1968), que o modernismo sueco alcançou sua expressão mais clara e reconhecida. Ekelöf foi o poeta, ensaísta, tradutor e crítico que melhor conseguiu absorver as tendências internacionais da vanguarda numa trajetória singular de importância internacional. Já nos anos 1920 ele havia entrado em contato com o ambiente artístico europeu em viagens por França, Itália, Alemanha e Inglaterra. Estudou línguas orientais em Londres e depois em Upsala e morou algum tempo em Paris. Lançou o primeiro livro em 1932, *Sent på jorden* (“tarde na terra”), que ele mesmo

depois chamou um “livro suicídio” – “Dai-me o veneno para me matar” –, e cuja radicalidade formal dentro de um universo surrealista foi mal recebido pela crítica. A referência explícita era Baudelaire, Rimbaud e o surrealismo francês, presente na temática desesperada de uma realidade em dissolução, nas dicotomias entre amor e morte, assim como nas imagens associativas da podridão e dos insetos invadindo o corpo. A escrita de Ekelöf exibia, no entanto, um rigor formal e complexo, ligado às estruturas musicais, que nada tinha a ver com o automatismo surrealista. Não obstante, a temática persistia também no segundo livro, *Dedikation* (“dedicatória”), de 1934, mergulhado na realidade dos sonhos e do primitivismo selvagem típico de sua época. Independente economicamente devido a uma herança, Ekelöf fundou com Arthur Lundkvist a revista de vanguarda *Karavan*, mas continuou sendo um individualista, alheio às tendências mais politizadas e engajadas de seus contemporâneos. Em 1935 descobriu a poesia de Edith Södergran, que nunca conhecera pessoalmente e que veio a ter uma importância significativa para seu desenvolvimento. Ekelöf nunca se acomodou à herança folclórica sueca, mas Södergran aproximou-o dos “sentimentos nórdicos” – *nordiske stämningar* – primeiro no *Sorgen och stjärnan* (“o luto e a estrela”), de 1936, e possibilitou seu encontro com um tom lírico mais leve e próprio, que ganhou ampla aceitação entre os leitores. No livro *Färjesång* (“canção da barca”), de

1946, Ekelöf evoca liberação e resistência – “acabou a grande retirada” – na superação das dicotomias em uma sensação de unidade ao mesmo tempo eufórica e melancólica, uma vez que o esvaziamento do “eu” e a perda de nome parecem ser a condição para a experiência de identificação com a realidade que vive: “Vai pelos caminhos mais baixos e íntimos: / Aquilo que é fundo em ti é-o também nos outros”. O poeta toma posse da realidade ao mesmo tempo que dela se abstém, vira quem é ao mesmo tempo que abre mão de si, e quando, no livro *Non serviam* (1945), aparecem as imagens de resistência e luta – “Samothrake” e “Noites de guerra” – estas se referem à posição do indivíduo diante das ideologias e convenções e, ao mesmo tempo, à situação política da guerra. Ekelöf é um revoltado, um niilista anárquico, um “homem solitário” à procura daquilo que “não cabe em parte alguma” e que abre a possibilidade de paz no silêncio, no nada e no sem-sentido. A poesia mais conceitual encontra aqui uma nova reconciliação com a sensibilidade para a natureza nórdica – “E aranhas tecem na noite tácita a sua teia / e cigarras afilam / Sem sentido. / Irreal, sem sentido” – e abre a porta para uma temática mística que ganharia força nos livros seguintes.

As vozes da tradição literária sueca voltaram com força no *Mölna-Elegi* (“elegia de Mölna”), de 1960, embutidas no fluxo de um estilo associativo livre, e as memórias pessoais encontraram suporte em escritores

como Swedenborg, Carl Michael Bellman, Strindberg e Södergran, mas também em Joyce e Proust. Em 1958, Ekelöf foi eleito membro da Academia Sueca de Letras e, em 1966, ganhou o grande Prêmio da Literatura Nórdica. Desde os anos 1920, Ekelöf vinha estudando línguas e literaturas orientais, tendo se fascinado principalmente pelo *Terjúman al-Ashwág*, uma coleção de odes místicas sufi do século XII. Com o livro *En natt i Otocac* (“uma noite em Otocac”), de 1961, voltou ao Mediterrâneo arcaico e, em 1965, saiu a primeira parte da sua trilogia bizantina, chamada *Diwán över fursten av Emgión* (“poemas sobre o príncipe de Emgión”), completada posteriormente com *Sagan om Fatumeh* (“a lenda de Fatumeh”, 1966) e *Vägvisare til underjorden* (“guia ao subsolo”, 1967). O cenário ficcional da trilogia estava livremente situado na história medieval bizantina; o narrador era o príncipe Emgión que, cego e torturado, vive guiado pela prostituta Fatumeh. Ekelöf tinha visitado a sagrada virgem dos Vlahcher numa capela perto de Istambul, e no poema ela aparece como a Madona que não dá luz a um filho, mas é a manifestação de uma espécie tanto de *alma mater* profana como de virgem eterna. Nessa divindade feminina, o príncipe Emgión procura consolo e liberação dos dualismos entre o bem e o mal, entre Deus e o diabo, e a trilogia é toda permeada das relações dialéticas entre luz e escuridão, visão e cegueira, experiência mística e erotismo.

A poesia sueca da década de 1960 buscou afastar-se da tradição das

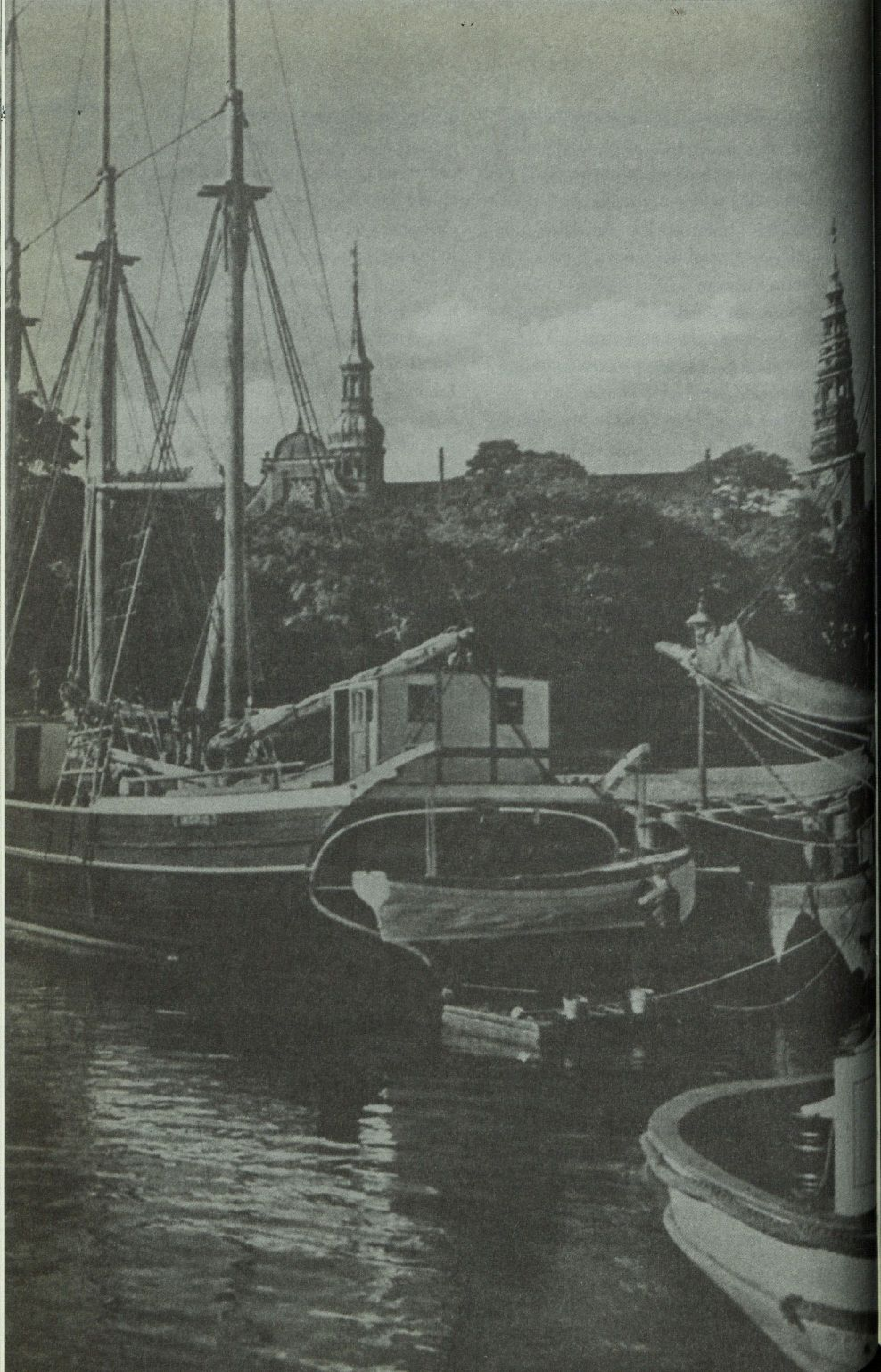
décadas de 1940 e 1950, preocupadas principalmente com inquietudes existenciais ou com a inovação da linguagem, em direção a uma poesia mais comprometida com as questões políticas e sociais. Críticas amargas ao *welfare state* (“estado de bem-estar”) social-democrata e protestos contra a guerra do Vietnã eram freqüentes. No entanto, não desapareceu a lírica experimental, e na obra de Thomas Tranströmer (1931-), que estreou em 1954 com *17 dikter* (“17 poemas”), a poesia modernista sueca adquiriu uma divulgação internacional antes nunca vista. Os primeiros livros de Tranströmer, como *Hemligheter på vägen* (“segredos do caminho”, 1958) e *Klanger och spår* (“sons e marcas”, 1966), inspiravam-se nas muitas viagens feitas pelo escritor para os países balcãs, Espanha, África e Estados Unidos, mas mais tarde volta às paisagens nórdicas, por exemplo, em *Östersjöar* (“os mares do este”, 1974) ou no livro de memórias *Minnena ser mig* (“as lembranças me olham”) de 1993. A poesia de Tranströmer foi amplamente traduzida, e ele mesmo foi um tradutor importante de outros poetas, como Robert Bly, tendo adquirido uma popularidade extraordinária na sua pátria. Foram vendidos mais de 30.000 exemplares de seu livro *Sorgegondolen* (“gôndola de luto”), escrito durante uma crise grave de saúde em 1996, o que mostra a importância do poeta apesar de temas muitas vezes melancólicos, girando em torno de doenças, morte e depressões, tais como *Mörkseende* (“sombrio”, 1970) e *Den stora gåtan* (“o grande

enigma”), de 2004, que trata da questão da morte. Também na obra de sua contemporânea Birgitta Trotzig (1929-) destaca-se a experiência dolorosa da vida e da existência como um conflito entre a arte e a vida, entre o “eu” e o poema e entre o estético e o ético. Em 1975, ela escreve: “É uma banalidade que um poema não seja uma representação direta da realidade: para mim esta banalidade tem sido um problema de vida. Chegar à realidade – ‘a realidade’ – mas como?” (*Jaget och världen* – “o eu e o mundo”). Como muitos de seus contemporâneos, Birgitta Trotzig enfrentou o niilismo do pós-guerra mergulhada em reflexões existenciais e religiosas em diálogo com Dostoievski e Simone Weil, mas também com Hölderlin, Novalis, Kafka, Celan e Nelly Sachs. Durante as décadas de 1950 e 1960, iniciou um ciclo de narrativas líricas. Em 1957, Trotzig escreve a lenda *De utsatta* (“os expostos”), que se passa na região de Skåne no século XVII. Em *En berättelse från kusten* (“um relato da costa”) de 1961, Trotzig escreve um poema de 250 páginas sobre a vida na aldeia Aahus, também na região de Skåne, durante a Idade Média, mantendo assim a característica de conciliar, por um lado, a experimentação com as formas poéticas com relatos épicos sobre a história de sua região, de seu lar e identidade e, por outro, a expressão poética da natureza nórdica com mergulhos profundos na psique humana e nos conflitos espirituais. A poesia mais politizada e engajada nos temas da década de 1960 encontra-se mais

claramente representada nos trabalhos de Göran Sonnevi (1939-), considerado “o poeta da nova esquerda”, desde o livro *Ingrepp – Modeller* (“intervenções – modelos”), de 1965, que inclui um famoso poema contra a guerra do Vietnã. Na última década, ainda tem se destacado como um dos contemporâneos mais importantes, com *Mozarts tredje hjärna* (“o terceiro cérebro de Mozart”), de 1996, e *Klangernas bok* (“o livro dos sons”), de 1998.

Não seria possível aqui dar conta da multiplicidade da poesia sueca de quase um século. Poucos são lembrados e muitos esquecidos injustamente. Na geração contemporânea, poetas como Tobias Berggren (1940-), Katarina Frostenson (1953-) e Ann Jäderlund (1955-) já ganharam reconhecimento dentro e fora da Suécia. Para o leitor de primeira viagem, a antologia deste número temático da revista *Poesia Sempre* oferece uma degustação seleta de primeira classe. O caminho de leitura a seguir depois depende muito do acesso a traduções, mas minha sugestão seria sempre começar pelo melhor, pelo ápice do modernismo sueco do século: Gunnar Ekelöf. Vejo a obra de Ekelöf como a realização suprema do modernismo sueco e como uma síntese dos traços que possibilitam uma unidade entre tantos poetas. Ele tem uma raiz sólida na tradição sueca de Bellman e Strindberg, e estabelece a unidade entre os poetas da década de 1940 e o modernismo fino-sueco de Södergran, Enckell e Björling. Ele traduz a lírica francesa, introduz o movimento surrealista e se apropria da

técnica de montagem de Eliot. Em outras palavras, ele se deixa inspirar pelos poetas mais importantes de seu tempo para depois rejeitá-los, uma vez absorvidos no seu sistema próprio. Seu individualismo anárquico e sua crítica contra o domínio social-democrata antecipam a poesia politicamente consciente das décadas de 1960 e 1970. Ainda assim, ele escolhe o mote de Lúcifer – “Não vou servir” (*Non serviam*) – e se mantém independente de qualquer programa e qualquer escola. A força de sua poesia é a profundidade filosófica existencial e simultânea clareza expressiva, sempre na soleira do silêncio – “*Absentia animi*” – a serviço de um humanismo resistente contra qualquer tipo de totalitarismo. Ninguém domina melhor a dissecação experimental e lírica da linguagem, a interpretação no desdobramento dialético de seus significados mais insólitos, levados ao extremo do sem-sentido, como no livro *Strountes* (“bobagens”), de 1955 – “Tudo o que escrevi / escrevi entre as linhas”. Na obra de Ekelöf sintetizam-se pensamento e ferramenta poética de maneira a inscrevê-la entre a melhor poesia de seu tempo.



ANTOLOGIA

AUGUST STRINDBERG

EDITH SÖDERGRAN

GUNNAR BJÖRLING

KARIN BOYE

HARRY MARTINSON

GUNNAR EKELOF

ERIK LINDEGREN

CARL-ERIK AF GEIJERSTAM

BIRGITTA TROTZIG

TOMAS TRANSTRÖMER

LARS GUSTAFSSON

GÖRAN SONNEVI

TOBIAS BERGGREN

BENKT-ERIK HEDIN

KATARINA FROSTENSON

ANN JÄDERLUND

*Novas direções na arte, ou O acaso na criação artística**

Dizem que os malásios perfuram as hastes dos bambus que crescem nas florestas. Chegam, então, os ventos; e os selvagens, deitados no chão, escutam sinfonias executadas por essas gigantescas harpas eólicas. O misterioso é que cada um escuta sua própria melodia e harmonia, segundo o fortuito lance dos ventos.

É sabido que artesãos usam caleidoscópios para desenvolverem novos motivos e que entregam ao cego acaso a composição das estilhas de vidros pintados.

Quando chego na célebre colônia de artistas em Marlotte, vou à sala de jantar para olhar os famosos painéis de tecido. Bem, eu vejo ali: retrato de uma dama a) jovem, b) velha, etc. Três corvos num galho. Tudo muito bem feito. Vê-se logo o que tudo isso representa.

O luar. Uma lua bem clara; seis árvores; água parada, refletora. Luar – é óbvio!

Mas o que é isto? É justamente essa pergunta inicial que propicia a primeira satisfação. É preciso procurar, conquistar; e nada é mais agradável do que o instante em que a fantasia começa a pôr-se em movimento.

O que é isto? Os pintores chamam de “raspas de paleta”, e com isso entende-se: terminado o trabalho, o artista raspa os restos de tinta e, se por acaso sentir-se inspirado, começa a fazer algum tipo de esboço. Fiquei encantado diante desse painel em Marlotte. Havia ali tamanha harmonia nas cores, aliás, bem justificável, pois todas elas pertenciam a um mesmo quadro. Quando no seu interior o artista se sente liberado do incômodo de procurar as cores certas, vendo-se tentado a buscar com toda força criadora novas formas; quando a mão conduz a espátula aleatoriamente, prendendo-se ao paradigma da natureza sem querer imitá-la, a totalidade se revela como uma maravilhosa mistura de inconsciente e consciente. Essa é a arte natural ou, em outras palavras, a arte em que o artista trabalha tal qual a natureza fortuita, sem finalidade predeterminada.

Revi algumas vezes, depois de um tempo, esses painéis feitos dessas raspas, neles encontrando sempre algo novo, de acordo com meu estado de espírito.

*Publicado originalmente no periódico parisiense *Revue des revues*, em 1894, sob o título “Des arts nouveaux! ou Le hasard dans la production artistique”.

Estava, certa vez, à procura de uma melodia para minha peça de um ato só, *Samum*, passada na Arábia. Afinei, então, aleatoriamente meu violão, soltando as chaves a torto e a direito até encontrar um acorde que me pareceu algo extraordinariamente especial, sem, contudo, ultrapassar a fronteira da beleza.

Os atores acataram a melodia; o diretor, porém, realista até a raiz dos cabelos, ao ouvir que minha melodia não era genuína ficou a exigir uma autêntica. Consegui reunir um conjunto de canções árabes, mostrei-as ao diretor, que as rejeitou todas e acabou considerando minha cantiga árabe mais árabe do que a realmente árabe.

A canção foi tocada e acabou me trazendo um certo sucesso, pois o compositor da moda, comovido pela minha melodia, pediu-me para escrever a música para minha pequena peça a partir dessa minha melodia “árabe”.

Eis a minha melodia, que o acaso mesmo criou: Sol. Dó sustenido. Sol sustenido. Si bemol. Mi.

Conheci um músico que se divertia em mandar afinar o seu piano de qualquer maneira, de um jeito sem pé nem cabeça. Tocava, então, de cor, a *Patética* de Beethoven. Que alegria indescritível ouvir uma peça antiga viver novamente. Ouvi essa sonata ser tocada durante vinte anos, sempre sem nenhuma esperança de vê-la desenvolver-se; sempre estagnada, incapacitada de ir mais longe.

Desde então, é desse modo que toco no meu violão melodias conhecidas. Os violonistas me invejam, e ao me perguntarem de onde tirei essa música, eu lhes respondo: não sei. Eles acreditam que sou compositor.

Uma idéia para os fabricantes desses realejos tão modernos: façam a olho uma cavidade no cilindro da melodia e obterão um caleidoscópio musical.

Em sua *Vida dos animais*, Brehm¹ afirma que o *Sturnus vulgaris*, esse pássaro tipo corrupeirão, imita todos os sons que escuta: ruído de porta se fechando, pedra do amolador, pedras do moinho, sopro dos ventos, etc. Mas não é nada disso. Já ouvi esse tipo de pássaro na maioria dos países da Europa e todos cantam o mesmo “picadinho” que mistura lembranças e impressões de bem-te-vis, sabiás, andorinhas e outros parentes, e isso numa tal maneira que cada ouvinte pode escutar o que quiser. Esse tipo de corrupeirão tem, na verdade, dentro de si o caleidoscópio musical.

O mesmo acontece com os papagaios. Por que papagaios cinzas com rabo vermelho escarlate costumam chamar-se Jacó? Porque sua melodia natural, seu grito de chamado, é Jacó. E os seus donos acreditam ter ensinado o papagaio a falar; a dizer, para começar, seu próprio nome.

Ó louros! Ó araras! É divertido ouvir uma senhora idosa ensinando seu papagaio como ela diz estar fazendo. O animal balbucia gritos desconjuntados; a senhora traduz aquilo, tecendo comparações com o que mais de perto se lhes assemelha ou,

¹Alfred Edmund Brehm (1829-1884), zoólogo e escritor alemão, é o autor da célebre *Vida dos animais* e de *Maravilhas da natureza*.

dizendo-se mais corretamente, ela coloca letra nessa música desgraçada. Para um estranho é, de fato, impossível ouvir o que o papagaio “diz” antes de ouvir as palavras na boca da dona.

Uma vez deu-me na veneta modelar em barro um menino pedinte a partir de um modelo antigo. Ele estava assim com os braços levantados, mas eu fiquei tão decepcionado com ele que, num rompante de desespero, minha mão esbarrou sobre a cabeça do infeliz. Veja! Operou-se, então, uma metamorfose que nem Ovídio seria capaz de imaginar. Durante esse golpe, achatou-se a cabeleira grega, que ficou como que um boné escocês encobrindo o rosto; cabeça e garganta afundaram-se entre os ombros; os braços caíram, deixando as mãos alinhadas com os olhos sob o boné; as pernas se dobraram, os joelhos se juntaram; e tudo se havia transformado num menino de nove anos chorando e escondendo as lágrimas entre as mãos. Depois de um leve retoque a estatueta ficou pronta, ou seja, o observador recebeu a impressão desejada.

Lancei depois disso, no ateliê de meus amigos, uma teoria sobre arte automática.

– Meus senhores, vocês se lembram do menino no conto popular, que caminhava na floresta e viu uma fada do bosque? “Ela é bela como o dia, com cabelos de esmeralda, etc.” Ele se aproxima, ela lhe dá as costas, que se assemelha a um tronco de árvore.

É claro que o menino não tinha visto nada além de um tronco de árvore e que a sua viva fantasia compusera o resto.

É o que acontece tantas vezes comigo.

Uma bela manhã, enquanto andava pela floresta, cheguei até um cercado de árvores. Meus pensamentos estavam distantes, mas meus olhos viram no chão um objeto estranho e desconhecido.

Por um momento, tratava-se de uma vaca; logo depois, de dois camponeses se abraçando; a seguir, de um tronco de árvore; depois... Essa oscilação de impressões sensoriais me agrada... me enleva... mas, eu não quero... agora é um desjejum na relva, come-se... mas as figuras estão inquietas como num panóptico, ó... isso é... é um arado abandonado, onde o camponês joga o seu casaco e pendura sua mochila! Tudo está dito! Nada mais para se ver! O prazer acabou!

Não temos aqui uma analogia com as pinturas modernistas, tão incompreensíveis para esses pequenos burgueses esbanjadores? Primeiro, vê-se apenas um caos de cores, depois começa a assemelhar-se com alguma coisa; isso parece com... não; isso não se parece com nada. De repente, fixa-se um ponto como núcleo numa célula; o ponto cresce, as cores agrupam-se em seu redor, aglutinam-se, formam-se raios que projetam ramos, galhos, como fazem os cristais de neve nos vidros das janelas... e as imagens mostram-se para o observador que assessora o ato criador do quadro. E o que tem mais valor: a pintura é continuamente nova, variando com a iluminação; nunca se cansa, vivendo de novo a cada vez, equipada com a dádiva da vida.

Pinto nas horas livres. Para dominar o material, escolho uma tela de tamanho médio ou, de preferência, um painel, a fim de poder terminar o quadro em duas ou três horas, o quanto dura minha inspiração.

Um desejo difuso apodera-se de mim. Refiro-me ao interior sombreado da floresta, de onde se vê o mar no pôr-do-sol.

Então, com a espátula usada para esse fim – não possuo nenhum pincel – distribuo as cores sobre o painel, misturando-as ali mesmo de modo a obter um desenho mais ou menos assim: O orifício no meio da tela representa o horizonte do mar; nesse momento, espraia-se o interior da floresta, a obra do verde e as copas das árvores agrupadas em cores, quatorze, quinze, sem pé nem cabeça, mas sempre harmoniosamente. A tela está coberta; tomo distância e olho! Puta que pariu! Não consigo descobrir nenhum mar. O orifício iluminado mostra uma perspectiva infinita de luz rosa e azulada, onde seres voláteis, incorpóreos, indeterminados pairam como fadas usando caudas feitas de céus. A floresta transformou-se numa caverna subterrânea e escura, bloqueada por abrolhos; e o primeiro plano – vejamos o que é –, falésias cobertas de lava, que não se encontram em nenhum lugar – e ali à direita, a espátula alisou tanto as cores que ficaram parecendo reflexos num espelho d'água – não, veja! É uma poça. Extraordinário!

E agora? Sobre a água há uma mancha branca e rosa, cuja origem e significado não consigo explicar. Um instante! – uma rosa! – A espátula trabalha dois segundos e a poça se vê cercada de rosas, rosas, uma quantidade de rosas!

Um leve toque aqui e ali com o dedo mistura as cores contrárias, funde e expulsa as duras tonalidades de cor, ameniza, dilui, e eis o quadro!

Minha esposa, nessa época uma boa amiga, aproxima-se, observa e fica inteiramente tomada de entusiasmo por essa “gruta de Tannhäuser” de onde sai uma enorme serpente (ou seja, minhas fadas voadoras) serpenteando no país das maravilhas e as malvas (minhas rosas!) refletem-se na fonte fosfórea (minha poça!), etc.

Durante o período de uma semana, ela admirou a “obra-prima”, avaliando-a em milhares de francos e assegurando o seu lugar num museu, etc.

Oito dias depois voltou a um período de antipatia exaltada e em minha obra-prima ela só via bosta!

E ainda se diz que a arte existe como coisa em si!

Tem rima aqui? Quem sabe! Vocês já observaram como rimar é um trabalho desagradável. A rima suspende o fôlego, mas também o libera. O som torna-se, então, o mediador entre representações, imagens, idéias.

Esse é Maeterlinck, o que ele faz? Rima no meio da prosa.

E esses críticos imbecis e miseráveis, que por essa razão o acusam de debilidade, usam a expressão “científica” (!) ecolalia para designar a sua doença.

Ecolalistas, esses são, desde a criação do mundo, os verdadeiros poetas. Exceção: Max Nordau², que rima sem ser poeta. *Hinc illae lacrimae!*

A arte futura (que como tudo mais também desaparecerá!): Reproduza com imprecisão a natureza; imite, sobretudo, o modo de criação da natureza!

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

² Max Simon Nordau (1849-1923) nasceu em Peste, na Hungria. Líder sionista, médico, escritor, crítico social, Nordau fundou, juntamente com Theodor Herzl, a organização sionista mundial. Sua obra mais célebre é *Degeneração* (1892).

Edith Södergran (1892-1923)

Pensamentos da natureza

Vida e morte, ver com olhos, são sol e lua.

Assim giram pelo mundo os sóis doadores de vida, as luas mortíferas, as terras submetendo-se à vida e à morte.

Em torno de tudo doentio tece a lua a sua teia até que venha a lua cheia e a busque numa noite bela.

As crianças da natureza que estão a morrer amam a morte, anseiam pelo instante em que a lua as virá buscar.

Fiel à morte, a natureza a vivencia toda noite. Submete-se a ela tanto quanto ao encantamento do sol e da lua.

A morte é um veneno doce – apodrecimento, mas não é deletério na morte. A natureza é a própria saúde e percebe a morte tão salutarmente como a vida.

No apodrecer está a beleza mais elevada e o diabo é a bondade mais elevada de Deus. Admirável é a obra da aniquilação no outono.

A natureza está sob a proteção de Deus. O diabo não tem nenhum poder sobre a natureza. A natureza é a querida de Deus.

Se não nos tivéssemos tornado crianças da natureza não chegaríamos ao reino dos céus, já que os mistérios religiosos são mistérios da natureza. Eles não sentiram satisfação nos templos judaicos, só na criança da natureza, essa que sem muitos saberes simpatizava com os lírios de Saron.

O caminho da natureza para Deus é direto, eterno e objetivo, sem acidentes externos.

O coração humano que busca Deus precisa lutar contra a subjetividade, pois o coração começa além da subjetividade. O caminho da natureza é porém apaziguado.

Setembro 1922

In *Samlade dikter*

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Beleza

O que é beleza? Pergunta a todas as almas –
beleza é toda abundância, toda brasa, todo excesso e
toda grande pobreza;
beleza é ser fiel ao verão e estar nu para o outono;
beleza é a veste emplumada do papagaio ou o pôr-do-sol pre-
sentindo tempestades;
beleza é um traço marcado e um tom próprio: sou eu,
beleza é uma grande perda e um cortejo silente,
beleza é o pulsar leve do leque despertando o sopro do destino;
beleza é ser prazeroso como a rosa
ou tudo perdoar porque brilha o sol;
beleza é a escolha monástica da cruz ou o colar de pérolas que
a mulher recebe do amado,
beleza não é o molho ralo com que o poeta serve
a si mesmo,
beleza é declarar guerra e buscar felicidade
beleza é servir poderes do alto.

In *Samlade dikter*

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

A terra que não é

Anseio pela terra que não é
Pois tudo que é, estou cansada de desejar.
A lua me conta em runas argênteas
da terra que não é.
A terra onde todos os nossos desejos se realizam
A terra onde se liberam nossas correntes
A terra onde refrescamos nossa testa machucada
no orvalho da lua.
Minha vida era uma mansão ardente.
Um só porém eu encontrei e um só eu realmente conquistei –
o caminho para a terra que não é.

A terra que não é
por lá anda meu amado com coroa refulgente.
Quem é meu amado? A noite está escura
e as estrelas tremulam a resposta.
Quem é meu amado? Qual o seu nome?
Os céus arqueiam-se cada vez mais alto
e uma criança humana afoga-se em névoas infindas
e ninguém sabe a resposta.
Mas uma criança humana nada mais é do que sabedoria
E estende seus braços ainda mais alto do que todos os céus.
E chega a resposta: Eu sou quem amas e sempre
amarás.

In Samlade dikter

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Gunnar Björling (1887-1960)

O puro poema é pensamento, louco és tu que não sabes, tu
e tuas ciências.

Mas em cada palavra é luz poema.

O vão te circunda e amplia o anseio, dá
vida ao coração,

é olhar e pensamento, adquiridos com fogo sanguíneo, flâmulas criadoras de uma
luta, como duelo de caciques.

O puro poema é vida do dever e recato do pensamento
e as perspectivas selvagens.

In Valda dikter i två band

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

É nas palavras
i s s o e
- que no esquecimento

Quando e -
mais do que assim
que ninguém sabe

no ponto fronteiroço
e que um único
e como - tudo

In *Valda dikter i två band*

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Palavras são palavras
e coisas estão no meu espaço

Mas imagem das palavras
imagem e palavra e ainda palavra

Ah não pára
não demore mais, não lembre:
isso não é mais Isso é
apesar

In *Valda dikter i två band*

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Caminha com tanto frescor
vestígio de três mil anos
esse e cada silêncio
coisa dia humano e ruído de mundo
e como inaudíveis
o alarme, um todo poderoso

procura encontrar
pedra e fungo, ácido, uma pulga
esse e cada silêncio
coisa dia humano e ruído de mundo
e como inaudíveis.

In *Valda dikter i två band*

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

E no passar
langor sem ânsia
à minha porta
e cabem todos os ventos

Não será no céu da tarde
e arauto
manhã
e manhã para ti?

In Valda dikter i två band

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Karin Boye (1900-1941)

Desabrigado

Perder o lar da alma e peregrinar distante
e depois nada mais poder achar,
e descobrir que se esqueceu o que é a verdade,
e achar que só de mentira se é feito,
e habituar-se consigo e odiar-se –
é fácil, sim é muito fácil.

Tristeza é fácil, mas alegria, orgulhosa e difícil,
pois alegria é o mais simples de tudo.

Mas aquele que busca para si um lar,
não deve crer que se ache em qualquer lugar –
precisa peregrinar desabrigado por um tempo;
e quem é feito de mentira e quer sarar-se,
precisa odiar-se até poder
de verdade, essa que aos outros se dá.
Qual o valor de se entristecer por isso?
Espera, meu coração, e tenha paciência!

In *Moln*

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

O inominado

Muito que dói não tem dicção
Melhor é calar e guardar no coração.

Muito é secreto e obscuro e perigoso.
Melhor é suportar atento e cuidadoso.

Melhor é confiante no mistério acreditar
Sem mexer nos grãos que estão a germinar.

“Aqui o pensamento não se põe em aventura.
Mãe de tudo, guia-me com intuição segura!”

Bom é escutar da mãe a voz falada –
Recebe consolo calado a aflição calada.

In Moln

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Harry Martinson (1904-1975)

Gaivota morta

Já não golpeia
 meu bico sôfrego
 na quietude da bruma.
 Já não vou, enjoada do óleo de baleia,
 ao sabor das vagas onde o sol se espelha;
 não mais me deleito
 - nos escolhos rugosos -
 com os fígados gostosos do bacalhau -
 não mais - ó! não mais!

Mas na neblina vivem meus gritos perdidos.
 Ouviste-os tu, pescador,
 e também ressoante a bóia oscilante
 tu, a quem a vaga arrastou
 desgarrado no mar.
 Não mais rangerão os toletes, puxando-te ao largo.
 - Traz a noite o silêncio -
 Vive, ó! Meu grito solitário!

In *Spökskepp*

Tradução de SILVA DUARTE, publicada em *Cinco poetas suecos*: antologia em versão direta de Silva Duarte. Lisboa: Casa Portuguesa, 1966. p. 45.

Pobreza

Não é a pobreza pior porque arrasta o homem para a morte
Por não querer andar com sapatos apertados nos atalhos da
Vida.

É pior a pobreza pelo ódio oculto que faz nascer,
Pela luta eterna de alfinetadas
Que mais certa morte traz que outra coisa ao pobre lar
Até o homem deixar de saber o que melhor seria
Quando já nem o sol nem o vento sente.

In Natur

Tradução de SILVA DUARTE, publicada em *Cinco poetas suecos*: antologia em versão direta de Silva Duarte. Lisboa: Casa Portuguesa, 1966. p. 53.

Vento do mar

Sobre os oceanos infindos balança o vento do mar...
suas asas estende na noite e no dia
eleva-se e desce
sobre o solo ondulante e deserto do mar eterno.
Aproxima-se a manhã
ou é a noite que vem
e o vento do mar sente no rosto... o vento da terra.

Entoam as bóias-sinos cânticos noturnos e matutinos
um fumo de carvão de navio distante
ou um fumo de resina fenícia some-se no horizonte,
solitária medusa ondeia com suas raízes azuis brilhantes,
intemporal, ao azar.
Aproxima-se a noite ou é a manhã que vem

In Natur

Tradução de SILVA DUARTE, publicada em *Cinco poetas suecos*: antologia em versão direta de Silva Duarte. Lisboa: Casa Portuguesa, 1966. p. 54.

Gunnar Ekelöf (1907-1968)

Toma e escreve

Desde a vida, desde os vivos,
Desde a morte, desde os mortos
Desde o amar e o odiar
Desde oriente e ocidente
esses dois que nunca poderão encontrar-se
e nunca separar-se
só pressentir a proximidade do outro
perceber e seguir a voz do outro
como deve fazer o homem
no ódio e no amor.

Canto desde o único que con-
cilia
o único prático, para todos igual:
Como é raro o homem ter poder
para abster-se do poder!
para abster-se eu e a fala, abster -
o único que dá poder.

In Färjesång

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Creio no homem solitário

Creio no homem solitário,
naquele que solitário vai caminhando
que não corre, como um cão, para o seu faro,
que não foge, como um lobo, ao faro do homem:
Ao mesmo tempo homem e anti-homem

E como conseguir que assim se harmonize?
Foge dos caminhos mais altos e dos mais aparentes!
Aquilo que é rebanho nos outros é-o também em ti.
Vai pelos caminhos mais baixos e íntimos:
Aquilo que é fundo em ti é-o também nos outros.

É difícil habituar-se a si próprio.
Difícil é desabituar-se de si próprio.
Aquele que o consegue, contudo, nunca será abandonado.
Aquele que o consegue, contudo, sempre ficará solidário.
O não prático é a única coisa prática
com duração.

In *Färjesång*

Tradução de SILVA DUARTE, publicada em *Cinco poetas suecos: antologia em versão direta de Silva Duarte*. Lisboa: Casa Portuguesa, 1966. p. 67.

Existe algo que não cabe em parte alguma

Existe algo que não cabe em parte alguma
e mesmo assim não é evidente
e mesmo assim decide
e mesmo assim está de fora.
Existe algo que se nota justo quando não se nota
(como o silêncio)
e não se nota justo quando haveria de notar,
mas aí se confunde (como o silêncio) com um outro.

Olha as ondas sob o céu. Tempestade é superfície
e tempestade, o nosso modo de olhar.
(Em que me tocam as ondas. Ou a sétima onda)
Existe um vazio entre as ondas:
Olha o mar. Olha as pedras no chão.
Existe um vazio entre as pedras:
Elas não se soltam, não se lançam até aqui,
Jazem aqui e ali – uma parte da falésia.
Torna-te então pesado, faz uso do teu peso morto,
Permite a ti romper-te, permite a ti lançar-te, cai,
Naufraga na falésia!
(Em que me toca a falésia)

Existe mundo, sóis e átomos.
Existe um saber, estrategicamente construído sobre pontos fixos.
Existe um saber, indefeso, construído sobre vazios incertos.
Existe um vazio entre mundo, sóis e átomos.
(Em que me toca o mundo, sóis e átomos)
Existe a perspectiva inusitada de tudo
nessa vida dupla.
Existe paz para além de tudo.
Existe paz atrás de tudo.
Existe paz dentro de tudo.

Escondida nas mãos.
Escondida na pena.
Escondida na tinta.
Sinto paz em tudo.
Arejo paz por detrás de tudo.
Olho e escuto paz dentro de tudo
paz monocórdia para além de tudo
(Em que me toca a paz).

In Färjesång

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Apoteose

dai-me veneno para me matar ou sonhos para viver
em breve findará a ascese nos portais da lua que o sol já
benzeu
e se bem que divorciados da realidade deixarão os sonhos do
morto de lamentar seu destino

pai ao teu céu deixo meus olhos como gotas azuis no mar
já não se inclina o mundo em trevas perante as palmas e os
salmos
mas os ventos milenários penteiam os cabelos soltos das
árvores
as fontes apagam a sede do caminhante invisível
são vãos os quatro pontos cardiais em volta
do ataúde
e a musselina dos anjos é transfigurada
por uma varinha mágica
em nada

In Sent på jorden

Tradução de SILVA DUARTE, publicada em *Cinco poetas suecos*: antologia em versão direta de Silva Duarte. Lisboa: Casa Portuguesa, 1966. p. 62.

Noites de guerra

Tirai-me os sonhos maus das noites de pesadelos:
O esqueleto fugindo, naquele meio devorado
A fera que ataca e ruge, aquela, a incalculável.
Libertai-me daqueles rostos maculados.
Lançai-me em letargo profundo, mergulhai-me em frígidas
 Correntes
De água do gelo, água da neve, fria e livre de vermes
Tão fria que fiquem os pés dormentes, as mãos insensíveis.
Soltai-me todos os colchetes e fivelas do corpo
Para que possa a alma emergir do sonho, nua.

In Non serviam

Tradução de SILVA DUARTE, publicada em *Cinco poetas suecos*: antologia em versão direta de Silva Duarte. Lisboa: Casa Portuguesa, 1966. p. 68.

Absentia animi

No outono

No outono quando a gente se despede

No outono quando todas as porteiras estão abertas para insensatos
cercados

Onde fungos irreais apodrecem

E sulcos cheios d'água estão a caminho

Do nada, e um caracol está a caminho

Uma borboleta esmigalhada está a caminho

Do nada, que é uma rosa desflorada

A menor e a mais feia. E pernilongos, esses otários

malditos

cambaleantes, embriagados ao brilho da lâmpada na noite

E a própria lâmpada que sopra esmorecendo

no mar nada da luz, mar polar do pensamento

em longas ondulações

espuma silente murmurante

de séries divididas por séries

do nada pelo nada para o nada

palavra contra palavra final abracamarte abraxas palavra

(como som de uma máquina de costura)

E aranhas tecem na noite tácita a sua teia

e cigarras afilam

Sem sentido.

Irreal, sem sentido.

No outono

Embaralha-se em meu poema

Palavras cumprem seu papel e ficam ali

Poeira lhes recobre, poeira ou orvalho

Até o vento (as) rodopiar e assentar (e) em outro-

lugar

aquele que partout busca o sentido de tudo de há muito

viu

que o sentido de embaralhar é embaralhar

que em si mesmo é algo inteiramente outro que
galochas molhadas pelas folhas
passos de pensamentos distraídos pelo tapete do parque
de folhas, aderindo intimamente
às galochas molhadas, passos de pensamentos distraídos
tu te perdes, ficas perdido
não tenhas tanta pressa
aguarda um pouco
espera
no outono quando
no outono quando todas as porteiras

e acontece que no último raio enviesado após um dia de chuva
com longas pausas hesitantes

como que flagrado

um sabiá abandonado canta no topo da árvore
para o nada, para a própria garganta. Como vês
seu topo de árvore ergue-se para o fundo pálido do céu
tocando uma nuvem solitária. E a nuvem nada
como as outras nuvens mas também como se abandonada, hors saison
e em sua essência de há muito em outro lugar
e em si mesma (como canto) já é outra coisa do que
descanso eterno

Sem sentido. Irreal.

Sem sentido. Eu

Canto sento aqui

No céu numa nuvem

Não desejo mais nada

Desejo estar bem bem longe

Estou bem longe (entre os ecos do entardecer)

Estou aqui

Palavra contra palavra abracamarte

Tu também eu

Ó bem bem longe

Lá nada em céu claro

Sobre um topo de árvore uma nuvem

Em feliz inconsciência!

Fundo dentro de mim

Lá, da superfície negra de um olhar pérola reflete

em feliz semi-consciência

a imagem de uma nuvem!

Não é isso que é

É outra coisa
Existe nisso que é
mas não é isso que é
Ó bem bem longe
no que está além
existe alguma coisa perto
Ó fundo dentro de mim
No que está perto
Existe algo além
Algo além-perto
No que é aquém-longe
Algo nem nem
No que é ou ou:
Nem nuvem nem imagem
Nem imagem nem imagem
Nem nuvem nem nuvem
Nem nem ou ou
Mas uma outra coisa!
O único que existe
É outra coisa!
O único que existe
naquilo que existe
é outra coisa!
O único que existe
naquilo que existe
é o que nisso
é outra coisa!
(Ó cantigas de ninar da alma
Cantigas de outra coisa!)

Ó
non sens
non sentiens non
dissentiens
indesinenter
terque quaterque
pluries
vox
vel abracadabra

Abraxas abracamarte

Palavra contra palavra final que se refaz palavra

Sem sentido

Irreal. Sem sentido.

E aranhas tecem na noite tácita a sua teia

E cigarras afilam

No outono

In Non serviam

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Poética

É o silêncio que deves escutar
O silêncio atrás das interpelações, alusões
O silêncio na retórica
Ou na chamada plenitude formal
Pois esta é busca do sem sentido
No cheio de sentido
Ou o contrário
É tudo que eu tão cheio de arte procuro poetizar
É por contraste sem arte
E todo cheio é vazio
O que eu escrevi
Escrevi entre linhas

In *Opus incertum*

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Erik Lindegren (1910-1968)

Mãe cósmica

sê em mim a respiração das tuas vias lácteas
sê em mim a que já és e sempre tens sido
um sonho do outro lado da montanha dos sonhos e para além
do mistério
algo mais real que a própria realidade
algo que nem esquecer nem recordar posso
algo como soturnas naves vagueando para a luz do farol
algo como nuvens tais luminosas rochas e rochas
quais nuvens sombrias
algo que torna o frio inconcebível inconcebível calor
algo que esteve em mim e me transfigurou
ó transfigura-me
converte-me em porto para o navio da minha inquietude
espera por mim no seio da terra
procura-me na minha urna
ó transfigura-me e sê em mim
tal como insensível em ti repouso
no sonho da inconsciência e na constelação de teus olhos

In *Sviter*

Tradução de SILVA DUARTE, publicada em *Cinco poetas suecos: antologia em versão direta de Silva Duarte*. Lisboa: Casa Portuguesa, 1966. p. 79.

Carl-Erik af Geijerstam (1914-)

Espaço-entre

Quietude não é somente estar longe de algo - de pensamentos
intranquilos, de vozes conversantes e sinais telefônicos.

É um vazio, um espaço-entre, à espera.

Algo desperta e busca tateante, mais ou menos como uma barata experimentando
com sua casca. Talvez

exista um mundo aqui perto, com chuva, com pedra e com

portal, deslizando em suas dobradiças - sim, com

a sombra que alguém mesmo lança sobre o chão. Pode-se ver sinal e vestígio de

algo, que reaparece para um conhecido, embora longamente negligenciado e

esquecido. Ergue-se

de novo como a grama já pisada e abandonada.

In Mellanrum

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Manhã

Acolher as manhãs como elas próprias querem chegar. Chegam, às vezes, como um estranho e nós mesmos andamos em meio às coisas tão conhecidas como um visitante eventual, como quem adentra um cômodo pela primeira vez e logo o abandona. Movimenta-se, sem peso, pelas soleiras, passando pelas cortinas e cadeiras, como antes considerava-se a noite claramente como sua. Mas agora lenta passagem, ninguém pretende a posse de qualquer coisa e nada precisa acontecer. Nessa manhã, cada passo que se cumpre é um acontecimento.

In Mellanrum

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Birgitta Trotzig (1929-)

*(Soleira, limite, diferença, de fora,
de dentro)*

Qual o elo agora entre a arte e a natureza? Onde surge o espaço imaginário que não é nem uma nem outra?

Pode-se viver sem o que eles chamam o eu.

O limite, o segredo da soleira. O que é fora, o que é dentro, o que é fora de mim, o que é dentro de mim?

Na soleira. Nem aquém, nem além.

Bem no movimento por sobre a soleira. Rompe-se a membrana aparente, o "eu", visão falsificada. O mundo então se desnuda. Luz fala, pedras respiram. O olho torna-se um planeta negro, o mundo é agora visão. As árvores erguem raízes da terra, levante do barro morto das árvores. O barro e o vestígio do homem são o olhar da cegueira, mãos e tato da escuridão. Constelações traçam na profundidade da noite o acabado e o inacabado.

O arqueiro lança sua flecha, é mortal.

Tudo fala para tudo. Na luz do espaço, na luz da escuridão. A mensagem se revela.

In Sammanhang, material

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Tomas Tranströmer (1931-)

Poemas haikai

I

Os fios elétricos
estendidos por onde o frio reina
Ao norte de toda a música.

*

O sol branco
treina correndo solitário para
a montanha azul da morte.

*

Temos que viver
com a relva pequena
e o riso dos porões

*

Agora o sol se deita.
sombras se levantam gigantescas.
Logo logo tudo é sombra.

*

As orquídeas.
Petroleiros passam deslizando.
É lua cheia.

*

Fortalezas medievais,
cidade desconhecida, esfinges frias,
arenas vazias.

*

As folhas cochicham:
Um javali está tocando órgão.
E os sinos batem.

*

e a noite se desloca
de leste para oeste
na velocidade da lua.

*

Duas libélulas
agarradas uma na outra
passam e se vão.

*

Presença de Deus.
No túnel do canto do pássaro
uma porta fechada se abre.

*

Carvalhos e a lua.
Luz e imagem de estrelas silentes.
O mar gelado.

In Samlade dikter

Tradução de MARTA MANHÃES DE ANDRADE

Lars Gustafsson (1936-)

Inscrição na pedra

"Eu me transformo em pedra e minha dor permanece"
Traduzir. Mas para que língua? E como?

Pedem-me para traduzir. Pede-se para ser traduzido
como se ainda não tivesse sido escrito. Há outras palavras?

Assim tudo já foi mesmo escrito. E com a mesma escrita.

In *En resa till jordens medelpunkt och andra dikter*

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Quem é que nos vê,
em nossa estranheza,
fora de todas as categorias,
fora de toda comunidade

Como se estrelas nos vissem,
com olhos de ofuscamento -
seus, tudo incandescendo
Ou são os olhos do inimaginável

que nos viram, a partir do invisível
Escuta! Seus olhos vêem quem
somos nós, assim tão sem

conceito Talvez só sabem
os olhos que vêem
Vamos então ouvir um ao outro

In *Klangernas bok*

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Leio que *Aleph* parece com
cérebro Quando se pronuncia
Aleph abre-se a boca E
do mesmo jeito é com o pensamento

quando alguém estica seus pensamentos
até o infinito e o que
é sem limite O que significa
isso? Dentro de mim acontece con-

centração Espaço vazio fora de mim
Espaço vazio dentro de mim Eu crio
o esqueleto de um cálculo para

aniquilá-lo de novo, construí-lo
mais uma vez Ainda por enquanto respiro
eu fora dentro Em seu começo tudo é

In *Klangernas bok*

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

o tempo aproxima-se do seu fim
A caminho da singularidade
Onde tudo se concentra, em um
só ponto, em completa

ordem Como na reiniciação
do nada Existe em cada
corpo humano O que existe
dentro do nada respira Em seu

som inaudível Escuto minha
própria respiração E tu que
respiras ao meu lado Tocas

o meu pescoço para que eu
retorne, do mais extremo
extravio Respiro

In Klangernas bok

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Eranthis amarela floresce agora
na terra escura
enquanto a neve permanece
em cordas Cada homem

conta Como poderei
levantar pedras para o alto
do arco Que força sustenta
o mundo sobre o nada?

Não há fim algum
Não há começo algum
Um monte de universos pode

Talvez não contar
Assim também constrói-se a coroa
Assim também constrói-se a cabeça

In Klangernas bok

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Água do rio da recordação, rios-fiorde
segura demorando-se
em sombra o grito:
"eu sei: devo permanecer para sempre nesse grito"
Dobra tão fria e seca:
Mas é assim que se é, e o tempo impenetrável:
E assim precisa-se dos que vêm de bem longe

Vê-se mais do que se sabe
E onde se vê assim é assim, como o tempo que faz!
De que modo?
De nenhum outro modo. Ou no próximo.
E acontecendo de se ver como se visão fosse olfato
cada pássaro observado vira céu cheio:
Quase não se lembra como se vê...
Mas como quem não lembra mais do outro...

*

Na manchete de um outro sonho:
Anotada ausência
com vestígio de pássaros
com vestígios de seus bicos
no esqueleto que roeram
Acordar, voltar com todo tipo de palavra
Com pena empoeirada no riso forçado;

E por fim és tu que lêς como se nunca
tivesse estado lá. Tu que
ardente de presença sem imagem
me invisibiliza. Tu, imagem
Do meu rosto, meu único rosto
Diante do rosto!

In Fält och legender

Solesmes

1.

Aqui no silêncio

Está o eterno

Que eu quero

No mundo

Que eu não quero

Está o mal

2.

Silêncio, uma imagem de deus

Pobreza castidade e obediência

Mas poder para interpretar o eterno

Segundo o próprio belo

3.

Os que fogem para o mundo

Haverão de se destruir com o mundo

Seu nome é silêncio

Vivem de superfície

Estreitando as vozes

De novo em canto ilícito

In Det dolda ansiktet

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Katarina Frostenson (1953-)

Sombra de uma dádiva

Para Håkan Rehnberg

Fundo numa representação
Quero saber o que ali existe

- mas ali não existe nada, tudo transparece
linguagem à deriva

se mostra quando entoa a nota
aparece, se paralisa

se transporta, deixando para trás marcas tácitas

No instante, em que as notas soam, a mão se faz capturante. Uma forma atravessa a noite, vai só buscar. Lá fora no campo escuro desviam-se e empalidecem traços

de algo – não de algo indeterminado; do que se vai incorporar.

Desenhos, contornos do bloco negro. De uma vez está ali. Permanece, resiste antes de desaparecer. O que retorna.

Figuras que retornam. O que querem de mim? Falem; iniciem uma fala. Falem de uma presença. Levem adiante a voz. Transportem-na – como se a forma fosse agente. *Undercover* – ou cobertura – como se a demonstração do silêncio fosse tudo; tudo era o coberto. Como se voz é toupeira.

O terreno escuro, sem fissuras. A obscuridade levemente embaçada às vezes espinhosa. Chão. Totalmente chão animal. Um grande animal mostra sua face. Queima na goela vermelha. Um animal de cordas vocais. Suas belas – belas listras.

Era uma vez. Foi lá fora. Além do dique. Desde então levado adiante sem revirar-se. Movimento para frente e para trás; está ali, a mudez essencial. O que não tem fim. Não cessa de opor-se a ti. Como se chama o que não cessa de ser sem fala e quer absolutamente ser – fala. Uma face – não, jamais pode-se chamar face. O que queres de mim?

Era uma vez. Ó que queres de mim, memória de árvore listrada e fresca. Memória precoce de soleiras, de subidas frias no meu caminho. A boca estava ali, contra, molhada, partida, sangrada e não disse nada.

Sobre mim, a floresta. Não disse nada – derivando sem fala. Não diz nada, estás ouvindo, só deriva, ultrapassa, não dói nada, Não se sente mais nada.

Duas vezes no mesmo dia, a pergunta inusitada: posso fazer algo por ti. Um dia vindo de mim, uma vez vindo do meu pai, Uma vez dirigida de mim para ti, uma vez dirigida de meu pai para mim. O que queres de mim? O que quero de ti. Existe uma respiração na pergunta, um fenda que precisa ser atravessada.

Podem dádivas serem violência, tu és uma assim, forma que vira, envolve, penetra, se faz sentir – De lado, sempre pelo lado diretamente.

É um movimento tão estranho, inalienável, ser obrigado e lutar contra a superfície, resistir, ouvir o som duro para que a luz venha, iluminar lá dentro. Deixa brilhar um rasgo – primeiro ira, depois ternura – mas então vem, depois do trovejar grave, choque da superfície: um não lançado na tua face. É só então, depois. Depois da recusa. Um brilho.

Só ser, talvez. Um lugar aberto para outros. Uma cidade no campo aberto, como Berlim. Um terreno para vires e caminhar, desapareceres. Andar na água através de um grande arquipélago negro.

Nos arredores de Hjorthag, atravessar esse lugar é sempre a mesma felicidade calma. É como andar na sombra, inteiramente. Aqui se está sozinho. Duas pequenas torres capturadas pela órbita, em meio à névoa láctea, e a sensação repousante do depois. Castanhas dependuraram-se sobre o asfalto abrindo-se para corpos reluzentes. Quando tudo aconteceu. Folhas amarelas em excesso – meu anel cinzento diante da testa, música pontual. Falo alto, falo para mim mesma: abracadabra, simsalabim, eureka dizêmai

Não dá. Não dá para traduzir – dizer. Sensação de enlevo é tão bom: não dá! Não esqueça. Nunca tem fim. Nunca cessa de opor-se a ti.

Porque estavas tomado. Listra das costas de animal silvestre.
Som de canais de fontes. Pensamento nos vestígios de sombras nuviosas –

Eu digo: tudo que quebra a monotonia. Mas a monotonia nunca se deve
quebrar. *Uma impressão fresca em minha alma –*

Eu me esqueço, e falo. Falo tudo que posso, deixo a linguagem andar. Tudo
que o dito sombreia, coloca-se de lado. Concentra-se ali, no muro,
quem o quer. Ninguém – mas quem ouve escuta, esse entoar. Eu o deixo
para quem passa.

Dia de Cecília, dia de Celan
um depois do outro, um no outro
estreita felicidade da monotonia
jato lento sem cor
Música míope sobre o campo
a gente devia sentir o peso
mas é um tipo de luz que atua
em listras de neon e branco gráfico
No alto uma casa
monolítica e cinza nuviosa
é a circunstância
a penetrante, branda per-
passa, acima
de ti.

In Karkas

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Ann Jäderlund (1955-)

Como num gesto nos seus olhos
limite enrijecendo-se contra bastidores
Negando seu próprio jeito
Nos parques que aos poucos se esvaziam

Como luz sobre belos adornos
Em meio a espelhos estáveis
Onde olhos querem tanto repousar
Nas pedras com suas gravuras

Como seda sob a ponta dos dedos
À linha para o outro corpo
Na sombra entre mentira e mármore
Onde músculos encobertos tocam

Sim como a adornada mas sem status
No interior do pátio portões altos
Onde passam tantos pássaros
E passeios regulares e leves

In *Dikter*

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Swedenborg*

PAUL VALÉRY

Tradução de MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

O belo nome de Swedenborg soa bem estranho para os nossos ouvidos. Desperta em mim toda uma profundidade de idéias confusas em torno da fantástica imagem de um personagem singular, menos definido pela história do que criado pela literatura. Confesso que, até poucos dias atrás, dele só conhecia o que me restara de leituras já bem remotas.

Seraphitus – Seraphita de Balzac e um capítulo de Gérard de Nerval haviam sido outrora minhas únicas fontes e já fazia mais de trinta anos que delas não bebia...

Essa lembrança esvaecente tinha para mim no entanto um charme. A simples ressonância, ouvida ao acaso, das sílabas desse nome mágico punha-me a sonhar com conhecimentos inacreditáveis, com os atrativos de uma ciência quimérica, com a maravilha de uma influência considerável, misteriosamente emanada de devaneios.

Enfim, adorava situar a figura incerta desse Iluminado no século que havia podido escolher para viver.

Imagino que esta época tenha sido uma das mais brilhantes e mais completas que os homens chegaram a conhecer. Nela encontramos o fim brilhante de um mundo, os poderosos esforços de um outro querendo nascer, uma arte das mais refinadas, formas e considerações ainda bastante reservadas, todas as forças e graças do espírito. Temos a magia e o cálculo diferencial, ateus e místicos, os mais cínicos dos cínicos e os mais esquisitos dos sonhadores. Não faltam excessos de inteligência, compensados – e muitas vezes na mesma mente – por uma crueldade espantosa. Todos os temas de uma curiosidade intelectual ilimitada, que o Renascimento havia retomado dos Antigos ou extraído de seu belo delírio, reapareciam no século XVIII, mais vivos, agudos e precisos. O in-fólio dá lugar a formatos menores.

A Europa admite então a coexistência de doutrinas, ideais,

* In: *Ouvres*. Paris: Editions de la Pléiade / Gallimard, 1957, v. 1, p. 867-883.

sistemas inteiramente opostos. É o que caracteriza uma civilização do tipo “moderno”. Roma e Alexandria já haviam conhecido esse acúmulo de tendências e teses contraditórias, manifestadas e discutidas em público. A diversidade de cultos e de filosofias ali fermentava: ninguém podia ignorar, nesses meios de alta temperatura intelectual, que existisse mais do que uma resposta para cada questão especulativa. Daí resultam relação e trocas, combinações de idéias e de contrastes surpreendentes que, produzindo-se com freqüência num mesmo indivíduo, nele encarnam a desordem e a riqueza de uma época.

No século XVIII, enquanto os d’Alambert, os Clairaut, os Euler construía com todo rigor um mundo mecânico puro, através de recursos inteiramente novos da análise matemática; outros experimentavam na biologia, entre vendo as mais diversas filosofias da natureza viva, e tentando derivar as origens do que acreditavam saber da matéria. Enquanto o grande Lineu empreende a imensa obra de classificação de todos os organismos, há os que desenvolvem metafísicas variadas, ou bem seguindo os antigos ou bem

Posters designed by Sven Erik Skawonious [esq.] and Anders Beckman [dir.], in *Swedish arts and crafts* (acervo BN).



Posters designed by Ivar Hjertquist [esq.] and Harry Bernmark [dir.], in *Swedish arts and crafts* (acervo BN).

prolongando Gassendi, Descartes, Spinoza, Leibniz e Malebranche. Na ordem teológica, jansenistas, quietistas, pietistas e outros partidos disputam-se sobre a posse da verdade e o império das almas. Há também um grande número de espíritos fortes.

Mas se, por um lado, o exame livre, tornado quase lícito um pouco por toda parte, se o progresso das ciências exatas e seu espantoso sucesso, e se a descoberta da figura total da terra criaram uma espécie de apetite enciclopédico, uma sede de conhecimento e um espírito que nada recusa, essa mesma avidez de saber e de poder não despreza, por outro lado, a exploração da penumbra intelectual até as trevas mais suspeitas, onde desde a mais alta Antiguidade a imaginação de muitos homens vem depositando tesouros de poder e conhecimento e supondo segredos de importância sobrenatural.

Em mais de um espírito coexistem curiosidades e esperanças numa reunião surpreendente. O racional e o irracional combinam-se estranhamente. Homens como Leibniz ou Bayle parecem-nos demasiado ricos das mais diversas inquietações. Desconcerta-nos a associação num mesmo Newton da

interpretação do Apocalipse (por meio de hipóteses sobre a astronomia dos Argonautas) com a invenção do cálculo das fluxões e a teoria da atração universal. O seu século abunda, no entanto, de pesquisas em todas as direções, e a paixão pelo rigor, o culto da observação e da experiência não o livra das tentações e das seduções oferecidas pelas doutrinas e práticas misteriosamente transmitidas.

(Observo, de passagem, que a ciência mais prudente e mais positiva exige dos que a ela se dedicam, com aquele ardor capaz de conduzir a descobertas, uma certa sede de maravilhas: o prodigioso, o inesperado, que resultam de uma dedução rigorosa ou de um procedimento experimental infalível, propiciam ao espírito uma das maiores satisfações que se pode conhecer.)

Vê-se portanto espalharem-se e quase vulgarizarem-se no século XVIII todas as variações normais ou as degenerações que suscitam o desejo de saber mais do que se pode saber. Os adeptos multiplicam-se; o iniciado prolifera; o charlatão abunda. O papel social e político do oculto torna-se imenso.

Nunca a credulidade e o ceticismo estiveram tão associados e como que indistintamente repartidos entre o gênero humano como então.

O *Simbolismo* que decifra o universo como um texto hieroglífico; a *Hermenêutica* que propicia às Escrituras uma interpretação mais profunda que a literal; a *Teosofia* que aguarda e recebe comunicação de uma luz imediata; e ainda mais ousadas e inquietantes nos seus procedimentos operatórios, a

Magia, a *Alquimia*, a *Adivinhação* pelos astros, pelos sonhos, pela evocação, coexistem em mais de um espírito com a limpidez da cultura clássica e a disciplina das ciências exatas.

Esse é o meio mental, o teatro intelectual que em mim se iluminava com o nome de Swedenborg. Essas três sílabas eram como uma espécie de apelo musical, de fórmula encantatória, às quais obedecia uma imagem fantástica da vida espiritual secreta na época de Luís XV. Não podia, contudo, imaginar que deveria seguir procurando ainda mais e considerar com interesse renovado e pessoal um personagem que há muito tempo somente aparecera para mim no meio das sombras de uma sociedade voluptuosamente curiosa de arcanos.

Mas o livro que acabo de ler¹ propõe ao pensamento todo um outro Swedenborg. A idéia vaga e hoffmanesca que minha ignorância dele formara transformou-se naquela de uma figura mais precisa não obstante sempre ainda enigmática – mas fortemente interessante, cuja história intelectual excita uma série de problemas de primeira importância, no âmbito da psicologia do conhecimento.

Li a obra do senhor Martin Lamm com adesão crescente. De capítulo em capítulo, via esboçar-se o extraordinário *Romance de uma "segunda" vida*, digo *romance* porque, durante a minha leitura, experimentava ingenuamente esse desejo intenso de *continuação*, essa

¹ Esse estudo tem por intuito servir de prefácio à tradução francesa do livro do senhor Martin Lamm: *Swedenborg*.

sede de devir, que comumente só nos toma nas produções destinadas a suscitar em nós as delícias da aventura...

Sem dúvida, a aventura aqui tratada não é daquelas de narrativa embriagante e acorrentadora de um imenso número de leitores. Passa-se inteiramente nos âmbitos mais reservados da vida mais interior e nas fronteiras indecisas onde as forças, as ambições, as trevas e as luzes existentes dentro de nós manifestam-se, opondo-se tanto entre si como aos fenômenos ordinários do "mundo exterior". No meu gosto particular, não há porém viagens aos confins do real, não há contos maravilhosos, narrações épicas ou dramáticas capazes de superar o estudo desse criador inesgotável e transformador universal que chamamos de *espírito*.

O Swedenborg apresentado pelo livro do senhor Lamm é um ser que conheceu, sofreu, atravessou todos os estados ou todas as fases de uma das mais intensas e completas vidas psíquicas uma vez que parece ter percorrido a extensão intelectual que abrange da atividade mais normal a certos extremos que se poderiam qualificar de anormais, caso esse termo puramente negativo no meu pensamento não introduza um juízo demasiado sumário e simplista. A análise de suas obras consecutivas, magistralmente empreendida pelo autor, oferece-nos o desenvolvimento de um caso prestigioso que cada um pode examinar e interpretar utilmente de acordo com sua própria natureza de espírito e igualmente estudar, comentar,

admirar ou classificar ao seu bel-prazer, seja como historiador, filósofo, psiquiatra, místico – ou mesmo como poeta.

Qualquer que seja o uso que o leitor atento desse volume possa fazer de sua leitura, ele ver-se-á necessariamente maravilhado com a sua plenitude e clareza. Haverá de respeitar o volume de conhecimentos, a quantidade de trabalho e o vigor intelectual que supõem um exame e uma exposição de conjunto da imensa obra de Swedenborg. Imagino que essa obra não seja de fácil ou amável visitaçào, não obstante se possam encontrar em certas passagens, lugares de grande beleza poética e visões deliciosas, surgidas em não sei qual infância transcendental. Ela constitui de todo modo um documento incomparável cujo interesse eu dificilmente haveria de suspeitar sem o esforço realizado pelo senhor Lamm por reduzir ao essencial uma matéria imensa e, assim, nos servir de guia nos infernos e paraísos swedenborguianos. Em seu prefácio, ele reduz modestamente o seu papel no estudo da gênese da teosofia de Swedenborg, estudo a que se dedicou ao longo de suas pesquisas sobre a "corrente de mística sentimental que anuncia o romantismo antes de com ele confundir-se". Guardo, porém, a impressão de que ele está a esboçar um personagem todo singular do grandioso drama do espírito humano.

Não é tudo. Aos meus olhos, um livro vale pelo número e pela novidade dos problemas que cria, anima ou reanima em meu pensamento. Não gosto das obras que impõem ou

postulam a passividade do leitor. Espero de minhas leituras que possam produzir em mim observações, reflexões, paradas súbitas capazes de suspender o olhar, iluminar as perspectivas e subitamente despertar nossa curiosidade profunda, os interesses particulares de nossas investigações pessoais, e o sentimento imediato de nossa presença viva.

Tentarei, em poucas palavras, dar uma idéia de algumas questões nascentes, suscitadas pelo livro do senhor Lamm.

Swedenborg aparece-me, *agora*, como o exemplar e o sujeito de uma transformação interior das mais notáveis e completas, realizada em diversas etapas, ao longo de uns sessenta anos. Essa transformação de uma vida psíquica, observada e descoberta pela seqüência cronológica de seus escritos é aquela de um homem de cultura extremamente vasta, definido primeiramente como sábio e filósofo do tipo conhecido em seu tempo de sábios e filósofos, que, por volta dos quarenta anos, transforma-se sem sentir em místico. Essa foi a primeira modificação, ademais bem preparada por sua primeira educação, pelo misticismo de seu pai e pelo meio de suas primeiras impressões. Como passar, no entanto, de uma visão mecanicista de mundo e de hábitos espirituais contraídos na prática de observações precisas das ciências naturais à meditação de origem teológica, à fixação do pensamento em questões derivadas das Escrituras e da tradição? Como opera esse deslocamento de valores? Mas, mesmo

aqui, ainda se trata de simples transposição da atenção comum que passa de um objeto em direção a outro; um certo uso do pensamento teórico é substituído por outro. Mas veja-se que um pouco mais tarde pronuncia-se uma alteração mais profunda e rara: da fase teórica e especulativa, ocupada por raciocínios sobre o dogma da queda ou sobre a natureza dos anjos, Swedenborg encaminha-se para um outro estado em que *não são mais apenas as idéias que estão em causa, mas o próprio conhecimento*. À fase teórica sucede uma outra em que se produzem eventos interiores, que não mais possuem caráter puramente transitivo e possível para o pensamento comum, mas introduzem na consciência *sentimentos de poderes e presenças* bem distintos do que as do Eu, opondo-se ao Eu não como respostas ou argumentos, ou mesmo como intuições comuns, e sim como fenômenos. Vemos então a dissertação e a dialética substituídas pela *narração* e pela descrição; ou seja, as condições e os meios da investigação intelectual – a dúvida, a formação da pluralidade dos possíveis, a escolha, a demonstração, etc. vêm-se desempoadas diante de uma percepção que supera a certeza imediata e invencível. Essa espécie de certeza não se compara àquela expressa na palavra *evidência*: enquanto a evidência é uma reação de nosso espírito pela qual *nós nos reconhecemos*, a certeza mística é por natureza impressão de uma existência independente de nós, essa propiciada comumente pelos objetos e corpos sensíveis, que para nós se impõem à



Posters designed by Karl G. Bergenholtz [esq.] and C. A. Virin [dir.], in *Swedish arts and crafts* (acervo BN).

medida que são estranhos. É por isso que essa introdução de poderes e presenças a que me refiro pode muito bem ser vista como a formação de uma “realidade” segunda, ou de segunda ordem, onde a posse de uma tal multiplicidade dupla de fatos define o estado do místico.

Em Swedenborg, porém, a atividade teórica não desaparece inteiramente frente à percepção imediata. Ela retoma seu papel de construção e de justificativa. É “natural” que um espírito tão fortemente dotado e culto dedique-se a estabelecer as relações mais sistemáticas possíveis entre as suas duas realidades e elabore uma espécie de método ao qual confere uma forma ou porte quase que “científico”. Foi o que fez Swedenborg na sua célebre *Doutrina das correspondências* ao combinar diversas tradições metafísicas, cabalistas ou mágicas, por um lado, com seu racionalismo inicial e, por outro, com as descobertas propiciadas pelo despertar de sua nova faculdade de conhecimento.

Essa *Doutrina* permitiu-lhe construir uma tábua, um dicionário, em que a cada coisa do mundo da experiência comum ou a cada palavra da linguagem cotidiana correspondia

um ser ou coisa do mundo “espiritual”. As próprias leis físicas deveriam traduzir-se em termos “espirituais”.

A leitura do livro do senhor Lamm despertou em mim ainda a seguinte questão. O que se deve entender por essa palavra: *espiritual*? Poderia muito bem tê-la deixado de lado e continuar acreditando que a compreendia. Já ouvi mil vezes esse termo. Já o empreguei incontavelmente. Achei no entanto que ele havia adquirido aqui uma forma e uma importância que exigiam um tempo de parada.

Disse para mim o seguinte: o vocabulário filosófico comum guarda esse vício de necessariamente dar ares de linguagem técnica ao mesmo tempo que necessariamente se ressentir de definições verdadeiramente precisas — pois definições precisas são somente as *instrumentais* (ou seja, as que se reduzem a atos como aqueles de mostrar um objeto ou de finalizar uma operação). É impossível assegurar-se de que as palavras como *razão, universo, causa, matéria* ou *idéia* correspondam sentidos únicos, uniformes e constantes. Resulta, com freqüência, que todo esforço para precisar o significado de tais termos acaba introduzindo sob o mesmo nome um novo objeto de pensamento *que se opõe ao primitivo por ser novo*.

O vocabulário místico é todavia ainda mais evasivo. O valor nele atribuído aos elementos do discurso é não apenas pessoal, mas emana de momentos ou estados excepcionais da pessoa. Depende não somente do sujeito que pensa e que fala, mas ainda de seu estado. Ademais, entre os místicos, as

próprias percepções sensíveis recebem valores não menos singulares que os atribuídos às palavras. Um som fortuito ou (como no caso de Jacob Boehm) um reflexo sobre um prato de estanho não se reduzem ao que são e às associações de idéias que deles podem ser derivadas: eles adquirem poder de evento e, como que por *actio praesentia*, tornam-se “catalisadores”, provocando uma mudança de estado.

O sujeito passa, então, sem dificuldades para a sua vida segunda – como se o fenômeno inicial fosse um elemento comum, um ponto de contato ou solda de dois “universos”.

É o que acontece com os termos essenciais dos místicos: possuem tanto um sentido que pertence ao dicionário do uso comum, como um outro sentido cuja ressonância só se desenvolve nos âmbitos “internos” de uma certa pessoa. A ambigüidade dessa dupla função tem por conseqüência a facilidade da passagem do estado normal ao estado privilegiado, o *ir e vir sem esforço entre dois mundos*. Essa última observação parece-me importante, pois permite não confundir misticismo com delírio. O delírio embaralha os mundos e os valores. O místico à Swedenborg os discerne a ponto de assumir a tábua de suas correspondências como problema e tarefa. Suas ações no mundo comum, suas relações com os seres e as coisas são ademais perfeitamente normais e irrepreensivelmente adaptadas.

No caso que nos ocupa, *espiritual* é uma palavra-chave, uma palavra cujo significado é uma ressonância. Longe de voltar o espírito em direção a um

objeto de pensamento, põe em movimento um meio afetivo e imaginativo bem reservado. Responde à necessidade de exprimir que o que dizemos não tem sua finalidade nem seu valor no que vemos; e mais, que o que pensamos não tem sua finalidade nem seu valor no que pode ser pensado. É um signo que, sob forma de epíteto, sugere-nos reduzir os objetos e eventos da vida comum e da realidade sensível à condição de símbolos simples; e também nos adverte sobre a natureza simbólica de nosso próprio pensamento. O mundo “espiritual” confere o seu verdadeiro sentido ao mundo visível, não obstante ele mesmo não passar de expressão simbólica de um mundo essencial inacessível onde cessa a distinção entre *ser e conhecer*.

O fato capital (para o psicólogo) que tudo abrange e solicita estudo é o seguinte: qualquer um experimenta e se assegura de que no seu pensamento pode manifestar-se outra coisa do que o próprio pensamento. O evento místico ou espiritual por excelência é a introdução ou a presumida intervenção, no grupo de atribuições de um Eu, de quase-fenômenos, de forças impetuosas, de juízos, etc., que o Eu não reconhece como seus, podendo apenas atribuir a um Outro... no âmbito em que normalmente não há nenhum Outro, o âmbito indivisível do Mesmo.

Sem dúvida, o que “em nós” se produz é, no mais das vezes, uma surpresa “para nós” a qual nos surpreende seja por uma qualidade superior, seja, ao contrário, por uma fraqueza ou deficiência à mostra. Descobrimo-nos, então, ou mais ou

menos que “nós mesmos”. Não cessamos, todavia, de atribuir esses distanciamentos a alguma origem íntima ou funcional, mais ou menos como fazemos quando uma sensação corpórea inesperada nos surpreende. Uma dor súbita transforma a idéia que fazemos de nosso Eu da mesma forma que o brilho de um prazer intenso. Nunca imaginamos, porém, que esses incidentes ou eventos não sejam da mesma substância que nós, sendo apenas uma propriedade por ele raramente solicitada. O místico ressentido, ao contrário, a exterioridade, ou melhor, a estranheza da *fonte* das imagens, das emoções, das palavras, dos impulsos que lhe sobrevêm por via exterior. Ele se vê obrigado a conferir-lhes poder de realidade, mas como não pode confundir essa realidade com a realidade *de todo mundo*, sua vida consiste num encaminhamento entre dois universos de igual existência, mas de importância bastante desigual.

É então que, inevitavelmente, se põe a questão que não me incubirei de resolver. Serei capaz sequer de enunciá-la?

Como conceber que um homem como Swedenborg, ou seja, profundamente culto – habituado a trabalhos de ordem científica e a meditações longamente sustentadas pela lógica e pela atenção interior, um homem acostumado a observar a formação de seu pensamento e a adiantar-se a si mesmo, sempre preservando a consciência das operações de seu espírito – como um homem assim podia não distinguir a ação mesma desse espírito nas produções de imagens, de admoestações ou de “verdades” que lhe

advinham como que de uma fonte secreta? Essas produções são estranhas, sem dúvida – mas não tão estranhas que não se pudessem reconhecer na reflexão os elementos emprestados da experiência comum da vida.

Como não ver que nossas formações espirituais fazem parte do grupo de combinações que podem se compor em nós a partir de nossas aquisições sensoriais e de nossas possibilidades e liberdades tanto psíquicas como afetivas? Embora o Swedenborg *sábio* tenha certamente considerado o mundo sensível como o aspecto superficial de um mundo físico-mecânico consoante a Descartes ou a Newton, o Swedenborg *místico* considerava esse aspecto sensível superficial, dotado de intenção ingênua, como expressão de um mundo “espiritual”. *Se esse mundo espiritual é revelado por qualquer força sobrenatural, então essa força escolhe para se exprimir em Swedenborg as aparências que conviriam para ensinar qualquer ignorante...*

Sublinhei todas essas palavras com igual intensidade mas poderia ter frisado ainda mais fortemente a idéia por elas expressa, fazendo a seguinte observação: a visão mais extrapolante de um visionário pode sempre ser relacionada ou referida a uma mera deformação do real observável, que conserva as condições do conhecimento, podendo ademais ser descrita em termos da linguagem comum. Mas pensemos na estrutura das coisas e na forma do universo como hoje nos propõem os desenvolvimentos dos meios matemáticos e o instrumento da ciência. Esses resultados são, por um

lado, positivos, enquanto se referem a poderes de ação mas, por outro, inserem-se no ininteligível, pois abalam as veneráveis “categorias do entendimento”, depreciando até mesmo as noções de lei e de causa – e isso a tal ponto que a antiga “realidade” de outrora torna-se um simples efeito estatístico, ao mesmo tempo que a própria *imaginação*, produtora de todas as “visões” possíveis e a *linguagem usual*, meio de sua expressão, vêem-se tomadas de impotência, incapazes de representar o que nossos instrumentos e nossos cálculos nos obrigam a tentar pensar...

O universo swedenborguiano, o mundo espiritual, o lugar do amor conjugal na esfera dos anjos e dos espíritos é, portanto, “humano, demasiado humano”, demasiado semelhante ao nosso. Já os universos de fabricação científica (e mesmo aqueles concebidos no tempo de Swedenborg) mostram-se, ao contrário, cada vez mais “inumanos”, pois neles não encontramos nem bodas nem belos discursos nem virgens refulgentes. Estes não podem servir de símbolo a coisa alguma, uma vez que eles mesmos não passam de símbolos, tensores, operadores, matrizes, símbolos cujo significado concreto nos escapa.

Falei sobre tudo isso apenas para insistir sobre a questão que considero essencial no caso que nos ocupa: *Como é possível um Swedenborg?* O que se deve supor para considerar a coexistência de um sábio engenheiro, de um funcionário eminente, de um homem ao mesmo tempo tão sábio na prática e tão instruído em todas as

coisas com as características de um iluminado que não hesita a redigir e publicar suas visões, a se deixar passar por um visitado pelos habitantes de um outro mundo, por um informado por esses outros seres, vivendo parte de sua vida em sua misteriosa companhia?

E mais: não basta de forma alguma falar de coexistência. É preciso ainda observar uma certa colaboração cujo exemplo mais notável e mais impressionante nos foi deixado pelo tratado das representações e das correspondências encerrado no livro dos *Arcana Caelestia*.

É difícil acreditar que essa obra não tenha sido meditada e concebida por um autor bem mais sistemático e senhor de si do que perdido em sua contemplação. A preocupação com a ordenação, a vontade e o esmero nas definições, a introdução bem elaborada de novas noções são muito sensíveis e devem ter exigido um trabalho lógico assaz considerável, que estabelece um curioso contraste com o conteúdo dos devaneios. Ainda mais extraordinária é a parte desse tratado onde Swedenborg desenvolve as correspondências entre os órgãos e os membros. Nesse lugar, ele demonstra notáveis conhecimentos anatômicos, muito precisos e detalhados, exprimindo-se como um homem que refletiu profundamente sobre os problemas da fisiologia. Mostra igualmente conhecimentos e reflexões ao fazer corresponder a todas as partes do organismo as mais estranhas significações, avaliações ou criações “espirituais”. Esse misto de saber, método e sonho, de lucidez perfeita e certa e de relações imaginárias é tão

difícil de se admitir que muitas vezes nos vemos tentados a suspeitar da boa fé de nosso visionário. Indagamos então se o considerável trabalho realizado, a duração e a continuidade desse esforço, por um lado, e o desprendimento, a nobreza de caráter que lhe reconhecemos, por outro, não torna verossímil a hipótese de um grande embuste, de uma longa mentira em grande estilo.

Swedenborg ele mesmo respondia às questões ansiosas de sua própria fé desde suas luzes pessoais: *Haec vera sunt quia signum habeo.*

Esse *signo* era suficiente para dissipar toda resistêcia interior e conservar a união íntima entre o Swedenborg racionalista, físico, homem prático e sociável com o familiarizado com os espíritos e confidente dos anjos. Essas relações sublimes e maravilhosas não constrangiam em nada sua vida tão vasta, e ele as tecia como um “homem honesto” comercia comumente com seus contemporâneos, ou seja, na maneira bem descontraída e habitual de pessoa que freqüenta vários “mundos” (como aquele de seus negócios e aquele de seus prazeres) e assim sustenta e entrelaça as diversas observâncias.

A natureza desse *signo* não nos foi explicada. Supondo-se que a resposta de Swedenborg não tenha sido a de simples derrota, pode-se atribuir seu silêncio ao receio de ver contestado esse fundamento de sua vida íntima ou, então, de ver desaparecer a virtude desse signo levando embora o seu segredo. Pode ser também que a própria dificuldade de descrevê-lo possa ter forçado o silêncio. É bem sabido que não é possível definir o que fixa o

nosso espírito a uma certeza. Não vou portanto tentar explicá-lo, embora queira arriscar uma certa analogia, à guisa de simples sugestão.

Penso nessa espécie de força e consistência que em nós afirma ou confirma uma opinião ou uma resolução inteiramente consoante à necessidade de nossa sensibilidade. Ao recebermos de uma fonte exterior o que desejamos com ardor, guardamos a impressão de que isso que nos satisfaz com tanta exatidão é como que produzido pelo nosso próprio desejo. Sentimos que tal idéia proposta a nós por nós mesmos nos contenta como se o desejo de ser contentado se tivesse formado por si mesmo; achamos essa obra tão bem feita para nós que é como se tivesse sido feita por nós. O mesmo dizemos de uma pessoa. Esse sentimento invencível e imediato aparece-nos como um *signo* indubitável, já que não podemos duvidar de que o que nos agrada nos agrada e de que o que nos preenche não deixa qualquer espaço para a menor hesitação.

A que “signo” um artista reconhece que se encontra, nesse instante, no seu “verdadeiro”, percebendo tanto a necessidade como a volúpia (e ambas num crescente) de seu ato criador?

O *signo* de Swedenborg talvez nada mais fosse do que a sensação de energia, de plenitude feliz, de bem-estar que sempre experimentava ao produzir e organizar seu mundo espiritual. E a certeza de sua delícia criadora podia sem dúvida bastar para adiar indefinidamente suas dúvidas e relaxar seu senso crítico.

De toda maneira, o caso Swedenborg parece-nos propor alguns

fatos alegados que não se reduzem à visão mística nem à existência confessada de um certo signo.

Essa metamorfose substancial de um pensamento de início inteiramente científico e metafísico-teológico na intuição de uma “realidade segunda” e de uma doutrina transcendental operou-se gradativamente. Esses graus foram marcados por eventos “subjetivos” de caráter propriamente alucionatórios, bem caracterizados pela cena no albergue londrino.

Será que se deve tomar por “exata” a narrativa elaborada pelo próprio teósofo, e que sem dúvida só ele poderia ter feito? Veremos a importância da pergunta que estou levantando. A exatidão a que me refiro não é aquela que pode depender da boa-fé de Swedenborg. Aceitemos que esta seja total. Não obstante, mesmo o homem mais sincero do mundo, ao exprimir o que viu, e particularmente o que viu num âmbito que só ele poderia ver, já altera inevitavelmente essa condição de sinceridade *simplesmente pelo emprego da linguagem comum*, que, à alteração não menos inevitável devida ao ato de memória, acrescenta essa que resulta da divisão em *palavras*, das leis combinatórias ou formas da sintaxe. Na ordem das comunicações práticas, essas alterações são em geral negligenciáveis e ademais retificadas pela experiência comum: o mundo sensível comum verifica o acordo de nossos sinais. Toda *descrição* de nossas percepções isoladas destrói, porém, radicalmente o que dessas percepções constitui o mais precioso a se conhecer e decifrar.

Por essa razão, confio tão pouco nas pretensas análises de sonhos, hoje tão em moda, que pretendem forjar uma nova chave dos sonhos.

O sonho é uma hipótese já que só o conhecemos pela recordação. Essa recordação é, contudo, necessariamente uma fabricação. Construimos e redesenhamos nossos sonhos. Damos-lhes expressão e sentido. O sonho se torna *narrável*. História, cenas, distribuição de personagens, e nesse cenário de recordações, a parte extraída pelo despertar, o reconhecimento são para nós indistintos do que pudesse restituir alguma coisa do original para sempre perdido. Mas ainda nos acontece de contarmos esse sonho. O ouvinte passa, por sua vez, a traduzir essa narrativa para o seu próprio sistema de imagens: resolvendo meter-se a estudar os sonhos, ele começará a raciocinar sobre o que imagina, o que é a transmutação de uma transmutação.

A tradução de uma tradução pode muito bem conservar alguma coisa, mas de modo algum *o que não pode ser nomeado*. O que não se deixa nomear, eis o que nos cabe capturar, o que nos dará alguma idéia do que poderia ser *a consciência no sono*, a produção e a substituição de quase-fenômenos, o estado perpetualmente nascente de uma vida mental sem volta, essencialmente momentânea. Especular sobre a *narrativa* de um sonho é, todavia, operar sobre o resultado de uma *ação* da vigília pela qual o original hipotético perdeu a substância de sua natureza, tendo-se tornado um simulacro abstrato – como uma estátua que não mais apresenta a íntima relação geradora que

existira entre a forma e a matéria viva do modelo. Em suma: raciocinamos sobre o *esquema* de um evento totalmente abolido e o interpretamos. Um esquema é, porém, o resultado de atos diversos e esses atos são atos do estado de vigília: é preciso estar “desperto” para *exprimir*.

Suponhamos que tentemos, ao contrário, modificar voluntariamente nossas percepções e representações de um homem desperto de maneira a diminuir o efeito de sua significação e a esgotar o seu valor transitivo e convencional (como acontece com uma palavra que repetimos *até perder o sentido*). Observaremos então os traços de um estado cujo limite *seria* o estado do sonho. Podemos observá-lo bem quando nos sentimos vencidos pelo sono e titubeamos, de alguma maneira, entre dois mundos onde o mais forte pouco a pouco se dissolve no mais fraco... Esboça-se então o modo de transformação da consciência que deverá reinar no universo do sonho e, admitindo (à título puramente hipotético) que este universo se distinga daquele da vigília pelo tipo de desenvolvimento de toda impressão que nos afeta, teríamos alguma idéia do que se pode passar sob o império do sono, quando nossa sensibilidade restante se vê solicitada por incidentes orgânicos ou por ações exteriores insuficientes para gerar uma mudança total de nosso estado – um despertar.

No meu entender, caracteres análogos devem encontrar-se nas “visões”. Os modos de transformação das aparências devem assemelhar-se fortemente aos nossos sonhos. Foi o que

acreditei verificar em alguns casos mediante o estudo minucioso das narrativas dos mais ingênuos dentre os visionários chineses. Aqui, com efeito, é mister que o documento emane do sujeito menos instruído e *inventivo* possível para que a produção de imagens encontre-se o mais possível livre de intenções e de correções secundárias.

Tratando-se de Swedenborg, as condições são bem contrárias e desfavoráveis a um exame do grau de exatidão da relação que ele nos fornece em seus escritos. De toda maneira, certos detalhes da célebre visão de Londres parecem-me desses que “não se inventam”, ou seja, que não parecem poder ser desejados, precedidos de intenção ou responder a qualquer exigência consciente...

Dentre essas várias considerações, apenas uma deve ser guardada: que eu não seria capaz de parar se perseguisse todas as questões com as quais o livro de Martin Lamm me ocupou.

Entrei nessa leitura sem suspeitar que adentrara uma floresta encantada onde cada passo alça as idéias para vôos súbitos, onde se multiplicam as encruzilhadas de hipóteses fulgurantes, as emboscadas psicológicas e os ecos; onde cada olhar entrevê perspectivas todas emaranhadas de enigmas, onde o caçador intelectual se excita, se extravia, perde, reencontra e retoma sua pista. Mas isso não é de modo algum perda de tempo. Amo a caça pela caça, e poucas caças são mais envolventes e mais variadas do que a caça ao mistério Swedenborg.

DE PESSOA
A GULLAR, A POESIA
DE LÍNGUA
PORTUGUESA
NA SUÉCIA

Obra sem título de Miguel Coelho. Foto de Sílvio Relvas.

Alberto Caeiro, *heterônimo de Fernando Pessoa (1888-1935)*

A espantosa realidade das cousas
É a minha descoberta de todos os dias.
Cada cousa é o que é,
E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra,
E quanto isso me basta.

Basta existir para se ser completo.

Tenho escrito bastantes poemas.
Hei de escrever muitos mais, naturalmente.
Cada poema meu diz isto,
E todos os meus poemas são diferentes,
Porque cada cousa que há é uma maneira de dizer isto.

Às vezes ponho-me a olhar para uma pedra.
Não me ponho a pensar se ela sente.
Não me perco a chamar-lhe minha irmã.
Mas gosto dela por ela ser uma pedra,
Gosto dela porque ela não sente nada,
Gosto dela porque ela não tem parentesco nenhum comigo.

Outras vezes oiço passar o vento,
E acho que só para ouvir passar o vento vale a pensa ter nascido.

Eu não sei o que é que os outros pensarão lendo isto;
Mas acho que isto deve estar bem porque o penso sem estorvo,
Nem idéia de outras pessoas a ouvir-me pensar;
Porque o penso sem pensamentos
Porque o digo como as minhas palavras o dizem.

Uma vez chamaram-me poeta materialista,
E eu admirei-me, porque não julgava
Que se me pudesse chamar de qualquer cousa.
Eu nem sequer sou poeta: vejo.

Alberto Caeiro, *heterônimo de Fernando Pessoa (1888-1935)*

Tingens oerhörda verklighet
Min upptäckt varje dag.
Var sak är vad den är.
Svårt att göra klart för någon hur detta gläder mig.
Hur fullständigt det räcker till för mig.

Det räcker med att finnas till för att vara fullkomlig.

Jag har skrivit rätt många dikter,
Kommer att skriva många fler, givetvis.
Men detta är vad varje dikt jag skrivit talar om
Och alla mina dikter är olika,
Därför att varje ting som finns till
Är ett särskilt sätt att utsäga detta.

Det händer att jag sätter mig och tittar på en sten.
Jag funderar inte på om den har känslor.
Ödslar inte tid på att kalla den min syster.
Jag tycker om den för att den är sten,
För att den ingenting känner,
För att den inte är släkt med mig.

Andra gånger hör jag vinden blåsa
Och bara för att få höra vinden blåsa
Tycker jag det var värt att man blev till.
Inte vet jag vad folk ska tro när de läser detta:
Men det här är vad jag håller för gott och riktigt
Ty det är något jag kan tänka över utan att förvirras,
Och utan tanke på om andra lyssnar till vad jag tänker;
Ty jag reflekterar över detta utan tankar;
Som mina ord utsäger det, så säger jag det.

En gång blev jag kallad materialistpoet.
Och jag förundrade mig eftersom jag inte trodde mig om

Se o que escrevo tem valor, não sou eu que o tenho:
O valor está ali, nos meus versos.
Tudo isso é absolutamente independente da minha vontade.

Att bli kallad för någonting alls.
Jag är inte poet; jag ser.
Om det jag skriver har något värde, så inte är det mitt värde:
Värdet ligger där mina strofer är
Helt oberoende av min vilja.

Tradução de TOBIAS BERGGREN

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do mundo...

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...
O mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe por que ama, nem o que é amar...

Amar é a eterna inocência,
E a única inocência não pensar...

Min syn så ljus och öppen som en solros.
Min vana är att se mig runtomkring varhelst
jag vandrar, att kasta blickar
åt höger och åt vänster och ibland
bakom mig. Och vad jag i vart ögonblick får se
är sådant som jag aldrig förut sett
men som jag ändå har helt klart för mig.
Jag upplever den djupa förundran
som är barnets bara barnet
förmår hålla klart för sig att det faktiskt fötts.
Jag känner hur jag föds i varje ögonblick
av Världens eviga förnyelse...

Jag tror på Världen som jag tror på ringblomman,
därför att jag ser den. Men tänker på den
gör jag inte. Därför att tänka är att inte fatta...
Det är inte därför att vi tänker på den som Världen händer
(Tänkandet; en ögonsjukdom)
Men därför att vi ser på den med känslor av djupet samförstånd...

Jag håller mig inte med någon filosofi: jag förnimmer.
Om jag talar om Naturen är det inte
för att jag skulle veta vad den är för något,
men därför att jag älskar den. Och grunden för min kärlek
är att den som älskar aldrig vet
vad han älskar, eller varför, eller vad det
egentligen innebär att älska...

Att älska det är evig oskuld, och den enda
Oskulden – att inte tänka...

Tradução de TOBIAS BERGGREN

A mão suja

Minha mão está suja.
Preciso cortá-la.
Não adianta lavar.
A água está podre.
Nem ensaboar.
O sabão é ruim.
A mão está suja,
suja há muitos anos.

A princípio oculta
no bolso da calça,
quem o saberia?
Gente me chamava
na ponta do gesto.
Eu seguia, duro.
A mão escondida
no corpo espalhava
seu escuro rastro.

E vi que era igual
usá-la ou guardá-la.
O nojo era um só.

Ai, quantas noites
no fundo da casa
lavei essa mão,
poli-a, escovei-a.
Cristal ou diamante,
por maior contraste,
quisera torná-la,
ou mesmo, por fim,
uma simples mão branca,
não limpa de homem,
que se pode pegar

Den smutsiga handen

Min hand är smutsig.
Måste hugga av den.
Den går inte att tvätta.
Vattnet stinker.
Inte heller tvåla in.
Tvålen är kass.
Handen är smutsig,
smutsig sedan länge.

Först gömde jag den
i byxfickan,
vem skulle ana nåt?
Folk vinkade
mig till sig.
Jag följde efter, hård.
Handen som låg gömd
i kroppen spred
sin mörka odör.

Jag såg att det kvittade
om jag använde eller gömde den.
Äcklet förblev densamma.

Åh, alla dessa nätter
i husets gömmor som
jag tvättade denna hand,
putsade den, borstade den.
För kontrastens skull
hade jag velat förvandla den till
diamant eller kristall,
eller åtminstone
en enkel vit hand,
inte ren, en mänsklig hand
som man kan ta i

e levar à boca
ou prender à nossa
num desses momentos
em que dois se confessam
sem dizer palavra...
A mão incurável
abre dedos sujos.

Eu era um sujo vil,
não sujo de terra,
sujo de carvão,
casca de ferida,
suor na camisa
de quem trabalhou.
Era um triste sujo
feito de doença
e de mortal desgosto
na pele enfarada.
Não era sujo preto
– o preto tão puro
numa coisa branca.
Era sujo pardo,
pardo, tardo, cardo.

Inútil reter
a ignóbil mão suja
posta sobre a mesa.
Depressa, cortá-la,
fazê-la em pedaços
e jogá-la ao mar!
Com o tempo, a esperança
e seus maquinismos,
outra mão virá
pura – transparente –
colar-se a meu braço.

och föra till munnen
eller hålla i
någon av dessa stunder
då två människor tyr sig
till varann utan att
yttra ett ord...
Den obotliga handen
sträcker fram sina smutsiga fingrar.

Min var en vidrig smuts,
inte jordisk,
smutsen från kol,
från en sårskorpa,
svetten på skjortan
hos någon som jobbat.

Det var en eländig smuts,
sjuklig, den bestod av
dödlig avsmak
i den äcklade huden.
Det var inte en svart smuts
– svärtan som är så ren
på det som är vitt.
Det var en grå smuts,
grå, seg, grov.

Onödigt att dra undan
den ökända smutsiga handen
som ligger på bordet.
Fort, hugg av den,
skär den i småbitar
och släng den i havet!
Med tiden, med förtröstans
knipsluga knep,
ska en annan hand,
ren – genomskinlig –
fästas vid min arm.

Tradução de STEFAN HELGESSON

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

I mitten av vägen

I mitten av vägen fanns en sten
det fanns en sten i mitten av vägen
fanns en sten
i mitten av vägen fanns en sten.

Aldrig ska jag glömma denna händelse
i mina trötta näthinnors liv.
Aldrig ska jag glömma att det i mitten av vägen
fanns en sten.
Det fanns en sten i mitten av vägen
i mitten av vägen fanns en sten.

Tradução de STEFAN HELGESSON

Cecília Meireles (1901-1964)

Serenata

Permite que eu feche os meus olhos,
pois é muito longe e tão tarde!
Pensei que era apenas demora,
e cantando pus-me a esperar-te.

Permite que agora emudeça:
que me conforme em ser sozinha.
Há uma doce luz no silêncio
e a dor é de origem divina.

Permite que eu volte o meu rosto
para um céu maior que este mundo,
e aprenda a ser dócil no sonho
como as estrelas no seu rumo.

Cecília Meireles (1901-1964)

Serenad

Låt mig få sluta ögonen,
för jag är långt borta och det är mycket sent!
Jag trodde att du bara var fördröjd
och jag sjöng medan jag väntade på dig.

Låt mig få tystna nu:
må jag förlika mig med ensamheten.
Ett milt ljus finns i tystnaden
och smärtan har gudomligt ursprung.

Låt mig få vända ansiktet
mot en himmel större än världen här
och lär mig vara lydig i min dröm
som stjärnan i sin omlopps bana.

Tradução de MARIANNE EYRE

Distância

Quando o sol ia acabando
e as águas mal se moviam,
tudo que era meu chorava
da mesma melancolia.
Outras lágrimas nasceram
com o nascimento do dia:
só de noite esteve seco
meu rosto sem alegria.
(Talvez o sol que acabara
e as águas que se perdiam
transportassem minha sombra
para a sua companhia...)
Oh!
mas nem no sol nem nas águas
os teus olhos a veriam...
- que andam longe, irmãos da lua,
muito clara e muito fria...

Avstånd

När solen var på väg att gå ner
och vågorna blev stilla
grät allt som var jag
av samma svårmod.
Andra tårar föddes
med den nya dagen.
Bara på natten
var mitt sorgsna ansikte torrt.
(Kanske solen som gick ner
och vågorna som försvann
förde min skugga med sig
till hans sällskap...)
Ack!
Men varken i solen eller i vågorna
skulle dina ögon se den...
— de vandrar långt borta, syskon till månen,
den mycket klara och kalla...

Tradução de MARIANNE EYRE

Aceitação

É mais fácil pousar os ouvidos nas nuvens
e sentir passar as estrelas
do que prendê-lo à terra e alcançar o rumor dos teus passos.

É mais fácil, também, debruçar os olhos no oceano
e assistir, lá no fundo, ao nascimento mudo das formas,
que desejar que apareças, criando com teu simples gesto
o sinal de uma eterna esperança.

Não me interessam mais nem as estrelas, nem as formas do mar,
nem tu.

Desenrolei de dentro do tempo a minha canção:
não tenho inveja às cigarras: também vou morrer de cantar.

Accepterande

Det är lättare att lägga örat mot molnen
och känna hur stjärnorna drar förbi
än att trycka det mot marken och höra ljudet av dina steg.

Och det är lättare att titta ner i havet
och se formers stumma födelse i djupet
än att önska att du vore här och med en enkel rörelse
gjorde tecknet för evigt hopp.

Jag är inte intresserad längre vare sig av stjärnor
eller havets former eller av dig.

Inuti tiden har jag brett ut min sång:
jag avundas inte cikadorna mer, också jag ska dö
medan jag sjunger.

Tradução de MARIANNE EYRE

Murilo Mendes (1901-1975)

Salmo n. 3

Eu te proclamo grande, admirável,
Não porque fizeste o sol para presidir o dia
E as estrelas para presidirem a noite;
Não porque fizeste a terra e tudo que se contém nela,
Frutos do campo, flores, cinemas e locomotivas;
Não porque fizeste o mar e tudo que se contém nele,
Seus animais, suas plantas, seus submarinos, suas sereias:
Eu te proclamo grande e admirável eternamente
Porque te fazes minúsculo na eucaristia,
Tanto assim que qualquer um, mesmo frágil, te contém.

Murilo Mendes (1901-1975)

Psalm n. 3

Jag proklamerar dig stor, beundransvärd,
inte för att du skapade solen att råda över dagen
och stjärnorna att råda över natten.
Inte för att du skapade jorden och allt som rymms däri,
fältens frukter, blommor, biografer och lokomotiv.
Inte för att du skapade havet och allt som rymms däri,
dess djur och växter, dess ubåtar, dess sirener.
Jag proklamerar dig stor och beundransvärd evinnerligen
därför att du gör dig så liten i nattvarden
att alla och envar, till och med den bräckligaste,
kan omfatta dig.

Tradução de ARNE LUNDGREN

O navio fantasma

Passou o grande navio
Levando os emigrados
Que nenhum país aceita.

A estrela da manhã vê-se manchada,
Envenenaram as fontes.
Tingiram os corpos de sangue,
Estrangularam até crianças.

Gritei então para o céu:
“Abre-te, ó Pai, como o orvalho,
Manifesta-te violentamente,
Faze voltar o amor ao coração dos homens”.

O grande navio
Desapareceu na curva do horizonte
Carregando no seu bojo os amaldiçoados
Que não podem pousar em ponto algum.

E eu estava em pé na areia branca do mar,

Spökskeppet

Det stora skeppet styrde förbi
med alla emigranter ombord
som inget land vill taga emot.

Morgonstjärnan är befläckt,
förgiftade är källorna.
Kropparna färgades av blod,
till och med barn blir strypta.

Då ropade jag till himlen:
"Öppna dig, o Fader, såsom daggen,
ge dig tillkänna genom våld,
driv kärleken tillbaka till människornas hjärta."

Det stora skeppet
försvann därute där horisonten böjer av.
I sitt svällande skrov fraktar det alla fördömda
som inte finner fristad vid någon punkt.

Och där blev jag stående i havets vita sand.

Tradução de ARNE LUNDGREN

Os pobres

Chegam nus, chegam famintos
À grade dos nossos olhos.
Expulsos da tempestade de fogo
Vêm de qualquer parte do mundo,
Ancoram na nossa inércia.

Precisam de olhos novos, de outras mãos,
Precisam de arados e sapatos,
De lanternas e bandas de música,
Da visão do licorne
E da comunidade com Jesus.

Os pobres nus e famintos
Nós os fizemos assim.

De fattiga

De kommer nakna, de kommer uthungrade
fram till våra ögons galler.

Utstötta ur eldstormen

kommer de från världens alla hörn,

de ankrar upp i vår passivitet.

De behöver nya ögon, andra händer,

De behöver plogar och skor,

lyktor och små musikorkestrar,

visionen av enhörningen

och gemenskap i Jesus.

Fattiga nakna och uthungrade

det var så vi skapade dem.

Tradução de ARNE LUNDGREN

Ofício humano

As harpas da manhã vibram suaves e róseas.
O poeta abre seu arquivo – o mundo –
E vai retratando dele alegria e sofrimento
Para que todas as coisas passando pelo seu coração
Sejam reajustadas na unidade.

É preciso reunir o dia e a noite,
Sentar-se à mesa da terra com o homem divino e o criminoso,
É preciso desdobrar a poesia em planos múltiplos
E casar a branca flauta da ternura aos vermelhos clarins do sangue.

Esperamos na angústia e no tremor o fim dos tempos,
Quando os homens se fundirem numa única família,
Quando se separar de novo a luz das trevas
E o Cristo Jesus vier sobre a nuvem,
Arrastando por um cordel a antiga Serpente vencida.

Mänskliga ämbetsplikter

Morgonens harpor vibrerar milda och rosa.
Poeten öppnar sitt arkiv – världen –
och börjar taga fram glädje och lidande
på det att alla de ting som passerar genom hans hjärta
skall få sin rätta plats i helheten.

Det är nödvändigt att förena dagen och natten,
att sätta sig till jordens bord med den oförvitliga människan och den kriminella,
det är nödvändigt att utveckla dikten på mångfaldiga plan
och förmäla ömhetens vita flöjt med blodets röda trumpeter.

Låt oss i ångesten och i skräcken hoppas på en tidernas ände
då människorna skall smälta samman till en enda familj,
då ljuset på nytt skall skiljas från töcknen
och Jesus Kristus komma på ett moln
släpande den gamla Ormen tillintetgjord vid ett snöre.

Tradução de ARNE LUNDGREN

Os vazios do homem

Os vazios do homem não sentem ao nada do vazio qualquer: do do casaco vazio, do da saca vazia (que não ficam de pé quando vazios, ou o homem com vazios); os vazios do homem sentem a um cheio de uma coisa que inchasse já inchada; ou ao que deve sentir, quando cheia, uma saca: todavia não, qualquer saca. Os vazios do homem, esse vazio cheio, não sentem ao que uma saca de tijolos, uma saca de rebites; nem têm o pulso que bate numa de sementes, de ovos.

2.

Os vazios do homem, ainda que sintam a uma plenitude (gora mas presença) contêm nada, contêm apenas vazios: o que a esponja, vazia quando plena; incham do que a esponja, de ar vazio, e dela copiam certamente a estrutura: toda em grutas ou em gotas de vazio, postas em cachos de bolha, de não-uva. Esse cheio vazio sente ao que uma saca mas cheia de esponjas cheias de vazio; os vazios do homem ou o vazio inchado: ou vazio que inchou por estar vazio.

João Cabral de Melo Neto (1920-1999)

Människans tomrum

Människans tomrum känner inte intet
i vilket tomrum som helst: i den tomma jackan,
i den tomma säcken (som inte håller sig uppe
när de är tomma, eller människan med tomrummen);
människans tomrum känner det hela
i en sak som redan svullen sväller;
eller det som en säck borde känna
när den är hel: alltjämt inte vilken säck som helst
Människans tomrum, detta hela tomma
känner inte en säck med tegel,
en säck med nitar, de har inte heller pulsen
som slår i en av frö, av ägg

Människans tomrum, även om det känner
Det hela (som går fel men är närvaro)
innehåller inget, innefattar knappt tomrum:
som tvättsvampen, tom när den är full;
svullen som svamp, av tom luft
avbildar säkerligen dess struktur:
helt och hållet gjord av grottor eller av tomhetsdroppar
klasar av bubblor, av icke-druvor.
detta tomma hela känner en säck
full av svampar, full av tomrum;
människans tomrum eller det svullna tomrummet:
eller tomrummet som svullnar för att vara tomt.

Tradução de Hans Ruin e MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Cassiano Ricardo (1895-1974)

No circo

Entre o leste e o oeste
entre Deus e o Demônio
entre o ser e o não ser
entre o alguém e o ninguém
entre a hora
do coração e a do estômago,
ando na corda, e de braços
abertos,
em cada mão um prato
da balança.

Num a dor, noutra a esperança.

Cassiano Ricardo (1895-1974)

På cirkus

Mellan öst och väst
mellan Gud och Djävulen
mellan att vara och inte vara
mellan någon och ingen
mellan hjärtats timma och magens,
går jag på lina med armarna
utsträckta,
en vågskål i vardera handen.
I den ena sorgen, i den andra hoppet.

Tradução de ARNE LUNDGREN

Sala de espera

(Ah, os rostos sentados
numa sala de espera.
Um “Diário Oficial” sobre a mesa.
Uma jarra com flores.
A xícara de café, que o contínuo
vem, amável, servir aos que esperam a audiência marcada.

Os retratos em cor, na parede,
dos homens ilustres
que exerceram, já em remotas épocas,
o manso ofício
de fazer esperar com esperança.
E uma resposta, que será sempre a mesma: só amanhã.
E os quase eternos amanhãs daqueles rostos sempre adiados
e sentados
numa sala de espera.)

Mas eu prefiro é a rua.
A rua em seu sentido usual de “lá fora”.
Em seu oceano que é ter bocas e pés
para exigir e para caminhar.
A rua onde todos se reúnem num só ninguém coletivo.
Rua do homem como deve ser:
transeunte, republicano, universal.

Onde cada um de nós é um pouco mais dos outros
do que de si mesmo.
Rua da procissão, do comício,
do desastre, do enterro.
Rua da reivindicação social, onde mora
o Acontecimento.

A rua! uma aula de esperança ao ar livre.

Väntrum

(Ah, ansikten uppradade i en väntsal
 På bordet ett nummer av "Diário Oficial".
 En vas med blommor.
 En kopp kaffe som vaktmästaren älskvärt serverar
 Dem som har fått företräde.

Porträtt i färg på väggen av framstående män
 som redan i forna tider utövade
 det milda åliggandet
 att invagga andra i väntan om en viss förväntan.
 Och ett svar som alltid kommer att vara ett och detsamma:
 tidigast imorgon.
 Och dessa nästan eviga imorgon hos dessa alltid
 uppskjutna ansikten sittande i ett väntrum.)

Men för egen del föredrar jag gatan.
 Gatan i dess vanliga betydelse av "därute".
 I dess ocean av munnar och fötter för att kräva och färdas.
 Gatan där alla rör sig i ett enda anonymt kollektiv.
 Människans gata så som den bör vara:
 Förbipasserande, republikansk, allomfattande.
 Där var och en av oss är en smula mer av de andra
 än av sig själv.
 Processionernas gata, folkmassans, olyckans, begravningsföljets.
 De sociala protestaktionernas gata, där Händelsen väntar.
 Gatan! Ett förhoppningens klassrum i det fria.

Tradução de ARNE LUNDGREN

Cora Coralina (1889-1985)

Cântico da Andradinha

Terra moça. Mata virgem.
 Reserva florestal.
 O homem investe a selva.
 Foice, machado, fogo.
 Estrondo das figueiras centenárias.
 Clamor dos troncos decepados.
 Galhado que se verga e quebra
 ressoando na acústica vegetal.
 E o grito triunfal dos machadeiros!...

Tocha olímpica das queimadas.
 Fogo ancestral...
 E a cinza das coivaras,
 os marcos de uma cidade.

Posse. Vinculação.
 Desbravamento. Lastro. Variante.
 Descrença dos vencidos.
 Deserção.
 E ao cântico de fé dos vencedores,
 surge uma cidade nova
 na confluência de dois rios.
 – O sonho euclidiano.

Loteação.
 Rumos. Picadas
 Marcos. Balizas.
 Terras de venda.
 Terras de renda.

Dadas. De graça.
 Vendidas a prestação.

Cora Coralina (1889-1985)

Sång för Andradina

Jungfruligt land. Orörda skogar.
Väldiga vidder med träd invid träd.
Människan går till anfall mot urskogen.
Skära, yxa, eld.
Braket när hundraåriga fikonträd faller.
Skriket från stympade stammar.
Grenar som böjer sig och knäcks.
Det ekar i trädkronornas rike.
Och skogshuggarna ropar i triumf!

Brändernas olympiska fackla.
Våra förfäders eld...
Och i askan efter förkolnade träd
stakas den nya staden ut.

Ta i besittning. Roffa åt sig.
Röja. Deponera pengar. Ändra planer.
De besegrades misstro och flykt.
Men till segrarnas trosvissa sång
reser sig den nya staden
där två floder flyter samman.
– Euclides dröm.

Uppstyckning i lotter.
Stigar och gläntor i skogen.
Gränsstenar. Råmärken.
Mark till salu.
Mark att arrendera.
Mark som skänks bort gratis.
Mark som köps på avbetalning.

Medianer. Medianer...
Paralleller. Paralleller.

Medianas. Medianas...
Paralelas. Paralelas...
Patrimônios. Patrimônios...
Doações felizes – interesseiras.

Pastos. Mangueirões.
Capim – colônião.

Touros e vacadas.
Potrancas e garanhões.
Procriação.
Nas mangueiras
ninguém se scandaliza
de ver o macho
na sua genes de reprodutor
fecundando as fêmeas.

Aboio do ponteiro.
Mugido das boiadas
que vão pelas estradas
no passo das culatras.
Relincho das montadas.
Galope do vaqueiro.
Retardo da arribada.

Cinza das queimadas.
Carvão das caieiras.
Pam-pam dos machados
nas perobeiras das derrubadas.
...e o grito triunfal dos machadeiros!...

Milagre bandeirante.
Gente de todo os quadrantes.
Sonho milionário.
Fazenda Guanabara.
Sonho proletário

– dono de lote – rancho de barroto
retocado de coqueiro.

Gente de fora vem subindo a variante
com penca de filhos.

Ärvda pengar.

Donation i rättan tid – för egen vinnings skull.

Betesmarker. Inhägnader för djuren.

Högt grovt gräs.

Tjurar och boskapshjordar.

Föl och hingstar.

Ingen tar vid sig av att se
tjuren bestiga fållans kor
för släktets fortbestånd.

Boskapsskötaren sjunger,
rider i täten.

Oxarna råmar,
drar fram på vägen
i eftertruppens sakta mak.

Hästarna gnäggjar
och kopoijken sätter av i galopp
för kvällsvarden väntar därhemma.

Aska efter bränder.

Kol i milorna.

Yxhuggens dån

när de väldiga träden faller.

Och skogshuggarna ropar i triumf!

Upptäckarlust och nybyggeriver.

Folk från alla håll och kanter.

Drömmen att bli miljonär,

ägare till plantagen Guanabara.

Proletärens drömmar

– han äger en jordlott och baracken av grova bräder
med tak av plamblad.

Folk kommer långväga ifrån på stigarna i skogen,
hela ungskokken i släptåg.

– Barn är fattigmans rikedom – brukar man säga.

Folk kommer dragande från landsbygden.

Reklam och propaganda.

Högskaftade blanskinnsstövlar. Hattar av kork.

“Riqueza de pobre é filho” – diz o ditado.

Gente da terra.

Propaganda.

Fazendeiro.

Cano de bota. Chapéu de cortiça.

Dono de lote, calça de mescla, sapatão.

Galpão de barrote coberto de tabuinha.

Pião.

Cama-de-vara. Barriga-verde.

Pau-de-arara.

Machadeiro.

Picadeiro.

Empreiteiro.

Mascate. Picareta.

Corretores. Banqueiros.

Agenciadores. Aventureiros.

Sobras de outros cantos.

Fracassados.

Recuperação.

Recompensa.

Lugar para todos.

Sol para todos.

Terras para quem quiser.

Gente da gleba aqui resgata o abandono secular.

Pam-pam!... pam-pam!...

Machado nas perobeiras...

...e o grito triunfal dos machadeiros

ressoa na acústica vegetal.

Den som bara äger sin jordplätt har kängor och grova byxor,
koja av brädlappar och spån.

Lantarbetare.

Fattigt folk.

Föraktliga figurer.

Komna långväga ifrån på lastflak.

Skogshuggare.

Snickare.

Gårdfarihandlare. Halmhattar.

Mellanhänder. Bankirer.

Agenter. Äventyrare.

Mat som blir över hos andra.

Misslyckade typer.

Revansch.

Gottgörelse.

Plats åt alla.

Sol åt alla.

Jord åt alla som vill ha.

Man löser in en egen jordplätt
i det öde landet.

Yxhuggen dånar.

Går löst på urskogens träd.

Och skogshuggarna ropar i triumf.

Det ekar i trädkronornas rike.

Tradução de MARIANNE EYRE

Canto para a transformação do homem

I

Onde se destrói o mundo em que vivo
aí estou.
Onde há destruição, aí se define o meu caminho.
Onde os deuses se desmoronam é que apareço
sem rosto
atrás de suas formas feitas de noite e de medo.
Onde se morre, onde se nasce.
Onde se morre, é que renasço.

— *Strib und werde!*

— “Morre e transnuda-te!”

Esta não é, meu velho Goethe, a verdade das verdades, a ignorada
pelos que são apenas

“um hóspede triste sobre a escura terra”?!

A morte e o fogo e a humilhação e o ódio
em vida e verde serão transformados.

II

Depois de silenciar o vozeiro das cores
nas coisas cinzas que não dizem mais
do olhar humano que as fizera humanas,
a chama desce, e em rodopios tontos
retorna ao calor íntimo da terra,
ao berço rubro, à causa que realiza
este mistério grande de existir
o peixe e a estrela, o movimento e a cor
e o som do homem a se querer de amor.
Medo e humilhação e ódio
assim alimentados serão devolvidos.

Moacyr Félix (1926-2005)

Sång för människans förvandlingar

I

Där man förstör den värld jag lever i
där är jag.
Där förstörelsen finns, där bestäms min väg.
Där gudarna vittrar sönder träder jag fram
utan ansikte
bortom deras skepnader av natt och fruktan.
Där någon dör, där någon föds.
— *Stirb und werde!*
— “Dö och bli till!”
Är inte detta, gamle Goethe, sanningarnas sanning,
förbisedd av dem som endast är
“en sorgsen gäst på jordens mörka yta”?!
Döden och elden och förödmjukelsen och hatet
ska förvandlas till grönska och liv.

II

Efter det att färgernas skrik bringats till tystnad
i askgrå ting som inget säger mer
om den människoblick som gjorde dem mänskliga,
sjunker lågan för att i yrande virvlar
återgå till jordens innerliga värme,
till den mörkröda vaggan, till den kraft
som bär upp det stora mysteriet att finnas till,
för fisken och stjärnan, rörelsen och färgen
och ord från människor som älskar av kärlek.
Fruktan och förödmjukelse och hat
ska då drivas tillbaka

[...]

X

O homem, os homens
são vitórias da morte a circular as vidas
ou sombras opacas de uma Vida
em que esse anti-salto, a morte
não existe e nem nunca existiu
a não ser em não-ser de ser
desvão ao lado de desvão na ponte?

Se os cães falassem, ah, como ririam
(em frente ao sol)
dos nossos medrosos altares.

[...]

X

Är människan, människorna
dödens segrar som driver en kretsång
av grumliga liv eller skuggor hos ett Liv
i vilket det där anti-språnget, döden,
inte existerar och aldrig har existerat
om inte i sitt icke vara at vara
ett undanskymt skrymsle vid sidan av skrymslet
i brovalvet?

Om hundarna kunde tala, åh, vad de skulle kallgrina
(mitt under solen)

åt våra ömkliga altaren.

Tradução de ARNE LUNDGREN

Adélia Prado (1936-)

No meio da noite

Acordei meu bem para lhe contar meu sonho:
um apoio de mesa ou jarro eram
as buganvílias brancas destacadas de um escuro.
Não fosforesciam, nem cheiravam, nem eram alvas.
Eram brancas no ramo, brancas de leite grosso.
No quarto escuro, a única visível coisa, o próprio ato de ver.
Como se sente o gosto da comida, eu senti o que falavam:
'A ressurreição já está sendo urdida, os tubérculos
da alegria estão inchado úmidos, vão brotar sinos'.
Doía como um prazer.
Vendo que eu não mentia ele falou:
as mulheres são complicadas. Homem é tão singelo.
Eu sou singelo. Fica singela também.
Respondi que queria ser singela e na mesma hora,
singela, singela, comecei a repetir singela.
A palavra destacou-se novíssima
como as buganvílias do sonho. Me atropelou.
— O que que foi? — ele disse.
— As buganvílias...
Como nenhum de nós podia ir mais além,
solucei alto e fui chorando, chorando,
até ficar singela e dormir de novo.

Adélia Prado (1936-)

Mitt i natten

Väckte min käraste för att berätta vad jag drömt:

Bougainvilleans blommor trädde fram ur mörkret
utan stöd av bord och vas.

Inte självlysande, inte doftande, inte bländande,
de var vita i buketten, vita som fet mjölk.

Själva seendet var det enda jag såg i det mörka rummet.

Som man känner smaken av mat kunde jag känna
vad blommorna sa:

“Nu förbereds uppståndelsen, glädjens fuktiga små knölar
sväller, klockor skall slå ut.”

Det smärtade som en njutning.

När han förstod att jag talade sanning sa han:

Kvinnor är komplicerade. Mannen är så enkel.

Jag är enkel. Var enkel du också.

Svarade att jag ville vara enkel nu med detsamma,
enkel, enkel, började upprepa enkel.

Ordet trädde fram fullständigt nytt,
liksom drömmens bougainvillea. Jag blev bestört.

Vad är det nu? undrade han.

— Bougainvilleans blommor...

Eftersom ingen av oss kunde nå längre
brast jag i häftig gråt och snyftade och snyftade
ända tills jag blev enkel och somnade igen.

Tradução de MARIANNE EYRE

Antes do nome

Não me importa a palavra, esta corriqueira.

Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,

os sítios escuros onde nasce o 'de', o 'aliás',

o 'o', o 'porém' e o 'que', esta incompreensível

muleta que se apóia.

Quem entender a linguagem entende Deus

cujos Filhos são Verbo. Morre quem entender.

A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,

foi inventada para ser calada.

Em momentos de graça, infrequentíssimos,

se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.

Puro susto e terror.

Före ordet

Jag bryr mig inte om de gamla vanliga orden.
Vad jag vill åt är det strålande kaos
varifrån syntaxen stiger upp,
de mörka skrymslen där "från" eller "annars" föds,
ett "den", ett "men" eller ett "som", denna obegripliga krycka
som jag stödjer mig på.
Den som förstår språket förstår Gud
vars Son är Ordet. Den som förstår mister sitt liv.
Ordet är förklädnad för någonting djupare, någonting dövstumt,
det uppfanns för att bli tystat.
I stunder av nåd, oändligt sällsynta,
kan man ibland fånga det: en levande fisk i handen.
Förfäran och bävan.

Tradução de MARIANNE EYRE

Poema sujo

O homem está na cidade
como uma coisa está em outra
e a cidade está no homem
que está em outra cidade

mas variados são os modos
como uma coisa
está em outra coisa:
o homem, por exemplo, não está na cidade
como uma árvore está
em qualquer outra
nem como uma árvore
está em qualquer uma de suas folhas
(mesmo rolando longe dela)
O homem não está na cidade
como uma árvore está num livro
quando um vento ali a folheia

a cidade está no homem
mas não da mesma maneira
que um pássaro está numa árvore
não da mesma maneira que um pássaro
(a imagem dele)
está/va na água

e nem da mesma maneira
que o susto do pássaro
está no pássaro que eu escrevo
a cidade está no homem
quase como a árvore voa
no pássaro que a deixa

Smutsig dikt (slutet)

Människan är i staden
som ett ting är i ett annat
och staden är i människan
som är i en annan stad

men sätten skiftar
för hur något är
i något annat:
människan, till exempel, är inte i staden
så som ett träd är
i något annat träd
inte heller så som ett träd
är i något enda av alla sina löv
(ens när det virvlar långt ifrån det)
Människan är inte i staden
som ett träd är i en bok
när vinden där bläddrar i det

staden är i människan
men inte på samma sätt som en fågel
(bilden av den)
är/var i vattnet

och inte ens på samma sätt
som fågelns rädsla
är i fågeln som jag skriver
staden är i människan
ungefär som trädet flyger
i fågeln som lämnar det

varje ting är i ett annat
på sitt särskilda sätt
och på ett vis som är olikt

cada coisa está em outra
de sua própria maneira
e de maneira distinta
de como está em si mesma

a cidade está no homem
do mesmo modo que em suas
quitandas praças e ruas

hur det är i sig självt
staden är inte i människan
på samma sätt som på sina
torg gator och i sina butiker

Tradução de ÖRJAN SJÖGREN

Mittas döda

den första
och andra
och tredje
och fjärde
och femte
och sjätte
och sju
och åtta
och nio
och tio

och elva
och tolv
och tretton
och fjorton
och femton
och sexton
och sju
och åtta
och nio
och tio

och elva
och tolv
och tretton
och fjorton
och femton
och sexton
och sju
och åtta
och nio
och tio

och elva
och tolv
och tretton
och fjorton
och femton
och sexton
och sju
och åtta
och nio
och tio

och elva
och tolv
och tretton
och fjorton
och femton
och sexton
och sju
och åtta
och nio
och tio

Muitas vozes

Meu poema
é um tumulto:
a fala
que nele fala
outras vozes
arrasta em alarido.

(estamos todos nós
cheios de vozes
que o mais das vezes
mal cabem em nossa voz

se dizes *pêra*
acende-se um clarão
um rasilho
de tardes e açúcares
ou
se *azul* disseres),
pode ser que se agite
o Egeu
em tuas glândulas,

A água que ouviste
num soneto de Rilke
os ínfimos
rumores no capim
o sabor
do hortelã
(essa alegria)

a boca fria
da moça
o maruim
na poça

Många röster

Min dikt
är ett tumult:
 orden
som talar i dikten
drar andra larmande
röster med sig.

(alla är vi
fulla av röster
som för det mesta
knappt ryms i vår röst:

om du säger *päron*,
tänds ett ljus
en stubintråd
av kvällar och socker
 eller
om du säger *blå* så kanske
 Egeiska
havet börjar storma
i dina körtlar)

Vattnet du hörde
 i en sonett av Rilke
det obetydliga
sorlet i gräset
 smaken
 av mynta
(denna glädje)

 kvinnans
 svala mun
 svidknotten
i din brunn

a hemorragia
da manhã
tudo isso em ti
se deposita
e cala.
Até que de repente
um susto
ou uma ventania
(que o poema dispara)
chama
esses fósseis à fala.

Meu poema
é um tumulto, um alarido:
basta apurar o ouvido.

morgonens
blodflöde

allt detta ligger tyst
i förvar

inne i dig.

Ända tills rätt som det är
en rädsla

eller en hård vindstöt
(utlöst av dikten)

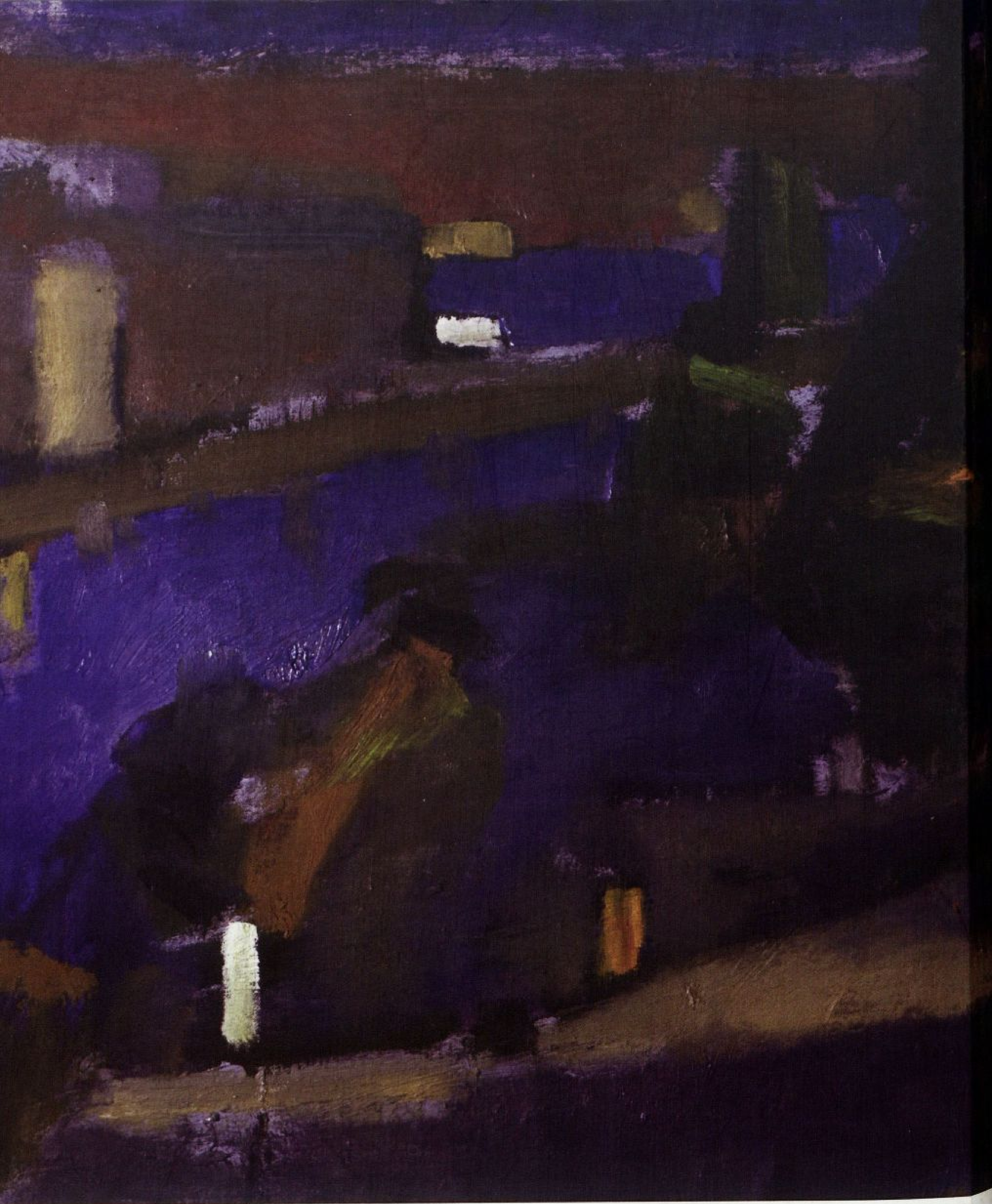
kallar

fram dessa fossil att tala.

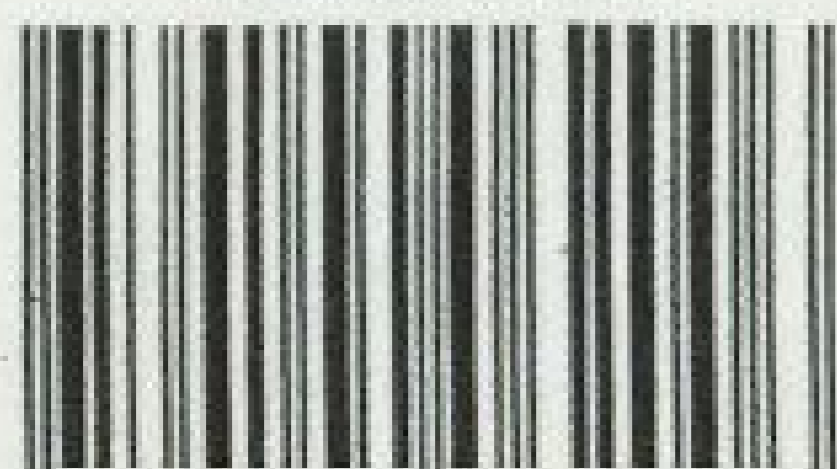
Min dikt

är ett tumult, ett larm av röster:
det är bara att spetsa öronen.

Tradução de ÖRJAN SJÖGREN



ISSN 0104-0626



9 770104 062006



MINISTÉRIO DA CULTURA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

Ministério
da Cultura

