PoeSia Sempre

Número 34 • Ano 17 / 2010

Poesia híndi contemporânea

BIN. 501395

1-029,01,22

BIBLIOTECA NACIONAL
RIO
DE
JANEIRO

Poesia Sempre

Poesia híndi contemporânea

PoeSia Sempre

Número 34

Ano 17 / 2010

Poesia híndi contemporânea

Rio de Janeiro

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Presidente da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Cultura
Juca Ferreira

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Presidente
Muniz Sodré

Diretora Executiva
Célia Portella

Coordenador Geral de Pesquisa e Editoração
Oscar M. C. Gonçalves

EDITORIAL

Editor
Marco Lucchesi

Editor Adjunto
Ruy Espinheira Filho

Coordenação Editorial
Raquel Fabio
Verônica Lessa

Preparação de Originais
Francisco Madureira
Mônica Auler
Valéria Pinto

Assistentes Editoriais
Dênis Augusto Sousa da Silva
Marta Correia Gomes

Projeto Gráfico Original
Victor Burton

Projeto Gráfico Adaptado
Adriana Moreno

Diagramação
Conceito Comunicação Integrada

Fotografia
Cláudio de Carvalho Xavier
Hélio Jorge Garcia da Conceição
Paulo Leonardo da Costa Cunha

Conselho Editorial
Alberto Pucheu
Antônio Carlos Secchin
Armando Freitas Filho
Arthur Nestrovski
Deonísio da Silva
Geraldo Holanda Cavalcanti
Ivan Junqueira
José Mindlin (in memorian)
Letícia Malard
Mário Chamie
Ricardo Aleixo
Walnice Nogueira Galvão

Capa:
Aquarela de Carlos Julião. In: JULIÃO, Carlos. *Notícia sumária do gentilismo da Ásia*... [17--].

Quarta capa:
Arte sobre obra de Rabindranath Tagore. In: *Drawings and paintings of Rabindranath Tagore:* centenary 1861-1961. New Delhi: Lalit Kala Akademi, [1961].

Orelhas:
Arte sobre as fotografias *La beau Bodhisattva* (afresco nas grutas de Ajanta) e *Dêvata* (baixo-relevo no Templo de Angkor-Wat). In: GROUSSET, René. *L'Inde*. Paris: Lib. Plon, [c1949].

MINISTÉRIO DA CULTURA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

Ministério da Cultura
BRASIL UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL

Sumário

Palavras iniciais | 7

O exercício do silêncio
Entrevista de Antonella Anedda a
Livia Apa | 9

Como sabor de fruta
Dilip Loundo | 17

POESIA HÍNDI CONTEMPORÂNEA | 25

Drummond em devanágari | 63

Antiqualhas
Federico Lucchesi | 73

Caligramas
Poemas de Alfredo Fressia | 81

POESIA INÉDITA | 103

TEATRO E POESIA | 167

Teatro de poesia?
Alessandra Vannucci | 169

O sonho de uma coisa: teatro de poesia em Pier Paolo Pasolini
Alessandra Vannucci | 171

Como subtrair os personagens de poder? A poética filosófica do teatro de Carmelo Bene
Jorge Vasconcellos | 185

De Proteu e suas metamorfoses ou Das terríveis e teatrais aventuras mui destemidas do poeta Waly Salomão, o Marujeiro da Lua
Ericson Pires | 195

ENSAIOS
Memória e identidade poética | 199

Em busca da plenitude ou Da poesia humana e mística de Márcio Catunda
Anderson Braga Horta | 201

Ruy Espinheira Filho: paixão e prazer da poesia
Florisvaldo Mattos | 207

Tradução também tem sua ética
Floriano Martins | 217

Palavras iniciais

Abrimos a revista com a voz de Antonella Anedda, cuja obra é considerada atualmente uma das mais singulares da poesia italiana. O diálogo com Livia Apa, professora da Universidade Oriental de Nápoles, mapeia a essência de seu processo criativo, ao longo do qual a língua sarda ocupa um espaço claro e sutil.

Dilip Loundo, professor da Universidade Federal de Juiz de Fora, traduz e organiza, pela primeira vez no Brasil, uma belíssima seleção da poesia híndi, retomando um diálogo encetado por Cecília Meireles, cujos horizontes reclamam um esforço mútuo – para além de uma prática de fundo econômico – para a aproximação de nossos países. A poesia de Drummond, vertida para o devanágari atende a essa demanda bilateral no campo da cultura.

Federico Lucchesi apresenta uma parte da Toscana como tema de sua pesquisa imagética, realizando uma espécie de poética do território.

A seção Caligramas conta com a participação de Alfredo Fressia, poeta uruguaio radicado em São Paulo, cujos poemas revelam a densidade clássica de uma razão emocionada.

A Poesia Inédita brasileira, organizada pelo crítico e ensaísta André Seffrin, concentrou-se na região norte do país, reafirmando os talentos mais conhecidos e apontando, ao mesmo tempo, para novas potencialidades.

A atriz e diretora Alessandra Vannucci discute o teatro de poesia, a partir de Pasolini, a que se juntam os ensaios dos professores Jorge Vasconcellos e Ericson Pires, alcançando outros autores de teatro, mas no mesmo diapasão em que a poesia representa uma atitude fundante.

Nas resenhas de Memória e Identidade Poética, a obra de Márcio Catunda é analisada por Anderson Braga Horta e a de Ruy Espinheira Filho passa pelo crivo de Florisvaldo Mattos. Finalmente, Floriano Martins tece algumas considerações sobre a tarefa do tradutor.

O artista plástico Mario Francesconi foi convidado a ilustrar este número da *Poesia Sempre*, com uma série de rostos do poeta Mario Luzi.

Marco Lucchesi

OBRA DE RABINDRANATH TAGORE [IN: *DRAWINGS AND PAINTINGS OF RABINDRANATH TAGORE*: CENTENARY 1861-1961. NEW DELHI: LALIT KALA AKADEMI, [1961].

O exercício do silêncio

Entrevista de Antonella Anedda a Livia Apa

Livia Apa: Antonella, seu primeiro livro de poemas é de 1992, refiro-me a *Residenze invernali*. Há poucos meses editou *La vita dei dettagli*, pode falar de seu itinerário poético?

Antonella Anedda: Comecei a publicar tarde e também comecei muito tarde a mostrar o que andava a escrever. Nos tempos da faculdade, lendo as cartas de Cézanne, fiquei impressionada com a frase "trabalhar em silêncio até chegar ao momento de sustentar o meu próprio trabalho". Não gosto do lugar-comum da escrita-vampiro, do artista que fica por cima de tudo e que quase se alimenta de quem o rodeia. Quando Robert Lowell utilizou as cartas privadas para um poema, Elizabeth Bishop, mesmo gostando muito dele, o repreendeu duramente. Tinha razão. Acho que sou uma pessoa que fica impressionada com tudo, no bem e no mal, depois é a escrita que, num processo de escolha o mais rigoroso possível, tenta "devolver". Normalmente as famílias encorajam pouco a criatividade feminina, mas é verdade também que isto pode tornar-se facilmente um álibi. Jane Austen escrevia numa sala de espera. Nunca escolhi (mas será que se escolhe alguma vez?) renunciar a um filho para poder me dedicar completamente à escrita mantendo a lucidez. Temos que nos expor e renunciar ao consolo, temos que saber encarar a derrota, a infelicidade. Ao mesmo tempo, se amamos alguém tentamos não o ferir com o nosso sofrimento, tentamos proteger os que amamos, o mais possível. Às vezes, vivo dramaticamente este conflito, mas, pelo menos por enquanto, partilho com a minha filha um humorismo que se torna um recinto. A relação entre escrita e vida familiar é complexa porque complexa é a relação entre trabalho das mulheres e família. As mulheres devem ser muitas coisas: devem ganhar dinheiro, ser bonitas, ser boas mães. O resultado é um funambulismo constante. No que me diz respeito, posso dizer que trabalho, escrevo, leio no ônibus ou no trem. Claro que acabo por eliminar muitas coisas, praticamente nunca saio à noite. Tenho também uma dúvida: o que vivemos e sentimos tornou-se insuportável, intolerável? A nossa pele fez-se mais sutil? A pele de alguns é mais sutil que a pele de outros? O fármaco pode ter um papel, não de solução, mas de trégua química, como as armas? Para voltar ao meu livro *La vita dei dettagli*, há imagens que talvez, considerada a minha formação de historiadora da arte, sejam o meu tormento. Vemos muitíssimas coisas e nada ao mesmo

tempo, as imagens se misturam: nós não as percebemos. Wim Wenders confessou que quando viu o ataque às torres gêmeas do 11 de setembro pensou que se tratava de um filme. Todos vimos. Mas estamos ainda tentando perceber. Tinha que escrever um artigo para a Bienal [de Veneza] daquele ano. Já tinha ido em junho. Voltei em setembro, depois do ataque. Havia vídeos que tinham mimado a catástrofe, e a catástrofe tinha acontecido. Tudo se sobrepunha, mas havia um único sentimento claro: o medo. O tema da Bienal era a plataforma da humanidade, a imagem de onde partir era *O pensador* de Rodin. Ambos os termos, humanidade e pensamento não eram adequados...

LA: A sua poesia parece-me ser de detalhes, vistos também como procura de precisão no enunciar e no evocar determinados objetos e sentimentos. Como constrói os seus textos?

AA: Os textos nascem dos detalhes mais variados e nos momentos mais inesperados. Às vezes, uma imagem da qual não consigo reter nada, depois, a palavra inesperadamente começa a fluir. Durante muitos anos, na minha adolescência, traduzi e reescrevi textos alheios. Uma espécie de contínuo *midrash* que interroga o passado até levá-lo dentro do presente, até intuí-lo no futuro. Amava a ideia de que, apesar do espaço e do tempo, podia falar com alguém distante no tempo e no espaço. Era uma maneira de cancelar a morte e desobedecer. Acho que a escrita começa de nós, mas não acaba em nós, pelo contrário, acho que, quando a escrita é verdadeiramente tal, nos afasta. Quando externo e interno, leituras, paisagens, sons e estilhaços de visível se compõem entre si encontrando um ritmo entre geometria e surpresa, digo que existe poesia. É um espaço selvagem, mas não irracional, que atravesso fisicamente quando cruzo um lugar, voltando muitas vezes atrás, sobre os meus próprios passos, mas também escavando e lançando-me para frente. Vale a pena passar tantas horas em algo que pode descompor-se, ser cancelado, cortado, recosido e muitas vezes deitado fora? A minha resposta é sim. Esta gratuidade coincide com aquela "concentração esquecida de si própria" admirada por Elizabeth Bishop em Charles Darwin. Aquelas horas são horas de privilégio, uma complicada beatitude e – como sabemos – um risco para a mente. O que aparece à superfície é um "artefato com luz que lhe anda à volta" que é preciso cuidar muito e é, sempre, um exercício de perda. Quem se interroga demais sobre escassos atos de escuta da poesia, quem se queixa dos leitores fala de fora, pensa em termos de carreira, venda, sucesso. Quando o poema está prestes a resolver-se, sinto algo que vem de dentro, que desaterra um espaço diferente num tempo diferente, que desliza dos espaços e tempos habituais, mas não estranho, não deformante, muito próximo daquele "tudo vai ser como antes, apenas um pouco diferente", que Benjamin e Sholem definiam como além.

LA: Prosa, poesia, ensaio: qual é a relação entre gêneros na sua prática de escrita?

AA: Os versos que escrevi até agora nasceram muitas vezes da prosa, às vezes como que gotejaram da prosa, outras vezes aconteceu o contrário, foram os versos que se adensaram em

forma de prosa. É interessante observar como a poesia se mede com vazios, com abismos concretos, os da página e da tela. É como quando decidimos fazer parágrafo, terminar um verso, tentamos às vezes também uma espécie de *re-solução*. Desconfio do *canto*, do *bel canto*. Escrevendo eu obedeço a um ritmo, a uma imagem, depois debato com o pensamento. Normalmente sou muito crítica em relação ao meu trabalho. De resto, mais que escrever quero observar, ver como se fosse a primeira vez. Estudei, como já disse, história da arte e iconologia, com uma tese de arquivo sobre as problemáticas históricas na Veneza do século XVII. Para a minha geração, a poesia era quase um luxo, se não pior. Sobre ela pairava, em relação à politica, a terrível condenação de "fechamento". Sentia-me culpada. Escolher História da Arte deu-me porém, um silêncio, uma estrutura. A história é uma disciplina científica, a iconologia me obrigava a interrogar as imagens dentro do seu mundo concreto, de tráfegos, símbolos, encomendas... Mas nas fendas havia solidão e silêncio. Eu era, e continuo sendo, uma admiradora silenciosa de quadros, paisagens e detalhes, das luzes e dos noturnos. Escrever é o meu milagre terreno, a minha maneira de tornar concreto o real, a tentativa de o defender da violência do poder... "A realidade não é tenaz" – dizia Hannah Arendt – "precisa da nossa proteção."

LA: Quais foram e quais são hoje os escritores e as obras que tem frequentado com maior assiduidade?

AA: A *Ilíada*, a *Divina comédia*, *Guerra e paz*. As autoras e os autores russos: de Pushkin a Pelevin, as autoras e os autores gregos: Safo, Mimnermo, Kavafis, Elitis, Kiki Dimulà; as autoras e os autores anglo-americanos: George Herbert, Emily Brönte, Emily Dickinson, Elizabeth Bishop, Samuel Beckett, Ann Carson, Jamie McKendrick. Foram importantes Catulo e Ovídio, Mandel'štam, Kafka e Celan. Philippe Jaccottet, que tive o prazer de traduzir, é para mim um exemplo ético e não apenas poético. Nos últimos dez anos foram importantes autores poloneses como Zbigniew Herbert e suecos como Tomas Tranströmer. As minhas referências filosóficas são esquizofrênicas: Spinoza e Kierkegaard. Entre os narradores, tenho imensa admiração por Coetzee, Kenzaburo Oe, Alice Munroe. O Canadá é um país que no seu desconfinamento, no seu bilinguismo, cria espaços de linguagem geniais e imprevisíveis com autoras extraordinárias: Alice Munroe, Ann Carson, que estou traduzindo. A paisagem dita a escrita, nos "cinge", como diz num verso lindíssimo Andrea Zanzotto. Gosto dos livros de geografia. Recentemente li um livro muito bonito de James Fenton (que é, porém, um excelente poeta) sobre Bornéu.

LA: Antonella, você é também uma tradutora de grande requinte. Como muda a relação de "frequentação" na prática tradutiva?

AA: Ler é traduzir. George Steiner dizia que "cada língua oferece a sua interpretação da vida". Escrever é traduzir. Babel é vida, multiplicação. Quem traduz poesia traduz um mundo inteiro na página, mas quem traduz é um estranho que fica fora de muitas portas. Um solitário, mal alojado numa terra longe, um exilado. Quem traduz

se afasta da sua língua de origem, mas ao mesmo tempo traz, traduz as palavras de uma língua outra para a sua língua. Tal percurso contém uma possibilidade de perda: quem deixa o lugar para uma outra pessoa está quase sempre obrigado a fazer uma escolha. É exatamente o que acontece na tradução: mais desespero que desejo. Mas em Celan, por exemplo, o desejo ligado a uma promessa é o da língua a salvo. "Atingível, próxima e não perdida no meio de tantas perdas fica-me apenas a língua", são palavras que Celan pronuncia no discurso para a entrega do Prêmio Cidade de Bremen. A língua salva (pelo menos até os últimos trabalhos de Celan) de ficar calada é como uma pátria e ao mesmo tempo bagagem, terra perdida e terra onde chegar, terra-mãe. E à volta deste termo se abrem muitos caminhos e nomes importantes. Penso em Sachs, penso em Else Schüler e em Rose Ausländer, conterrânea de Celan, ela também judia e, mais uma vez como ele, em exílio na América, escritora de língua alemã que escolhe a Alemanha como terra de regresso, vivendo a última parte da sua vida exilada em casa, muito doente. A tradução tem a ver em primeiro lugar com a leitura. Quem traduz é um leitor que torna concreto o que lê. Marina Tsvetaieva, a propósito de uma possível tradução do *Oneguin* em francês, dizia a Paul Valéry que "escrever significa traduzir". Joseph Brodsky diz que "a poesia é tradução de verdades metafísicas numa linguagem terrestre", acho que é importante a palavra "terrestre", pois leitura, tradição e escrita são coisas da terra. Escrever e traduzir são – para citar novamente Marina Tsvetaieva – "indícios terrestres", coisas terrenas que têm a ver com muitos dês: destino, diferença, distância, desejo e, também, possível desespero do qual, mesmo assim, é preciso destacar-se. Esta maneira de ver a tradução (eu acrescentaria a poesia também) na distância remete a escrita e a tradução para uma condição do êxodo, do exílio, da errância, do erro. É impossível uma tradução cujo efeito seja igual ao original, como um tecido sutil que faz com que se sinta o contato e o calor dos lábios, de trazer a beleza do texto na nova paisagem linguística. Também nestas palavras a tradução é fisicidade, paixão que na passagem de um estado ao outro descreve uma nova paisagem. "Nós somos seres físicos num mundo físico", escreve o poeta americano Wallace Stevens. E a tradução, citando um verso de um dos seus poemas mais célebres, "O anjo rodeado pelos camponeses", é "falar humanamente da altura e da profundidade das coisas humanas".

LA: Uma pergunta apenas aparentemente ingênua: qual é para você o papel da poesia?

AA: A poesia, diz Mandelstam, é como uma mensagem numa garrafa que entregamos ao mar e que talvez vá ser recebida, não sabemos por quem nem quando. A poesia é a voz que o passado lança até o futuro. O nome é senha, caminho que sobe do coração. Mas, estava a dizer, a poesia, tal como a tradução, diz a dor inconfessável da separação, da solidão do exílio. Ambas podem falar através da palavra espaço, através de uma paisagem cujo horizonte é definido pelas palavras. Tal como uma terra prometida, mas real, prometida porque real, a língua é alcançável, próxima e não perdida no meio de tantas perdas. Michel de Certeau, apresentando

a sua reflexão sobre o misticismo entre os séculos XVI e XVII, escrevia: "O ausente põe-nos a escrever. Não se acaba de escrever viajando num país a partir do qual eu que leio estou afastado. No final, quando a situação chega a dizer-se, a língua repete a única reza cristã 'que eu nunca seja separado de ti'." Ficamos doentes de ausência porque estamos doentes de unicidade. O Uno já não existe. Levaram-no, dizem inúmeros cantos místicos... Interessa-me o espaço e o tempo em relação ao espaço. Interessa-me a ligação entre a nossa interioridade e a paisagem como em Hopkins, como em Zanzotto. Interessa-me o diálogo com os mortos que a escrita nunca acaba de tecer.

LA: Vive em Roma, mas é originária da Sardenha, qual é a sua relação com estes dois lugares?

AA: Nasci em Roma, mas tenho uma relação difícil com a cidade. Por muito que seja estranho, não vivo com a cidade uma relação de completa pertença. A relação entre os dois lugares é filtrada também por duas línguas diferentes, o italiano e o sardo. Por exemplo, os poemas de Limba e especialmente os de Attittos nasceram surpreendendo-me, mas de uma forma muito simples e natural. Emergiram sons, ritmos que achava esquecidos. Pelo contrário, estavam como que sepultados no meu italiano. Quando esta língua veio se confrontar com uma dor que pelo menos naquele momento parecia indizível, encontrei a outra língua. Como já disse numa outra entrevista, uma língua amestrou a outra. Passando do italiano ao sardo e vice-versa compreendi muito das minhas escolhas linguísticas, o meu amor pelas consoantes, por exemplo. Sou sarda e o italiano é de todas as maneiras uma língua frontal mas não exatamente materna. Acho que isto evitou que eu me acostumasse demais à tradição poética italiana. Cada vez leio maravilhada, como se estivesse a beber. A televisão incidiu muito sobre o italiano que falamos. Matou os dialetos, pelo bem ou pelo mal. Acho que no passado teve um papel importante. Tenho um amigo que aprendeu, muito novo, antes de entrar para escola, a ler e escrever seguindo um celebérrimo programa "Non è mai troppo tardi" (Nunca é tarde demais). Às vezes, desligo o áudio e fico estupefata perante tanta agitação, tantas expressões carregadas. Uma estranha confusão, mesmo no mutismo. O mesmo acontece se desligamos a imagem: um léxico pobre em tom exagerado, exaltado. Com a antena parabólica, ao contrário, se podem ver coisas maravilhosas, programas sobre arte, por exemplo, do maior requinte.

LA: Acha que, nos dias de hoje, na Itália existe um público para a poesia?

AA: Acho que a tenção e o interesse para a poesia estão suficientemente vivos. Existirão sempre poetas e leitores de poesia e irão sempre sobreviver como minhocas. Acho que temos que fazer com que o pequeno público que lê a poesia possa ler a poesia em paz, fazer com que encontre a poesia e possa comprá-la sem grandes dificuldades. Há uma desconfiança em relação à poesia que muitas vezes deriva da forma como é ensinada na escola, por aquela terrível mistura de sentimentalismo, ênfase e abstração. Existe também um mal-entendido constante entre "poesia" e "poético". Uma vez uma pessoa ficou estupefata porque lhe tinha sugerido ver

o filme *A noiva turca*. Na maior boa fé me disse: "Mas é um filme muito duro, eu achava que os poetas fossem seres delicados."

LA: No seu livro *Dal balcone del corpo*, parece-me que o corpo seja o lugar da necessidade, instintiva mas também pequena, cotidiana. Uma espécie de órgão de perfeição mas também de relacionamento com o que está fora. Qual é o fio vermelho que atravessa o livro?

AA: Dizer algo sobre o título pode responder à tua pergunta. Não se trata de um "belo título", mas corresponde ao núcleo central de pensamento do livro. Interessava-me refletir sobre a realidade do corpo de todos nós, não apenas o corpo feminino, não sei por que todo mundo pensa isso... Podemos nos chocar contra ou, pelo contrário, nos unir com outros seres humanos, mas podemos também apenas "debruçar-nos" do nosso corpo exatamente como de uma varanda. A varanda está ligada à casa, a um espaço interior, e está suspensa no vazio, abismada. E não apenas isso. Da varanda se vê, se ouve, sobem fragmentos de vozes, se intuem estilhaços de vidas. A própria dor não é assim tão fácil de distinguir da nossa. O "ego perece" na medida em que se dobra sobre as vidas alheias. Há também a memória das cidades de mar que conheço bem: os velhos que passam horas a fio sentados nas varandas... Guido Mazzoni, num ensaio muito lindo sobre o livro, falou de obra experimental, e é verdade que queria experimentar esta percepção, refletir sobre esta imóvel mobilidade do corpo. Desenfiados de si próprios, sair. Quando um corpo morre e chega à terra, torna-se horizontal. A varanda se desmorona, faz-se sepulcro. O mundo é o que nós percebemos. Queria escrever sobre como temos percepção do mundo à porta da nossa casa e, sobretudo, daquela parte de mundo que parece estranha. Pessoas de raças diferentes, pedintes na esquina da rua, mas também pessoas que vêm de longe, que cuidam dos nossos velhos, muitas vezes dos nossos filhos também, limpam as nossas casas, os nossos escritórios. São acontecimentos cotidianos que não podemos recalcar, fazer desaparecer quando nos ofendem. São criaturas do mundo a quem dar a palavra. O que eu posso dizer é que este livro parte muitas vezes de uma realidade que não é transfigurada, mas interrogada – aceitando toda a derrota que por si implica. É uma realidade "em comum", como escreve Rocco Ronchi num livro sobre o *ethos* da escrita, refletindo sobre *La ginestra* de Leopardi. Vi pela primeira vez um morto aos sete anos e a última há um ano atrás. Eram pessoas que eu amava. O corpo é importante e ao mesmo tempo o corpo não é nada.

LA: Existe o gênero em literatura? Em que medida você acha que representa uma voz poética feminina?

AA: Acho que historicamente e socialmente os *women studies* têm sido uma reflexão muito importante, mas eu acho que se pode, ao mesmo tempo, utilizar formas do poder masculino. As mulheres podem permitir-se utilizar formas da tradição tal como os homens fizeram quando criaram as personagens de Bovary ou de Albertine. Emily Dickinson utilizou formas do poder masculino e escreveu uma poesia revolucionária. Pode-se dizer

que o conteúdo nas mulheres é muitas vezes tão poderoso que chega a ditar formas inusuais, de grande força e originalidade. Na realidade, não consigo habituar-me. Provoca-me maravilha. Tenho dificuldade em dizer poesia masculina. Existem acondicionamentos históricos, mas a poesia não tem gênero. Recentemente caiu-me nas mãos a tradução em grego moderno de um fragmento de Safo feita pelo grande poeta Elitis. Subvertia todos os lugares-comuns. Teria sido impossível dizer quem era o homem e quem era a mulher. Existem poemas que são um machado no mar de gelo evocado por Kafka. Escritos por mulheres, escritos por homens. Faltam críticas que tenham a autoridade de falar de todos: livros de mulheres e livros de homens. Ainda são poucas. Um nome e um exemplo? Julia Kristeva. De qualquer forma, a qualidade do que escrevem as mulheres é muito alta e destinada a crescer cada dia mais. Talvez seja o único tema sobre o qual me sinta francamente otimista. É importante ter exemplos. As mulheres que escrevem têm grandes referências das quais se orgulharem, chego a pensar numa personalidade como Safo. Os nomes? Emily Brönte, Emily Dickinson, Elizabeth Bishop, Anna Achmatova, Marina Tsvetaieva. Mas também Teresa de Ávila e María Zambrano. Entre as autoras italianas, me parece evidente citar Amelia Rosselli e Anna Maria Ortese, mas também Caterina da Siena e Angela da Foligno.

LA: Qual é o valor do silêncio num mundo tão excessivo e barroco como esse em que vivemos hoje?

AA: Admiro o silêncio, traduzi para a Fondazione Piazzolla uma série de prosas e poemas de Jaccottet. Fascina-me a ausência de arrogância que nunca incha a sua linguagem, a sua sede de verdade, o seu agnosticismo que nunca cessa de estar em escuta, de esperar. A pobreza de uma poesia que, sem nunca ceder à afetação da ingenuidade, não quer surpreender. São os valores morais que Jaccottet traduz naturalmente, com um silêncio muito próprio nos seus versos. É de fato um grande mestre do silêncio. Trata-se de um silêncio que respira nos seus espaços. Ensina a desconfiar da tentação retórica, da inutilidade de tantas palavras. Gosto do fato de que se trate de uma poesia sem efeitos, sem melindrices. Não gosto da poesia que fala demasiado de nós. Gosto, como disse no início deste nosso encontro, quando quem escreve pratica o exercício do silêncio.

Tradução de Livia Apa

INDIAN FRUIT (A STUDY). FOTOGRAFIA DE AUTOR NÃO IDENTIFICADO. IN: INDIA. [S.L.: S.N., 1899?].

Como sabor de fruta

Dilip Loundo

Preparar uma antologia da poesia indiana contemporânea é uma tarefa ingrata. A pluralidade cultural e linguística da Índia é tamanha que não nos permite alimentar quaisquer pretensões totalizantes em termos de "tendências hegemônicas" ou "narrativas representativas" de um suposto "caráter nacional". O surgimento da Índia enquanto Estado-nação, cujo marco fundamental é a independência (e a unificação) política de 1947, é resultado de um longo processo de coexistência, ao mesmo tempo harmoniosa e tensa, de uma multiplicidade regional de disposições anímicas e comportamentais que se irmanam numa história e num destino milenares, geradores de solidariedades sutis ou "espirituais" que se requerem agora revestidas de uma formulação geopolítica moderna na forma de uma unidade política nacional.

A estruturação da Índia enquanto república federativa – composta, atualmente, de 28 estados e sete territórios da união – atendeu, entre outros, à necessidade imperiosa de se assegurar a autonomia relativa dos múltiplos componentes de sua diversidade cultural e linguística. A constituição federal, seguindo critérios de número de falantes e relevância literária, reconhece oficialmente 18 línguas regionais, a saber: híndi, sânscrito, assamês, bengali, guzerate, canada, caxemira, malaiala, marati, oriá, panjabi, sindi, tâmil, telugu, urdu, nepali, concani e manipuri. Destas, o híndi foi elevado à condição privilegiada de língua oficial da República Indiana pelo fato de se tratar da língua com maior número de falantes nativos, com um total de mais de 480 milhões (cerca de 41% do total da população indiana) que se encontram espalhados, de forma majoritária, pelos estados do Rajastão, Haryana, Uttarakhand, Uttar Pradesh, Madhya Pradesh, Chhattisgarh, Himachal Pradesh, Jharkhand e Bihar.

Não faltam, portanto, razões de peso para a escolha da poesia híndi como definitória desta antologia da poesia híndi contemporânea. Além da importância sociológica (número de falantes), política (língua oficial da Índia) e global (quarta língua mais falada do mundo), o híndi possui uma história literária marcada por eventos de pioneirismo, vanguarda e excelência de enorme peso regional e nacional. Língua pertencente ao tronco indo-europeu que evoluiu a partir de um *prakrit*[1]

---

1 O alfabeto oficial do híndi é o devanágari, que deriva basicamente da matriz sânscrita da língua. De modo a permitir ao leitor a enunciação, ainda que precária, dos títulos dos poemas e das obras originais e de outros termos técnicos, faz-se necessário a transliteração do devanágari em alfabeto romano. Na ausência de uma convenção universal, a primeira alternativa seria a de usar, por analogia, os princípios que regem, obrigatoriamente, a transliteração

(isto é, variante regional, funcional e/ou dialetológica) do sânscrito, o híndi desdobra-se, literariamente, em quatro orientações dominantes, que caracterizam outras tantas fases cronológicas. A primeira fase, conhecida como *Adi Kal*, inicia-se no século XIII e é marcada por narrativas cortesãs, de caráter heroico e de louvor aos governantes. A segunda fase, conhecida como *Bhakti Kal*, inicia-se no século XVI e coincide com a ascensão das dinastias mongóis. É caracterizada pela proliferação da literatura devocional *bhakti* (hindu), sufi e sique (forma sincrética do hinduísmo e do islamismo). Personalidades-chave deste período são Amir Khusrao (1253-1325), Tulsidas (1532-1623) e Kabir (1440-1518). A terceira fase, conhecida como *Riti Kal*, imiscui-se à fase anterior e é marcada por um refinamento das formas com acentuação dos aspetos eróticos, pictóricos e sensuais da literatura devocional. Obras cantando o amor 'divino' de Krishna e Radha ganham proeminência. A partir do século XIX e sob a influência da expansão das instituições educacionais e universitárias, dos meios de comunicação de massa e dos movimentos nativistas que enfatizavam o direito de autodeterminação com relação ao jugo colonial britânico, dá-se início à fase conhecida como *Adhunik* (moderna). É caracterizada por uma interação mais aguda entre escritores e sociedade e por um compromisso mais realista com as mazelas sociais e a situação de marginalidade e indigência das massas.

---

do sânscrito. No entanto, considerando que uma grande maioria dos títulos dos poemas e das obras originais já possuem transliterações relativamente estáveis nos círculos editoriais e nos meios de comunicação de massa, preferimos, para efeitos da presente antologia, manter essas formas já consagradas.

Poetas e romancistas como Bharatendu Harishchandra (1850-1885) e Munshi Premachand (1880-1936) deram o pontapé inicial de um longo processo de modernização da literatura indiana.

Das formas de expressão utilizadas, a poesia (*kavita*) sempre ocupou, ao longo de todos os períodos considerados, um lugar especial no imaginário literário do subcontinente indiano. Esse fato reflete, sobremaneira, o primado civilizatório da oralidade. Sua força e expressividade ganham novos contornos a partir dos desdobramentos literários ocorridos nos períodos pré e pós-independência. A década de 1920 marca a ascensão do movimento conhecido como *Chayavad*, que assinala um distanciamento com relação ao realismo empírico e o desenvolvimento de uma poesia subjetivista, profundamente estética e refinada, com alta densidade de emoções e sentimentos. Essa versão indiana do romantismo europeu – cuja influência se fez sentir através do poeta inglês William Wordsworth – tende a se afastar, tematicamente, das premências políticas e sociais. Mas, por outro lado, ao empreender a crítica às tradições coletivistas milenares de caráter religioso e ao glorificar o desejo por uma liberdade individual que dependia, em última análise, de profundas transformações externas, o *Chayavad* e seus territórios idealizados de amor e beleza refletiram o impulso prospectivo de construção e realização de uma nova sociedade, livre e independente, liberta do jugo colonial. A obra excelsa do poeta Sumitranandan Pant (1900-1977) reflete, de forma eloquente, os refinamentos estéticos do movimento. A década seguinte (1930) presenciou a emergência de uma nova corrente que viria a repartir com o *Chayavad* a preferência dos

poetas: é o movimento conhecido como *Pragativad* (progressismo), de manifesta influência marxista. Contemporâneo da criação do Partido Comunista Indiano, o *Pragativad* trouxe de volta o primado da vida social e da linguagem comum, tendo como referência um novo paradigma: o paradigma de uma sociedade cindida entre opressores e oprimidos, internamente conflituosa, e anunciadora do papel libertador do proletariado. A poesia ganhava o caráter de uma "propaganda versificada", onde o indivíduo, em sua existencialidade única e singular, dava lugar a uma tipologia social maniqueísta. A força da obra poética de Kedarnath Agarwal (1911-2000) deriva, precisamente, dessa polarização e desse engajamento político do verso literário.

A chegada da década seguinte (1940) trouxe consigo novidades significativas, cujas consequências se fazem sentir até o presente. Uma nova corrente poética intitulada *Prayogvad* (experimentalismo) ousou desafiar os paradigmas anteriores. Reunidos em torno da publicação *Tar Saptak* (Primeira antologia), um grupo de sete escritores lançou em 1943 as sementes de um movimento mais amplo, cuja consolidação viria com a publicação subsequente de duas outras antologias poéticas, a saber: o *Dusra Saptak* (Segunda antologia), de 1951, e o *Tisra Saptak* (Terceira antologia), de 1959. Estavam dados os passos fundamentais para o surgimento do movimento mais importante da literatura em língua híndi no século XX: o *Nayi Kavita* (modernismo) que significa, literalmente, Nova Poesia. Sua maior personalidade, mentor e intelectual foi o poeta Sachchidananda Hirananda Vatsyayan, mais conhecido como Ajneya (1911-1987). De igual estatura nessa aventura literária, foi o poeta Gajanan Muktibodha (1917-1964), egresso, como muitos outros, da corrente *Pragativad*, e que buscava restabelecer o primado da excelência criadora, independentemente das preferências temáticas e ideológicas. As décadas de 1960 e 1970 representam o amadurecimento do movimento e sua abertura a uma multiplicidade de variantes que se desdobram até o presente.

Para entender o caráter multidimensional do *Nayi Kavita* é importante frisar que não se trata de uma corrente literária específica, mas um movimento amplo em prol de uma mudança atitudinal que consagra a experimentação como instrumento de aprimoramento das potencialidades semânticas da poesia como arte. Kunwar Narayan (1927-), outro pioneiro do movimento, sintetizou nestas palavras esse compromisso:

> A poesia é, por natureza, uma arte livre. Ela é naturalmente resistente a obstáculos e controles. Tenho feito poesia há aproximadamente meio século e pude testemunhar, ao longo desse período, o surgimento e o desaparecimento de mais de meia dúzia de correntes literárias. O que sobreviveu a todas elas foi a poesia de excelência, e não a aura e o oba-oba que geralmente as cercam. [...] Quando uma corrente literária opta por um tipo específico de poesia ou por um poeta determinado enquanto formas-padrão, ela necessariamente encoraja a imitação e promove o boicote à originalidade.

A postulação da instrumentalidade vital do experimento, tanto na esfera formal quanto na esfera de conteúdo,

tem como retaguarda um compromisso com a excelência estética enquanto expressão de uma autenticidade e de uma originalidade. Ao invés de um mero formalismo, o experimento submete-se aos desígnios da comunicabilidade humana e funciona, simultaneamente, como veículo crítico das "verdades" importadas ou meramente emuladas. É nesse contexto que devemos entender a adoção generalizada do verso livre. Ao invés de um relaxamento técnico, ele se acha comprometido com um princípio rítmico que condiciona tanto expressão sonora quanto o significado.

Fruto de um diálogo responsável com a modernidade ocidental e suas expressões poéticas consagradas, tais como T. S. Eliot, Ezra Pound, Bertolt Brecht e Pablo Neruda, o *Nayi Kavita* renuncia a todos os "ismos" e se abre, potencialmente, para uma pluralidade de caminhos ideológicos enquanto roteiros provisórios de viagem dos poetas buscadores. Nas palavras de Ajneya, "o desespero e o pessimismo dos últimos românticos (*Chayavad*) e o otimismo forçado do *Pragativad* foram substituídos pela confiança sóbria num ser humano que reconhece suas limitações e pequenez". (citado em ROSENSTEIN, 2003, p. 9). Esse retorno ao "homem pequeno" (*laghu manav*), à questão central da personalidade e da integridade do ser humano ordinário, estampa-se numa poesia que descobre "as perplexidades do dia-a-dia, as ironias da existência cotidiana, a comunhão com a natureza, a reflexão sobre questões filosóficas, a experiência do processo criativo, a espiritualidade, o amor, a angústia, a alienação, a desigualdade social, a opressão patriarcal, etc.". (ROSENSTEIN, 2003, p. 9-10). Em suma, o compromisso fundamental com uma reflexão genuína sobre a existencialidade linguística que tanto enclausura quanto liberta dá o tom do caráter intelectualista e experiencial do *Nayi Kavita*.

A presente antologia apresenta um quadro amplo da produção poética ocorrida nas últimas quatro décadas (1970, 1980, 1990 e 2000). Os oito autores selecionados são unanimidade da crítica, presença notória em antologias originais ou traduzidas e sucesso relativo em termos de público e vendagem nacional. Direta ou indiretamente, a referência "teórica" remonta aos princípios acima enunciados que caracterizam, peculiarmente, o movimento *Nayi Kavita*. Enquanto os três primeiros, Kunwar Narayan, Raghuvir Sahay e Kedarnath Singh, integram o grupo pioneiro que deslanchou o movimento, os demais refletem a pluralidade de caminhos e desdobramentos por ele viabilizados. Com a exceção de Raghuvir Sahay, falecido em 1990, os demais poetas encontram-se em plena atividade.

Kunwar Narayan (1927-) é o decano do grupo aqui representado. É um autor complexo, reconhecido por sua versatilidade experimental e por um conhecimento profundo das literaturas mundiais. Sua poesia alterna temáticas históricas, políticas, culturais e psicológicas. De um pendor mediativo, Narayan penetra as ambivalências da modernidade enquanto palco de um mistério que tanto abriga as angústias suicidas quanto as potencialidades criadoras. Seu liberalismo reflete, acima de tudo, uma sensibilidade rara para compreender as obsessões humanas – as "redes de funestos egoísmos"

– marcadas por inflexibilidades individualísticas, étnicas e nacionalistas ("Por meio de palavras" – "Shabdon Ki Taraf Se" –, em NARAYAN, 1993). Raghuvir Sahay (1929-1990) combina uma orientação temática progressista com os rigores e os cuidados formais. Pertence a uma estirpe profundamente comprometida com o futuro e as aspirações de milhões de concidadãos em busca da terra prometida do período pós-independência. Longe de um romantismo da esperança, o tratamento poético de Sahay ancora-se numa crença genuína na democracia e no espírito científico enquanto lugares privilegiados de reiteração do "rosto [que] permanece oculto", de uma herança tradicional de pluralismo e racionalidade ("Realidade" – "Yatharth" –, em SAHAY, 1989). Kedarnath Singh (1934-) reitera a disposição intelectualista e profundamente criadora do *Nayi Kavita*. Professor universitário de orientação esquerdista e conhecedor profundo das literaturas mundiais, Singh faz uso consciente e balanceado dos experimentalismos formais e conteudísticos. Sua poesia flui com a leveza de um riacho que corre, de forma irrefreável, na direção do oceano: a linguagem é simples, corriqueira, cotidiana, enquanto que a articulação imagética, de acentuada tonalidade simbólica, "como sabor de fruta", impele o leitor a adentrar as profundezas e as complexidades do real ("Como sabor de fruta" – "Phalon Mein Svad Ki Tarah" –, em SINGH, 1988). Vinod Kumar Shukla (1937-) traz consigo uma visão eminentemente filosófica das contingências de uma humanidade cindida pelo contraste entre as territorialidades rural e urbana. Com rigor e precisão formal e com "a dignidade de quem sabe que as flores existem", a poesia de Shukla empreende uma crítica sagaz ao rolo compressor das grandes cidades, seus sistemas de controle e dominação, seus paradoxos e ironias, suas fábricas de solidão, de desespero e de incomunicabilidade ("Isto é um aviso" – "Yah Chetavani Hai" –, em SHUKLA, V. K., 1992). Rituraj (1940-) retrata o caráter heroico da "gente pobre [que] é poeta", do homem comum, sobrevivente dos escombros civilizacionais, das megalomanias e barbarismos ideológicos. Sua poesia revela o trivial da vida cotidiana como plataforma de realização e autossuperação existenciais fundadas na sabedoria prática de um tempo de longa duração. Uma consciência social existencializada resgata, liricamente, a possibilidade do sonho em meio às desilusões dos sistemas políticos vigentes marcados pelo mero formalismo democrático ("Gente pobre" – "Garib Log" –, em RITURAJ, 1987). Prayag Shukla (1940-) faz de sua poesia uma busca incessante de um entre-lugar, de um meio-termo, que se descobre cotidianamente no reverso das aparências, no outro lado dessa mesma moeda que nos impele à empiria e à superficialidade. Caminhando sempre "bem rente à terra, auscultando os objetos", Shukla confere à lírica poética um caráter meditativo, investigativo, perscrutador de todos os ângulos possíveis de abordagem do real em sua singularidade e irrepetibilidade ("Na terra" – "Dharti Par" –, em SHUKLA, P., 1995). Girdhar Rathi (1946-) confere uma orientação formal muito peculiar a uma postura eminentemente crítica, de fundo

existencial com reverberações de natureza política e social. O caráter acentuadamente minimalista de muitos de seus poemas está a serviço de uma estratégia de maximização do sentido que se expressa no poder nocauteante da palavra, símbolo e metáfora de si mesmo. O que dizer, afinal, aos insones/alienados de uma modernidade enferma? A exortação do poeta é inequívoca: "Que as formigas façam seus formigueiros/ e depois adormeçam." ("Canção de ninar do insone" – "Uninde Ki Lori" –, em RATHI, 1985). Manglesh Dabral (1948-) é o mais jovem do grupo aqui representado e, ao mesmo tempo, um dos mais traduzidos no exterior. Sua obra é marcada pelo rigor técnico e por uma sensibilidade rara em tatear o real e refletir sobre as vicissitudes dolorosas da existência em meio às redes modernas de subalternização. O recurso estético às formas alegóricas visa manter acesa a chama da esperança numa humanidade viável e afirmativa. Mesmo que, para tanto, o veículo de resistência seja uma forma de introspecção, recolhimento e estoicidade: "Não estou preocupado/ se um dia alguém vier/ e derrubar esta casa tranquila." ("A casa tranquila" – "Ghar Shant Hai" –, em DABRAL, 1995) .

A presente antologia da poesia híndi contemporânea é a primeira a ser publicada em língua portuguesa. Os riscos de uma tal empresa não podem ser menosprezados. Apesar da filiação comum ao ramo indo-europeu, o híndi e o português possuem estruturas linguísticas – sintáticas, morfológicas e prosódicas – bem diferentes e um processo de formação e desenvolvimento histórico igualmente distinto. Fundam, como consequências, arcabouços distintos do pensar e do ficcionar. A instauração de uma condição efetiva de tradutibilidade exige, imperiosamente, um conhecimento razoável de ambos os arcabouços linguístico-culturais, em sua totalidade de sistema e de contexto. Tarefa árdua e cheia de perigos, que nem todos os esforços podem evitar. Estou ciente da eventualidade de lacunas e deficiências da presente antologia. Seu desvelamento futuro ensejará, por certo, episódios inestimáveis de aprendizado.

Cabe um agradecimento especial a todos os autores pela generosidade, pelo interesse e pelo apoio que emprestaram à preparação desta antologia. Com exceção do falecido Raghuvir Sahay, tive a oportunidade de contatar pessoalmente todos os demais poetas selecionados. Alguns deles, como é o caso de Kedarnath Singh, já se incluíam no círculo de amizades pessoais. Outros, como é o caso de Girdhar Rathi, permitiram-me o desenvolvimento de outras tantas. Além da permissão generosa para a tradução e publicação dos poemas, todos eles se dispuseram a um diálogo maior a fim de repartir suas experiências criativas, suas motivações e sentidos, e de se inteirar dos caminhos da literatura brasileira contemporânea. Por motivos afetos à distância e ao tempo, nem sempre foi possível corresponder a tais disponibilidades. Devo registrar o inestimável apoio logístico de Girdhar Rathi, que funcionou como autêntico mediador no contato estabelecido com os demais autores. Sua obra intitulada *Survival: an experience and an experiment translating modern Hindi poetry* foi-me extremamente útil na definição de alguns dos parâmetros da presente antologia.

Um agradecimento final à Biblioteca Nacional e, em particular, ao amigo e colega Marco Lucchesi, editor da *Poesia Sempre*, pela coragem e pioneirismo desta iniciativa. Além de me honrar com seu convite generoso, Marco Lucchesi quis, ainda, emprestar sua sensibilidade e experiência criadoras, enquanto poeta consagrado que é, ao empreender a revisão dos poemas traduzidos.

Referências bibliográficas

DABRAL, Manglesh. *Aawaaz Bhi Ek Jagah Hai*. Delhi: Vani Prakashan, 2000.

_____ . *Ham Jo Dekhte Hain*. Delhi: Radhakrishna Prakashan, 1995.

_____. *Mujhe Dikha Ek Manushya*. Delhi: Radhakrishna Prakashan, 2008.

NARAYAN, Kunwar. *Apne Samne*. Delhi: Rajkamal Prakashan, 1979.

_____. *Koi Dusra Nahin*. Delhi: Rajkamal Prakashan, 1993.

_____. *Poetry is by nature a free art:* an interview with Kunwar Narayan. [01 set. 2005.] Disponível em: <http://india.poetryinternationalweb.org>.

RATHI, Girdhar. *Bahar, Bhitar*. Delhi: Jayashri Prakashan, 1979.

_____. *Nimitt*. Delhi: Radhakrishna Prakashan, 1995.

_____. *Uninde Ki Lori*. Delhi: Radhakrishna Prakashan, 1985.

RITURAJ. *Leela Mukharvinda*. Delhi: Medha Books, 2002.

_____. *Nahin Prabodh Chandrodaya*. Bikaner: Dharati Prakashan, 1984.

_____. *Surat Nirat*. Jaipur: Panchscheel Prakashan, 1987.

ROSENSTEIN, Ludmila (Org.). *New poetry in Hindi:* Nayi Kavita: an anthology. Delhi: Permanent Black, 2003.

SAHAY, Raghuvir. *Log Bhool Gaye Hain*. Delhi: Rajkamal Prakashan, 1982.

_____. *Kuch Patte Kuch Chitthiyan*. Delhi: Rajkamal Prakashan, 1989.

SHARMA, Ramesh. *Contemporary Hindi poetry*: Disponível em: <http://maincc.hufs.ac.kr/~isas/pdf/data_02/2_06.pdf>.

SHUKLA, Prayag. *Yani Kai Varsh*. Delhi: Pravin Prakashan, 1995.

SHUKLA, Vinod Kumar. *Atrikt Nahin*. Delhi: Vani Prakashan, 2002.

_____. *Sab Kuch Hona Bacha Rahega*. Delhi: Rajkamal Prakashan, 1992.

SINGH, Kedarnath. *Akal Mein Saras*. Delhi: Rajkamal Prakashan, 1988.

_____. *Pratinidhi Kavitayen'*. Delhi: Rajkamal Prakashan, 1985.

_____. *Zameen Pak Rahi Hai*. Delhi: Prakashan Sansthan, 1980.

VAJPEYI, Kailash. *An anthology of modern Hindi poetry*: Delhi: Rupa, 2000.

WEISSBORT, Daniel & RATHI, Girdhar. *Survival*: an experience and an experiment translating modern Hindi poetry. Delhi: Sahitya Akademi, 1994.

<http://www.kavitakosh.org>

<http://india.poetryinternationalweb.org>

AQUARELA DE CARLOS JULIÃO. IN: JULIÃO, CARLOS. *NOTÍCIA SUMÁRIA DO GENTILISMO DA ÁSIA*... [17–].

Poesia Híndi Contemporânea

Kunwar Narayan

Raghuvir Sahay

Kedarnath Singh

Vinod Kumar Shukla

Prayag Shukla

Ritu Raj

Girdhar Rathi

Mangalesh Dabral

Organização e tradução de Dilip Loundo

Kunwar Narayan (1927-)

Ele jamais dormiu

O lugar
donde surgiu em minha mente a dúvida
de não podermos prosseguir na busca
era bem próximo de minha casa.

Não era um morro, mas um vale
que se formou da escavação.
E na embriaguez de escavar
fomos lançados no tempo, centenas de anos atrás,
tão longe e tão fundo,
que a busca se fez impossível.

Foi talvez lá, onde o passado de uma civilização se despedia de nós,
que eu senti, pela primeira vez,
que a respiração me faltava.
Sem pensar, corri
rumo ao céu aberto, ao tempo presente e ao ar puro
que, pouco a pouco, se extinguia.

Onde começa e onde termina a busca?
E mesmo ciente disso, o que fazer ou não fazer em seguida?
A busca de um homem começa
nos seus esforços diários
para sobreviver a tantas batalhas
que não são suas, nem a ele se destinam
e nas quais não é nem herói nem covarde.
Cabe-lhe apenas cumprir o dever
com probidade.
Sem isso corre o risco de não ser o escolhido
para voltar vivo aos muros da própria casa.

Encontrei-me com ele por acaso.
Por razões de foro íntimo,
não me falou seu nome, mas tão somente o número.
Ao olhar o passado, sentira fastio da vida
e decidira construir p'ra si mesmo um túmulo no cemitério.
E após fechar o túmulo com uma pedra bem pesada,
ele adormecera.

Jamais voltou a despertar. Ao olhá-lo, entretanto,
parecia que jamais adormecera. Nesse lugar frio e úmido,
o empuxo inumano de seus olhos sem piscar, o semblante
e a palavra inoperantes – eram rastros patentes que indicavam
que o que ali jazia não era uma pedra mas um homem,
que, por milhares e milhares de anos, se esforçara por sobreviver
como ser humano.

Por volta das dez

Todo dia, por volta das dez,
o mesmo evento
se repete.
A mesma gente.
Do mesmo modo.
Sai de casa
deixa mulher e filhos a sós.
Nenhum terremoto acontece.
Ao cair da noite
essa mesma gente,
desafortunada,
exausta e derrotada,
retorna
às mesmas casas.

Sei que,
assim, nenhum terremoto acontece.
Nada, realmente, há de acontecer.
Por qualquer outro motivo, essa gente vive amedrontada.
Tudo confirma a mesma conclusão
a que se chega tantas vezes: a mentira é uma arte
e, cada homem, um artista
que se esforça, feito louco,
em dar sentido à realidade imaginada,
ao invés da própria realidade.

Às vezes, voltando para casa ao cair da noite,
vejo desabar do céu em minha mente
uma imagem arrepiante, digna de uma arte abstrata.
Como se alguém prendesse e triturasse
pessoas e coisas esmaecidas,
para em seguida plasmá-las sobre uma superfície plana.
E que, então, para conjurar o perigo de um sangramento final,
os vigores reprimidos dos homens
subitamente aflorassem.

30

Horóscopo

Pensei, amiúde,
no orvalho que cai suavemente sobre as pétalas –
quem foi o astrólogo
que elaborou o horóscopo tão complexo
dessa esfera celeste reluzente
e que nas pétalas dispôs
as centelhas luminosas
dos raios de sol?
E por que razão, num mero instante,
do tudo ao nada,
obliterou esse ornamento?
A quem pertence esse bocejo bizarro e geométrico?

Pensei também, amiúde, –
nas folhas das árvores,
sujas e ressecadas, caídas ao chão.
Qual o mistério
dessa matemática?
O vento, a seu modo, as enumera.
Revolve as folhas caídas
e as leva de um lugar a outro.
Ou, ainda, arranca as folhas dos galhos,
para depois torcê-las e arremessá-las pelos ares.

Às vezes, ele distende uma folha jovem – um espaço sideral –
e nela imprime desenhos... árvores... árvores... árvores.

Por meio de palavras

Há momentos
em que enxergo o mundo
por meio da palavra.

Quando coloco a palavra,
feito espelho refletor,
na frente de homens, coisas e estrelas,
vejo que além dela
se esconde um sentido oculto
que a ultrapassa.

E quando tentamos juntar
todos os significados
na forma de um só discurso
que esteja livre da dúvida,
do ambíguo e do contraditório, então –

o que era claro e simples
(cedendo ao perverso e ao prolixo)
transmuta, de imediato, numa fala excessiva.
E no lugar das conjunções plenas de sentido,
instala-se uma rede de funestos egoísmos.

Raghuvir Sahay (1929-1990)

Teus pensamentos

Os pensamentos que, com ardor,
agora expressas,
me pertencem.
Não são, contudo,
– e felizmente! –
meus exatos pensamentos:
jamais os expressei com tanto ardor.
Expressei-os com humilde fé: "talvez esteja certo";
jamais com a presunção de que ao dizê-los
pouco importava fossem falsos ou verdadeiros.

Tamanho ímpeto não tinha antes teu verbo.
Tampouco havia substância em teu pensar.
Quando, agora, ao furtar meus pensamentos,
os veiculas com tal ímpeto e presunção,
sinto-me explodir em gargalhadas.
Urge, entretanto, controlá-las,
pois para manter meus pensamentos
a salvo da ruína em tuas mãos,
devo preservar sua expressão
para o modo que me é próprio de expressar.
E deixo você para trás
a transviar no sombrio da viela.

Minha morada

No meu poema, a mãe.
No meu poema, a mulher e as crianças.
No meu poema, o pardal da primavera.
E as lembranças do sol e da chuva.
Lá, tudo permanece.
Eu passo, todavia.
As lembranças do todo permanecem.
Lá, em minha morada.

Vai até lá, durante a breve pausa
da jornada.
Verás minha mãe
ou talvez a flor que, em sua memória,
ao sol desabrochou.

Aloja-te em minha morada.

História de uma ponte

Parti para uma terra distante.
Troquei de avião em três aeroportos.
Em clima ameno, segui de carro
por veredas sinuosas de indômita montanha.
Ao crepúsculo, alcancei uma ponte.

Por essa ponte, de quatro séculos de história,
passaram amantes, tunantes, rebeldes e heróis.
Os que, no século vinte, se tornaram personagens de romance.
Vi-os num livro,
nessa mesma ponte:
exércitos modernos, de percussões e armas sempre renovados,
em exercício, em treinamento.

À luz remanescente da jornada, tirei um retrato.

Ao voltar à casa pela mesma estrada sinuosa
notei, com pasmo, que a máquina não tinha filme.

Jaz agora, em minha mente, meu próprio retrato naquela ponte:
ereto, segurando a máquina a duras penas,
em meio aos viajantes que passavam.

Realidade

No ocaso da noite,
o sonho se insinua
– antes mesmo da chegada –
através do personagem de sua própria trama.

Ele mostra, primeiro, o lugar onde era a casa.
Depois, a viela.
E depois, a esquina.
Ao dobrá-la, uma porta se vislumbra.
Dela exala o odor inconfundível da soleira úmida.
E à meia-sombra,
que se espalma no flanco da moldura do cenário,
um rosto permanece oculto:
o rosto que pertence ao personagem.

Kedarnath Singh (1934-)

Coisas

Coisas:
não são alegres, nem tristes.
Apenas crescem.
Há uma colher ao lado da xícara.
Há uma esteira ao lado do banco.

Deitada sobre o braço da cadeira,
a caixa de fósforos se banha ao sol.

Coisas:
não são frias, nem quentes.
Apenas se banham ao sol.

São apenas coisas:

coisas de um mundo inteiro
que conflitam entre si, perpetuamente;
coisas de um oceano vastíssimo
que em ondas se agitam, perpetuamente;
coisas que se achegam à respiração do homem,
perpetuamente.

Palavras

Palavras não morrem de frio.
Morrem por falta de coragem.
Há palavras que, às vezes,
morrem da umidade do clima.

No brejo da minha aldeia
achei, certa vez, uma palavra linda,
feito pássaro vermelho.
Levei-a para casa.
Mas, ao chegar junto ao pórtico,
ela me olhou atentamente,
com olhar estranho e suplicante,
e deu seu último suspiro.
Nasceu daí meu temor
das palavras.
Passei a evitá-las, sistematicamente.
Fechava sempre os olhos
ao ver uma palavra
lustrosa, colorida, melenuda,
avançando em minha direção.

Com o passar do tempo, todavia,
passei a me divertir com esse jogo.
Certo dia,
joguei uma pedra, sem querer,
na direção de uma palavra linda
que, se escondia, feito serpente,
por entre o feno do arrozal.
Me lembro, até hoje,
de seus olhos belos e brilhantes.

Hoje, depois de tanto tempo,
o medo é bem menor.
Agora ao deparar-me, com as palavras,
tecemos cumprimentos.
Hoje conheço seus múltiplos latíbulos,
suas cores múltiplas.

Sei, por exemplo,
que as palavras mais simples
são as de cor bem negra e marrom;
e que as mais perigosas
são as de cor amarelo-claro e rosa.

As que zelosamente preservamos
para os momentos mais difíceis e dolorosos
soam obscenas na hora da verdade.
E que fazer
se as palavras mais inúteis,
esmaecidas, jogadas na lixeira,
acabam se revelando, nos momentos de maior crise,
aquelas mais dignas de confiança?

Ontem mesmo aconteceu –
meia dúzia de palavras belas e saudáveis
de súbito me abordaram
numa estrada escura.
Seus rostos estavam cobertos.
Havia, no entanto, em suas mãos,
algo brilhante e pontudo
de um resplendor que ofuscava.
Cheio de espanto e encharcado de suor,
fiquei mudo por alguns instantes
diante delas.
Depois, comecei a correr.
Senti que um de meus pés se alçava ao espaço.
Foi quando apareceu do nada
uma palavra corcunda e ofegante
que me disse: "Vamos. Vou-te levar para casa."

Vem

Vem,
quando tiveres tempo.
Vem,
mesmo que não tenhas tempo.

Vem,
tal como a força
que adere às mãos,
tal como o sangue
que acorre às veias.
Vem,
tal como a chama
que aos poucos se faz fogueira.

Vem,
tal como os espinhos
que brotam nas acácias
depois da chuva.

Vem,
escalpelando os dias,
rompendo promessas.

Vem,
tal como a quarta
vem depois da terça.

Vem.

Como sabor de fruta

Tal como as estrelas do céu,
os peixes do mar,
e o oxigênio do ar.

Da mesma forma, neste mundo:
eu,
tu,
o vento,
a morte,
a flor de mostarda.

Tal como a ponta do fósforo,
a porta da casa,
a espinha nas costas,
o sabor da fruta.

Dessa mesma forma...
Dessa mesma forma...

Vinod Kumar Shukla (1937-)

Os que jamais virão a minha casa

Os que jamais virão a minha casa,
eu irei aonde quer que eles estejam
para encontrá-los.
Jamais virá a minha casa o rio na enchente.
Para ter com gente como o rio
vou às suas margens,
para nadar e afogar-me.

Jamais virão a minha casa
as montanhas, os morros, os rochedos, os lagos,
as árvores incontáveis e as plantações.
Para ter com gente como as plantações e as eiras
irei de vila em vila, de floresta em floresta.

Quero me encontrar sempre
com gente que labuta sem cessar.
Não o farei por lazer
mas como algo importante.
Hei de persistir em meu maior desejo
como se fosse o derradeiro.

Olhemos de longe a própria casa

Olhemos de longe a própria casa.
Envoltos na distância insuperável
e na esperança de um dia retornar à nossa
casa,
atravessemos os vastos sete mares.
E que durante a travessia nos voltemos
para enxergar, de um país alheio, nosso país;
e, do espaço sideral, nosso planeta Terra.

Ao pensar no que as crianças em casa estão fazendo
pensaremos, também, no que devem estar fazendo as crianças de toda a Terra.
E ao nos preocupar com o pão e a água de nossa casa,
estaremos preocupados com o pão e a água de toda a Terra.
Os famintos da terra
serão os famintos da própria casa.
E voltar à terra
será como voltar à própria casa.

A economia da casa está num tal rebuliço
que, depois de um breve passeio, volto para a casa
como se voltasse ao planeta Terra.

Isto é um aviso

Isto é um aviso:
a criança é inocente.
Isto é um aviso:
as flores desbrocharam.
Isto é um aviso:
a alegria existe;
e a água estocada em casa
é potável;
e o ar é próprio para respirar.
Isto é um aviso:
o mundo existe.
E, nesse mundo subsistente,
eu sobrevivo.
Isto é um aviso:
sou um sobrevivente.
Egresso são e salvo
de uma guerra que virá,
quero morrer com dignidade:
a dignidade de aspirar à vida eterna
até o último instante;
e a dignidade de quem sabe que
as flores existem
e que o mundo existe.

O homem que sentou em desespero

Um homem se sentou em desespero.
Eu não conhecia esse homem.
Conhecia o desespero.
Por isso, aproximei-me desse homem.

Estendi minha mão.
Segurando minha mão, ele se levantou.
Ele não me conhecia.
Mas conhecia o estender de minha mão.

Caminhamos juntos.
Não nos conhecíamos.
Mas sabíamos caminhar juntos.

Prayag Shukla (1940-)

Sonho

Fez-se noite no meu sonho. Noite de um sono
embargado.
Uma casa já esquecida se avistava.
Depois, uma viela da aldeia.
Passavam ônibus lotados.
E nos degraus rachados de um edifício qualquer,
vi você sentada
e melancólica.
O dia submergindo nas águas.

De súbito, a cena se alterna.
Havia relva seca nos dois lados
da calçada.
O ferro de passar parou de funcionar.
O sabonete do comercial de tevê
descorava as roupas.

Os lamentos ressoavam
como nunca dantes haviam.
Chamei, alvoroçado, meus amigos
que entravam alvoroçados no ônibus.

O ônibus andava entre a neblina.
E eu também, seu passageiro:
a vida a brotar da própria vida.

Na terra

Contemplo, em cada evento,
as gotas de orvalho
caídas sobre a relva, ora viçosa ora murcha,
os pingos da chuva,
o sol e a sombra,
o luar,
a escuridão,
as folhas incrustadas na terra,
as árvores circundadas pelos muros de taipa
e os dias e noites incontáveis, assim confinados.

Contemplo, muitas vezes,
as multicoloridas paredes das casas,
o matiz enegrecido das paredes,
e a relva que cresce nos peitoris.

Contemplo, à sombra do crepúsculo.

Caminho, às vezes,
bem rente à terra,
auscultando os objetos.
De outras, da janela de um trem em movimento,
contemplo a chácara, a árvore, a casa, a montanha, o povo
a si mesmo se auscultando.

Aqui

De vez em quando alguém aparece por aqui.
Aqui não há floresta, nem deserto.
Tampouco há frutas ou madeira
para estocagem.
Este lugar fica
entre a serra e o povoado.
Os esquilos pulam de galho em galho o dia inteiro.
Há todo o tipo de formigas e tocandiras.
E montes de folhas secas caídas sobre a terra.
Há folhas viçosas e outras esmaecidas.
Há seixos dispersos por toda a parte.
O solo é de duas formas:
ressecado em certos lugares; úmido em outros.
O sol brilha de repente.
E que azul do céu!
Ao passar da nuvem,
as coisas mudam de cor.
De novo, o sol ressurge.
As aves cantam e depois se calam.
Algumas produzem sons descontínuos
como quem desperta aos poucos.
Um corvo solta a voz por longo tempo.
E o vento sopra, levando consigo as folhas secas.
Depois, se acalma. E sopra novamente.
Há, também, uma vereda.
Depois de horas e horas, eis que surge alguém.
Reclina-se sobre um tronco e permanece em silêncio.
E logo desperta do recostado
com os sons que o vento traz em sua direção.
Desperta contemplando o azul do céu.

Dormir à noite no telhado

Nas noites de verão, dormimos no telhado
entre miríades de estrelas.
E como cresceram as meninas este ano!
Quantas perguntas!
De volta ao telhado da infância
queremos ver algo.
O tamarindo cresceu imenso e negro.
E a tempestade!
Nossa pequena almofada caiu sobre a escada.
Descemos de volta para casa e caímos no sono.

Os afazeres e as conversas de um dia inteiro
preparam-se para o repouso.
Por longo tempo, não conseguimos dormir.
Minha mulher coloca um unguento
nos seus calcanhares ásperos e sulcados.
Em pouco tempo, todos estaremos dormindo.
Estamos bem distante da rua e dos veículos.
Mas não dos ruídos da noite.
Em pouco tempo, todos estaremos dormindo.
Entre miríades de estrelas.

Rituraj (1940-)

Condolências

Estavam todos vivos naquela casa.
A mulher que há pouco enviuvara
também estava lá, algures, invisível,
tal como quando o marido ainda vivia.

Outra mulher preparou o chá
e me serviu numa xícara
de forma tão comum
que dificilmente parecia que ele jamais voltaria.
Era de praxe que eu o esperasse
saboreando este chá.

Mas não haveria hoje aquela espera infindável.
Nos olhos de sua filha, tristes e ressecados,
havia súplica e desespero.
Além das condolências formais,
senti que se me impunham
cuidados com seu bem-estar.

Ele me olhava, sorrindo, do retrato de casamento.
No rosto da noiva aquela tímida alegria
de quem havia conquistado um noivo de alto valor.

Mostraram-me as marcas impressas na escada
do escorregão e da queda.
Muitas vezes o vira subindo e descendo aquela mesma escada.
Nenhum membro da família tinha coragem
de subir ao telhado e pisar naquelas marcas.

Foi esse breve detalhe que me avivou a consciência
de que ele não voltaria a descer aquela escada.
E que eu ali estava para apresentar condolências
e não para encontrá-lo.

Para que apenas os olhos?

Para que apenas os olhos?
O cenário também deve se mostrar:
inquietude expressa em múltiplas tonalidades.

O sangue tem vários matizes.
O vermelho não passa de um drama.
E a crueldade dança em cores caleidoscópicas.

Para que apenas os olhos?
Tudo o que pode ser visto pode também tornar-se invisível.
O que faz do olho cego o espinho da tamareira, ao penetrá-lo sem dó?
Ele o transforma em floresta conflagrada pelas chamas.

Para que apenas os olhos?
As cinzas se juntarão às provas.
Hão de chamá-las uma quimera conflagrada.
Os fragmentos de ossos e os pedaços de carne macia das crianças
serão iguarias no banquete do século.

Para que apenas os olhos?
O barbarismo os esmagou há muito tempo atrás.

Gente pobre

Os olhos de gente pobre têm binóculos embutidos.
De longe, eles percebem
se os jambos e as tâmaras
estão verdes ou maduros.
E, de longe, localizam
madeira seca e estrume.

A barriga de gente pobre é uma lareira que queima e esfumaça
e na qual se cozinha o pão.
As bochechas estão repletas de cebola.
E as línguas estriadas, vermelhas feito pimenta,
trazem aos olhos lágrimas de alegria.

Da alma de gente pobre brotam vapores
que movem trens e impulsionam navios.
De seu suor brota petróleo.
De seu sangue brotam todas as cores do mundo.
Sua vontade de viver dá novo brilho
aos rostos solenes dos filósofos e pensadores.
Seus sorrisos e gargalhadas
rejuvenescem os sábios anciãos.

A barriga das mulheres pobres
abriga o mistério de pecados e virtudes de todo o universo.
Na beleza de suas mãos ásperas se encontra a generosidade das árvores carregadas de
[frutos.
Gente pobre dá para as mulheres os mais diversos nomes.
Suas línguas possuem uma gama enorme de sinônimos.
Gente pobre é poeta.
Percebeste tudo isso enquanto assavas pão no forno
e pensavas na perecibilidade do carvão.
És pobre.
Amarraste as cobertas com a corda de tua cama quebrada
e, depois, as penduraste ao teto.

Pobre não sou.
Cortei as mangas de minha camisa rasgada
e a transformei em camiseta.
Puxei suas pontas
para usá-las como cordão das calças.
E coloquei um alfinete para segurar
a sola de borracha da sandália.
Tenho um alfinete para segurar!
Não sou pobre...

Onda

Ao atravessar a porta, surgem portas, portas e mais portas.
E, no final de todas, um peixe pequeníssimo
que precisa de ar.
Em cada porta, predomina a solidão.
Em cada porta, a marca impressa do amor.
Quando a marca é lida do avesso,
o peixe deixa de ser peixe,
vira olho.
E o olho deixa de ser olho,
vira lágrima rolando em busca de ar livre.

Girdhar Rathi (1946-)

Canção de ninar do insone

Que as cobras ouçam seu próprio silvo
e depois adormeçam.

Que as formigas façam seus formigueiros
e depois adormeçam.

Que os guardas-noturnos ressoem seus alertas
e depois adormeçam.

Unilateral

Será que os assassinos que nós treinamos
pegaram no sono?
Ou será que a munição acabou?
Ou será ainda que partiram para outras moradas?
Será possível que até eles se amedrontaram?
Ou será que não receberam o soldo mensal?

A verdade é que os únicos assassinos que por aqui permanecem
estão bem à nossa frente,
em alerta total, altamente equipados,
de armas na mão,
e prontos para atirar no alvo
que está bem à sua frente.

Conselho

Um dia,
também teremos
de acertar nossas contas.

Portanto, se nos tocar escrever um diário
que o façamos com sinceridade.
Se nos tocar redigir petições
que o façamos com inteligência.

Mas se não cultivarmos a paz de espírito,
nem formos capazes de sentir arrependimento,
então melhor não macular
estas folhas alvas e fulgentes.

Canção de ninar

Quis dizer (no meu poema)
"Agora quero dormir".

Mas eis que vi – dormindo, por longos anos,
Lorca.

Não disse nada. Só então
pude dormir.

Manglesh Dabral (1948-)

O acompanhador

Sua voz linda, delicada e tremulante
acompanha a voz potente feito rocha do cantor principal.
Ele é talvez o irmão mais novo do cantor,
talvez seu aprendiz,
ou, quem sabe, um parente distante que se desloca a pé para aprender.
Faz tempo que ele empresta seu eco
ao timbre de barítono do cantor principal.

Quando o cantor se perde na floresta dos tons intrincados do segundo verso
ou quando ele atravessa a própria escala e se move por errâncias de improviso,
surge, então, o acompanhador para preservar a continuidade do tema,
como que recolhendo os retalhos deixados para trás pelo cantor principal,
ou como que lhe lembrando a infância de quando ele era apenas um noviço.

Quando a garganta está prestes a sucumbir à complexidade dos septetos,
quando a inspiração ameaça de abandono e o entusiasmo está em franco declínio,
ou quando a voz se vê caindo como as cinzas,
surge, então, de algum lugar, a voz do acompanhador
a se fazer solidária à do cantor principal.

Às vezes a companhia tem um caráter gratuito:
serve apenas para lembrar que ele não está só;
que pode cantar de novo a mesma *raga**
já cantada;
e que a hesitação que se ouviu, distintamente, em sua voz
e que os esforços para conter o agudo excessivo de seu tom
são eventos que refletem, ao invés de inépcia,
sua própria humanidade.

---

* Fórmula melódica da música hindu.

Toque!

Toca essas coisas que estão na tua frente em cima da mesa:
o relógio, o suporte da caneta, a velha carta,
a imagem do Buda e as fotografias de Bertolt Brecht e Che Guevara.
Abre a gaveta e toca tua tristeza antiga.
Toca uma folha de papel em branco com os dedos das palavras.
Toca as águas paradas de um quadro de Van Gogh como se fosse uma pedra
que nelas desperta o rebuliço da vida.
Toca tua própria fronte e permanece assim por longo tempo sem sentir vergonha.
Para se tocar algo não é necessário que se esteja perto.
Mesmo de muito longe é-nos possível tocar,
tal como a ave protege seus ovos de muito longe.

Não acredites em frases do tipo "Por favor, não toque" ou "É proibido tocar".
São conspirações que vêm sendo tramadas há muito tempo.
Gurus religiosos segurando pôsteres e bandeiras e vestindo grinaldas e xales,
terroristas, e amantes da guerra – todos eles tentam nos manter afastados uns dos outros.
Quanto maior a sujeira, maior os dejetos que vomitam.
Somente sendo tocados, poderão eles ser limpos.
Daí que urge tocá-los mesmo que, para tanto, tenhas que virar e revirar coisas.
Não os toques da maneira que deuses, sacerdotes, mestres, devotos e discípulos se
[tocam uns aos outros, nos pés e na cabeça.
Ao contrário, toca-os da mesma forma que a grama alta parece tocar a lua e as estrelas.
Recolhe-te, então, a ti mesmo e toca uma região úmida.
Vê se ela ainda está ou não por lá: são tempos de crueldade.

Lá fora

Fechei a porta
e me sentei para escrever um poema.
Soprava uma brisa lá fora.
Havia uma luz fraca,
uma bicicleta exposta à chuva
e uma criança voltando para casa.

Escrevi um poema
que não tinha brisa, nem luz,
nem bicicleta, nem criança
e nem porta.

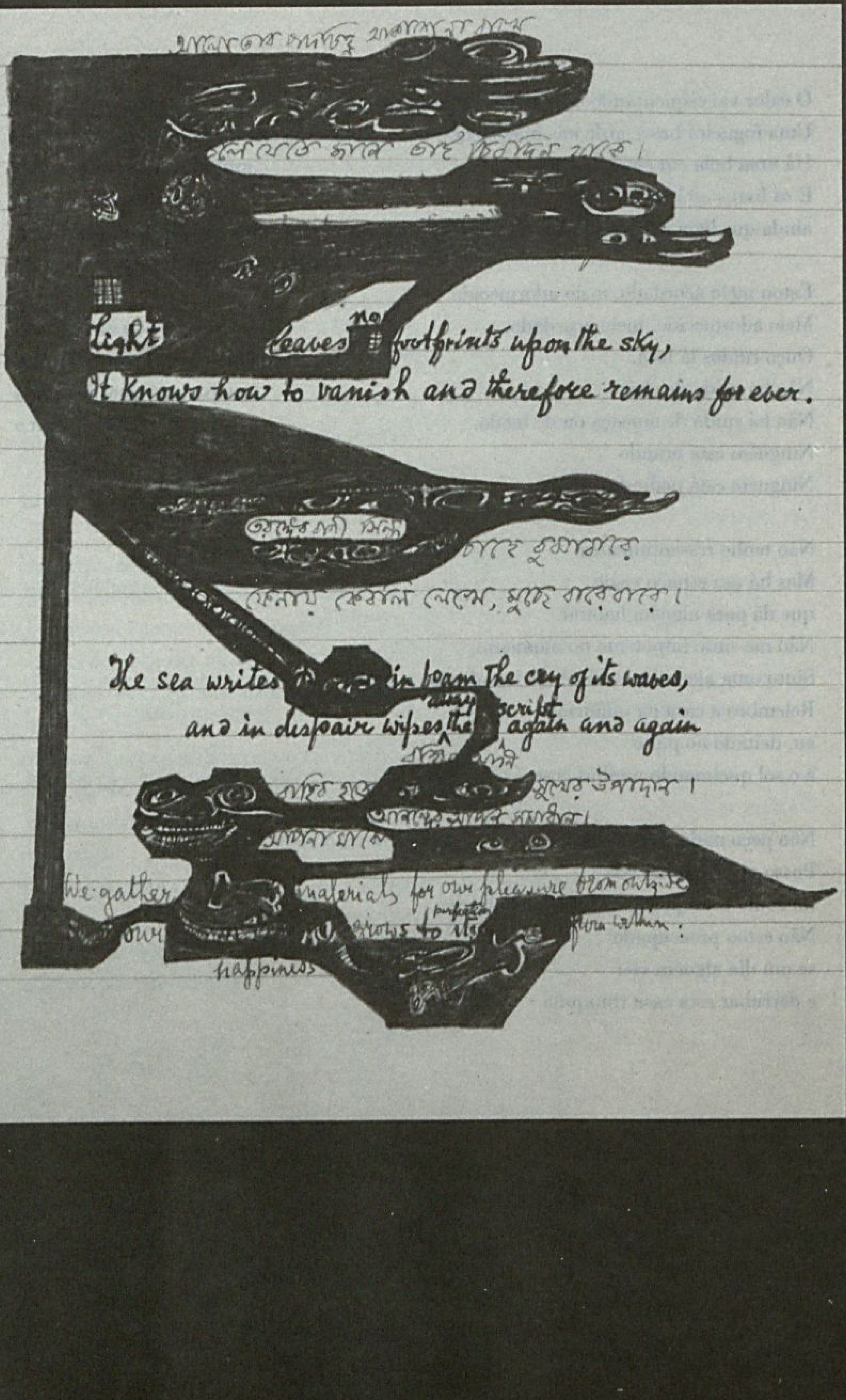
A casa tranquila

O calor vai esquentando aos poucos as paredes.
Uma fogueira breve arde nas imediações.
Há uma bola em cima da cama.
E os livros estão silenciosos
ainda que haja neles tragédias de toda espécie.

Estou meio acordado, meio adormecido.
Meio adormecido, meio acordado.
Ouço ruídos lá fora.
Não há ruído de choro.
Não há ruído de ameaça ou de medo.
Ninguém está orando.
Ninguém está pedindo esmola.

Não tenho ressentimentos.
Mas há um espaço vazio
que dá para alguém habitar.
Não me sinto impotente no momento.
Sinto uma agonia inevitável me invadindo.
Relembro a casa da infância:
eu, deitado no pátio,
e o sol queimando minhas costas.

Não peço nada do mundo.
Posso viver minha vida
tal como os esquilos, as bolas ou a grama.
Não estou preocupado
se um dia alguém vier
e derrubar esta casa tranquila.



RABINDRANATH TAGORE: CENTENARY 1861-1961. NEW DELHI: LALIT KALA AKADEMI, [1961].
COBRA DE RABINDRANATH TAGORE. IN: DRAWINGS AND PAINTINGS OF RABINDRANATH TAGORE: CENTENARY 1861-1961. NEW DELHI: LALIT KALA AKADEMI, [1961].

Poema de sete faces

DRUMMOND EM DEVANAGARI

॥ सप्तमुखी कविता ॥

जब मेरा जन्म हुआ, छाया में रहनेवालों जैसे
एक मरोडे हुए देवदूत ने मुझसे कहाः
जाओ, कार्लुश! जीवन में *गोश* हो जाओ.

मकान नजर रखते हैं पुरूषों पर
जो भागते हैं स्त्रियों के पीछे.
दोपहर हो सकती थी नीली,
तमाम इच्छाएँ न होतीं तो.

ट्राम गुजरती है, टाँगों से खचाखच भरी;
गोरी, काली, पीली टाँगें.
हे भगवान, इतनी टाँगें किस लिए, मेरा दिल पूछता है.
फिर भी मेरी आँखें
कुछ नहीं पूछती हैं.

मूँछों के पीछे रहा पुरूष
गंभीर, सादा तथा बलवान है.
नहीं करता बात अधिकतर.
चश्मा तथा मूँछों के पीछे रहे इस पुरूष के
कुछ ही इने गिने साथी हैं.

हे भगवान. तुमने मुझे क्यों छोडा
यह जानकर कि मैं भगवान नहीं था,
यह जानकर कि मैं दुर्बल था.

संसार संसार विशाल संसार,
यदि मेरा नाम होता कुमार
वह होता तुक, न होता हल.
संसार संसार विशाल संसार,
उससे विशाल है मेरा दिल.

ऐसा मुझे नहीं कहना चाहिए था तुमसे
पर यह चंद्रमा
यह शराब
हमारे दिल को हद से परे छू जाती हैं.

Poema de sete faces

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

॥ अस्तित्व॥

पुत्र जिसे मैंने उत्पन्न नहीं किया
आज हो जाता पुरूष.
वह चलता है हवा में,
मांसहीन, नामहीन.

कभी कभी उससे मिलता हूँ
मेघों के मिलन में.
वह टेकता है मेरे कंधे पर
अपना अस्तित्वहीन कंधा.

मैं पूछता हूँ पुत्र से,
उस हवाई वस्तु से:
किस गुहा या सीप में
तुम अमूर्त होकर आश्रय लेते हो?

जहाँ पहले मैं रहा था,
उसके प्राणों ने मुझे उत्तर दिया,
तुमने मुझे पहचाना नहीं,
परंतु मैंने तुम्हे पुकारा था

जैसे मैं अब भी पुकारता हूँ
(दूर से, प्यार से भी दूर)
जहाँ कुछ भी नहीं तथा सब कुछ
रखते हैं आकांक्षा सृष्ट होने की.

पुत्र जिसे मैंने उत्पन्न नहीं किया
अपने आपको उत्पन्न करता है.

Ser

O filho que não fiz
hoje seria homem.
Ele corre na brisa,
sem carne, sem nome.

Às vezes o encontro
num encontro de nuvem.
Apoia em meu ombro
seu ombro nenhum.

Interrogo meu filho,
objeto de ar:
em que gruta ou concha
quedas abstrato?

Lá onde eu jazia,
responde-me o hálito,
não me percebeste,
contudo chamava-te

como ainda te chamo
(além, além do amor)
onde nada, tudo
aspira a criar-se.

O filho que não fiz
faz-se por si mesmo.

॥ संसार की भावना ॥

मेरे दो ही हाथ हैं
और संसार की भावना,
पर मैं दासों से भरा हूँ ,
स्मृतियाँ बहती हैं
और शरीर आत्मसमर्पण करता है
प्यार के मिलन में.

जब मैं जाग उठूँगा, आकाश
होगा मरा हुआ और लूटा हुआ,
मैं भी हूँगा मृत,
मेरी इच्छा होगी मृत,
दलदल होगी मृत, स्वरहीन.

साथियों ने नहीं कहा मुझे
कि लडाई जारी थी
और हमें लाना था
आग तथा खाना.
बिखरा हुआ महसूस करता हूँ ,
सीमाओं से रहित.
विनम्रता से मैं तुमसे
क्षमा की याचना करता हूँ .

शरीरों के चले जाने पर,
पड जाऊँगा मैं अकेला
सुलझाते हुए अपनी स्मृतियाँ
घंटा बजानेवाले की, विधवा की, सूक्ष्मदर्शी की
जो कुटिया में रहते थे
और पाये नहीं गए
प्रातःकाल में.

वह प्रातःकाल
रात्रि के अंधकार से घना अंधकार.

Sentimento do mundo

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio de escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.

Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes.

Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,
anterior a fronteiras,
humildemente vos peço
que me perdoeis.

Quando os corpos passarem,
eu ficarei sozinho
desfiando a recordação
do sineiro, da viúva e do microscopista
que habitavam a barraca
e não foram encontrados
ao amanhecer

esse amanhecer
mais noite que a noite.

॥ हाथ में हाथ ॥

मैं कवि नहीं बनूँगा इस ह्रासोन्मुख संसार का.
भावी संसार का गीत भी नहीं गाऊँगा.
जीवन से बँधा हुआ हूँ और देखता हूँ अपने साथियों को.
वे अल्पभाषी होते हैं परंतु आशामय भी होते हैं.
उनके साथ मैं बृहत् यथार्थ पर विचार करता हूँ
बहुत विशाल है वर्तमान, हम दूर न रहें.
ज्यादा दूर न रहें, हाथ मिलाकर चलें.

मैं गायक नहीं बनूँगा एक स्त्री का, एक कहानी का,
संध्या समय पर आहें नहीं भरूँगा, खिडकी से दिखे हुए दृश्य
[पर नहीं बोलूँगा,
नशीले पदार्थ या आत्मघाती पर्चे लोगों को नहीं बाँटूँगा,
किसी द्वीप को नहीं भागूँगा न तो देवदूतों से अपहृत हूँगा.
काल ही मेरा विषय है, वर्तमान काल, वर्तमान मानव,
वर्तमान जीवन.

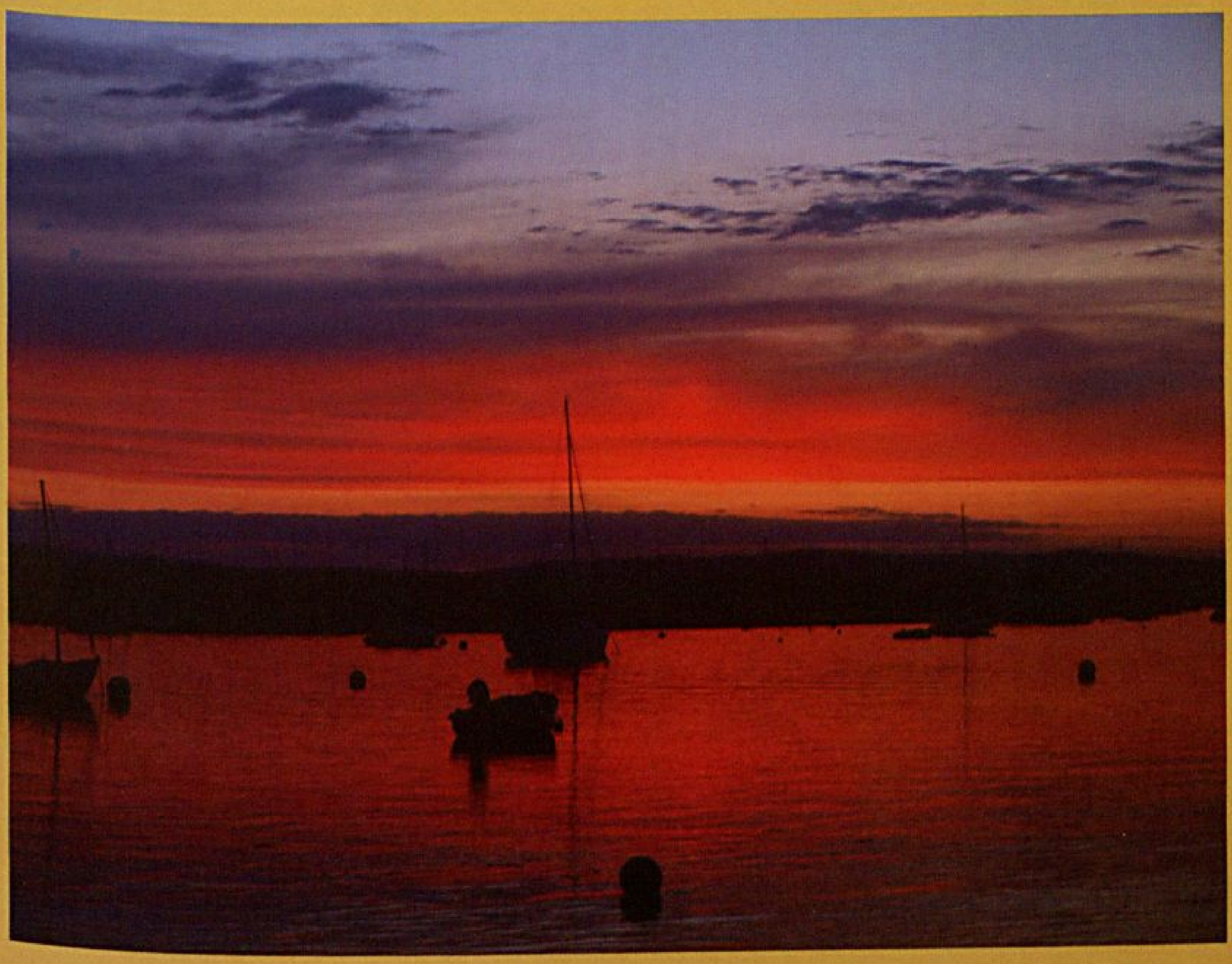
Mãos dadas

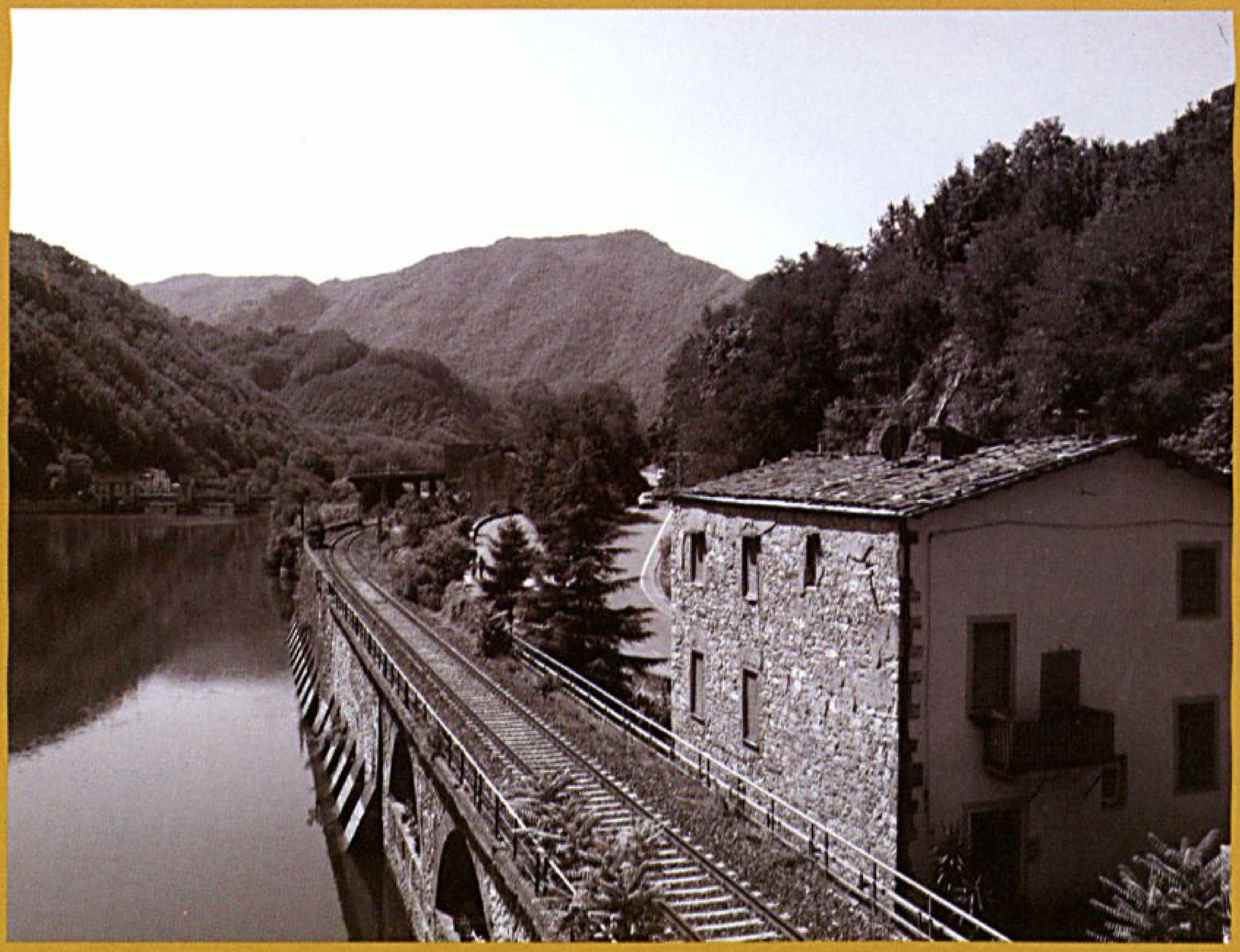
Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

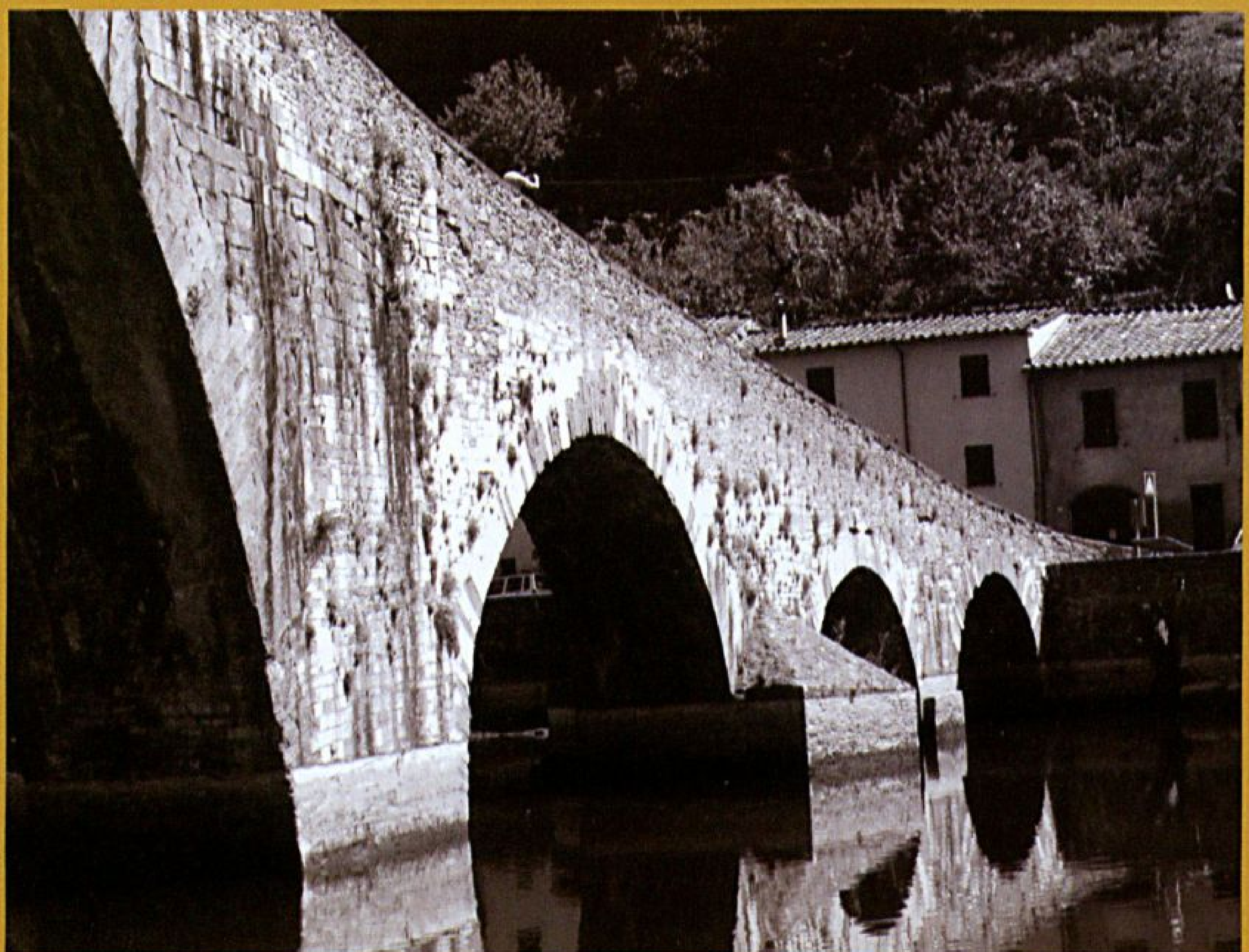
Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente.

Antiqualhas

Federico Lucchesi







MERCAT

Caligramas

Poemas de Alfredo Fressia

En el jardín modernista

Cabe la fuente, decía
el poema de 1912
que leo un siglo después:
Cabe la fuente y
entre la fuente y escucha
y la que leo
yace inmensa y desnuda un dios de sueños.
Lo rodaba tras él como un delfín.
Sé que quedó cabe el dios
todo lo que tuve mientras navegué,
el manantial de lo que pensé tener y saber
de buena fuente
y hoy me adormezco cabe la estatua
de los vertidos
implorando por un verso,
uno más para olvidarme
cabe la fuente.

En el jardín modernista

Cabe la fuente, decía
el poema de 1912
que leo un siglo después:
Cabe la fuente, y
entre la fuente escrita
y la que leo
yace inmenso y desnudo un dios de sueños.
Yo nadaba tras él como un delfín.
Sé que quedó cabe el dios
todo lo que tuve mientras navegué,
el manantial de lo que pensé tener y saber
de buena fuente
y hoy me adormezco cabe la estatua
de los vertedores
implorando por un verso,
uno más para olvidarme
cabe la fuente.

Nugatoria

Te desafió la nuez, latía
tras la cáscara guerrera, un yelmo
deslizando sobre el hule de la mesa inmemorial.
La despensa huele a paraíso y apenas
recos de la infancia, dientes de leche
en el estuche repujado con la piel de una
como recuerdo de batallas ensoñadas. serpiente
Te tientan las manos expertas en
viejas guerras de amor, el ávido vaivén
en las nueces frágiles de Adán.

Será certero el golpe, sólo añicos salivosos,
cabeza rota de la nuez o la inocencia.
Y so pulpa amarga el corazón del fruto,
algo llegó con moho en las arrugas, tarde
a la cosecha de los hijos de Eva, los del
que acecha en el regusto de una nuez.

Nugatoria

Te desafió la nuez, latía
tras la cáscara guerrera, un yelmo inmemorial
deslizando sobre el hule de la mesa.
La despensa huele a paraíso y apenas había yuyos
secos de la infancia, dientes de leche
en el estuche repujado con la piel de una serpiente
como recuerdo de batallas engañosas.
Te tientan las manos expertas en degüellos,
viejas guerras de amor, el ávido vaivén
en las nueces frágiles de Adán.

Será certero el golpe, sólo añicos belicosos,
cabeza rota de la nuez o la inocencia.
Y es pulpa amarga el corazón del fruto,
el que llegó con moho en las arrugas, tarde
a la cosecha de los hijos de Eva, los del polvo
que acecha en el regusto de una nuez.

Envidia

Moto perpetuo

un telón de fondo con Edén
desteñido. El envidioso y yo
tendidos sobre el césped. Fingimos
o digamos, un picnic con sardinas. Sagrado cierta gloria
era el pan. Lo festejo el día de la creación
con vino de agujas grueso. Él anhela
un Arco de Triunfo del desquite eterno.
¿Bases?: ofrezco. Con el olvido de latas en
recorto la palidez de la envidia. Lo justo la mano
consecrado, parecía el amor, con serpiente el odio
enroscada en el neón: Next Paradise. perseverante

Entre el infierno verde de vilezas
el rolero a posar para la foto con la
me distraigo leyendo versos graves* presa.
y oigo palpitar la lata de sardinas.
Sé que el flash me eterniza preso a
dientes como barrotes: yo observo tras ellos una sonrisa

un telón de fondo con Edén

---

*Los versos graves.
"Nadie vacila, como en el amor, a la hora
El odio es la sola prueba irrebatible del odio.
de existencia." Eduardo Lizalde

Envidia

Moto perpetuo

un telón de fondo con Edén
desteñido. El envidioso y yo
tendidos sobre el césped. Fingimos cierta gloria
o digamos, un picnic con sardinas. Sagrado
era el pan. Yo festejo el día de la creación
con vino de agujas grueso. Él anhela
un Arco de Triunfo del desquite eterno.
¿Bebes?, ofrezco. Con el abridor de latas en la mano
recorto la palidez de la envidia. Dio gusto el odio
consumado, parecía el amor, con serpiente perseverante
enroscada en el neón: *Next Paradise*.
Entre el infierno verde de utilería
él volverá a posar para la foto con la presa.
Me distraigo leyendo versos graves[1]
y oigo palpitar la lata de sardinas.
Sé que el flash me eterniza preso a una sonrisa,
dientes como barrotes: yo observo tras ellos

un telón de fondo con Edén

…

---

1 Los versos graves
Nadie vacila, como en el amor, a la hora del odio.
El odio es la sola prueba indudable
de existencia.
Eduardo Lizalde

Poeta en el Edén

No, Señor,
nunca huiré del Paraíso tengo en mí
la leche eterna de los padres y los hijos,
y escribo poemas para la nostalgia.
No, Señor,
nunca seguiré el rumbo imprudente
de los cuatro ríos, el que impele a los
hacia el mar de monstruosas criaturas.
Habían podado las ramas de oro
que brillaban en el árbol de la vida.
Y ahora me llaman coro almas.
No, Señor,
nunca comeré del árbol prohibido.
Apreté tantas veces en mi mano
las frutas suculentas. Aspiro
los perfumes seductores
—Et d'autres corompus riches et triomphants—
Nada sabes de mis íntimos
paraísos artificiales, y le ofrezco las
húmedas y fungentes costillas
para que sigas modelando al mundo
mientras duermo.
Soy un niño inmenso
envejeciendo dócilmente en el barro del
Edén.
Tengo un muñeco de porcelana blanca.
Balbucea.

Poeta en el Edén

No, Señor,
nunca huiré del Paraíso, tengo en mí
la leche eterna de los padres y los hijos,
y escribo poemas para la nostalgia.
No, Señor,
nunca seguiré el rumbo imprudente
de los cuatro ríos, el que impele a los nautas
hacia el mar de monstruosas criaturas.
Habían podado las ramas de oro
que brillaban en el árbol de la vida.
Y ahora me llaman como almas.
No, Señor,
nunca comeré del árbol prohibido.
Apreté tantas veces en mi mano
las frutas suculentas. Aspiro
los perfumes seductores
—*Et d'autres, corrompus, riches et triomphants*—
Nada sabes de mis íntimos
paraísos artificiales, y te ofrezco las costillas
húmedas y turgentes
para que sigas modelando al mundo
mientras duermo.
Soy un niño inmenso
escribiendo dócilmente en el barro del Edén.
Tengo un muñeco de porcelana blanca.
Balbucea.

Abel

Juegan los dos niños. Hermano mío,
tan exacto será el crimen, a ti
cabrán estas ciudades y los hijos,
y nos veremos casi mareados
del carrousel. Vimos vuelta a los ríos
del Edén y vimos girar el globo
terrestre en el pupitre, un ecuador
obeso ceñía sobre la esfera,
el calambre en la costilla de Adán
era como un castigo, como un viaje
de regreso obediente rumbo al vientre.
Yo rumiaré con gratitud el pasto
de los nacidos para morir. Tú
trazarás con el compás ese círculo
donde otra vez me hundo. Hermano mío,
guardé el sorbón de sangre prometida
en los lentos cuadernos de la infancia,
o eran pergaminos, piel mortal, venas.
Sólo puedo la bóveda del cráneo
y esa estrella solitaria. ¿Qué mira?

Abel

Juegan los dos niños. Hermano mío,
tan exacto será el crimen, a ti
cabrán estas ciudades y los hijos,
y nos reiremos casi mareados
del carrousel. Dimos vuelta a los ríos
del Edén y vimos girar el globo
terrestre en el pupitre, un ecuador
obeso crujía sobre la esfera,
el calambre en la costilla de Adán.
Era como un vértigo, como un viaje
de regreso obediente rumbo al vientre.
Yo rumiaré con gratitud el pasto
de los nacidos para morir. Tú
trazarás con el compás ese círculo
donde otra vez me hundo. Hermano mío,
guardé el borrón de sangre prometida
en los lentos cuadernos de la infancia,
o eran pergaminos, piel mortal, versos.
Sólo quedó la bóveda del cráneo
y esa estrella solitaria. ¿Qué mira?

Corazón y tú

Éste es tu corazón.
No es un reloj
ni un pájaro enjaulado.
(No te dejes engañar por los poetas)
Es sólo un corazón
con su tejido fibroso de músculo
obstinado
y cierta vocación para el secreto.
A veces la mano sobre el pecho
indaga los latidos. Entonces
mano y corazón dan miedo.
Ya sabes que lo ciñen cálculos
como coronas majestuosas.
Y no, no es de león.
Más bien palpita buey,
a sí mismo se odia.
Lo oirás, lo oyes, lo has oído
y tú ignorarás siempre las respuestas.
Mueres cada noche sobre él
y al despertar auscultas su rumor,
agitado o calmo el y tú,
por el mismo temblor.
Tú respiras, él cava una vez más
el surco de la mansedumbre
e inexplicablemente
no sólo un corazón.
¿Y una sombra de Dios?

Corazón y tú

Este es tu corazón.
No es un reloj
ni un pájaro enjaulado.
(No te dejes engañar por los poetas)
Es sólo un corazón
con su tejido fibroso de músculo
obstinado
y cierta vocación para el secreto.
A veces la mano sobre el pecho
indaga los latidos. Entonces
mano y corazón dan miedo.
Ya sabes que lo ciñen válvulas
como coronas majestuosas.

Y no, no es de león.
Más bien palpita buey,
a sí mismo se obedece.
Lo oirás, lo oyes, lo has oído
y tú ignorarás siempre las respuestas.
Mueres cada noche sobre él
y al despertar auscultas su rumiar,
agitados o calmos, él y tú,
por el mismo temblor.
Tú respiras, él cava una vez más
el surco de la mansedumbre
e inexplicablemente
es sólo un corazón.

Santo Domingo mulato

La Iglesia y la Casa Real bajo la luna,
souvenirs de la Conquista, aspectos íntimos
del siglo XVI en la Hispaniola.
El me esperó tras el Alcázar de Colón
con el viejo walkman al oído
y una flor de caoba para la suerte.
Apresé su carne
y su alma
en mi boca,
mi hostia
sucia y sagrada.
Después me fui por la calle del Conde,
limpias las comisuras de los labios.
Un tambor escapaba del centro de la isla.

Santo Domingo mulato

La Iglesia y la Cárcel Real bajo la luna,
souvenirs de la Conquista, espectros íntimos
del siglo XVI en la Hispaniola.
El me esperó tras el Alcázar de Colón
con el viejo walkman al oído
y una flor de caoba para la suerte.
Apresé su carne
y su alma
en mi boca,
mi hostia
sucia y sagrada.
Después me fui por la calle del Conde,
limpias las comisuras de los labios.
Un tambor escapaba del centro de la isla.

Calle Rondeau

Fue cuando descendía por la calle Rondeau,
ocupo mi cuerpo como si él fuera un arcano.
Supe que entre el exilio
y la amnesia ceremonia del exilio
huye el poema, resbala
Rondeau abajo
y yo lo sigo lo acecho
hasta llegar al mar como a un destino.
Le hice tantas preguntas, sentado
al borde de los muelles. Me miro
los pies descalzos mientras sigo
mis preguntas deslizarse a mis espaldas
sobre la certeza silenciosa de los pieles
y la respuesta de los durmientes.
Practiqué muchos años
la ceremonia del té
y ahora desciendo la calle Rondeau,
soy yo cantito lleno
los hijos que no tuve arropados bajo el saco.
Los protejo de ese viento del mar
que hunde en la bruma el viaje persistente de
los gatos.

Todo después anzoné Agraciada
y tendré que reconstruir la calle Rondeau
como si volviera a los mísperos de la infancia
o los del insomnio. Corre
sobre el cordón de la acera
y pasarán la zapatería La Noticia,
la ferretería La Fuerza del Destino,

Calle Rondeau

Fue cuando descendía por la calle Rondeau,
ocupo mi cuerpo como si él fuera un arcano.
Supe que entre el exilio/ y la sinuosa ceremonia del exilio
huye el poema, resbala/ Rondeau abajo
y yo lo sigo, lo acecho/ hasta llegar al mar como a un destino.
Le hice tantas preguntas, sentado/ al borde de los muelles. Me miro
los pies descalzos mientras oigo/ mis preguntas deslizarse a mis espaldas
sobre la certeza silenciosa de los rieles
y la respuesta de los durmientes.
Practiqué muchos años/ la ceremonia del té
y ahora desciendo la calle Rondeau,/ soy recóndito, llevo
los hijos que no tuve arropados bajo el saco.
Los protejo de ese viento del mar
que hunde en la bruma el viaje persistente de los genes.
Sólo después cruzaré Agraciada/ y tendré que reconstruir la calle Rondeau,
como si volviera a los nísperos de la infancia
o los del insomnio. Correré/ sobre el cordón de la acera
y pasarán la zapatería La Molicie,
la ferretería La Fuerza del Destino,/ la marmolería El Pensamiento,
y Cecilia me contará de la carbonería La Venus de Milo,
la vez que la asustó el camafeo gigante.

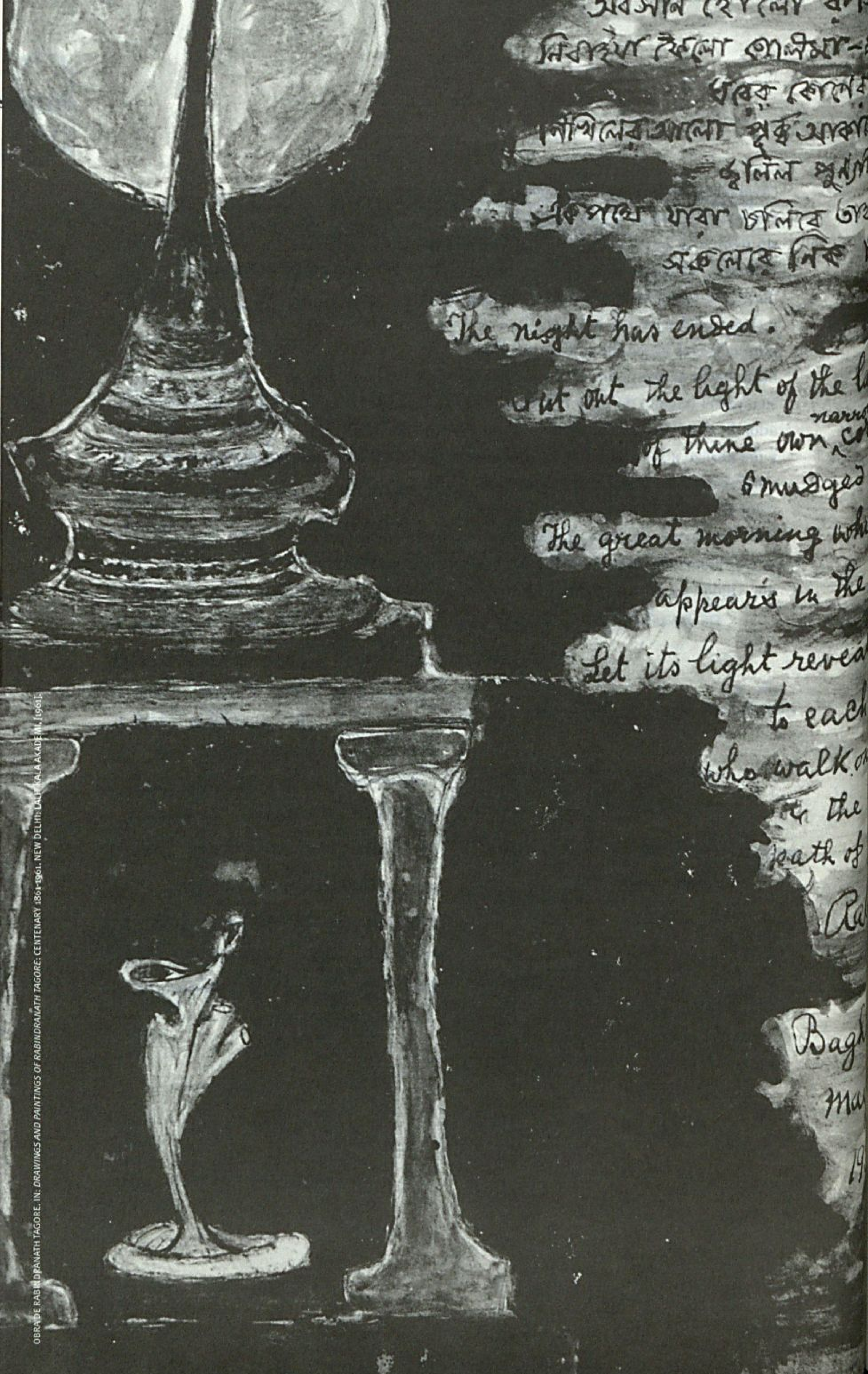
la marmolería El Pensamiento,
y Cecilia me contará de la carbonería La Venus de
la vez que la asustó el camafeo gigante. Mito-

Yo sabía que alguien me acechaba
alguien me observa frente al mar
porque soy y seré sin para qué, soy
más allá de la gracia de un Dios
y de las obras, como los corales
que no existen en la bahía
de Montevideo o como yo mismo
que tampoco existo
bajando la calle Rondeau
por mi cuenta y riesgo
sin otra red para saltar los años
y la calle Argerich
sino este amuleto que compongo
como si fuera un poema
entre el té y las rosas té,
la última ceremonia de los roseles
hundidos en el mar
adonde hoy llego como la noche,
como los siglos
como Antonio Luis Cortés Varela y María Angélica
Zamboni García
llegaron en un tren del 10 de mayo de 1966
para que él la besara, y después mandaba
en sus seros antiguos,
la vía con sus brazos
tensos de obediencia y mundos, apretaba
la palanca del tiempo

Yo sabía que alguien me acechaba,/ alguien me observa frente al mar
porque soy y seré sin para qué, soy/ más allá de la gracia de un Dios
y de las obras, como los corales/ que no existen en la bahía
de Montevideo, o como yo mismo
que tampoco existo/ bajando la calle Rondeau
por mi cuenta y riesgo/ sin otra red para saltar los años
y la calle Agraciada/ sino este amuleto que compongo,
como si fuera un poema,/ entre el té y las rosas té,
la íntima ceremonia de los rosales/ hundidos en el mar
adonde hoy llego como la noche,/ como los siglos,
como Antonio Luis Cortés Varela/ y María Angélica Zambroni García
llegaron en un tren del 10 de mayo de 1966
para que él la besara, y después mamaba
en sus senos antiguos,/ la asía con sus brazos
tensos de obediencia y mundo, apretaba/ la palanca del tiempo

cavaba con el pene, con los dedos – con la boca
como para hundirse en un tiempo
sin tiempo en que flotaba,
tal vez el mismo vientre, o aun antes,
y lloraba
de placer – decía,
llegaba frente al cuerpo
intransponible y dócil
y el coral del semen se le abría
para entregar la semilla que germinara
haría nacer al mismo hombre
que baja la misma calle Rondeau,
siempre el mismo, desde la caverna
o antes. O desde los bóvedas de la Ciudadela
adonde ahora me refugio, acero
a mis hijos no nacidos
y me abrazo a las rodillas de todas las estatuas
en la Estación Central
– una hilera fantasmal en busca de un país
y cuatro sabios desafectados de futuro –
para que no me expulsen, me impregnen me tiemen
mi maldigan otra vez mi estirpe con sol estéril
por los siete generaciones
que vigilan mi poema
y cuelga a cumplir mi ceremonia.

cavaba con el pene, con los dedos, con la boca
como para hundirse en un tiempo
sin tiempo en que flotaba,/ tal vez el mismo vientre, o aun antes,
y lloraba/ de placer, decía,
lloraba frente al cuerpo/ intransponible y dócil
y el coral del semen se le abría
para entregar la semilla que si germinara
haría nacer al mismo hombre/ que baja la misma calle Rondeau,
siempre el mismo, desde la caverna,/ o antes. O desde las bóvedas de la ciudadela,
adonde ahora me refugio, acuno/ a mis hijos no nacidos
y me abrazo a las rodillas de todas las estatuas/ en la Estación Central,
un héroe fantasmal en busca de un país
y cuatro sabios desafectados de futuro –
para que no me expulsen, ni impregnen mi tierra con sal estéril
ni maldigan otra vez mi estirpe/ por las siete generaciones
que vigilan mi poema/ y vuelva a cumplir mi ceremonia.


অবসান হোলো রা
নিবাইয়া ফেলো কালিমা-
ধরের কোলের
শিথিলের আলো পূর্ব আকা
জ্বলিল পুণ্য
একপথে যারা চলিবে
সকলেরে নিক
The night has ended.
out out the light of the
of thine own
smudged
The great morning
appears in the
Let its light reve
to each
who walk
the
path of
Ra
Bagh
ma
19
OBRADE RABINDRANATH TAGORE. IN: DRAWINGS AND PAINTINGS OF RABINDRANATH TAGORE: CENTENARY 1861-1961. NEW DELHI: LALIT KALA AKADEMI, [1961].

Poesia Inédita

Aldisio Filgueiras

Alencar e Silva

Aníbal Beça

Astrid Cabral

Cláudio Fonseca

Eduardo Martins

Efraim Amazonas

Elson Farias

João de Jesus Paes Loureiro

Jorge Andrade

Jorge Henrique Bastos

Jorge Tufic

Lilia Silvestre Chaves

Luiz Bacellar

Ney Paiva

Olga Savary

Renato Augusto Farias de Carvalho

Rosângela Darwich

Tenório Telles

Zemaria Pinto

Organização de André Seffrin

Aldisio Filgueiras

Feliz dia dos mortos

Os mortos celebram agora
– sob os campos de extermínio
da cidade – a hora que apavora
o sossego sem cautela dos vivos
com a risada de sino dos seus ossos.

Esses destroços risonhos e rotos
lembram muito pouco o descarnado
cinismo dos que beberam o morto
– que piada –, vivos e descarados.

Os mortos veem – através do crivo
antigo das raízes que lhes furam
os olhos – a marcha insana
e sobrevivente dos que apressam
o passo e, mais ligeiros ainda,
quase não tocam os pés nas calçadas,
gritam contra o tempo que não finda
de voar como aves sem repouso
em voo raso sobre cova rasa.

Esses ossos que armaram corpos
de pobres e ricos, sob medida,
não guardam mais ou menos, assim mortos,
qualquer prestígio que tiveram em vida
os pobres, ricos ou remediados:
tudo que eles têm em comum
é que estão muito bem arrumados
uns sobre os outros. Gozo? Nenhum.

Com apartamento de endereço
tardio em quadras e alamedas,
tudo muito estreito, sem apreço,
sem água, luz, o que mais arremeda
e acomoda uma toca de rato,
o morto com agasalho de osso
tem que pagar por esse buraco
e aí, sim, se vê no fundo do poço.

Que tragédia! Além do peso ingrato,
da terra sobre a cara, sem piedade,
suportar sem ai nem ui esse ato
de comédia a que chamam saudade!

Vamos tirar o disfarce dos mantras
e dos salmos, pois o mais podre
dos ricos e o mais rico dos pobres
– ó mundo de patetas e pilantras! –
ainda creem por todo o sempre
manter a pele nobre sobre os ossos.

Este, sim, é o consolo dos tolos.

Para que servem os desertos?

Então, não há mais nada a inventar, senão desertos?
Sob que sombra sentarás teu sonho,
para desenhar na memória branca do papel
esse mapa estéril? E quando os desertos
estiverem prontos e irretocáveis
e forem tantos quanto imaginaste,
que fruto saciará a engenharia da fome
e a arquitetura do medo? E quando os desertos
forem ainda mais claros que o sol e mais secos,
em que fonte afogarás a tua sede sem alento?
E a tua tenda, em que suporte se apoiará
para o descanso da tua insônia?
E quando a água não mais saltar da pedra
e for pó e nem uma lágrima atender ao soluço do teu e-mail?
E quando nem uma folha – umazinha sequer –
soltar-se no ar com o anúncio de uma nova estação?
E quando não houver mais estações,
sem dias e sem noites? E quando o teu projeto
de rua atropelar o rio sem peixes?
E quando o pássaro voar e voar e voar
até cansar sem combustível sobre o deserto,
em que braço pousará a tua urgência?
Então, não há mais nada a inventar, senão desertos?
Senta, descansa e pensa. Ainda resta um pouco
de sombra e água fresca para o teu conforto.
Mas não descanses muito.

Alencar e Silva

Soneto de Natal

Veio pra resgatar nossos pecados
e para nos dizer que existe um Pai
que tudo fez e faz e fará sempre
no perpétuo devir do Reino Santo.
Viera ao que era seu e O rejeitaram,
dando-lhe morte vil, morte de cruz.
Viera pra que, Filho muito amado
de Deus-Pai, se fizesse nosso Irmão.
Luz que é Caminho, que é Verdade e Vida,
e nos aguarda às portas do seu Reino,
Ele sofre na dor das nossas dores
e é só perdão e é só misericórdia.

E no Natal todo ano Ele renasce
pra nos mostrar de Deus a Santa Face.

(Manaus, novembro de 2008)

Olhos nos olhos

(soneto a quatro mãos, com Max Carphentier)

Eu sou aqueles olhos que te olharam
como quem vê na Terra alta esperança;
olhos que nos teus olhos se buscaram
para viver da fé que não se cansa.

Eu sou o som das vozes que calaram
para ecoar na bem-aventurança
de um céu dos que jamais desesperaram
de por amor sofrer medos e lanças.

Por isso, Amor, que do alto à terra desces,
eu rezo nos teus olhos a oração
das luzes vivas com que tu me aqueces.

E tu me santificas nos espaços,
levando-me a cantar-te esta canção
à glória que me espera nos teus braços!

Aníbal Beça

Epigrama

Antiga lembrança repousa
nas águas tranquilas do lago.

Há peixes sob o brilho do sol
turmalinas, topázios
uma só visão, única, para quem vê.

Na verdade, são somente cristais
fragmentos de remoto lajedo.

Assim, os anéis da saudade.

Epigrama II

Não há mais assento macio
que sustente o corpo.

A matéria é morta
e o madeiro duro
para instaurar o momento.

As andorinhas já se recolhem
as rosas murcham em minhas mãos.

Até breve, tarde amarela!

Epigrama III

Uma trava que guardava
Uma porta com aldrava
se impôs a mim quando andava
até a Meca e me caçava.

O que seria que guardava?

Astrid Cabral

Coração/Mar

Coração imenso mar
bate contra o cais do peito:
a m a r a m a r a m a r
A língua antiga melhor dizia
em arcaico feminino:
a mar, baixa-mar, pré-amar.

Poder/Despoder

Muitas coisas me entristecem:
doenças e desavenças.

Desamor e seus descasos
desgraças dores desastres.

Mudá-las? Nas mãos de Deus
não nas minhas tão pequenas.

As minhas apenas podem
escrever alguns poemas.

União

Na barriga da noite
os corpos substantivos
dialogam sem verbo.
A carne, palavra prima,
canta sobre a cama
a glória divina.

Cláudio Fonseca

A caverna

Relâmpagos ousavam invadir o Templo
e queimar o rosto das estátuas cegas.
Uivos pavorosos animavam a treva
e a monstruosa boca devorava os raios.

Eu cheguei a ver, diante ao santuário
sombras das serpentes e leões alados.
Pálidos senhores eram ali flagrados
nas propícias noites plenas de mistérios.

Quantas galerias... Eu imaginava
todo o labirinto em rigoroso inverno.
Uma era a porta colossal do inferno.
Outras se abriam em paisagens mágicas.

Bruxos se perdiam nessas sendas. Iam
em busca de verbenas e de ervas raras.
Velhos da aldeia recolhiam versos
que os gnomos bêbados de luz cantavam.

Entre picaretas, cordas e machados,
bússolas modernas, capacetes claros,
vi os majestosos homens da ciência,
um dia, perfilarem ante a porta imensa.

Tochas transformaram o fabuloso mito
numa gruta imunda, cheia de aranha e xisto.

Os náufragos

Só com as águas no teto
saíram...
para o deserto.

Deus não quis esta terra
que expunha a nossa miséria.
E arrastou-a no bojo
do vômito, com santo nojo.

Deus não quis esta terra!

E a fúria levou, piedosa,
crianças tuberculosas.
Restos de pão, e a mesa
manchada de lágrima azeda.
Homens que geravam sobre
uma dúzia de tábuas podres.
E a mãe que pede, sofrida,
para uma imagem encardida.

Salvou-os a enxurrada
de suas vidas de nada.

No meio da correnteza
ia uma estranha riqueza:
brincos lavrados em lata;
sandália dourada, gasta;
bonecas de pano, cegas;
romances de amor piegas;
cordões de um ouro ingrato;
frascos de cheiros de mato.

E ainda preso à madeira
um velho Cristo de cera.

As águas caem como dardos
nos olhos dos afogados

e engrossam a margem do rio
arrebentando o plantio.
Deus não quer esta gente
que grita por Deus Clemente!
Talvez com dó de seus pratos
sujos da baba dos ratos,
e das obscenas paredes,
e dos sepultos nas redes.

Que eram já transparentes
para os seus olhos doentes.

Um dia, com as águas vencidas,
e as luzes de Deus distraídas,
todos voltarão meninos
dos becos de um céu sem hinos.

Silentes, refazem as cabanas
no mundo de lodo e lama.

Antígona

As grevas se iluminam ao sol do meio-dia.
Rubros, saem da névoa os corpos retalhados,
lâminas quebradas gotejando trevas
sob o olhar de tédio dos cavalos.

Fúrias que se ocultam em rosto vário
deixam nesta hora o plano imenso.
Quando, nos punhais, serão gravados
nossos nomes, nossa hora, em silêncio?

No átrio, em silêncio, um vulto chega.
A mortalha em farrapos sobe ao vento. Esse encarne
do Amor (que nos corpos apodrece) chora
a carne em solidão – o negro templo.

Abre a multidão, caída, sob o férreo sol
da estação de Tebas. A brutal cidade
hoje uma chaga aberta
numa entorpecida América selvagem.

Como um cão divino, transparente e grave
passa a grande sombra sobre o fio das facas.
Não purificou, o Tempo, a sua arca
de agonias, de miséria e sangue.

O meio-dia tange a lágrima de bronze
sobre bondes e pedreiros e peões cansados
e garis suados. Pai, é teu cadáver
que Antígona levanta em seus braços.

Eduardo Martins

A palavra falta

palavras são vozes mudas
de faltas que não se ausentam

mas que de ausências se mudam
para outras faltas-presenças

por todos os lados são surdas
as palavras que se inventam

não do lado que se escuta
mas do outro que se pensa

aquele em que à palavra falta
seu espaço de ausência

não na lacuna do corpo
mas no que aí se inventa

como ausência há de ser oco
ou oco o que aí se pensa.

O vaso

o poeta escreve pra dentro
do vaso que não tem flora
nem fora que não tem flores
como esta estrofe

como este vaso que não se quebra
que não sequela palavra
cacos de cola flora de chão
cerâmica verde

o poeta escreve por dentro
argamando a massa
futuro vaso que há

futuro vaso de ar
que se espalha espelho
de outro vaso nobre.

A palavra zero

todo redondo do mundo
só cabe de ser profundo
no fundo palavra zero

porque em seu centro dorme
esta oração que comove
e se planta de desertos

no vazio que renova
outro mundo que, se forma,
é centro palavra zero

todo redondo do mundo
no centro de outro fundo
é fundo quase deserto

Efraim Amazonas

No mar

É o barco vivo
em seu velame de cera
as hostes de fâmulos
úmidas no convés

o nicho humano
a combustão nímia
acesos os rostos
na greta das vagas

O canto nele
palpita prisioneiro
um canto de ar
no influxo da maré

O barco transforma
a chegada soturno
o dia que derrama
negros os sóis no termo

Inverte o dia de lúcida
manhã o caos de espuma
no sangue obituário
a música de corpos

pus dolo saliência
o pêndulo negro
Segue o barco
liberto o curso - loquaz

Quase ode

No lugar do sono
não ficou
    senão
tua luz

o candelabro
de vidro
dos pulmões

Deixas tua
roupa velha
e te suspendes

no ar
de duas borboletas
que adejam

as calçadas
por onde passas
na primavera

E teu sono
teu sonho
de títeres

equilibrados
na corda bamba
no meio-fio

formaram o vaso
de sol a flor metálica
no pasto azul

Inventas as mãos
que escondem o ferro
na agitação informe

Acaso os galos
cantam no fósforo
do teu obelisco

na tua medalha
colorida
que inventa a terra

Memória

Morto
e já nasceu o dia

nuca
pelos
dentes
e o cheiro
medonho da morte

Vê no céu
o círculo
dos urubus

o cerco humano
na abstração
do que passou

a casa o muro
o jardim das flores
que lhe brotavam
nos dentes

o corpo distante
de músculos rijos
nas correntes
da vida finda

Elson Farias

As estrelas do rio

As estrelas do rio da minha terra
brilham no dia claro e noite escura,
na cadência das águas, agonia
e glória do silêncio, sol e lua.

Madrugada elas dormem com a nua
estrela da manhã, depois se despem
e elevam-se na luz que já flutua
sonhando com os ventos que as encrespem.

Elas renascem, boiam e aparecem
e voltam a afogar-se na fogueira
gelada, luz fugaz, e logo descem
cravadas sob as águas na madeira

dos remos chapinhados dos rumores
do rio e dos seus rudes remadores.

Ode aos pássaros fraternos

Às três da madrugada já gorjeiam
e quando chego em casa me recebem
voando para um lado e para outro
como se para alegrar-me existissem.

Nem sei os nomes dos madrugadores
que pipilam o dia inteiro, assíduos
como os outros
com quem sempre mantive bom convívio,
meus velhos conhecidos.

Bem-te-vis e sanhaços moradores
das florestas eternas da Amazônia
frequentam amistosos minha casa.
Só não vejo os tanguriparás
aves da infância.

Apareceu um dia um japiim
vestido no seu terno de ouro e grafite,
sem dúvida roupa austera,
e temperou os trompetes da garganta,
fez festa mais de uma semana
e foi-se embora.

Aparece também em voo baixo
uma juriti solitária
que me leva a conjeturar em que armadilha
perdeu o companheiro,
pássaro doce da melancolia.

As corocas barulham nos seus ninhos,
bicos aduncos e penas negras
e depois saem voando com os seus filhos
atrás de outras mangueiras.

Tanto faz brilhar a manhã,
ficar o sol pleno a pino,
ou virem surgindo entre os galhos das árvores
as noites amorosas,
os sabiás são os meus maiores mestres
com suas vozes mais sonoras.

Na rua assalta-me uma inquietude,
os pés ficam apressados,
as mãos se esfriam de medo
e na minha casa encontro a mão amiga,
os pássaros fraternos me recebem
com a paz que é o seu segredo.

João de Jesus Paes Loureiro

Corpo desnudo

Esse caminho de pelos em tua pele
entre o umbigo e a ilha do desejo
atrai o meu olhar, que vai por ele
ao vale de teu ventre onde entrevejo

a crespa flor oculta no jardim
de teu mais secretíssimo segredo.
O jardim das primícias onde, enfim,
não há nem bem nem mal ou tarde ou cedo.

É um caminho discreto. Fino traço
de Eros rabiscando na epiderme
a leve tatuagem de um desejo.

Caminho de me achar e de perder-me.
Como este verso, que me perde ou guia
pelo corpo desnudo da poesia.

Hino à dança

A dança é o incêndio da beleza.
É corpo que se faz obra de arte e objeto do desejo.
Poesia que se liberta da palavra.

Oceano gestual de um mar ilimitado.
O corpo na dança se faz um duplo ser
unidos braço a braço, perna a perna
torso e ventre e ventre e torso
unidos corpo e dança, dança e corpo
casto coito entre o sonho e a realidade.
Ora um ora outro torna-se visível.
A dança é língua enquanto o corpo é fala.
A dança, como um pássaro voando,
é sempre a solidão sem asas de um abismo.
Contemplá-la é contemplar as nuvens
atados à terra que nos prende ao chão.
Impossível separar dança e imaginário. O gesto que dança do corpo na dança.
Pois a dança é fogueira de um coração em chamas.
Fogueira de mãos, de braços, de olhar, de corpo inteiro.
Não se separa o dançar do amor à dança.
É o amor que dá ao corpo essa ardência, esse ardor, esse arder.
Um vulcão de quimeras é a dança.
A eternidade equilibrada em breves sapatilhas.
Vitral da alma na catedral do corpo.
Autorretrato delicado e enérgico do ser.
Liturgia de Eros nos sentidos.
Autoflagelação com lâminas invisíveis e glorificação narcísica do corpo.
Pois é no corpo, celebrante celebrado, que a dança tem morada.
E faz o corpo habitar o mundo com leveza.
Emoção inseparável, a dança brota da carne como a ilusão brota da vida; como as pétalas, da flor; como o calor, do amor; como o suor, do ardor do sexo; como a lua nasce do luar.
A dança torna visíveis poderes invisíveis
mágicos ou místicos.
Turíbulo de símbolos.
Pólen dos delírios.
É a poesia que dança no corpo que dança, jogo de espelhos paralelos.
Na ponta dos pés da bailarina, equilibram-se o mundo e o destino,

com a leveza levíssima de um suspiro pousando no silêncio.
O corpo que dança se liberta, porque a dança é asa e voo
por sobre a cordilheira da existência.
Risco entre o ser e o não ser, a vida e a morte, o tempo e a eternidade.
O que ama se converte em ser amado. O corpo que dança em dança
se transforma.
A dança é transparência mais leve do que o ar.
Porque o lugar da dança está no ser que dança.
Persona e personagem.
O corpo feito linguagem.
Nada mais visceral e cósmico do que a respiração ofegante e sôfrega após a dança.
A bailarina volta a respirar por seus humanos pulmões. Mergulhada no mar de
encantarias de sua arte é como se respirasse pelas guelras de Iaras e Sereias. E só
voltasse a respirar humanamente quando, após a dança,
vê-se retornada ao mundo de todos nós meros mortais.
A dança não tem fim.
Ela apenas se recolhe ao corpo de quem dança
como as chamas de um vulcão jamais extinto.

Oh! Dança, glória do corpo, razão da alma, sagração do olhar. Oh! Mediadora entre o céu e o inferno da beleza. Eu te celebro, com palavras que dançam na linguagem. E também vós que dançais, na dança eu vos celebro! Dançai e dançai sempre. Dançai sempre.

Dançai!

(2003)

Jorge Andrade

Na esquina de fícus

é uma tocha
esverdeada
no caminho

impossível
NÃO SENTIR
esse fogo íntimo

contraste
O MÊS
é de poda

Fim

se o tempo não para
o que parou em nós?

o tempo, hoje, é de paz
em nós nem HÁ GUERRA

se nem mais nos olhamos
por que, então, esses olhares?

o tempo em nós
é um cego de óculos

sem ÓBOLOS

Poesia

aos pedaços
te recolhi
e da tua inutilidade
destroçada
parti para dentro de mim
a concha do mar é ainda a concha
que ressoa sal e naufrágio

Jorge Henrique Bastos

Hemorragia

Estancas
perante o massacre diário do sol
sobre a planta,
a cabeça desorbitada,
o circuito contínuo da teia venosa.

O cenário se arma

> – órgãos esfacelados, o sangue como uma pasta,
> membros jazendo ao lado do coração ainda vivo
> e a pupila, à procura de algo para ver, fixando-se no teu olho.

Ficaste refém daquele instante,
encarcerado nas grades
do olhar que descobria a solidão
na hora da nossa morte.

E hoje
não há como drenar as lágrimas,
és uma estátua
diante da natureza morta.

O raio massacra as flores no vaso
e a clorofila derrama sua vida de luz.

A hemorragia continua a vazar de ti.

Trégua

Era no suposto tempo das urzes
em que repetias a descida
e os olhos caíam sobre os telhados
mergulhando na ponta dos guindastes.

Tréguas estelares
coarctam as luzes
e a noite desastra
o seu clamor.

No escamar hipnótico
do rio lá ao fundo
submergem os peixes da angústia,
feixes de sol flecham
a água que embebeda a partida
e rasam o lábio proferido
na suspensão da pergunta

– onde encontrar a remissão
para consentir a dor?

Entre substância e fenômeno
estilhaçam-se à tua frente
almas e corpos,
eras e horas
criam limo no fundo do tempo.

Nada será revelado
tudo é estrangeiro, tudo muda
mas tudo é o mesmo.

O olhar se perde
no cardume de letras
inundando o alfabeto

buracos sob os rostos
e a renúncia irradiada
do passado centrífugo.

Abarcas então
a palavra escassa
o corte cerce
o sangue lasso
e a trégua finda.

Estrelas maníacas
tremem agora por trás de ti.

A sentença de Anaximandro

ao Fernando Paixão

Rio nunca acaba
pedra não fala
tempo jamais cessa
e o lugar queimando pleno dentro de nós

O fogo lavra na memória das noites
a água abafa o sussurro das tardes
o pão abre seu abismo de manhã
e o lugar entrando fundo dentro de nós

A vida devora a fome
a terra destrói sua agrimensura
a herança é a hemorragia que golfa sempre
e o lugar gritando louco dentro de nós

Dir-se-ia que descobriste
como pertencer a uma terra
uma casa
uma cama
um corpo
que se abre todo para ti
e o lugar se funde inteiro dentro de nós.

Jorge Tufic

O enigma

Vejo este azul,
mas vê-lo não basta.
Ele inscreve a distância
que vai do inseto
ao forno das estrelas
– nas quais, universo,
devora-se, e canta.

Afganistão

Revestidas de ouro
e papel,
as rochas metálicas, uma por uma,
tombam
sob um coro de
lágrimas.

As quatro estações e outros

Nunca a vi chegar
nem partir; pus-me a sorrir
ao vê-la passar.

***

Sem mais guarda-chuva,
rompe o sol; com guarda-sol
e olhar de saúva.

***

Violino à Verlaine
o outono é folha sem dono.
Lama de ninguém.

***

O inverno, me disse
um velho que tinha um castelo:
– é irmão da velhice.

Lilia Silvestre Chaves

Cedimento

a madrugada inunda a página –
cedo verdades sem palavras
ardem
ao sabor da hora
imensa

o tempo imperioso do momento
aves e aurora
ressoam ao gesto incerto

é tua – guerreiro do azul perdido –
é tua a lembrança da noite?

Manhã

sem a história da ausência
somente
sombras e sons desconhecidos
sem a história de meu nome
apenas sementes
no declive da vida

nem flores nem feras
sem a saudade táctil
da página luminosa
    nem cúmplices os olhos
    nem lassos os versos

e a manhã única da escrita
sem a falsa espuma da memória
criaria um sempre dissonante
na vaga totalidade do tempo

Afago

quanto amor existe no afago da frase
a ti leitor ao teu olhar no tato da palavra
de que cuidado ressoam os desejos
da escrita em teus desejos inventados
e que desvelos ao sopro do texto
apagam as sombras remotas dos sentidos
desenhadas desejadas pelos dedos
ao digitarem ágeis nas vertentes líquidas
versos verbos e corpos ardentes de leitura

Luiz Bacellar

A Mário Quintana

Meu querido poeta: a vida agora
nos separou. Definitivamente
nos ficaram teus versos. Como outrora
continuam a encantar-me. Novamente

ao lê-los e relê-los a cada hora
uma lágrima se escapa sutilmente...
Mas eu teimo em relê-los! Muito embora
sua magia de ocasos... Se pressente

Uma saudade pálida, cantando,
que vai sonoramente murmurando
segredos nos meandros da canção...

E tu, poeta, nos comoves tanto...
E o te relermos nos renova o pranto
que é um bálsamo para o coração.

Haicais

Tentando pousar
no topo do chafariz
– borboleta amarela.

No plano longínquo
do pátio distante
a estrela cadente.

Na pequena tartaruga
de jade está expressa
minha louca paixão.

A porta arrombada...
E os ladrões levaram
toda a vaidade...

Na flor composta
do sofrido maracujá
– insígnias de Cristo.

Ney Paiva

Táxi dos loucos

não é hamlet segurando um livro
mas o volante de um fusca
a toda pela cidade
hamlet caído no destino de taxista
como quem cai do cavalo

Nº 23 da Fitzroy Road

a porta era estreita negra
nem mesmo você a pode atravessar
a chuva a neve a tempestade
o mal residia ali
antigo cão da família
depois de tudo você voltaria
rara intuição da surpresa
desperta de todos os cansaços
passos alados de sereia

Isso não é um necrológio

vanglorio-me dos erros
doenças escármios
a história de meus desastres
valeria mais que a história
do país da cidade?
o pequeno lugar me excede
não sou aquele que sou
um bêbado protagoniza
imagens que de mim não existem
tudo já foi vivido fotografado exaurido
a um passo de desistir
eu – não a outra
não a que soa
palavra maligna
olvidada lei da escrita
simula o mesmo que sou –
símel de judas

Olga Savary

Segunda pele

Segunda pele é a poesia
da própria carnadura onde
podendo cravaria as presas
de voraz lobo solitário
desgarrado da alcateia

na medida do sal, farinha, mel,
cereal, água, para o pão
do corpo que alimenta a alma
– mito, ídolo, totem, rei –,
mentalmente viril para atrair

fatalizando os homens. Avatar
tomaria da carne o principal
sem desdenhar os restos.
De fora, nada seria deixado.
Tudo é menos que o deserto.

Poetas, tudo

Nós todos somos
mulher e homem,
demônio e anjo,
pedra também
e árvore,
selva e semente,
grama e montanha,
lava e água.

Dual, contrastes,
quem mesmo somos,
quem?

Quase-biografia de poeta

Seus olhos surgiram em outono
por isso têm cor de sono,
aurorando a face de Narciso
nunca então amanhecida.
Seus dedos, soltos ao vento,
comunicam aos sentidos
algo lunado e nervoso.
Sua fala arranca astros
e com alegria selvagem
esmaga-os à luz da ara
da poesia.
Sua boca de alga macia,
de lua mágica e nua,
sua boca é uma ilha.
Pura maravilha.

Renato Augusto Farias de Carvalho

Mel

Para Z

Uma tosse repetida indagava e
um silêncio morno vagava
entre as pernas.

Cancioneiro tímido na praça,
enquanto a prostituta, chata, insistia.
A noite, quase apagada, se ria,
à sombra falsa do pernoite.

Sombras de Iracema, a Virgem,
ventos varandando o quarto febril.
A juventude dormia...
E o mel generoso escorria.

Hoje, calmaria.
Silêncios afastam o sonho, o mar
se mudou daqui.
Permanecem os mesmos (ainda)
– o sol e a estrela da manhã –
refletindo imagens
no rosto da velhice.

Vem, de novo, o gosto de mel
reinaugurando, no espaço,
beijos de papel.

(Fortaleza, set. 2009)

Tempo

Apenas passes e
não tropeces no meu rosto.
São tantos os agostos!

Passes...
Eu pago a pena e te preparo
um lugar.
Aqui. Na velha sala.

Vigília e pesadelo de um ouro
que nunca tive. É tempo de conversar:
de rever pêndulos do carrilhão de
carvalho
e prata.

Rever posto, rastro e rosto.
Precisamos muito de companhia.
Vejam só! Só isso.

(Fortaleza, set. 2009)

Fez frio essa noite

Porque um azul-marinho simulador
desenfeitou a espera
de um fingidor antigo...

Fez frio. Esse de amortecer
a mucosa,
cama velha sem respaldo,
madrugada anárquica, meio tísica,
sem o nosso regaço plural.

Frio de braço singular.
Puro gelo de pranto remoto
ex-voto
paralisado, inútil,
sem amor.

Fez muito frio.

(Niterói, set. 2009)

Rosângela Darwich

Guardo fotografias entre as páginas de um livro
e alguns recortes em forma de pássaros que me parecem raros,
pássaros que nunca vi, espaços entre as asas do que não sei.

À minha frente, um quadro na parede, uma cortina aberta
e outros ângulos retos além das flores claras sobre a mesa.

Fique com as flores. Enfeite as tardes com palavras vivas.

Na direção oposta ao movimento aparente
do sol à nossa volta
ou mediante o fluxo instável da lua nova,
asas para o tempo voar,
ir embora.

Precisei da aurora no início da tarde.

Lia uma revista comparando tuas mãos à cor das páginas.
Na televisão passava um filme com a tua voz
e uma cena da noite de ontem esvaziava a tela.

A janela refletia o que pensavas,
compassiva às paixões humanas.
O que dizer do espaço para discordâncias?

Amar enlouquece, sabiam os antigos,
então modernos.
Estavam errados porque estavam certos.

Tenório Telles

Busca

Navegante de mim mesmo:
mar inconsútil de lembranças
do que fui
do que poderia ter sido
do que sou

Tudo o que perdi:
os sonhos da infância
o pai que não chegou ao porto
as primeiras dores
a descoberta da morte
a descoberta da vida
os seres lendários da mata
os encantados do rio
os amores que não se cumpriram
as flores que não se abriram
os poemas, os livros que planejei
a esperança que não floresceu
os amigos que partiram
tantas promessas perdidas

O que não fui e perdi
renasceu no que sou
– matéria do meu canto
flores do meu jardim

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

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

Utopia

Rios mares viajei
– o desconhecido e a distância
eram as miragens que me moviam.

Não encontrei os tesouros que buscava.
Tampouco cheguei à cidadela do sonho,
à ilha da fraternidade.

Por onde passei
– nos lugares mais longínquos –
meus olhos esmaeceram ante a calamidade.

Em todas as ilhas,
em todas as cidades
havia agitação e medo
– a liberdade era um sonho,
um fruto gerado no ventre
da mais ensandecida e fria noite.

Como loucos – lobos sem território –
os homens caminhavam no deserto.
Também nos portos
em que atraquei meu barco
– nau de sonho e esperança –
não encontrei olhares chamejantes,
as bocas hirtas estavam,
sem eco os ouvidos.

Os rostos eram dias sem sol.
Silenciosos e indiferentes
os homens fugiam do porto
– tinham medo do mar
e da liberdade de seu infinito.

Mais segura era a margem
– por isso naufragaram
nas águas temerárias

e invisíveis do cotidiano
– teia de ilusões e morte.

Quando empreendia a última viagem
– por um estranho afluente
daquele mar de náufragos
– ao longe estranha e desconhecida ilha
aflorou da distância e do vazio dos meus olhos:
as vagas me levaram a um porto de águas negras
– estranho jardim de jacintos e vitórias-régias.

O pássaro de fogo incendiava a manhã
e ao despertar estava ancorado
nas margens do teu corpo.

Zemaria Pinto

A casa perscrutada – escrivaninha

a escrivaninha é um móvel
num ponto inútil da sala
(debaixo de uma janela)

sua pesada arquitetura
torna-a feia agressiva
aos olhos acostumados
à transparência e leveza
dos outros móveis da casa

nauta de outras geografias
traz tatuada na tampa
os vestígios indeléveis
de batalhas e naufrágios
ais de amor assassinatos

três conchas feito gavetas
são depósitos de ideias
onde traças invisíveis
deixam traços furiosos
nas folhas esmaecidas

composições esquecidas
aos poucos são resgatadas
do túmulo violado
já nem tudo reconheço
mas sei que me fazem parte

anêmicas cançonetas
sonetos ossificados
noturnos anoitecidos
baladas banalizadas
delírios delituosos

poemas velhos poemas
refletindo no crepúsculo
memórias do meu desejo

A casa perscrutada – biblioteca

as paredes de papel
temperadas pelo tempo
são fortaleza de aço
forjado em fogo e silêncio

agrupados por assuntos
cada conjunto de livros
é um mar particular
com seus ventos, tempestades
seus seres imaginários
monstros, homens, potestades

poesia, teatro, ensaio
história, filosofia
romance, conto, novela
didática, teoria
cinema, artes, quadrinhos
música, fotografia

as chamas aprisionadas
entre as páginas dos livros
são metáforas perenes
imagem, símbolo, mito
semeadura de paixões
fronteiras com o infinito

um cômodo de papel
temperado pelo tempo
é território de sonhos
prazeres do pensamento

Moto-contínuo

Tudo muda, tudo passa,
tudo está em movimento
sobre a terra e sob o céu,
inclusive o pensamento.

Lentamente a História muda,
lentamente muda o Homem,
tão lentamente que às vezes
pensamos que estagnou.

As longas noites da História
passam-se tão lentamente
que nem nos apercebemos
quando o dia, enfim, chegou.

Tudo muda, tudo passa,
tudo está em movimento
sobre a terra e sob o céu,
inclusive o pensamento.

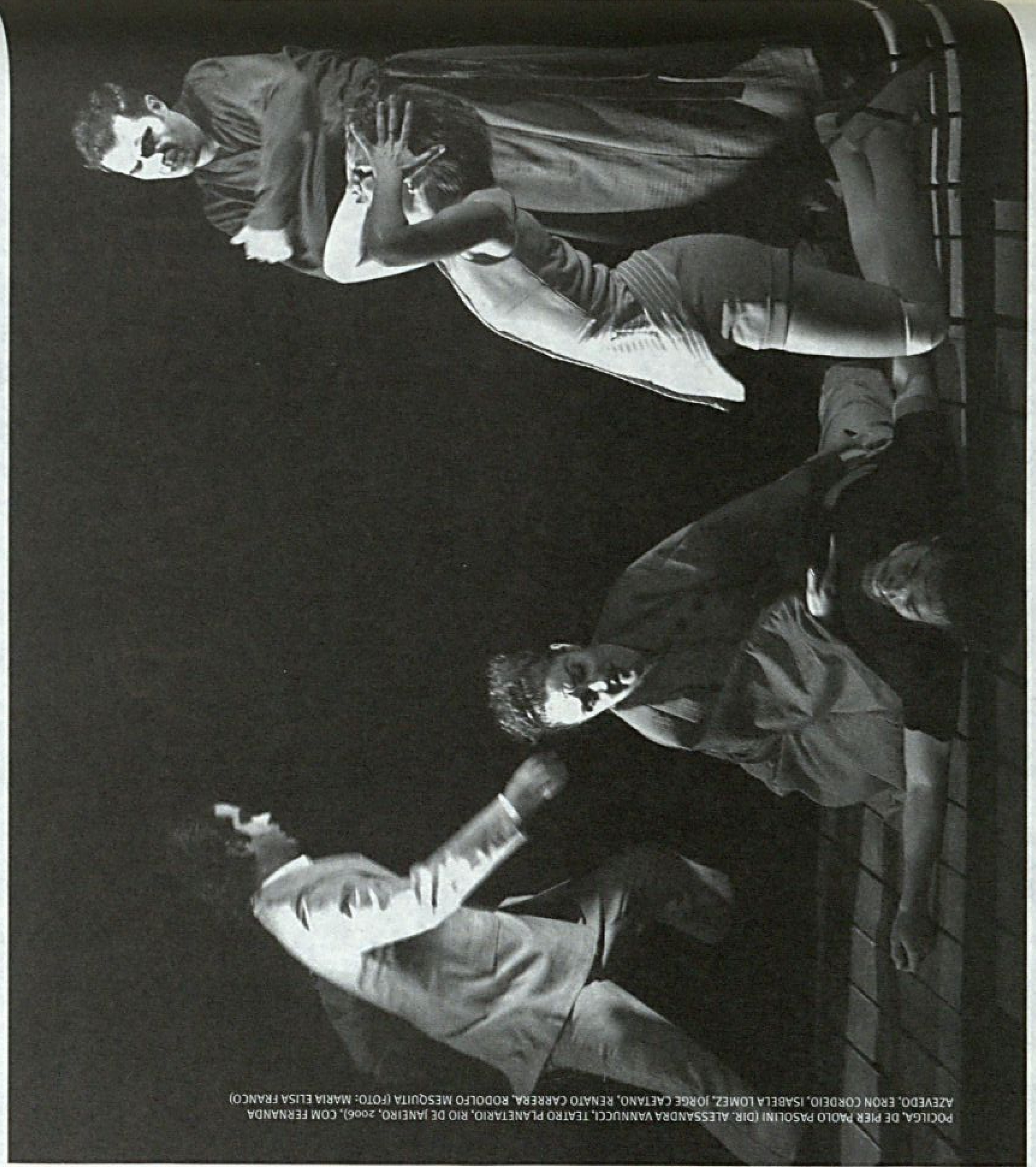
Tudo está em movimento
sobre a terra e sob o céu:
os corpos e os vegetais,
a fé e a necessidade,
a volúpia e a vontade,
o desejo e o desalento.

Tudo o que é vivo apodrece,
o que é líquido evapora,
o sólido se deforma,
o fogo que queima apaga
e o ar, puro ou cinzento,
a cada instante renova-se,
e mesmo o pó se transporta
sob o trabalho dos ventos.

Tudo muda, tudo passa,
tudo está em movimento
sobre a terra e sob o céu,
inclusive o pensamento.

Teatro e Poesia

Organização de Alessandra Vannucci



POCILGA, DE PIER PAOLO PASOLINI (DIR. ALESSANDRA VANNUCCI, TEATRO PLANETÁRIO, RIO DE JANEIRO, 2006), COM FERNANDA AZEVEDO, ERON CORDEIRO, ISABELA LOMEZ, JORGE CAETANO, RENATO CARRERA, RODOLFO MESQUITA (FOTO: MARIA ELISA FRANCO)

Teatro de Poesia?

Alessandra Vannucci

Perguntamos: existe o Teatro de Poesia? Etiquetas começam a aparecer diante dos nossos olhos: performance poética, teatro de palavra, teatro em versos... Uma selva de definições, estilos, manifestos e tentativas de ruptura. Mas com uma questão sempre essencial: a linguagem e sua regeneração no corpo físico do ator em ação. O enxerto da poesia em teatro e do teatro em poesia revela sempre uma prática extrema, um exercício de tradução para outra língua, um jogo de transgressão do ordinário, a necessidade do desvio. Como este impulso perturbou, fecundou ou levou à falência a dramaturgia do século XX, especialmente no caso italiano, após a irrupção não metabolizada de Pasolini e Carmelo Bene? Como a vanguarda teatral do século, de Artaud à Beckett, revirou por dentro o ditado dos poetas? Como os poetas vêm se apoderando da cena e como diretores e atores têm perseguido a utopia de um novo teatro e de um resgate da origem oral da poesia? Nosso breve *excursus* neste território vasto e acidentado coloca em jogo o conceito de "novo" e as suas eternas possibilidades

POCILGA, DE PIER PAOLO PASOLINI (DIR. ALESSANDRA VANNUCCI, TEATRO PLANETARIO, RIO DE JANEIRO, 2006), COM FERNANDA AZEVEDO, ERON CORDEIO, ISABELA LOMEZ, JORGE CAETANO, RENATO CARRERA, RODOLFO MESQUITA (FOTO: MARIA ELISA FRANCO)

O sonho de uma coisa
Teatro de poesia em Pier Paolo Pasolini

Alessandra Vannucci

Na década de 1960, Pier Paolo Pasolini vivencia um profundo trauma intelectual que provoca longa afasia poética. A verdadeira tragédia do poeta – escreve – é perceber-se capaz de atingir o mundo *só metaforicamente*. Polemizando com o Grupo 63 que na Itália da década de 1960 protagonizava uma "nova vanguarda" poética e política, hermética e fragmentada, Pasolini faz uma leitura do Iluminismo pelo avesso e conclui que é a razão, e não seu sono, a gerar monstros. Sua poesia, que costumava ser comprometida, discursiva e avessa ao hermetismo, cala-se. Por outro lado, constatada em 1968 a vacuidade da contestação burguesa ao sistema burguês, Pasolini (já férvido apóstolo de Antonio Gramsci) vê reduzir-se a cinzas sua esperança em uma possível salvação da sociedade pela razão orgânica.[1] Uma vez integrado e homologado, o intelectual nada pode contra o "horroroso futuro tecnológico" que vem sendo apontado pelo capitalismo, réu, segundo Pasolini, do genocídio cultural, da destruição da paisagem, da corrupção do povo e da desfiguração das raízes históricas da Itália camponesa. Tomada pela barbárie banal deste novo holocausto, cujo julgamento é omitido por parte da classe intelectual em nome de um ordinário "bom senso", a realidade resiste ao pensamento e permanece incomunicável. A crise o leva a optar por um novo caminho ideológico, mais anárquico e apocalíptico.

No entanto, enquanto recusa-se a escrever poesia,[2] Pasolini comunica mais do que nunca, experimentando outras linguagens para blasfemar contra o Deus burguês, contra o Marx da crítica idealista e contra o Freud defensor da moralidade ortodoxa. Tomando o lugar da vitalidade dos jovens proletários que haviam protagonizado seus primeiros romances (*Ragazzi di vita*, 1955, e *Una vita violenta*, 1959), neste momento surge em sua obra uma violência niilista: um "mal radical" gerado pela modernidade, mas irreconciliável com razão e progresso. Renegando o realismo popular que consagrara, entre 1961 e 1966, seus filmes de maior sucesso (*Accattone*, *Mamma Roma*, *Il Vangelo secondo S. Matteo*, *Uccellacci*

1 Ver PASOLINI, P. P. *Le ceneri di Gramsci.* Milano: Garzanti, 1957.

2 Somente em 1971 voltará à cena poética com os "versos feios" (por manifesto) de *Trasumanar e organizzar* (Milano: Garzanti, 1971).

e uccellini), ele se diz desiludido como artista popular e manifesta sua nova opção para uma arte resistente às simplificações. Uma arte "impopular", um cinema "inconsumível", capaz de deixar o espectador com "dor de barriga".

> Dentro de mim houve uma rebelião, a princípio inconsciente. Ao invés de fazer obras que me iludam de produzir uma arte popular, agora quero produzir obras ambíguas, extremamente complexas e rigorosas, de jeito que sejam o menos possível consumíveis pelas massas e resistam o mais possível às simplificações.[3]

Sua produção cinematográfica é objeto de inúmeras denúncias por imoralidade que acendem sua urgência expressiva, ao invés de censurá-la. Acusado de ambiguidade pela direita e pela esquerda, Pasolini resiste à fogueira fomentando intermináveis polêmicas jornalísticas com a arma de um "herético empirismo"[4] que prefigura a militância "corsária" dos últimos anos – uma luta contra todos, em plena solidão. Assim, ao escândalo dos procedimentos judiciais por homossexualismo e pela obscenidade de seu cinema – *Vangelo* denunciado, *Teorema* sequestrado –, soma-se o escândalo da irredutível idiossincrasia de seu pensamento. Em 1969, ausente na apresentação de *Pocilga* no Festival de Veneza, arrisca para si uma nova colocação: "anarquia apocalíptica: uma desesperada desconfiança em qualquer sociedade histórica".[5]

As seis tragédias em versos (*Porcile*; *Affabulazione*; *Edipo re*, adaptada de Sófocles; *Pilade*, inspirada na *Orestiade* de Ésquilo; *Medea*, inspirada por Eurípides; e *Teorema*, que também nasce como tragédia) idealizadas em 1965, durante o mês de convalescença – após uma úlcera, "única doença da minha vida"[6] –, inauguram este novo registro que marca também nova fase de sua cinematografia (entre 1966 e 1970 filma os curtas *La terra vista dalla luna*, inspirado no *Alcesti* de Eurípides, e *Che cosa sono le nuvole*, tirado do *Otello* de Shakespeare; mais os longas *Edipo re*, *Teorema*, *Porcile*, *Medea* e *Appunti per un'Orestiade africana*, também inspirado por Ésquilo). Pasolini começa a pensar teatralmente. Declara que o impulso para personificar suas ideias em personagens lhe veio da leitura de Platão, na convalescença.

> Eu tinha esgotado uma primeira fase poética e há muito tempo não escrevia versos. Escrevi as tragédias em versos. Provavelmente, eu precisava de um pretexto, de interpor pessoas ou personagens, para poder voltar a escrever versos.[7]

Mais do que uma opção de estilo, o teatro surge como opção de

---

3 Entrevista com P. Sanavio. *Il Dramma*, n. 12, set. 1969, p. 83.

4 Entre 1968 e 1970 escreve ensaios confluídos em *Empirismo eretico* (Milano: Garzanti, 1972) e inúmeros artigos, parcialmente reunidos em *Scritti corsari* (Milano: Garzanti, 1975) e *Il caos* (Roma: Editori Riuniti, 1979).

5 Notas distribuídas para a imprensa, Veneza, 1969.

6 Entrevista com J. M. Gardair. *Corriere del Tirreno*, 13 nov. 1971.

7 Ibidem.

sobrevivência. Sobrevivência do autor "que inventa produzindo-se feridas" e sobrevivência do público, que só assim codifica a excessiva violência polêmica e auto-ofensiva do autor. Sem máscara retórica, sem metáforas, sem "interpor personagens", o que é representado nestas obras seria irrepresentável: "eu não poderia, admite Pasolini, nem aguentaria fisicamente representar de forma realista este Poder que eu mesmo estou padecendo".[8]

Na mão do poeta, o teatro revela ser ferramenta fundamentalmente poética: a declamação dos versos resgata a oralidade primordial da poesia; a interpretação – que Pasolini entende como uma extensão autobiográfica, uma mediação entre poeta e espectador – exalta a vocação metafórica da poesia; a encenação por imagens visualiza a *mise en abîme* que também é peculiar à poesia. Como a poesia, o teatro é *mala mimesis* (na definição que Pasolini aplica a Dante): imitação integral do real que tem em si o poder de julgá-lo, revelando as suas ilusões. É uma metalinguagem, um "buraco no céu de papel", como diria Pirandello. Além disso, o teatro, por não ser arte tecnicamente reprodutível, não será jamais passível de massificação. Portanto, argumenta Pasolini, é um meio de expressão "naturalmente difícil, um protesto ativo". Para manter ativo este "protesto" que, como poeta – "este eterno indignado, este campeão da raiva intelectual, da fúria filosófica" – ele precisa comunicar à sociedade, Pasolini escolhe o teatro. Teatro não realista e, sim, metafórico. Teatro de poesia.

Em *Porcile*, a anomalia do protagonista – uma misteriosa aberração sexual incomunicável aos próprios pais – é metáfora de qualquer diversidade que a sociedade julga inaceitável, assim como o canibalismo no filme homônimo (1969). A sinopse da peça narra as inúteis reações de Julian – "um obsesso sem remédio" – à barbárie do extermínio praticado pelos pais já nazistas e agora capitalistas. Mas, desprezando sínteses psicanalíticas, Pasolini reforça a estrutura metafórica – ao que parece, o protagonista transa com porcos, mas "porcos" na peça são chamados todos os burgueses alemães, como seus pais – rumo ao inevitável êxito trágico. Julian acaba devorado pelos porcos, enquanto os pais celebram uma festa de fusão financeira para silenciar sua responsabilidade no Holocausto. Na citada nota para a imprensa, o diretor desdobra seu teorema apocalíptico: "nossa sociedade devora os filhos desobedientes e também os filhos que nem são obedientes nem desobedientes: os filhos só podem ser obedientes". Verte a tragédia em farsa: o compasso sublime dos versos é preenchido por "ridículas rimas" e pelo "papo insensato" dos personagens. Pasolini explica que pretende escrever como Ésquilo, mas um "Ésquilo *de boulevard*", seduzido pela gramática do thriller e eivado de humor cáustico. Pretende "cristalizar o horror – fazer um soneto de Petrarca a partir de um argumento de Lautréamont – atroz e suave". Na festa final, um "sonho brechtiano de irresistível comicidade": a sociedade dos pais, após expulsar para a pocilga a razão representada pelo filósofo Espinoza, celebra com cínicos *calembours* a sujeição da razão

8 Entrevista com E. Magrelli. *Quaderni di FilmCritica*, n. 1, Roma: Bulzoni, 1977.

ao capital. Sua trivialidade prefigura o grotesco escárnio da dignidade humana em *Saló – as 120 jornadas de Sodoma* (1975), onde uma sofisticada sociedade de pais pervertidos tortura os filhos impedindo qualquer inocente união entre eles. "Alguém certamente perguntará – conclui Pasolini na nota para a imprensa – mas este filme é autobiográfico? Pois bem: sim, é autobiográfico, porque minha biografia me levou, antes, a conceber o horror, depois a expressá-lo com estranhamento e ironia."

O anti-Édipo

A temática edípica, marcada pela "desesperada desconfiança" no sistema patriarcal e pela "anarquia apocalíptica" com que os filhos inutilmente reagem, é obsessiva nas obras de Pasolini dramaturgo e roteirista. Filmando *Edipo re* (1967) Pasolini inverte a moral repressiva do mito (em que o filho parricida é castigado) exaltando, ao contrário, o sacrifício do filho Édipo (rejeição, cegueira e suicídio) por instigação do pai, Laios. O assassinato geracional marca fatalmente a tragédia, como anuncia o Prólogo:

> TIRESIA - Eis o seu filho, que pegará o seu lugar no mundo. Sim, ele o expulsará do seu mundo e ocupará o seu trono! Ele o matará. Veio para isso! Por amor à mãe, ele matará o pai.

A raiva possessiva com que Laios aperta os pés de Édipo no ato de rejeitá-lo tem seu arquétipo na voracidade de Cronos ao devorar os filhos para apropriar-se de sua força vital. A regressão do canibal é, ao mesmo tempo, supremo ato de destruição e supremo ato de amor – como ilustra Medeia no filme homônimo (1970), com o banquete de cadáveres dos filhos que apronta ao pai deles, Jasão. Mas, contrariamente ao amor entre mãe e filho, a disputa erótica entre pai e filho parece não estar sujeita à interdição do incesto, enquanto prazer franqueado ao risco de fecundação.
Na peça *Affabulazione* (1967), de fato o incesto se realiza como assassinato: o Pai, apaixonado pelo próprio filho, mata-o quando o surpreende transando com uma mulher.

> PAI – Eis que os beijos acabam. Eu tiro do bolso a faca que eu mesmo te dei quando virou homem e você com ternura me devolveu. Tem épocas em que os pais degeneram e matando os seus filhos cumprem um regicídio.

No percurso que o leva a assassinar o filho, este Pai degenerado é visitado pela sombra de Sófocles (assim como Julian é visitado por Espinoza na pocilga), o qual abjura a razão, pois – explica – serviu a Édipo para conquistar e perder o poder mas não para resolver o enigma de seu destino. A misteriosa violência da realidade não pode ser explicada, mas só "representada – continua Sófocles – e nada melhor do que o teatro para representá-la". Mais do que uma experiência estilística, então, o teatro é um programa estético indispensável à busca da verdade, compromisso do poeta.

A dialética de poder entre indivíduo e sociedade (patriarcal, capitalista, repressiva) se impõe como núcleo temático de todos os enredos teatrais daqueles anos. Em 1968, Pasolini lança-se na direção de *Orgia* para o Teatro Stabile de Turim. Trata-se de uma sequência *splatter* de fatos de

crônica, mergulhando o espectador na mais obscura e violenta pulsão sadomasoquista que agita o indivíduo: o sexo contra toda a moral e os bons costumes burgueses. O drama *Calderon*, que Pasolini adapta de *La vida es sueño*, apresenta a parábola sombria de uma jovem, depois mulher, enfim mãe que tenta inutilmente evadir-se do universo sufocante de sua condição social cultivando amores incestuosos e impossíveis. Sua normalização – um casamento conforme os moldes de sua classe e os desejos do Pai – coincide com a catarse de seus desejos, metaforizada por uma doença.

O embate entre indivíduo e Poder é fortíssimo em *Pocilga*. À luz dos outros enredos e do filme homônimo, a história de Julian revela ser enésima versão do mito edipiano, só que em versão antiedípica. No filme, o Pai de Julian é apresentado paralítico. Seu *handicap* impede a plena afirmação do poder patriarcal: rei impotente, na cadeira de rodas, ele delega o cetro para o seu dileto filho que, entretanto, pervertido, desperdiça o sêmen na pocilga e por isso é sacrificado. No ambíguo nexo de amor e morte entre Pai e filho, Pasolini representa o tabu do incesto que proíbe o instinto primitivo em favor do estado de cultura na idade adulta do ser humano. Mas também faz uma leitura ao contrário do mito que aqui representa, como dissemos, a tragédia do filho devorado pelo Pai, o qual, sob a face de "porco burguês", silencia sua morte no fervor da festa com que celebra o capital. A recusa do poder patriarcal por parte de Julian, seus passeios nômades no mundo arcaico até a pocilga, sua afasia esquizofrênica prefiguram um anti-Édipo quase literalmente deleuziano.[9] O pacto social primitivo (homoerótico ou, de qualquer forma, diferente) é sacrificado em nome do pacto capitalista embasado no consenso familiar (heterossexual), garantia de preservação do patrimônio.

As adaptações de Pasolini são motivadas por um desejo de recriação atualizada do mito, como é evidente no *Édipo Rei*. Diversamente de Sófocles, que encena a história por *flashbacks* ou fragmentos de verdade revelados ao protagonista até seu destino desabar nele como condenação individual e catarse da sociedade inteira, Pasolini situa a história no tempo real dos acontecimentos. Nascimento, rejeição pelo Pai, adoção, fuga e volta de Édipo para Tebas, reinado, peste, revelação do passado e cegueira são etapas épicas e gnosiológicas do percurso do indivíduo inocente, cuja involuntária culpa (estar em conflito com sua classe) somente se extinguiria com a morte. Após o exílio, Édipo regressa nômade à paisagem italiana dos nossos dias para pousar debaixo da mesma árvore que, recém-nascido, ele viu emoldurando o rosto da mãe. Contradizendo a inevitabilidade do tempo trágico, Pasolini oferece uma alternativa apocalíptica à repressão imposta por Sófocles: no fim dos tempos tudo volta ao começo, o futuro é repetição cíclica do passado, somente a morte alcança a origem do herói e dá sentido ao seu destino. O destino não é prefixado pelos deuses (fantoches do Poder), mas coincide com o percurso de busca da verdade que coloca o indivíduo em pleno conflito com sua

---

9 DELEUZE, G. & GUATTARY, F. *L'Anti-Oedipe*: capitalisme et esquizofrénie. Paris: Minuit, 1972.

classe e sociedade. Este percurso para Pasolini é regressivo, psicanalítico e dramático. Em *Pilade*, Orestes, já rei de Atenas, comenta com tom nostálgico a necessária, porém impossível, submissão dos instintos arcaicos na "velha cidade" que sempre ressurge sob o signo da razão progressiva e aliada ao Poder:

> No entanto, tudo volta atrás. Nossa máxima atração é para o Passado porque só nele podemos conhecer, representar e amar a verdade.

Somente revivenciando (voltando a representar) o passado, quando ele mesmo era filho, o indivíduo pode opor-se ao poder que, como Pai, representa no presente. Mas este percurso crítico é tão subjetivo quanto inútil. Qualquer revolta do herói é vã, mesmo que inevitável enquanto única busca possível de liberdade. "Somente sua morte é espetáculo, só ela é útil."[10] Destino do herói é de bode expiatório, pois a civilização afirma o seu Poder justamente expondo o seu corpo para linchagem.[11] Acabam expostos os corpos de Julian, em *Porcile*, e de Odette, de *Teorema*: vítimas sem confessor e sem poder de salvação, "corpos sem órgãos" em cujo padecer expia-se a culpa de todos, emblemas da violência já ritual e agora organizada, banalizada e "científica" do sistema da civilização.

O corpo da vítima (imolado, devorado, exibido em rituais que repetem compulsivamente o enigma do sacrifício de Cristo) protagoniza com sua mórbida elegância o visual de todas as peças e de alguns filmes deste período, enquadrado por paisagens clássicas em que convivem passado e presente, tempo primitivo e civilização. Dir-se-ia que Pasolini aproveita-se do palco para representar comportamentos excêntricos – o sacrifício voluntário do mártir – como metáforas de seu protesto desesperado, porém ativo e mais escandaloso de poeta militante. Mesmo silenciado, perseguido e censurado, Pasolini não se submete à massificação da arte e à homologação cultural e ética promovida pela mídia numa Itália que voltava-se, naquela década, à religião da mercadoria. Trilha percursos alternativos – é lendária sua polêmica contra os jeans Jesus. Entrega-se com apetite renascentista ao cinema, ao teatro, à pintura – artes visuais com que busca oferecer panorâmicas de um conteúdo autobiográfico, cuja exposição comporta a intensificação da percepção de sua absoluta diversidade. Não foge à crise intelectual e humana: vive a dialética hegeliana da busca pela liberdade para além dos limites da razão, no próprio corpo, desprezando as sínteses e exaltando as contradições. Abomina tanto a repressão do livre pensamento e comportamento quanto a falsa tolerância orientada para o consumo: faz de sua homossexualidade uma entre muitas bandeiras de insubmissão ao controle confessional do Estado italiano, da Igreja Católica e da sociedade capitalista. Diversamente

---

10 Pasolini desdobra a ideia de forma genial em âmbito cinematográfico, afirmando que a morte faz com a vida o que a montagem faz com o filme: "Pois a morte opera uma fulminante montagem da vida; escolhe seus momentos realmente significativos e os organiza, fazendo do nosso presente infinito e instável um passado claro e descritível. Somente na morte é que nossa vida torna-se útil e expressiva." (PASOLINI, 1972, p. 241)

11 Ver GIRARD, R. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.

dos artistas da Renascença, franqueia suas obras de qualquer compromisso com o Poder: ataca tanto a cultura institucionalizada quanto a contracultura, que julga a serviço da outra. Compactua instintivamente com os simples, os livres de espírito, os pobres e os primitivos. Investe sua utopia no passado, nos mitos clássicos e no "imundo e fabuloso sol do Terceiro Mundo", metáfora de um lugar outro, que estimava ainda não contaminado pelo vírus do consumo e do consenso capitalista. São deste período suas viagens para África, Índia e Brasil. Não encontra sistema partido ou ideologia que encampe esta sua utopia pré-capitalista, regressiva e permissiva de felicidade. Permanece solitário, "corsário" até o seu corpo tombar em 1975 num miserável lixão na periferia de Roma, esfacelado pela barbárie de um assassinato cuja fúria permanece inexplicável, mas que sua profecia regressiva e apocalíptica já intuíra com rara acuidade e profundo instinto trágico. Vestido e representado de Cristo na cruz ou de São Sebastião flechado – mesmo com referência quase sempre literal ao amplo repertório pictórico maneirista dedicado ao tema – o corpo da vítima inocente exposto ao linchamento é o dele. Um corpo desarmado, silencioso, vivo e vulnerável agredido pelo sistema social com suas armas, hierarquias, máquinas e palavras assassinas. Uma identificação, um desesperado pedido, quase um presságio.

O canibal devorado

A figura mais ambígua e contraditória de corpo exposto ao martírio talvez seja a do canibal de *Orgia*,[12] episódio "pré-histórico" que Pasolini monta cruzado com a história "moderna" de Julian no filme *Porcile* (1969). Um filho primitivo cuja culpa originária é edípica (matou o pai) abandona a civilização (um povoado com seu "povo conquistador e civilizado, dono da realidade e da normalidade") e vive de canibalismo no deserto, formando uma comunidade de canibais cuja única outra regra é o silêncio. Capturado pelo Poder do povoado, é julgado com "palavras que não podem ser escutadas" (o sino da Igreja toca bem na hora da sentença) mas antes de ter seu corpo "branco e inocente como um Cristo de Donatello" pregado no chão em cruz e devorado pelas feras – martírio dos primeiros cristãos – ele profere as únicas palavras do episódio: "matei meu pai, comi carne humana e tremo de alegria". Comenta Pasolini:

> É a ecolalia de um bárbaro, um delírio, um poema: palavras que surgem improvisadas, indispensáveis da boca do condenado. Talvez aludam ao horror do pecado. Mas comunicam uma ambígua glória, um profundo ardor, um orgástico tesão. O prazer de ser assassinado, o prazer intenso como o sol em uma acesa primavera de não ter sido homem entre os homens e, sim, algo diferente. Algo indecifrável no decifrável: uma testemunha do horror, da perdição – sua intimidade – seu ardor carnal – seu cheiro forte – sua maravilhosa vergonha – sua imensa sedução que anula o resto

12 Roteiro de *Porcile*, com o mesmo título da peça. Arquivo Contemporâneo do Gabinetto Viessieux, Firenze.

> – sua bestialidade vidente – sua semelhança, em intensidade de vida, com o recolhimento da morte.

A bestialidade do homem-canibal crucificado – bode expiatório cujo corpo será consumido pelas feras – é a outra face da bestialidade do amor suicida de Julian pelos porcos (no outro episódio de *Porcile*). Metáfora ousada e ambígua do ritual sagrado de consumação da vítima, enquanto a civilização se autocelebra com ritual profano (a festa da fusão), este "devir animal" dos dois personagens (Julian e o canibal) representa uma profissão de fé existencial, quase uma confissão. Cristo crucificado é sublime figura trágica; no entanto, em Pasolini é sempre um Cristo sujo, primitivo e obsceno, cuja nudez dá escândalo na cruz[13] e cujo grito ao Pai para que o poupe é inaudível. Um Cristo renegado como um ladrão qualquer – como o desgraçado que faz ponta de bom ladrão no curta *La ricotta*: esquecido na cruz, morre de indigestão enquanto o diretor comemora o lançamento do filme brindando com jornalistas e *vips*. A obsessão por esta imagem ora trágica, ora grotesca, recalca o luto pela perda do fluxo afetivo paterno, coincidindo perfeitamente com a biografia do poeta.

O pai sonhado e a poesia

É justamente "ambiguidade" a palavra que define a dissociação de Julian do Pai ("seu ambíguo amigo e ambíguo inimigo"), assim como de Pasolini do próprio pai, Carlo. A ele, o poeta se diz ligado por amor "ambíguo, unicamente voltado ao sexo" diversamente da mãe Susanna à qual se diz ligado por amor "verdadeiro, que envolvia toda a pessoa".[14] Este "amor sexual" reservado ao pai desde a primeira infância é tema de uma "longa história de que eu sou o culpado herói".

> Preciso lembrar dos meus passos de menino numa estrada iluminada pelo sol que ainda nem era o sol da minha vida: passos frenéticos rumo ao canto onde meu pai, jovem, mijava.[15]

Militar de carreira e herdeiro de antiga linhagem da qual dissipara o patrimônio, Carlo Pasolini é descrito pelo filho como "sensual, veemente e violento, deformado pelo exército, reprimido até o mais radical conformismo".[16] Acreditava no talento do filho, mas não aceitava humilhações: irava-se, sua face ficava "amarela e vermelha, inchada e histérica como um prepúcio de sangue e eu, inocente ofendido, mastigava lágrimas e protestos em minha boca de adolescente vestido pela mãe".[17] Este é o pai que renega o poeta aos 22 anos, em 1948, quando Pier Paolo é acusado de pedofilia por um padre de Casarsa della Delizia, na região de Friuli onde viviam, e foge com a mãe para Roma. O trauma da separação é aludido pelo poeta como renegação, por parte de um deus severo, do Cristo nu que dá escândalo na cruz (nos poemas de *L'usignuolo della Chiesa*

---

13 Assim nos poemas de *L'usignuolo della chiesa cattolica* (1958).

14 Entrevista com J. DUFLOT, in *Il sogno del centauro*. Roma: Editori Riuniti, 1983. p. 20.

15 Poeta delle ceneri. *Nuovi Argomenti*, Roma, n. 67-68, jul.-dez. 1980.

16 PASOLINI, 1972, op. cit., p. 274.

17 PASOLINI, P. P. E l'Africa? In: _____. *Bestemmia*: tutte le poesie. Milano: Garzanti, 1998, vol. I. p. 883.

Cattolica, escritos entre 1947 e 1949). A face congestionada de Carlo ressurge na imagem de Laios que aperta os pés do filho Édipo no *Edipo re*. Carlo é nome do protagonista de *Petrolio* (romance póstumo): dissociado entre um homem conformado ao hipócrita bom-tom da burguesia romana e outro homem, obsesso por uma violenta paixão homoerótica por garotos proletários.

Mas o que interessa aqui é que, no mesmo ano em que confessa sua homossexualidade à família, provocando previsível reação paterna, Pasolini dedica ao pai o seu exórdio poético (*Poesie a Casarsa*,1942). Nos anos da separação, busca-o incessantemente em outros pais putativos, como o crítico Gianfranco Contini, seu descobridor, ao qual dedica *La meglio gioventù* (1954). O falecimento do pai, em 1959, resolve o triângulo edípico legitimando a convivência amorosa entre mãe e filho que perdurará ao longo de toda a vida de Pasolini, que na ocasião comenta: "ele recusava as terapias, não queria nos escutar, a mim e a mamãe, porque nos desprezava". O mais interessante é que, em várias declarações, o poeta antecipa a morte do pai ao 1957, ano de sua consagração poética com *Le ceneri di Gramsci* e *L'usignuolo della Chiesa Cattolica* (publicado em 1958). *Lapsus* revelador. Se o "amor de longe" do poeta pelo pai hospedava um proibido e ambíguo erotismo eivado de frustrações, enquanto o objeto do desejo vivesse, impediria a livre proliferação da máquina poética. A morte de Carlo, determinando o fim da relação real de amor incomunicável e de palavras não ditas ("lágrimas e protestos mastigados na minha boca"), abre uma nova temporada de busca pelo "pai sonhado" que finalmente pronuncia as "palavras de graça" da poesia:

> ORESTE - Eu vou rezar no túmulo
> do meu pobre pai.
> Nunca o esqueci, ele está agora em
> meus sonhos e fala pra mim palavras
> de graça. (*Pilade*)

Não por acaso sua criação poética, muito precoce, permanece ao longo dos anos lucidamente condicionada ao recalque do complexo edípico. A poesia surge como milagrosa regressão à linguagem infantil: um lugar da memória, um "paraíso primitivo de intimidade onde eu e o pai primeiramente vivemos. Depois foi importante o amor da mãe, com quem me identifico e desde então não posso conceber amor que não tenha a ternura materna. Aquele primeiro Pai tem, portanto, ternura de Mãe".[18] É evidente que o amor do Pai-Mãe define uma ancestral *ágape* do deus misericordioso que inauguraria uma possível relação Pai-Filho livre de Édipo e de todas as suas ambíguas consequências. A busca da poesia como busca das "palavras de graça" é regressiva porque, suplantando o amor patriarcal (com seu corolário de normas repressivas) resgata a origem no seio da Mãe – lugar da diversidade absoluta e da ligação ancestral com a natureza.

> JULIAN – Que coisa imensa e
> curiosa o meu amor. Não posso
> dizer quem amo. Nunca objeto de
> paixão foi tão ínfimo. No entanto,

18 Entrevista, in ANGELINI, F. *Pasolini e lo spettacolo*. Roma: Bulzoni, 2000, p. 29.

não é degeneração! É um milagre, uma graça que, como uma peste, se apossou de mim. Uma folha voando, o chiar de uma porta, um grunhido distante. É o segredo que me faz mergulhar na vida. O que é vida? Não seus aspectos sórdidos, o poder, os deveres, as roupas às quais me obriga minha classe, mas a vida pura. Nua. Bela e assustadora, sem compromissos mesmo quando é cotidiana. Eu excluí dela tudo que os outros pensam ser minha obrigação ou direito. O que me resta? O que não me pertence: que não é herança, patrimônio ou domínio nem mesmo do intelecto: que é, simplesmente, um dom. A natureza... (*Pocilga*)

Assim era o *auto de fé* do jovem burguês Julian antes de "sumir" em seu silencioso martírio. Como explica Walter Benjamin, o preço da fogueira que eterniza o herói trágico antes de sua saída do mundo é o silêncio, quando a linguagem denuncia sua inadequação para comunicar o horror.[19] Expulso do gueto hebraico por sua incessante diversidade ideológica, assim como Pasolini expulso do gueto da esquerda, o filósofo Espinoza – mais um pai sonhado – segue Julian até a pocilga para abjurar a razão, pois não serviu à busca da verdade sobre seu destino, mas aos interesses do capital. "O que significa ficar sem comer, sem falar, sem rezar, sem lutar, sem dormir? Talvez, responde Julian, sumir." Da mesma forma Jan Palach, poeta protagonista de *Bestia da stile*, cujo nome lembra o jovem paladino da Primavera de Praga que se incendeia em 1969 na frente dos carros armados russos, abjura a revolução: "Pai querido, eu pulei da carruagem já faz tempo e não foi por cálculo ou por interesse."

Poeta das cinzas

Abjurações que recalcam a escandalosa inconformidade de Pasolini em 1968, quando acusa os jovens contestadores de serem filhos burgueses cuja revolução – "fascismo de esquerda" – adequar-se-ia em breve aos interesses dos seus pais, enquanto os soldados encarregados de reprimi-los, estes sim proletários, seriam as verdadeiras vítimas. O movimento contestador reafirma, segundo Pasolini, o imobilismo do sistema já que nele são reconhecíveis expressões de idêntico centralismo e autoritarismo das instituições contestadas. Reintegrando o poder revolucionário dos estudantes na problemática do poder *tout court*, a leitura que Pasolini faz dos eventos contemporâneos revela uma ambígua intuição de que o subproletariado italiano estava desaparecendo e a luta de classes ia ser engolida por algo mais ancestral: a edípica luta entre gerações ou seja, entre pais e filhos no seio da mesma classe social. E, por vícios biográficos, nesta época Pasolini sente-se pertencer à geração dos pais e à classe burguesa. É esta a "ambiguidade" que provoca a abjuração-mor de seu passado ideológico e artístico nacional-popular[20]

---

19 "A obra do herói pertence à sua comunidade mas, já que a comunidade o contesta, ele emudece. O herói deve à sua *physis*, e não às palavras, se poderá se manter fiel à sua causa, por isso ele deve silenciar na morte." (*Il dramma barocco tedesco*. Torino: Einaudi, 1975, p. 102.)

20 "Aquilo que Gramsci escrevia há quarenta anos e que eu pensava há dez não é mais atendível. A ilusão acabou, eu não acredito mais

e sua decisão de "sumir" como poeta, mesmo continuando onipresente e verborrágico enquanto a cultura italiana que se queria afirmativa e progressista (capaz de digerir a reconstrução, o boom econômico e até a contestação) o elege como bode expiatório. Talvez fosse o que "o próprio poeta precisava: ser crucificado".[21]

> Creio que minhas poesias sejam feitas para leitura "de voz alta". São poesias orais. Confissões, perorações, meditações: enfim, monólogos. Há nelas uma variável e uma invariante. O registro contínuo é o monólogo. O registro variável é o ideológico. O primeiro responde a uma espécie de fatalidade: problemas são sempre vividos por um corpo inevitavelmente mortal. O segundo responde às minhas tentativas de rebelião contra esta fatalidade. O que será esta fatalidade? Eu (meu corpo mortal) vivo os problemas da história ambiguamente. A história é a história da luta de classe: enquanto eu vivo a luta contra a burguesia (contra mim mesmo) eu sou também consumido pela burguesia, pois é a burguesia que me oferece modos e meios de produção. Esta contradição é insanável: não admite ser vivida por mim diversamente de como a vivo, isto é, ambiguamente. Isto produz um elemento de mistério – inevitável para quem, como eu, recusa-se a negar a contradição, ao contrário, pode ser que ame ser em nome dela imolado, torturado, degradado.[22]

Lançado contra todos, para a salvação de todos, seu teatro é uma "deselegante tentativa, individualista e anárquica, de lutar contra as determinações da cultura de massa".[23] Na moldura trágica tradicional, entre Prólogo e Epílogo, Pasolini elabora pastiches estilísticos, híbridos entre realismo e fantasmagoria, registro sublime e o grotesco, percepção poética e comunicação pragmática, sempre desconsiderando o drama e seu principal instrumento – o diálogo. Há longas cenas de silenciosa e violenta luta entre corpos, por vezes "miniaturizada" no ritual do olhar e do ser olhado – em que pese citação do inexaurível repertório de cenas dantescas para o tema. Pasolini vira poeta da ação muda. Seus personagens, heróis do silêncio. A palavra, desnecessária e vã, cala-se para deixar irromper o sagrado no cotidiano. Para tanto o teatro, enquanto "ritual que a cada noite se reproduz em sua fisicidade e virgindade"[24] é espaço ideal e opção irresistível, pois nele (como na liturgia e por vezes na própria vida) a metáfora é percebida como evento real.

> HOMEM – A vida é um espetáculo. Agora, batendo em você com as mãos, com o cinto, cuspindo na sua cara, eu represento.

---

nisso. Porque, objetivamente, mudou o mundo a minha frente. Enquanto no tempo de Gramsci e das minhas primeiras obras ainda era possível uma distinção precisa entre classe popular e classe burguesa, hoje não o é mais. São outros os termos em que se apresentam os destinatários da obra." *Cineforum*, IX, n. 85, maio 1969, p. 313.

21 ANGELINI, F. *Pasolini e lo spettacolo*. Roma: Bulzoni, 2000, p. 24.

22 Entrevista com E. Magrelli, op. cit. p. 91.

23 *Cineforum*, op. cit.

24 Ibidem.

> MULHER – Sim, nós estamos representando.
> HOMEM – A luta entre nossos corpos é inequívoca, qualquer espectador entenderia, mesmo que não falássemos uma só palavra.

Mas, para tanto, Pasolini precisa de um Novo Teatro. "Os tempos de Brecht se acabaram para sempre", constata no *Manifesto per um Nuovo Teatro* (1968).[25] Seria ilusória uma revolução teatral que operasse por dentro da tradição, seja afirmando-a ("o teatro burguês" ou Teatro da Fofoca, em que "para dizer *quero morrer* se diz, educadamente, *boa noite*") e seja rompendo com ela ("o teatro burguês-anti-burguês" ou Teatro do Grito, em que "a palavra é desconsagrada e destruída em favor do escândalo por si só"). "Ambos são produtos da mesma civilização burguesa e têm em comum o ódio pela Poesia." Assim, paradoxalmente, o poeta declara amar o teatro "pelo que o teatro não tem" e que pretende fazer do teatro "o que não é: Teatro de Palavra, de Poesia". O Novo Teatro pula toda a tradição do drama burguês, acadêmico ou de vanguarda, "não se encaixa nesta tradição nem a ela reage: simplesmente, ignora-a e supera uma vez por todas". A referência de Pasolini é mais uma vez para trás: o teatro da democracia ateniense e, finalmente, o diálogo platônico, caracterizado "por uma ausência quase total de ação cênica mimética e de encenação – luz, cenografia, figurino reduzidos ao indispensável –, restrição necessária para compreender melhor as palavras, vale dizer, as ideias que são os verdadeiros personagens deste teatro. Seu espaço não será no ambiente mas, sim, na cabeça".

A razão, mesmo que abjurada por ter embasado a cultura capitalista, ainda é insubstituível percurso de conhecimento do ser humano, lugar da contradição e não da normalidade. Coerente com sua inspiração platônica, Pasolini não esconde o intuito pedagógico e o procedimento teorético que o faz arquitetar suas "partituras de ideias" em geométricos duelos cuja dinâmica é a única ação sugerida nas rubricas. Dentro da essencial estrutura clássica, sem ornamentos psicológicos mas "forçada e violentada pela busca de uma nova medida clássica",[26] a personagem é tão só um portador da palavra, é *flatus voci*: é o que diz, não existe nem antes nem depois de sua entrada em cena. Reclama do ator uma ação consciente e essencial – não o gesto ilustrativo ou maneirista, nem o gesto que determina ou contradiz a palavra – como na declamação poética.

> Qual maravilhosa ocasião! Fazendo meus personagens falar, ao invés de uma língua naturalística e informativa, a metalinguagem da poesia (qualquer poesia é metalinguística, pois cada palavra poética é uma opção não resolvida entre valor fonético e valor semântico), eu ressurgiria a poesia oral, perdida faz séculos no teatro, como uma técnica nova.[27]

---

25 *Nuovi Argomenti*, jan.-mar. 1968, p. 6-22.

26 CASI, S. *I teatri di Pasolini.* Milano: Ubulibri, 2005.

27 *Cinema Nuovo*, XVIII, n. 201, set.-out. 1969, p. 363-364.

De fato, este novo teatro exige "uma nova geração de atores transparentes ao pensamento, veículos vivos de ideias". Mas até nisso, seu desejo é regressivo. Pois não há *mais* atores, segundo Pasolini, capazes de falar uma língua livre da homologação "tecnológica" imposta pelos meios de comunicação no lugar dos dialetos que, por séculos, na Itália, veicularam o entendimento do real, na rua como em cena.[28] Uma língua capaz de oferecer o inefável e perpétuo rito sagrado do teatro, em sua concreta naturalidade.

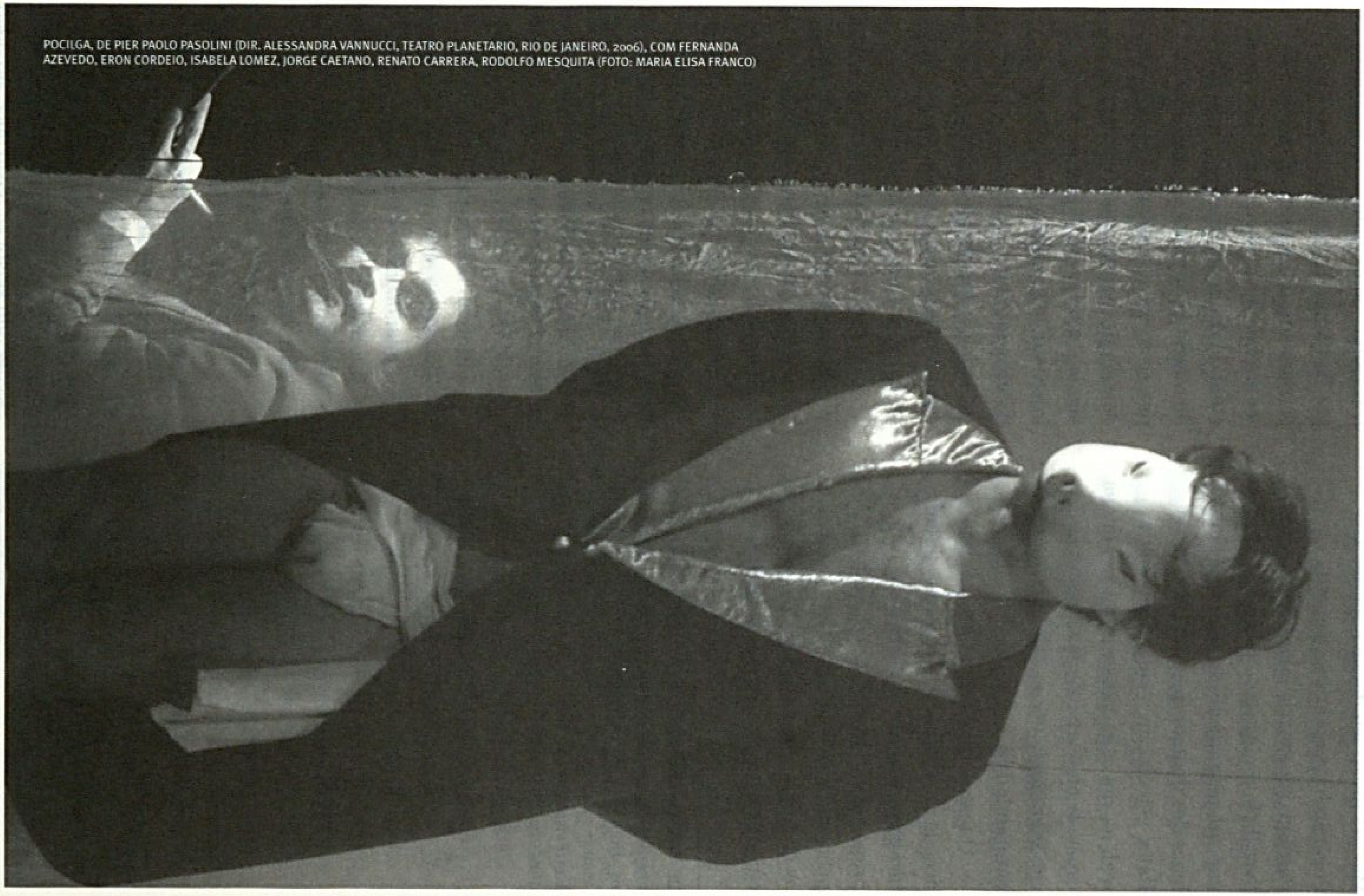
O teatro que Pasolini inventa na década de 1960 não encontra realidade histórica para sua atuação. Suas propostas são invenções ignoradas pela cena a ele contemporânea, como as de Appia, Artaud e Gordon Craig, cujos projetos irrealizados acabaram embasando o teatro do século XX. Seu teatro é "sonho de uma coisa". Sonho profético e apocalíptico, virado para trás como o anjo da história evocado por Benjamin. Se o radicalismo desse pensamento tinha futuro é questão a ser em boa hora discutida.[29] No estado atual do debate cultural – gaguejante no mercadão midiático onde tudo parece acessível, porém sob o domínio de estéreis mecanismos de compra e venda – o teatro de Pasolini é uma injeção de adrenalina. Instiga a busca da mais intensa e, hoje, cada vez mais escandalosa percepção da arte: seu compromisso com a verdade.

> Será que há verdade nos sonhos?
> Ou há apenas algo que nos deixa
> ansiosos para saber a verdade?
> (*Porcile*)

---

28 "A fala teatral italiana atual é completamente acadêmica, sem mais traços de realidade. Todos os diretores, até os melhores, são culpados por aceitar a hipocrisia linguística dos atores." Entrevista com M. Rusconi. *Sipario*, n. 229, maio 1965.

29 A partir da década de 1980, todas as suas peças foram repetidamente encenadas na Itália. No Brasil, até hoje houve somente uma montagem do teatro de Pasolini: *Pocilga*, por mim dirigida no Teatro Planetário, em 2006.



POCILGA, DE PIER PAOLO PASOLINI (DIR. ALESSANDRA VANNUCCI, TEATRO PLANETARIO, RIO DE JANEIRO, 2006), COM FERNANDA AZEVEDO, ERON CORDEIO, ISABELA LOMEZ, JORGE CAETANO, RENATO CARRERA, RODOLFO MESQUITA (FOTO: MARIA ELISA FRANCO)

Como subtrair os personagens de poder?

A poética filosófica do teatro de Carmelo Bene

JORGE VASCONCELLOS

I

Na aurora do pensamento crítico-filosófico do Ocidente, na Grécia Antiga, Platão e Aristóteles são considerados marco inaugural das relações entre poesia, teatro e filosofia. A partir de Platão, com seu teatro de ideias que ungiu a Sócrates protagonismo como personagem conceitual, e passando por Aristóteles em suas detidas análises da tragédia ática, o relacionamento e o nexo entre esses campos de saber e criação estavam apontados.

Platão não somente utilizaria Sócrates como alter ego ou porta-voz em seus diálogos filosófico-dramáticos, e diríamos que ele o fazia bem mais que isso, pois se tratava realmente da construção de um personagem que debatia retórica e filosoficamente as questões de urgência e eternais, por ele pretendido do Mundo Antigo, inaugurando uma prática da filosofia pautada por uma agonística incessante no pensamento (a filosofia) e na linguagem (a poesia). A poesia, mesmo que supostamente banida do plano do pensamento – como boa parte da arte, por sua adesão irrestrita ao sensível –, é, de fato, instrumento linguageiro platônico em suas estratégias de encurralar os sofistas, os antagonistas à dialética socrática. A poesia, como poética belicosa das ideias é utilizada no teatro filosófico de Platão. Ou ainda Aristóteles, com sua concepção do que é arte que ao escapar em alguma medida da perspectiva mimética proposta por Platão em relação ao artístico – apesar de mimese, ainda assim, valorada como fazer do artesão em sua tecnicidade (*tekné*) – propõe um deslocamento em relação à *poiesis*. Trata-se, desde o estagirita, de pensar as artes, em especial as poéticas, em relação aos seus processos de formalização e constituição. A *poiesis*, produção/fabricação, das obras. O que significa então uma poética? Queremos crer, uma forma de construção/expressão da arte (e de outros campos possíveis do pensamento, como a filosofia) em seus processos materiais e sua inserção no campo social e comum. Então, dito isso, podemos falar de poéticas filosóficas e de poéticas artísticas, entre as quais uma poética do teatro. Entretanto, nosso alvo é mais ousado, nossa perspectiva

mais arriscada. Isso porque estamos pensando um híbrido entre poesia, teatro e filosofia. Poéticas que seriam teatrais e filosóficas. Artistas-pensadores que propõem e fazem arte com uma sólida proposta estético-filosófica.

Logo, interessa aqui pensar o desenvolvimento de uma poética filosófica do teatro que faz da prática teatral, justamente, uma prática do pensamento político, falamos da poética teatral do ator, encenador e dramaturgo italiano Carmelo Bene. Para tal, partiremos do pensamento de Friedrich Nietzsche e particularmente da filosofia de Gilles Deleuze, pensador que leva essa relação à sua radicalidade: a relação entre teatro e filosofia.

Comecemos, então, por relacionar teatro e filosofia em Deleuze. Mais precisamente, pretendemos apontar uma perspectiva das relações entre esses dois domínios – uma arte e o pensamento filosófico –, tão presentes na obra de Gilles Deleuze. As relações de teatro e filosofia em Deleuze nos possibilitarão pensar o movimento do seu próprio pensamento e, talvez, mais decisivamente ainda, a constituição de uma das figuras mais inusitadas e belas de seu vasto arsenal de noções filosóficas. Figura esta que articula, exatamente, o teatro – seus personagens dramáticos – e a filosofia – seus conceitos operativos – na construção da (estranha, mas nem por isso menos brilhante) ideia de 'personagem conceitual'.

Dito isso, começaremos evocando Michel Foucault, que em certo momento, num texto que se tornou célebre,[1] analisando *Diferença e repetição* e *Lógica do sentido*, enunciou que o pensamento de Gilles Deleuze é, justamente, uma espécie de teatro filosófico: um *Theatrum Philosophicum*. Ademais, o próprio Deleuze, referindo-se a Nietzsche, defende um processo de teatralização do filosófico, afirmando que o pensamento do filósofo alemão, em especial o seu *Zaratustra*, é uma espécie de cena dramática. O que Deleuze denomina de criação de um teatro da vontade potência e do eterno retorno.

Segundo Deleuze, Nietzsche teria conduzido pesquisas para a constituição de novos meios de expressão filosófica. Seria, inclusive, tal qual promete o filósofo francês, a tarefa de toda a filosofia por vir, qual seja: a constituição de uma nova imagem do pensamento e do filosofar a partir da renovação dos meios de expressão do pensar filosófico. Este propósito, que teria em Nietzsche um momento inaugural, primaria pela presença da arte como intercessor da filosofia, fazendo com que o discurso filosófico fosse pensado e praticado como um texto de invenção, como um escrito criativo, sujeito às potências fabulatórias do estilo e a estratégias discursivas em sua constituição.

O teatro e a cena dramática não estariam fora dessa proposta, que se destaca como tal: aquela de irrigar o filosófico com a arte, tornando possível, novamente, o pensamento. Ou seja, procurando praticar o 'novo' no pensamento. Este novo no pensamento que é, de fato, um pensamento novo,

---

1 FOUCAULT, Michel. *Theatrum Philosophicum*. Publicado em *Critique*, n. 282, nov. 1970, p. 885-908. Traduzido e editado no Brasil na coletânea de textos, entrevistas e intervenções de Michel Foucault, *Ditos e escritos. Vol. II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Organização a cargo de Manoel Barros da Motta, tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005, p. 230-254.

constitui-se como uma nova imagem do que é pensar.

Esta nova imagem do pensamento que se faz, segundo Deleuze, repetição e diferença, em Nietzsche instaura-se como uma cena teatral. Isso porque o filósofo alemão faz de Dionísio-Zaratustra um par de personagens conceituais, e por que não dizer um par de personagens dramáticos. Dionísio-Zaratustra, essa dupla que se faz um duplo, estaria presente no processo de afirmação da repetição a algo que faz emergir uma novidade ao colocar devir no pensamento, ao colocar movimento nas Ideias. Este projeto que se faz ver em Nietzsche fica já patente na "Introdução" do livro *Diferença e repetição*, no qual Deleuze elabora – e anuncia – o programa de uma filosofia da diferença a partir da repetição como problema, construindo para tal propósito um teatro filosófico. Este como um possível e novo meio de expressão para a própria filosofia. Nesse sentido, o pensamento de Nietzsche (e também Kierkegaard e Péguy) seria privilegiado. É o próprio Deleuze que afirma, em relação a Kierkegaard e Nietzsche: "Eles não refletem sobre o teatro à maneira hegeliana. Nem mesmo fazem um teatro filosófico. Eles inventam, na Filosofia, um incrível equivalente do teatro, fundando, desta maneira, este teatro do futuro e, ao mesmo tempo, uma nova Filosofia."[2] Nietzsche iria definir doravante as relações entre teatro e filosofia para Deleuze.

Então, afirmamos que a presença do dramático na obra deleuziana teria sua gênese na leitura que o filósofo francês realizou do autor de *Ecce homo*. Nietzsche pensador dionisíaco, melhor dizendo, o próprio Dionísio mascarado de filósofo. Nietzsche um personagem de Dionísio? Essa é uma troca possível? Bem, essa inversão de papéis, esse jogo de máscaras é o que Deleuze parece querer crer ao propor o sentido da cena dramática nietzschiana. Afinal, Dionísio não seria um heterônimo do próprio Nietzsche? Em *Assim falou Zaratustra*, o Anão, o Asno, a Serpente, o Pastor são personagens, assim como o personagem que dá título e sentido à obra: Zaratustra. Deleuze já mostrara, antes mesmo da publicação de *Diferença e repetição*, mais precisamente em sua intervenção no colóquio sobre Nietzsche, por ele organizado entre 4 e 8 de julho de 1964, na Abadia de Royaumont (posteriormente publicado como *Cahiers de Royaumont n° VI: Nietzsche*, 1967, p. 275-287) que "... Nietzsche talvez seja, profundamente, um homem de teatro. Ele não apenas fez uma filosofia do teatro (Dionísio), mas introduziu o teatro na própria filosofia. E com o teatro, novos meios de expressão que transformam a filosofia. Quantos aforismos de Nietzsche devem ser compreendidos como princípios e avaliações de diretor, de *metteur en scène*."[3] E, logo em seguida, Deleuze continua: "Zaratustra, Nietzsche o concebe inteiramente na filosofia, mas inteiramente também para a cena. Ele sonha com um Zaratustra com música de Bizet, zombando do teatro wagneriano. Ele sonha com

---

2 DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p. 32.

3 Eu diria encenador, pois se trata de preparar tudo que é cênico na própria prática teatral, levada a lume por intermédio de conceitos filosóficos, melhor dizendo, personagens conceituais.

uma música de teatro como máscara para 'seu' teatro filosófico, já teatro da crueldade, teatro da vontade de potência e do eterno retorno."[4] Nietzsche filósofo, Nietzsche também um encenador. Isso porque, a despeito de todo o desenvolvimento que a chamada primeira filosofia nietzschiana engendrou em relação à tragédia ática, ou mesmo que os estudos acalentados pelo 'jovem Nietzsche' explicitaram frente ao trágico e à cena teatral grega, particularmente à figura de Dionísio, afirmamos, com Deleuze, que, apesar de essas pesquisas e esses textos sobre a tragédia e o trágico versarem em alguma medida acerca da relação da filosofia com o teatro, é com o *Zaratustra* e é em Zaratustra (como personagem conceitual) que uma forma dramática da própria filosofia se constituirá no pensamento nietzschiano.

Em seu *Diferença e repetição*, Deleuze, à guisa de confrontar Nietzsche (e Kierkegaard) e Hegel, afirma que Nietzsche, ao utilizar-se do teatro ao filosofar, fez mais que filosofia do teatro, como já dissemos. Ele, Nietzsche, criou novas possibilidades ao próprio filosofar ao experimentar novos meios de expressão filosófica. Em contrapartida, esse teatro de Ideias presente na obra nietzschiana, em especial em seu *Zaratustra* – um texto filosófico feito para a cena, como foi dito –, engendra um tipo de teatro que rivalizava com o que a filosofia hegeliana destina à cena teatral. Enquanto em Hegel teríamos um teatro da representação, um teatro do conceito, da abstração do conceito, precisamente falando, Nietzsche propõe um teatro da repetição. Citando Deleuze:

> O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito. No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediários, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens – todo o aparelho da repetição como 'potência terrível'.[5]

A grande Ideia de Nietzsche, apontada por Deleuze, que seria fundar a repetição na doutrina do eterno retorno, ao mesmo tempo sobre o sentido de 'a morte de Deus' e sobre problema que engendra 'a dissolução da forma-Eu', que é, diga-se, inseparável da teoria da vontade de potência e da emergência do super-homem, somente poderia materializar-se e ser eficaz a seu propósito, em nosso entender, de fato, em um texto que escapasse às formas tradicionais do filosofar, como, por exemplo, o tratado ou a dissertação. Apenas, talvez, o drama, pudesse fazê-lo. Um drama filosófico, como o *Zaratustra*. Logo, foi somente por intermédio da arte, da arte dramática, da cena realizada filosoficamente, que Nietzsche pôde conceber o mais abissal dos pensamentos: a doutrina do retorno

---

4 DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos:* textos e entrevistas (1953-1974). Organização da edição francesa por David Lapujade. Organização da edição brasileira e revisão técnica das traduções por Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 166.

5 DELEUZE, 1988, op. cit., p. 35.

eterno. A arte, o teatro, pôde, assim, colocar movimento na filosofia, ela foi seu intercessor. Esta é, a nosso ver, uma orientação geral da filosofia de Deleuze: a arte como intercessor à filosofia. Com isso, podemos dizer que há um pensamento que é destino, e destinado à arte na filosofia deleuziana.

II

Neste pensamento da arte de Gilles Deleuze, o teatro ocupa lugar singular em sua produção, que poderíamos chamar de estética. Isso porque pensar a estética em Deleuze, não é precisamente constituir uma teoria geral da arte ou mesmo uma estética no sentido tal qual se tornou canônico. Ou seja, não se trata de uma estética que procure pensar uma teoria do belo, uma teoria do julgamento do gosto, ou ainda, que busque uma teoria da experiência do sujeito, mas sim uma outra estética que se configuraria como uma forma de enfrentar o caos, uma luta contra a opinião e o senso comum, além de uma contundente recusa aos clichês. E mais, trata-se de um pensamento que enseja testemunhar o nascimento, no plano da arte, de um povo por vir. Deixa-se aqui claro que este povo por vir não é a massa de espectadores ou de fruidores da cultura. Estamos diante de um devir revolucionário da arte, que possui entre seu projeto, inventar seu próprio povo. A estética em Deleuze, trata-se, antes, de uma estética dos processos materiais de criação de toda e qualquer forma de arte, do que propriamente de uma teoria do juízo sobre as artes. Trata-se da afirmação dos atos de criação na constituição das Ideias, no plano da arte – em toda e qualquer forma de expressão artística, que enseje, que aspire ao novo. Em Deleuze há uma indissociável relação entre arte e criação, arte e novidade, arte e pensamento.

O teatro não foge a essa perspectiva geral de interpretação dos fenômenos artísticos em Gilles Deleuze. Mesmo na passagem de uma estética da significação e do sentido, presente nos textos dos anos 1960, referentes à literatura, como, por exemplo, as análises das obras de Scott Fitzgerald, Émile Zola, Michel Tournier e Pierre Klossowski, que são desenvolvidas em *Lógica do sentido*, para uma estética da sensação e dos processos de criação que se iniciam com o livro sobre a pintura de Francis Bacon, já na década de 1980, prosseguindo com o texto sobre Leibniz e o barroco, e os dois alentados livros acerca do cinema. As referências ao teatro ficam em um lugar entre as estéticas do sentido e da sensação, e da estética dos atos e processos de criação. No teatro cabe analisar as referências políticas (o menor e a menoridade, a subtração/amputação das figuras de poder: Carmelo Bene – que é aquela que aqui mais nos interessa), e as referências quanto ao plano subjetivo (fratura da forma-eu, a estética do esgotado: Samuel Beckett). Isso sem falar da poderosa figura de Antonin Artaud.

Em Deleuze, é possível notar em sua obra, sem muitas dificuldades, a presença de imagens que remetem ao cênico, ao drama e a processos de dramatização, assim como a presença de encenadores, dramaturgos e pensadores do teatro, ou mesmo livros que o filósofo dedicou à própria cena dramática. No primeiro caso, lembremos do texto sobre Kant e seu método de dramatização; no segundo, encontramos as referências a Artaud

e Beckett; e, no terceiro caso, temos o livro escrito em parceria, já aqui citada, com Carmelo Bene. Se, por um lado, o teatro como domínio estético e campo expressivo não ocupa o espaço dado ao cinema e, principalmente, à literatura na obra deleuziana (e também não nos esqueçamos da pintura, evidentemente – e não só o livro dedicado a Francis Bacon, mas também as inúmeras referências a Cézanne), por outro lado, as imagens referentes ao teatro e à prática cênica no pensamento deleuziano, a nosso ver, podem nos dar uma visada e uma perspectiva para o entendimento de sua obra. Esta é, na verdade, a ambição desta intervenção.

Em *O que é a filosofia?*,[6] escrito com Félix Guattari, Deleuze desenvolve a noção de 'personagem conceitual'. Nesse livro, os personagens conceituais constituem-se como elementos pró-filosóficos ao próprio filosofar, tal qual os conceitos, que seriam propriamente filosóficos, enquanto o plano de imanência se estabeleceria como elemento pré-filosófico, uma espécie de 'topos' dos conceitos. A ideia de plano de imanência está diretamente implicada à ideia de conceito em Deleuze, à sobrevida dos conceitos filosóficos.

Os conceitos são totalidades fragmentárias que não se ajustam umas às outras, já que suas bordas não coincidem. Eles nascem de um lance de dados, não compõem um quebra-cabeças. De todo modo, eles ressoam à filosofia que os cria, pois só é filosofia o pensamento que se dá a inventar conceitos. Contudo, os conceitos não constituem por si só um plano de imanência. O plano de imanência não é um conceito particular ou um conceito geral, nem por sua vez, um grande conceito a englobar todos os outros conceitos, ele é a precondição de existência de todo conceito filosófico, ele é o solo onde os conceitos devem vir à luz. O plano de imanência é a terra do conceito.

O que é, então, um conceito para o sentido da filosofia que apontam os escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari? Os conceitos são construções na perspectiva deleuziana, a própria filosofia é uma espécie de construtivismo, daí a importância de traçar planos, erguer platôs, semear campos. A imanência é a argamassa destes campos, platôs e planos; e os conceitos são a sua ferramenta. Tanto que em linhas gerais, para Deleuze, os conceitos teriam quatro grandes características: 1) eles não são simples, melhor dizendo, não há conceito simples. Todo e qualquer conceito possui componentes e se define por eles. Eles, os conceitos, possuem uma espécie de cifra. São multiplicidades. Todo conceito é implicado por multiplicidades; 2) todo conceito possui um devir que lhe concerne. Os conceitos se acomodam uns aos outros, compondo seus respectivos problemas; 3) todo conceito é simultaneamente absoluto e relativo: relativo a seus próprios componentes, aos demais conceitos, a partir do plano ao qual se limita, aos problemas que enfrenta, porém, absoluto pela condensação que opera, pelo lugar que ocupa no plano, pelas condições que impõe ao problema; 4) um conceito nunca é discursivo, pois a filosofia não é uma formação discursiva, já que não encadeia proposições. Os conceitos, como aqui já se disse, são ferramentas.

---

6 DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosphie?* Paris: Minuit, 1991. (*O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.)

Conceitos e imanência, ideias completamente articuladas no pensamento deleuziano. É esta articulação entre conceitos e filosofia ou, mais precisamente, entre plano de imanência e os conceitos que o compõem, que garantem ao "filosofante", aquele que estuda a filosofia e interpreta a sua história, conhecer e restituir um determinado filósofo ou mesmo um sistema de pensamento. O plano de imanência torna possível desenhar diagramas na cartografia do pensamento filosófico. O plano de imanência faz aparecer um rosto em meio à bruma da paisagem filosófica.

Por sua vez, a ideia de personagem conceitual, acreditamos, leva adiante as relações do pensamento com a cena teatral na obra deleuziana. Isso porque ao destacar, por exemplo, Sócrates como um personagem conceitual do teatro filosófico de Platão, ele deixa claro que não se trata do Sócrates histórico nem propriamente um simples personagem por intermédio do qual as ideias platônicas seriam defendidas, seu porta-voz ou alter ego, mas de um intercessor. Esses personagens conceituais são os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Logo, descartamos qualquer alusão a que os personagens conceituais sejam meramente ilustrativos, eles são pró-ativos na construção de uma teoria filosófica. No entanto, eles não são conceitos, pois eles dramatizam estas filosofias, não são ferramentas como os conceitos, eles fazem a filosofia entrar em jogo, eles fazem-nas jogar, como em um jogo de cena. Deleuze e Guattari afirmam, em relação aos personagens conceituais:

> O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são 'heterônimos' do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens. Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares. O personagem conceitual nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste. O filósofo é a idiossincrasia de seus personagens conceituais. E o destino do filósofo é de transformar-se em seu ou (em) seus personagens conceituais, ao mesmo tempo que estes personagens se tornam, eles mesmos, coisa diferente do que são historicamente, mitologicamente ou comumente (o Sócrates de Platão, o Dionísio de Nietzsche, o Idiota de Cusa).[7]

Nossa hipótese, quanto às relações teatro e filosofia em Gilles Deleuze, seria de que houve por parte do filósofo, já nos anos 1960, a produção de um poderoso personagem conceitual, fundamental à sua *démarche*: trata-se de Platão, o Platão de Gilles Deleuze. Precisamente o platonismo presente nas análises que Deleuze dedica ao filósofo grego em "Platão e o simulacro" de seu *Lógica do sentido*. Em nosso entender não é possível a crítica da imagem dogmática do pensamento engendrada por Deleuze sem a figura daquele Platão, justamente do platonismo. Isso fica patente com

7 DELEUZE & GUATTARI, 1992, op. cit., p. 86.

o tratamento dado ao pensamento de Platão na primeira das séries (o primeiro capítulo) do livro, intitulada "do Puro Devir", em que Deleuze destaca a dualidade, que é estratégica, no projeto filosófico platônico:

> Reconhecemos esta dualidade platônica. Não é, em absoluto, a do inteligível e a do sensível, da Ideia e da matéria, das Ideias e dos corpos. É uma dualidade mais profunda, mais secreta, oculta nos próprios corpos sensíveis e materiais: dualidade subterrânea entre o que recebe a ação da Ideia e o que se subtrai a esta ação. Não é a distinção do Modelo e da cópia, mas a das cópias e dos simulacros.[8]

O projeto platônico, que, lido apressadamente, privilegiaria o Modelo às cópias, na verdade, teria como sua orientação primeira uma outra dualidade, bem mais decisiva à constituição de sua metafísica. Trata-se de afastar as cópias, ainda fundadas no Modelo, daquelas que perdem este referente, tornando-se simulacros. Diz Deleuze: "Partiríamos de uma primeira determinação do motivo platônico: distinguir a essência e a aparência, o inteligível e o sensível, a Ideia e a imagem, o original e a cópia, o modelo e o simulacro." Deleuze afirma que estas não são expressões equivalentes, já que há o interesse pelo filósofo de distinguir, na verdade, os dois tipos de imagens, os dois tipos de imagens-ídolos: as cópias-ícones e os simulacros-fantasmas. As primeiras ainda dotadas de semelhança, as segundas, 'os simulacros', estes desprovidos de similitude ao Modelo.

Em nosso entender, esta descrição deleuziana do pensamento platônico insere-se em uma estratégia de Gilles Deleuze de configurar a imagem dogmática do pensamento ou imagem moral partindo de Platão. Este Platão, e este platonismo, descrito em *Lógica do sentido*, 'o Platão de Deleuze', é um personagem conceitual deleuziano.

III

Em outro sentido, se Platão pode ser interpretado como personagem conceitual na obra filosófica de Gilles Deleuze, diríamos que a análise que o filósofo francês empreende da prática cênica de Carmelo Bene inscreveria esta no que denominamos de poética filosófica do teatro. Bene é analisado por Deleuze em seu livro, escrito a quatro mãos com o encenador italiano, intitulado *Superpositions*. Este livro apresenta um texto em que Bene faz uma releitura da obra *Ricardo III*, de Shakespeare. Deleuze escreve um ensaio, à guisa de posfácio, ao escrito dramatúrgico de Bene, batizado pelo filósofo de "Um manifesto do menos". Em que consiste este texto deleuziano, propositalmente denominado como "um manifesto"?

O "Um manifesto do menos" é dividido em cinco partes: 1. 'O teatro e sua crítica'; 2. 'O teatro e suas minoridades'; 3. 'O teatro e sua língua'; 4. 'O teatro e seus gestos'; 5. 'O teatro e sua política'. O filósofo francês resume os elementos que constituem o procedimento de criação no teatro de Carmelo Bene sob três movimentos: "1) extração

---

8 DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969. (*Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 2.)

dos elementos estáveis, 2) pôr tudo em variação contínua, 3) desde então também transpor tudo em termos de *menor* (este é o papel dos operadores...)."[9]

Alguns pontos aqui podem ser ressaltados para explicar, com Deleuze, a prática teatral de Bene, em especial um aspecto que em nosso entender é predominante: trata-se de um teatro eminentemente político. Político no sentido de pensar o comum e suas relações com as estruturas e os dispositivos de poder, relacionando a toda hora estética e política. Uma política da arte radicalmente crítica, que faz virar pelo avesso o cânone teatral, sem, contudo, em alguma medida abandoná-lo por completo, como se fosse possível manter o clássico subtraindo sua, digamos, "classidade". O clássico de Bene é Shakespeare, o ponto de inflexão e matéria-prima dos textos dramáticos, encenações e intervenções performáticas do ator-pensador. Trata-se, entretanto, de uma crítica a Shakespeare, não propriamente à sua obra, mas às estruturas de poder nela contidas. Bene introduz uma operação crítica sobre o texto shakespeariano. Assim, no *Hamlet* do bardo inglês, o personagem do próprio príncipe da Dinamarca é subtraído e Mercúrio ganha enorme destaque, no texto que Bene nomeou de *Um Hamlet a menos*. Em *Ricardo III*, se o próprio rei não é retirado do espetáculo, o que se opera é uma radical mudança de perspectiva frente aos personagens da obra, pois as vozes dramáticas são substancialmente alteradas, já que é a voz altiva e contundente das mulheres, no texto original de Shakespeare, que seria ressaltada. O personagem Ricardo III passa a se utilizar de próteses, que coloca e recoloca ao longo do espetáculo, com uma clara intenção de torná-lo um bufão, um palhaço, ativado por humor corrosivo e político de Bene. Desmascara-se o poder e suas estratégias por intermédio de *gags*. O rei sequer consegue andar em linha reta no palco, cambaleia, singra em direções enviesadas, descentra-se, parecendo um bêbado, um tirano em desequilíbrio, ou um monarca que se encontra desprovido de fleuma e poder. O contrapoder cênico estava posto. Trata-se de desconstruir os dispositivos do poder constituído por meio dos personagens e de suas construções gestuais, constituindo-se de linhas de evasão, linhas de escape, ou como quer Deleuze de 'linhas de fuga'. Essas linhas de fuga são designadas desse modo por Deleuze como o próprio processo de minoração proposto pelo teatro de Carmelo Bene.

Esse processo de minoração produziria variação contínua, choques nas formas estabelecidas, colocando em questão o sujeito e a forma-Eu, com objetivo de produção de novos afetos e percepções inabituais, retirando os espectadores de sua zona de conforto, confrontando os clichês. Esse é o sentido de toda arte que se preze radical.

Portanto, diz Deleuze a propósito de Bene, que o diretor de teatro, o encenador, é uma espécie de operador. Operar modificações no curso da prática cênica, infligindo variações determinantes às estruturas do poder ali contidas, fazendo valer o que é minoritário, o que é menor, constitui exatamente a linha de força da *poética filosófica do teatro* de Carmelo Bene.

---

9 DELEUZE, Gilles & BENE, Carmelo. *Superpositions*. Paris: Minuit, 1979. p. 106.

POCILGA, DE PIER PAOLO PASOLINI (DIR. ALESSANDRA VANNUCCI, TEATRO PLANETARIO, RIO DE JANEIRO, 2006), COM FERNANDA AZEVEDO, ERON CORDEIO, ISABELA LOMEZ, JORGE CAETANO, RENATO CARRERA, RODOLFO MESQUITA (FOTO: MARIA ELISA FRANCO)

De Proteu e suas metamorfoses ou Das terríveis e teatrais aventuras mui destemidas do poeta Waly Salomão, o Marujeiro da Lua

Ericson Pires

Para o poeta e pensador Antonio Cicero, pois seu trabalho de estudo e afeto sobre a obra de Waly foi fundamental para criação do mesmo.

1. Fluxo. Inconstância. Transitividade. Experiência radical do trânsito. Não se permitir parar. Não parar em nenhum lugar. Vagar. Partir. Chegar em nenhum lugar. Nada é o que parece ser. Proteu. Profecia. Metamorfose. Transmutar signos. Transgredir símbolos. *Estrela vulgar a vagar / rio e também posso chorar*. Seguir marés. Perder marés. Se lançar ao sabor da lua. Navegar. Perder o leme. Esquecer o leme. Navegar ao luar. Ser noite. Tão escuro quanto a noite. Tão claro quanto a lua. Proteu. Profecia. Metamorfose. Ser mar. Não ter medo de se perder. Não perder as graças do mar. Ser mar. Espaço liso. Mundo livre. Peito aberto. Corpo aberto. Experiência radical de liberdade. Mesmo preso. Mesmo no limite. Mesmo amarrado. Mesmo ancorado. Marujar. Se perder. Se achar. Navegar. Ir além. Criar outras máscaras. Criar outros teatros. Ser mar.

2. O texto que nasce do confinamento. O texto como ponto de partida para fora, que faz dobrar o dentro para fora, que extrapola e contamina as margens. O texto como linha de fuga. O texto como afirmação da fuga, da transvaloração de todos os valores, do atravessamento dos valores, do exercício extremado da liberdade. O texto que nasce na prisão. *Me segura que vou dar um troço* (1972). Primeiro livro. Primeira experiência poética libertadora. Nasce no confinamento. Nasce na prisão: o poeta se vê enclausurado no Carandiru. Por conta de uma bagana de maconha: cadeia. Primeiro texto

libertador: *Apontamentos no Pav. 2.* Exercício de liberação da clausura. Libertar o texto. Libertar a si mesmo. Ser inscrito no próprio texto. Ser texto livre. Na situação limite do corpo, liberá-lo texto. Incorporar outro texto. Escapar da clausura. Agir para além da vitimização. Agir para além do medo. Agir afirmativo. Ação: Teatro. A dança dos sentidos. Ultrapassar e confundir sentidos. Cair no campo da representação. Transgredi-lo. Ação. Escrever Teatro. Escrita teatral. Ação: afirmar os outros em nós. Sermos outros. Ação: escrita como palco. Teatro.

3. As máscaras. Superfícies sobrepostas. Planos de memórias justapostos. Invenção de memórias. O lúdico. A corporeidade do exercício de memórias. Sequência de imagens. Quadros. A dança de signos. A brincadeira de carnaval. As máscaras. Representar. Uma máscara sobre outra máscara sobre outra máscara... Nietzsche. Nunca uma única verdade, nunca um único elemento, nunca um único sentido. O jogo. O lance de corpo. A risada. Rir do sentido único. Rir da verdade. Rir do fim. Executar a ação. Deslocar o corpo. Desorganizar o órgão. As máscaras. Luta contra a ordem. Batalha de confetes sobre a fixidez. Fluxo aberto. Olho aberto. Corpo aberto. Téspis: eu sou Dioniso. Teatro das múltiplas possibilidades. Matéria. Planos e dobras. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Performance. Desobediência. Conversa de estrangeiros. Potencializar nossos estrangeiros. Nossos orientes. Navegar na Lua. Representar. Performance. Extrapolar o previsto. Improvisar sobre o plano. Fazer. Dobrar. As máscaras. Libertar da representação a representação. Deslocar-se. Mover planos. Mover moinhos. Navegar na Lua. Libertar nossos orientes. Democracia radical. Manter os olhos abertos. Abrir-se. Erotizar-se. Cobrir para descobrir-se. Velar para revelar. Radicalização do lúdico. Navegar na Lua.

4. Escrita do confinamento. Logo após a primeira prisão: segunda prisão. Delegacia do 4º distrito// São Paulo//novembro//72. Tortura. Porrada. Choque. Tortura. Porrada. Pau de arara. Tortura. Porrada. Desmaio. Tortura. Porrada. Chão. Daí nasce o Teatro: *A medida do homem*. Kabuki Caboclo. Roteiro. Performance. Segundo Sailormoon: *Teatro da tortura visto do vértice do torturado.* Personagens atarantados desse drama: *Marujeiro da Lua* (o próprio por ele mesmo)// *Investigador Humanista//Agente-Mor//Agente Loira Babalorixá de Umbanda//e a Maquininha.* Acrescenta-se: *Sem testemunhas.* Escrita de confinamento. Libertação da clausura. Teatralizar-se. Ser persona em ação. Jogo de máscaras. Performance. Performar seu corpo. Liberá-lo. *Marujeiro da Lua: Não me sinto nem sou feixe de sentidos. Sou um monte de carne. Não tenho nada pra revelar.* A Maquininha: o meio pelo qual o corpo perde seus sentidos. Tortura. Porrada. *Agente-Mor: não me dói aplicar a maquininha em você. Fui testado diversas vezes, da mesma forma, no curso antiguerrilha. Você não existe – é um número pra mim. Com mais algumas viradas na maquininha*

você revela até o que não sabe. O corpo no corpo. Corpo-página onde a cena se inscreve. Reversão do sentido dócil. Hipersensação: necessidade imediata da cena. Da cena de terror para obscenidade do Teatro. Transformação: *é que eu teatralizava logo aquele episódio, imediatamente, na própria cela, antes de sair. Eu botava os personagens e me incluía, como Marujeiro da Lua.* Teatro como saída. Ação. Fuga. Artefato poético de liberação. Escrita do confinamento. Teatro da libertação dos sentidos. Metamorfose. Transmutação. Transvaloração. *Marujeiro da Lua (com ufanismo revista texto – FA – TAL -): Me sinto possuidor dalguma coisa INDESTRUTÍVEL dentro de mim.* Escrita do confinamento. Profecia. Metamorfose. Boca aberta de Proteu.

5. Teatro para além do teatro. Representação para além da representação. Cena para além da cena. Rito liberador. Roteiro de ação performática. Atividade de memória livre para os vivos. Esquecimento. Edição. Máscaras. Sair do espaço do recalcado. Potencializar forças ativas. Fazer cada máscara vibrar seu som. Trocar de máscara. Trocar de lugar. Afirmar a vida na sua clareza e crueza. Aventura fatal. Erotizar-se. Penetrar e ser penetrado pela experiência. Abrir os olhos. Não temer. Navegar na Lua. Ser destemido. Se lançar. Fazer da pesquisa estética uma experiência. Trabalhar na metamorfose. Romper as linhas de fronteira. Rigor sem rigidez. Fluidez. Fluxo. Não se adequar. *Recordar não é viver.* Navegar na Lua. Abrir a boca livre de Proteu, filho de Posêidon. Navegar na Lua. Amor até as últimas consequências. Abrir o corpo. Navegar na Lua. Ser mar.

AQUARELA DE CARLOS JULIÃO. IN: JULIÃO, CARLOS. *NOTÍCIA SUMÁRIA DO GENTILISMO DA ÁSIA...* [17–].

Ensaios

Memória e identidade poética

Trattone è i miei Tre - mie forze, quan-
do le mure e me un ~~uccello~~ ferito
e morte abbia me il capo in avanti i
suoi capelli le adorno sul petto o quando
l'amore di colui tentenna (movendo)
e le fronde danze alle zitte brezze
ze spira e nulla affatto renda di nuovo
tentazione - Ahi avvicinato mentre de
-lle abbandonate morire da compagne
lentamente ferimento. Die
tro nelle lontane di cui stanno i
quadri del fiore e fanno freddo -
trattone è mutate mie forze he
già chiuden vedere il gesto di
amicizie e le amorose belve
marche e fiamme e le attive mie
grame i loro rivolte alle stratue
di infanticidio i lor altre impro-
viamente -

OBRA DE MARIO FRANCESCONI. SEM TÍTULO. [20–]. COLEÇÃO PARTICULAR.

Em busca da plenitude
ou Da poesia humana e mística de Márcio Catunda

Anderson Braga Horta

Conheço Márcio Catunda há pouco mais de vinte anos. Não me lembro das circunstâncias desse conhecimento (sou um desnorteado confesso, no tempo e no espaço), mas com certeza foram circunstâncias literárias. Márcio sempre se me afigurou o típico poeta, não só por fazer versos, é claro, mas pelo aspecto mesmo – tranquilo, sem ser conformista; sonhador, sem perda de contacto com a realidade – e pelo interesse permanentemente voltado para as coisas do espírito. Vejo que essas palavras poderiam igualmente aplicar-se ao filósofo, ou ao místico moderno... E não seria Márcio tudo isso? Fosse como fosse, nosso relacionamento não ficou limitado ao de colegas de ofício que se respeitam: tornamo-nos amigos. Amizade e poesia de tal modo entrelaçadas que não posso falar do poeta sem refletir o amigo, e vice-versa.

Por essa época, tinha lançado já alguns livros. Sua estreia fora uma parceria com Natalício Barroso Filho, nos *Poemas de hoje*, de 1976. Cinco anos mais tarde publicaria sozinho *Incendiário de mitos*. A obrinha – hipocoristicamente falando, e porque tem apenas umas poucas dezenas de páginas – vem avalizada por nomes de truz: Jáder de Carvalho, José Alcides Pinto e Moreira Campos. Em meu exemplar, ofertado em 1985, relevo "Confidência" (esta mania de assinalar a lápis os poemas de minha predileção):

Só a emoção de cair no espaço
[aleatório
fascina-me de febre alucinante.
Cativo estrelas imaginárias na noite
[da retina,
descubro mortos invisíveis na
[escuridão,
anseio apenas pelo que os sentidos
[não apuram
e ando sempre o lado oposto da vida.
Às vezes, lavo as mãos quando me
[devia crucificar.
E cuspo o veneno das tragédias.
E furto-me ao pavor dos cadafalsos.
Mas vivo sempre o contrário, sempre
[o distante,
sempre o que avança para o que foge,
o que confunde razões e aberrações.
Mas acontece sempre o que ainda não
[foi:
aquele que escreve versos pelas mãos
[da morte.

Do contexto saltam dois versos, brilhantes como o engaste no anel,

definidores de uma disposição de espírito:

anseio apenas pelo que os sentidos
[não apuram
e ando sempre o lado oposto da vida.

Depois vêm *Navio espacial* (1981), *Estórias do destino e a pérfida perfeição* (conto e poesia, 1982), *O evangelho da iluminação* (1983), *A quintessência do enigma* (1986) e *Purificações* (1987). Sobre este publiquei, e posteriormente estampei em meu *Sob o signo da poesia: literatura em Brasília*, um comentariozinho que intitulei "Perto da plenitude":

Eis um jovem poeta cuja lírica prefere voltar-se para a natureza, a integração com o universo, a comunhão cósmica, em ânsia de ascensão espiritual, mas não se dedigna de confessar o cansaço da ferocidade humana, da injustiça, da opressão e da miséria, cujo fim profetiza. Prega um "socialismo espiritual", em "Revolução", que ecoa nos "Hinos pela igualdade"; mas a verdadeira purificação que almeja é a que se faz pela contemplação até a irmanação e a integração com as coisas e os seres – pela vida serena, cujo sereno fluir é o caminho ("Satyagraha") –, daí estarem entre seus melhores poemas os momentos ou instantâneos contemplativos, a exemplo de "Manhã". Oscila – passando pelo equador do lirismo amoroso – entre polos que lapidarmente representam os dois micropoemas abaixo transcritos:

Jornal

No fim do ano internacional da
[paz
num só dia (24 de dezembro)
morreram 41 mil e 500
[combatentes no canal al
[Arab.

Autodefinição

Eu sou aquele que ama o vento
e adora as estrelas.
Eu sou o que canta e se liberta do
[mundo.

Pratica o autor de *Purificações* um verso livre que, se é muito bom em "Noturno da beira-mar", às vezes se aproxima perigosamente da prosa, e um verso medido menos maduro, de menor rigor artesanal.

É um poeta cheio de vitalidade, e de elevada estirpe filosófico-metafísica, restando-lhe apenas acabar de apurar seu instrumento para atingir a plenitude poética.

A produção vai-se incrementando, o poeta vai amadurecendo. Sucedem-se as edições. Nas páginas de *O encantador de estrelas*, de 1989, fez este leitor um punhado de destaques a lápis. Não por figurar na dedicatória geral do volume e na particular de um poema lindamente colorido de fantasia ("Colheita noturna"), como soem ser, de resto, os da lavra de Catunda. Não cabe colar aqui todos esses destaques, uma vez que não estou fazendo uma antologia; mas não resisto a alguns:

Chove nos jardins da lembrança
("Delírios de música")

A vida é isto: violência.
Vingança, torturas, usinas ácidas,
[arsenais,
incêndios amazônicos.
("Realismo fantástico")

Que fiz da vida
ou o que fez ela de mim?
Fui feliz até quando morri de
[saudade
e sinto o desconforto de ser agora
[fisicamente
o que espiritualmente fui.
Durmo sendo eu mesmo
e sou outro no que vivi.
[...]
Que eu saiba entregar a vida à
[própria vida.
("Visionário")

E, finalmente, faço questão de repetir – solto, livre, como uma pedra fora do engaste – um verso belo e definitivo como uma divisa:

O dia cresce, mas o rumor de aurora
ainda está em mim...
("Aracati")

Em *Sortilégio marítimo*, de 1991, o poeta carrega "como um fardo a miséria do mundo" ("Devaneio"), lamentando-se, pela cravelha da quadrinha popular:

Escolhos

Solidão nas latitudes,
que tristeza nos meus olhos!
No céu, as cores são rudes,
no coração – os escolhos!

Faz silêncio no oriente,
que abismo no mar de Deus!
Entre névoas o ocidente
escurece os sonhos meus.

Que destino estranho a mim
anoitece-me as lembranças?
Se o meu tormento tem fim,
quando terei esperanças?

E quanto mais me angustio,
mais a minha alma se agita,
mais lento segue o navio
da minha longa desdita...

Diz o vate, em "Degredo", e conclui, perguntando:

Na hora crepuscular
em que a noite se avizinha
e o vento vem resvalar
no navio de meu sonho
e é tanta a tristeza minha
que meu pensamento cisma
nesse infinito medonho
em que a minha alma se abisma
[...]
só sei que no meu degredo
escurece e quero luz.
E o meu noturno segredo
que treva estranha o conduz?

Mas parece que sabe de antemão a resposta, como que já lançada noutro poema ("Perfume de Ânsias"):

Agora deixo fluir em mim
a paz que se configura no espaço.
Agora sei que ser feliz é estar
[tranquilo.

Chega a vez da fértil fase peruana (lembre-se que nosso bardo é diplomata de carreira, o que o tem levado a andanças por este mundo): *Los pilares del esplendor* (Lima, 1992), *Llave maestra* (com três poetas peruanos) e os ensaios de *A essência da espiritualidade* (Lima, 1994). Depois de novo trabalho

em parceria – *Terno de poesia* (1995), com José Alcides Pinto e Mário Gomes – aparecem *Ave natura* (poemas ecológicos em quatro línguas; Bellegarde, França, 1996) e dois CDs editados em Genebra em 1997, um contendo poemas musicados, e o outro, versos recitados em três idiomas. A biografia *Mário Gomes, poeta, santo e bandido* é desse ano. *Rosas de fogo* e *Água lustral* são ambos de 1998, este com introdução de Ernesto Flores e, em versos, uma "Ricordanza do poeta Márcio Catunda, na Suíça", por Artur Eduardo Benevides.

À antologia poética *Estância cearense* e aos poemas de *No chão do destino*, de 1999, sucede a também fecunda fase búlgara, iniciada nesse mesmo ano com uma "antologia mínima", bilíngue, intitulada em português *À sombra das horas*, seleção, tradução e introdução de Rumen Stoyanov. Ainda desse ano e editado em Sofia é *London gardens and other poems*; e são de Sofia os CDs *Crescente* (poemas musicados, com capa de Momchil Stoyanov), *Verbo imaginário* (poemas lidos pelo autor) e *Noites claras* (poemas musicados), datados de 1999, 2000 e 2001, respectivamente. Mais um CD, *Mística beleza*, sairia em 2003, em Brasília. O livro seguinte é *Rios*, de 2003, em que Márcio comparece ao lado de Elaine Pauvolid, Ricardo Alfaya, Tanussi Cardoso e Thereza Christina Rocque da Motta.

Com o recente *Engenho urbano*, há pouco entregue ao prelo, Márcio alarga os limites de seu território lírico e chanta-lhe um novo padrão. Os pequenos reparos que me atrevi a fazer a uma parte da produção reunida em *Purificações*, se naquele enfoque tinham algum sentido, de lá para cá vão perdendo lugar. O poeta, quando quer, pode até assumir, aqui e ali, o tom da prosa, sem deixar que a pena descaia. E os poemas metrificados, duas brevíssimas exceções no novo livro, de nenhum modo lhe prejudicam a integridade.

Engenho urbano é um cântico ao Rio de Janeiro. Rio de sensualidade e beleza, a que se agrega Niterói, como se fossem (e não o são, de certo modo?) uma cidade só, separadas-unidas pela Baía de Guanabara. Com seus encantos, mas também com seus bandidos e suas mazelas. Pois, apesar destas, e entre os extremos de "esplendor e miséria", "a cidade é ainda paradisíaca".

Mas não se trata apenas de uma celebração do Rio de Janeiro; o poeta canta, ao mesmo tempo, a vida e uma filosofia de vida:

> Desfrutar o instante é um valor
> [permanente.
> É fluir absorto, sem perceber o peso
> [da vida.
> ("Noturnos")

Suas loas representam um chamamento à contemplação, aos pés do mar:

> **Convite à contemplação do mar de**
> **[Copacabana**
>
> Vamos ver o horizonte lânguido,
> ver o mar com suas malhas
> [translúcidas,
> sua sonoridade inebriante,
> o céu com suas cores melancólicas.
> Vamos fluir na transmutação do
> [tempo,
> respirar o alento álgido das espumas.
> Vê como a natureza é fraterna!
> Vamos contemplar o domingo:
> a praia é nossa dádiva.

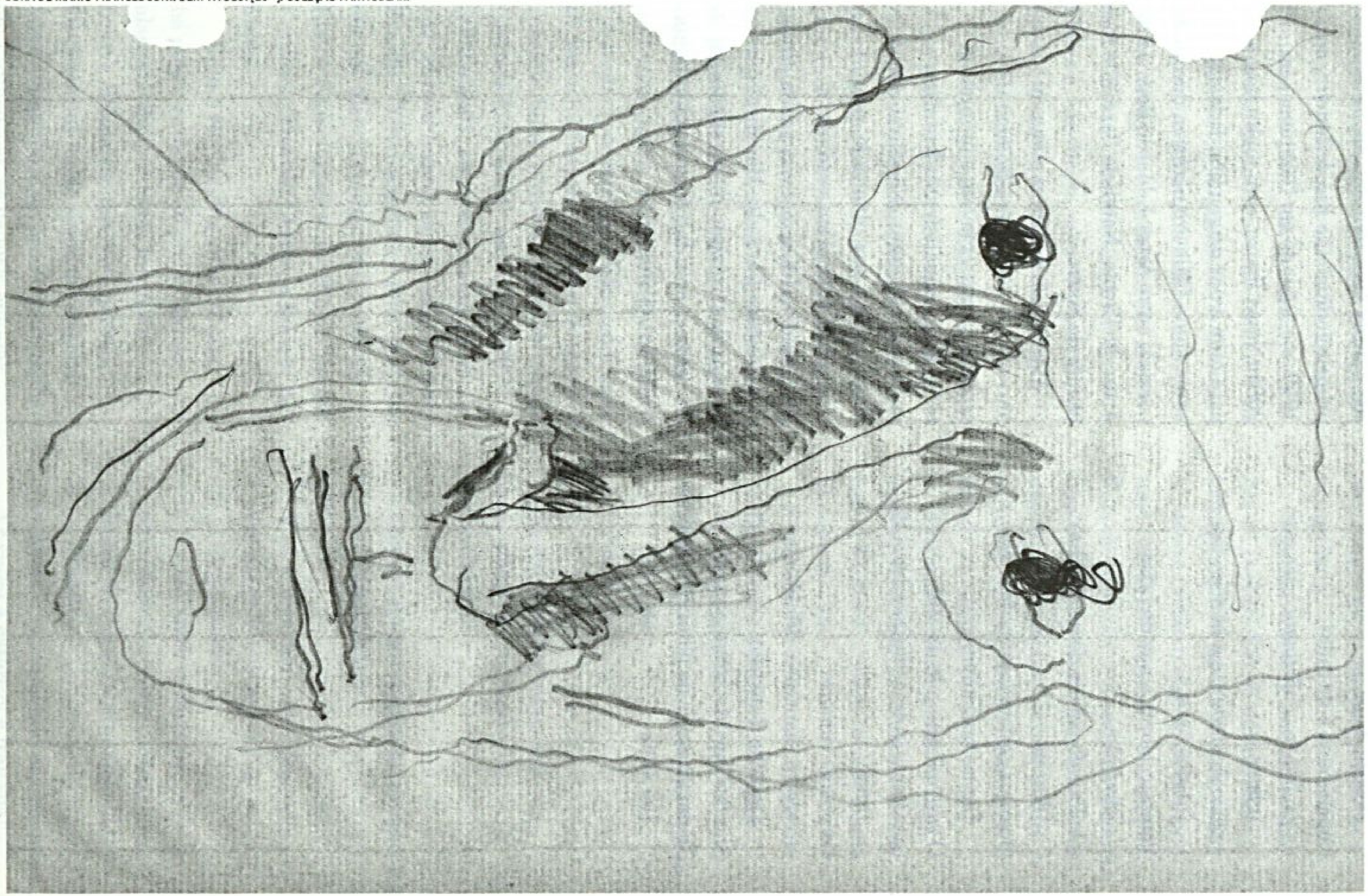
O litoral nos acaricia com o vento
[vespertino,
iguala todos os homens na visão e na
[leveza do ar.
Copacabana é de todos,
na praia não se distingue raça ou
[classe
e perto da natureza o homem fica
[menos feroz.
Vamos celebrar a paz da brisa
[marinha,
a beleza da cidade de montanha e
[floresta.
Quantos esplendores na face das
[águas borbulhantes.
O rastro iluminado da onda,
os reflexos iridescentes no dorso da
[maré.
Os poetas videntes
enxergam diamantes diluídos no
[espelho flutuante.
Sou dos que idolatram o mar.
Tenho venturas no olhar e aventuras
[na alma.

Um cântico à alegria de viver.

De caso pensado é que deixo para o fim deste rol os dois volumes de ensaios sob o título *Na trilha dos eleitos*, o primeiro editado no Rio de Janeiro, em 1999, e o segundo em Campinas, em 2001. Neste, figuro, com muita honra para mim e por magnanimidade do autor, como "Mineiro noturno, devoto da poesia", entre Artur Eduardo Benevides, Artur da Távola, Natalício Barroso e José Hélder de Sousa.

Márcio Catunda – o poeta, o narrador, o ensaísta, o homem de espírito – prossegue em sua intensa jornada, que mais frutos promete, muitos e sazonados. Não direi que alcançou já a sua plenitude, pois o ideal da vida é, em verdade, a perseguição dessa meta, e a vida ainda se escancara para ele. Mas direi que deve andar próximo disso, seguindo ele mesmo, com força e tenacidade, na trilha dos eleitos.

OBRA DE MARIO FRANCESCONI. SEM TÍTULO. [20--]. COLEÇÃO PARTICULAR.



*Ruy Espinheira Filho: paixão e prazer da poesia**

Florisvaldo Mattos

Em um elegante e alusivo texto que lhe serve de "orelha", Marco Lucchesi sintetiza e nos apresenta *Sob o céu de Samarcanda*, o novo livro de Ruy Espinheira Filho – "o corpo transparente da palavra assumida numa geografia aberta" –, reunindo nada menos que 73 poemas, sobre os quais não seria demasiado dizer, mesmo com risco de pleonasmo, que, mais do que se mantém, prossegue o autor na "linha coerente e ascendente" que deu a Alexei Bueno o direito de considerá-lo, desde o seu primeiro livro, *Heléboro* (1974), "um dos maiores poetas líricos brasileiros da segunda metade do século XX".

Nada disso me surpreende, nem a evocação de uma cidade remota, onde mergulham energias e alquimias líricas que só a memória de um artista verdadeiro restaura, seja a Samarcanda visitada por Omar Khayyam, ao luziluzente embalo de sonho e vinho, fosse "a cidade santa de Bizâncio", para onde velejava Yeats, mesmo que não fosse mais terra para ancião, mas convicto de que alguém, ao despertar, poderia ouvir o seu canto "do que passou, ou passa, ou há de vir".

Mas, Ruy Espinheira Filho mal completa 67 iluminados anos e, com este, soma uma dezena e meia de livros de poesia publicados, com o espírito aceso e aberto à vida, ao tempo, aos sonhos e a uma irrefreável força de criar, que o autoriza a professar, e legitimamente proclamar, como o fez certa feita, a sua condição de escritor profissional: "Literatura é, para mim, vida [...] tudo que toca a minha literatura toca a minha vida, pois é dela, da minha vida, que é feita a minha literatura." Enfim, um profissional de literatura que, embora sujeito à circunstância da luta pela vida, entrega-se à atividade literária com ardor e fé.

Nada disso também me surpreende, desde que, de muito, acompanho a sucessividade ascendente desse criador contumaz, que o faz merecedor de apreciável fortuna crítica, a começar do seu primeiro livro, quando Antônio Brasileiro já o tinha como seu poeta preferido, "após Drummond e Pessoa", o que, lógico, o põe entre grandes da primeira metade do século passado. Na realidade, desde *As sombras luminosas*, com que empalmou o Prêmio Nacional de Poesia Cruz e Souza (1981), não lhe têm faltado credenciados julgamentos a cada livro que publica. Logo em seguida a esta láurea, Antônio Carlos de Brito, o saudoso Cacaso (1944-

---

* Resenha do livro *Sob o céu de Samarcanda:* poemas, de Ruy Espinheira Filho. (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil/Fundação Biblioteca Nacional, 2009.)

1989), o apontava como uma referência importante na renovação que então se vinha processando no lirismo brasileiro, confirmada a cada obra e a cada mostra de eficaz e requintada técnica. E se deve a Ivan Junqueira, autor do melhor ensaio sobre sua poesia, uma frase lapidar que envaideceria poeta de qualquer latitude, ao confessar, após a leitura de seu *Julgado do vento* (1979), não ter encontrado ali "um único poema que se possa qualificar sequer de frágil".

É justamente este consagrado poeta e ensaísta, membro da Academia Brasileira de Letras, que dedica um penetrante ensaio (*O fio de Dédalo*. Rio de Janeiro: Record, 1998) de análise de toda a poesia de Ruy Espinheira Filho, até então, em que a define como portadora, em sua vertente primeira e mais funda, de uma espécie de lirismo elegíaco, pela evidente atuação representada por uma "obsessiva e confessa vocação do pretérito", a lhe marcar o ritmo poemático, sem lhe negar, a par de uma severa competência formal e confortável governo das estruturas rítmicas, a funda coerência interna de toda sua obra.

Aí se encontra a pedra de toque de quase toda a poesia de Ruy Espinheira Filho, o papel que nela desempenham a memória e o tempo em seu trajeto criativo. A meu ver, isto se deve a uma poesia que fala do homem e ao homem se destina. Vinda do fundo da infância e da adolescência, em cidades vividas e sentidas, essa arqueologia da memória configura, refigura e transfigura experiências que projetam e conformam, em sonho ou vigília, a essência da vida do poeta. Sempre profundo, o rio heraclitiano em que se banha lhe franqueia margens ao marulho de suas águas jamais tranquilas.

Como neste vigoroso e latejante *Sob o céu de Samarcanda*, onde já de início o aprendizado perplexo de si mesmo se insinua pela displicente presença de um passarinho – o bem-te-vi, cujo trinado lhe ensina de que se compõe o dia, conquanto, alerta, ele próprio suspeite: "se o tempo passar um pouco, / nada mais que um pouco, logo / não estarei mais aqui" ("Canção do efêmero com passarinho e brisa").

Essa latente pulsação do tempo age como um implacável dínamo a mover as engrenagens da memória, como forma de ver, sentir e interpretar o mundo com todas as inexoráveis potencialidades do ser, do ser homem estupefato com o transcorrer das horas, dias e anos, e com coisas e pessoas, que viveram e morreram, mas que permanecem na recordação. E é a palavra o motor que faz com que se mova esse cosmo vital.

Borges remonta a uma afirmativa de Oscar Wilde, segundo o qual "um homem, em cada instante de sua vida, é tudo o que foi e tudo o que será, todo seu passado e todo seu futuro". Evocando a poesia de Ruy Espinheira Filho, digo eu, se válido esse ditame, a persistência da memória avulta-se como fator dominante sobre a realidade. No entanto, por maior festa e alegria que insinue o ato de recordar, não há como não perceber nesses trânsitos do existir um travo de melancolia, ainda mais quando se impõem as regulagens sensíveis da maturidade. E *Sob o céu de Samarcanda* é obra de um lirismo maduro, tanto no pensar quanto no fazer.

Paixão e prazer norteiam a reflexão e a artesania verbal deste poeta; ambas juntam, num só amálgama, amor e consciência de um mesmo agir. Ele mesmo, o poeta, já o dissera judiciosamente, recordando Mário de

Andrade, que "a arte vai além das técnicas empregadas, é obra do artista, arte feita sempre com "carne, sangue, espírito e tumulto de amor". Eu mesmo, sem possuir as agudezas críticas dos que o têm enaltecido, o qualifiquei como um mestre em transformar o cotidiano dos homens em matéria de eternidade e palavras em realidade. Todos reconhecem e exaltam a sua excelência no manejo das palavras e na construção de um estilo próprio.

Apreciando sua *Elegia de agosto e outros poemas* (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005), André Seffrin analisa percucientemente e exalta o seu processo criativo, a propósito de seus sonetos. "O que é o poema para este autor? É principalmente uma iluminação, uma epifania, uma abertura da temporalidade por meio da palavra, um túnel que interliga tempos." Tal manejo de forma também fascinou esse exigente crítico, como uma exuberante prova de naturalidade, a mesma que percorre toda a gama construtiva da poesia de Ruy Espinheira Filho. "Tudo nele é matéria, e os seus jogos inusitados, a sua habilidade técnica, não procuram apenas atrair, mas conquistar. Conquistam e magnetizam o caminho do leitor", assevera Seffrin, ao defrontar-se nessa instrumentação lúcida com poemas desnudados de pompas e "adereços farfalhantes", longe de acessórios e eventuais adornos.

Esta forma natural de expressar o pensamento, sem logicamente prescindir das habilidades técnicas, fez Ivan Junqueira reportar-se à célebre definição de poesia exortada por William Wordsworth, que via no ato poético "o transbordamento espontâneo de sentimentos intensos, que tem sua origem na emoção recolhida num estado de tranquilidade". Ruy é, no fundo, um inveterado romântico, vestindo este ideário como uma forma de libertação da alma. Assim Junqueira o vê como que enlaçado às reminiscências de sua infância e adolescência – todas ainda talvez mourejando nos espaços e tempos das duas cidades que dormitam em seu íntimo, Poções e Jequié, no sudeste baiano –, a sentir e criar, como Wordsworth, "emotion recollected in tranquility", aí provavelmente flagrando "o segredo, ou o sortilégio, da grande poesia, aquela em que fundo e forma são uma coisa só".

O que é, de alguma maneira, para usar uma cogitação estética de Anderson Braga Horta, pensar a poesia como a arte de criar ou de captar a beleza por meio da palavra, expressada numa estrutura verbal facilmente decifrável, como o faz Ruy Espinheira Filho. Sabe-se que só a emoção permite a ocorrência de tal fenômeno, quando o poeta intencionalmente busca ideias para suas palavras, em associação com os ritmos que elege – seus singulares atributos de tradutor do discurso cotidiano, com isso fazendo renascer e reconhecer-se a si próprio, como ensina Paul Valéry, tratando da linguagem poética em estudo sobre a lírica de Virgílio (*Variations sur les Bucoliques*, 1944).

Consciência idêntica se manifesta nos versos com que Espinheira ordena este seu *Sob o céu de Samarcanda*, onde não se encontram, repetindo a observação de Ivan Junqueira, rastros de fragilidade artesanal, mesmo na lúdica experiência com a poesia de cordel, narrando, em quadras de redondilha, um drama rural que não faria feio em sessões de repente de qualquer feira do interior do Nordeste ("Romance do Sapo Seco: uma história de assombros"), de que não se ausenta a agilidade da narrativa no encadeamento

rítmico, a confundir-se com os trejeitos que conduzem ao desfecho de uma bem imaginada tragicomédia criminal.

Neste livro, todos os poemas praticamente cumprem o papel luminar de transmitir e despertar emoção em quem os leia, pela naturalidade com que o poeta transita por variadas estruturas rítmicas, sejam versos medidos ou não, formas curtas ou decassilábicas, ou até alexandrinos, reafirmando entre outras habilidades a de sonetista, que levou André Seffrin a lhe atribuir o poder de nos colocar "novamente no esplendor do gênero", sempre um desafio a quem a ele se aventure. Neste item, eu próprio o emparelho com o melhor Vinicius de Moraes, enredado nas contendas do amor ou mesmo quando encara e decifra tramas do labirinto existencial.

E se facilmente todos projetam estados emocionais, destaco alguns que mais de perto tocam a minha sensibilidade, desde os que persistem na recorrência de temas em que subsistem poderosamente a memória, os sonhos e lugares percorridos em tempos de infância e adolescência, aos que imprimem força mítica na evocação de personagens e geografias de passados próximos ou distantes. Seja quando maneja em tranquila transparência lírica a técnica do soneto, como em "Soneto de uma luz" ("Foi ali que morri, naquele dia./ Lembro que estavas, como sempre, bela,/ na mesma luz de ti, cálida, aquela/ que me acordou do que me adormecia/ a vida. [...]". Seja quando persiste em reincidências temáticas, e a memória assume foros de metalinguagem em proposta de subjetiva autodefinição, como em "O que somos", tomando o verso curto (redondilha maior) como instrumento, em dísticos ("Críticos dizem do poeta:/ um lavrador da memória. // Sim, certamente é isto, pois/ dos nossos comos e ondes // só sabemos quando, diante/ de nós mesmos, recordamos // nosso enredo nas batalhas,/ as bandeiras, as mortalhas, // as trevas, as claridades,/ os olvidos, as saudades... [...]").

Ou na fluência do rio existencial, heraclitiano sempre, em face a um duro escrutínio de vertiginoso passar do tempo, porém, ante o descer da "noite absoluta", reacende-se, para a vida logo revigorada, a "alma nova", que lhe desvenda outro amanhecer, como no "Soneto de velhice e almas", que vale transcrever de corpo inteiro:

> Também no corpo, sim. Mas
> [sobretudo
> é na alma que me sinto envelhecer.
> Ouço-a cantar canções de adormecer
> e me parece que, por fim, já tudo
>
> está cumprido. Em breve serei mudo,
> e surdo e cego... Todo amanhecer
> se foi. Não há futuros. Vai descer
> logo a noite absoluta sobre tudo.
>
> Mas, felizmente, a alma que me fala
> não é a única no meu enredo.
> Visto-me de outra, a anterior se cala.
>
> E, de alma nova, sou diverso, ledo,
> ouvindo a voz serena que me fala
> que para adormecer ainda é cedo.

Aí, o que se delineava senda de amargura e fatalidade de repente ressumbra como potência de claridade, em novo despertar para a vida.

Há outro poema que se transluz em hino à soberania da emoção. É quando abruptamente se põe a deslindar ou vislumbrar, em clave de sutil e comiserada crítica, o outro lado da

poética de João Cabral de Melo Neto, arrancando-o do avesso da construção racional que atravessa o mundo refletido em seu frio espelho. Este poema é a denúncia, em tom de sincero lamento, de uma poética esterilizadora da expressão verbal artística, que a corrói até lhe dar uma feição de óssea geometria. E tudo isso expondo o contrário da natureza íntima do poeta, no caso João Cabral, como entende Ruy Espinheira Filho nos nove quartetos em redondilha de "O avesso e o espesso", onde começa sentenciando com incontido amargor:

Desconforta-me o poeta
escrever em tom avesso
à vida – dizendo o sangue
ser, mais do que o sonho, espesso.

Sucedeu que preferira
pedras, coisas, linha reta,
o que o levara a exilar
de si um outro poeta,

o seu avesso: um do verso
sem pudor de ser poesia
feita de coisas do homem
além da pele do dia.

Confrontado com esta opção-exílio em que, na sua visão, se perdera o autor de *O engenheiro* (1945), *Psicologia da composição* (1947) e *O cão sem plumas* (1950) – obras que mais refletem a marca racionalista da poética do pernambucano –, de renúncia à emoção e ao sonho, em favor de uma espécie de mineralização do mundo real, distante da vida, em que "o processo de exigência formal é levado ao ápice por uma lógica implacável", onde "a forma chega a converter-se em matéria", obrigando o leitor a defrontar-se com uma poesia da poesia, dominada pela técnica poética, como assinalam Ángel Crespo e Pilar Gómez Bedate (*Realidad y forma en la poesia de Cabral de Melo*, Madri, 1962), com versos lapidares, mas sentidos, Espinheira Filho deplora que ninguém tenha vindo "para romper esse espesso/ em que se fechava o poeta/ nesse mundo pelo avesso".

Ou seja, como a evocar a sólida crença de Calderón de La Barca ou Jorge Luis Borges na prodigiosa força dos sonhos:

Para ensinar-lhe que o sonho
é que faz o sangue espesso,
e a pedra, e a coisa, e a lâmina,
e de tudo isso o avesso;

que nada há mais do que o sonho,
até mesmo em seu avesso,
pois tudo é um sonho num sonho
que sonha – sem fim, de espesso –

sonhos do Mundo e de Vida,
e o espesso mais espesso
em que – vastos, abraçados –
sonham Deus e Seu Avesso.

Não há confissão mais cabal e lídima por uma opção estética.

Tocam-me também o íntimo na obra poemas que evocam personagens, lugares e cenários de épocas passadas, mesmo que transpirem a laboriosa quietude de uma biblioteca ou a plácida textura das páginas de um livro, como a recuperar signos remotos, que o poeta elege como lanternas para clarear sendas à poesia dentro de noite vasta; ou sóis, em paraísos de manhãs e oásis. Nesta moldura se encaixa o poema que dá nome ao livro, "Sob o céu de Samarcanda", que, em cenário de sonho e deleite, abre a Omar Khayyam as portas de uma antiga cidade do

Uzbequistão, erguida no século V, onde se diz estaria enterrado Tamerlão (1336-1405), herdeiro de Gengis Khan. O autor reconhece e ouve o poeta, "embora/ nunca o houvesse visto antes", tampouco a invocada urbe: "O céu, sob o qual falava,/ cintilante, só podia/ ser o céu de Samarcanda [...]".

Ali ouviu o poeta do *Rubayat*, sem nada entender, porém, "de sua densa algaravia", ficou-lhe a saudade "daquele sagrado instante/ e a esperança de que o mundo/ dos sonhos traga outro sonho", que lhe penetre na mente, "guardando altas lições/ de ciência e poesia", aquelas mesmas que na voz de Omar Khayyam "brilhavam, luziluziam,/ como a suntuosa ciranda/ de astros, estrelas, mistérios/ no amplo céu de Samarcanda".

Essas imaginadas cenas e cenários de passado semelham as cogitações de outro extraordinário mas esquecido poeta baiano, Sosígenes Costa, quando em poemas de alta urdidura simbolista evoca terras e personagens longínquos – o rei Salomão, a rainha de Sabá, Salomé, São João, o imperador Tibério e o tetrarca infeliz filho de Herodes, entre outras figuras que emergem das brumas de outras civilizações e ficções.

Nesta mesma diligente clave de restauração de episódios do passado, situa-se o poema que conta a trágica história de Plínio o Velho (23-79), abatido na erupção do Vesúvio, que sepultou Pompeia, calcada no relato com toques imaginários de uma carta de Plínio o Moço (62-113) a Tácito, escrita 25 anos depois. Trata-se de uma peça em que Ruy Espinheira Filho expõe toda sua capacidade e limpidez no manejo do verso livre, explorando em toda extensão e intensidade o potencial de significação e ritmo das palavras, com cativante exposição e domínio de expressão, ao longo de seus 166 versos distribuídos por cinco capítulos, com a fluência a reger o ritmo da leitura.

É uma saborosa e reflexiva incursão pela seletividade do espírito e os rígidos códigos do culto ao heroísmo que governam a moral romana. O poema narra o insucesso de Plínio o Velho, que, vestido em sua túnica de ceticismo estoico, parece descrente e indiferente às hecatombes do trágico, mas logo submerso pela fúria da *nubem inusitata*. O poeta flagra esse heroísmo de conotações épicas, com ressonâncias camonianas, quando "era o nono dia/ antes das calendas de setembro" e, comandando a frota de barcos, "Plínio o Velho apenas estava/ em Miseno/ posto em sossego."

E prossegue a narração, à base de relato de Plínio o Moço: o horror se instala em cenário dominado pela misteriosa nuvem em forma de árvore, com Plínio o Velho querendo "ver de perto/ a *nubem inusitata*", movido por douta ciência e curioso ardor. Mas a nuvem e os abalos sísmicos que se seguiram foram mais fortes.

> E lá se foi
> até que começaram a vir
> pedras e cinzas sobre as naves
> [...]
> Sem nada desconfiar
> do engano de sua ciência.
> Sem nada pressentir
> da morte à sua espera
> Na praia. [...]
>
> Aquele ilustre
> Ali
> no sono da morte
> desamparado pela ciência
> e pelos deuses

que nenhum deles o advertira das
[fúrias
da Terra [...]

O insigne homem, dito o mais culto do Império Romano, fora de repente colhido por vicissitudes que a natureza revoltada impunha aos mortais, pavoroso mistério, assemelhado ao de cenas representadas em um templo de Cartago, que tocaram o espírito de Eneias e o fizeram recordar com desventura a destruição de Troia – "*Sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt*" (Virgílio, *Eneida*, v. 462). À maneira do grego Konstantinos Kaváfis e favorecido por idêntica emoção que flui em estado de tranquilidade, e tendo como chave somente a poesia, Ruy Espinheira Filho restaura o célebre episódio e, verso a verso, desvenda longínquo mistério das coisas em fúria, que toda a ciência de Plínio o Velho não fora então capaz de decifrar.

Por fim, encerram o livro os "Sete poemas de outra era", que o poeta antecipa com uma nota de sincera prova de seu respeito à técnica e de gentileza para com o leitor, onde esclarece que os escrevera, julgando fossem prosas, por escritas "originalmente, de margem a margem das páginas", mas que, ao relê-las, percebera mais se tratarem de poemas que de prosas: "de outra era, sem dúvida, mas poemas".

Não havia necessidade de tal zelo, posto que basta a leitura para cimentar a convicção de que são todos realmente poemas. Embora se conheça a sua desenvoltura e brilho no trato com a prosa, em artigos, ensaios, crônicas, contos ou romances, sabe-se que a sua melhor e mais confortável condição se ultima no próprio ato de escrever, o que ele, num poema de raro tom confessional, "Epígrafe", introdutório a *A cidade e os sonhos* (2003), testifica, informando já na primeira estrofe que "sonha que escreve;/ escreve que sonha;/ quando sonha, escreve", destino e vocação, que convenceram Miguel Sanches Neto, comentando o livro, de que "o poeta escreve com o intuito de criar um espaço linguístico luminoso", pelo qual Ruy Espinheira Filho, digo eu, incessante e desenvoltamente transita.

É o que ocorre nesses sete poemas que concluem o livro, consumando-se em todos eles as vertentes por que andeja o seu poder criativo. Espinheira Filho não se acanha a confessar-se um profissional da literatura, porque esta é, para ele, vida. Mesmo ante os desvios que o árido cotidiano venha lhe impor, tudo o que este poeta escreva terá de ser, em essência e por fatalidade, sempre forçosamente poesia, e poesia expressa em poemas, mesmo que sob máscaras linguísticas. É ele quem afiança, no mesmo poema citado: "quando escreve, sonha;/ tudo é o mesmo sonho/ fala em sonho, escreve". Não há que invocar teorias estéticas, posto que basta estar-se atento ao ritmo das frases, isto é, à sua musicalidade, sugerido pela própria estrutura e significado das palavras, sem mesmo descurar-se da métrica. A leitura comprova que o encadeamento poemático norteia-se nessa direção: não é poema em prosa nem tampouco prosa poética; é poesia mesmo, sublime e verdadeira.

No primeiro poema ("Graal"), em que o poeta não se furta, com presumível surrealismo de inspiração liliputiana, a espalhar por versos e estrofes termos e formas exóticas, que fogem ao cotidiano dialetal e ao plano da sintaxe e da semântica comuns (albiônicas, ventoim, róridos, lúnicas, estou em ônix,

sombras úmbrias, trúdinas, diamância, grusmam, lacustram, tigrino, quelônio, diatomáceas, iguanos), estão claros a construção e o andamento poemático da forma verbal.

> Hoje, zurzindo azul,
> as ondas albiônicas espumam
> em meu peito. Venta
> em ventoim. Rumoram
> falanges, alfanges. Direi, sim,
> de como e quando grusmam
> palomas; decifrarei
> os róridos de junho; revelarei
> as dunas lúnicas. Não
> me compreendem? Amanhã,
> amanhã serão inconsoláveis
> os que se abrigam
> no opaco.

Além das intencionais asperezas e da forma intrigante, atomizadora do real, à maneira do francês Henri Michaux, na verdade aí se denunciam expressões forjadas na cadência das palavras, em que se podem até perceber incursões de métrica, incluso interna. Em tom evocativo de narrativas infantis, personagens, lugares e cenários de um tempo imaginado ou vivido, neste e noutros poemas, a ciência do processo criativo faz supor que, embora não intencionalmente, ali, na concepção poética, até parecem viger lições do velho Ezra Pound, seja por sempre se dirigir diretamente à "coisa", subjetiva ou objetiva; seja no uso de palavras carregadas de significação; seja pela nítida atenção dada à cadência musical das palavras – enfim, poesia com autoridade construtiva e sinceridade de emissão.

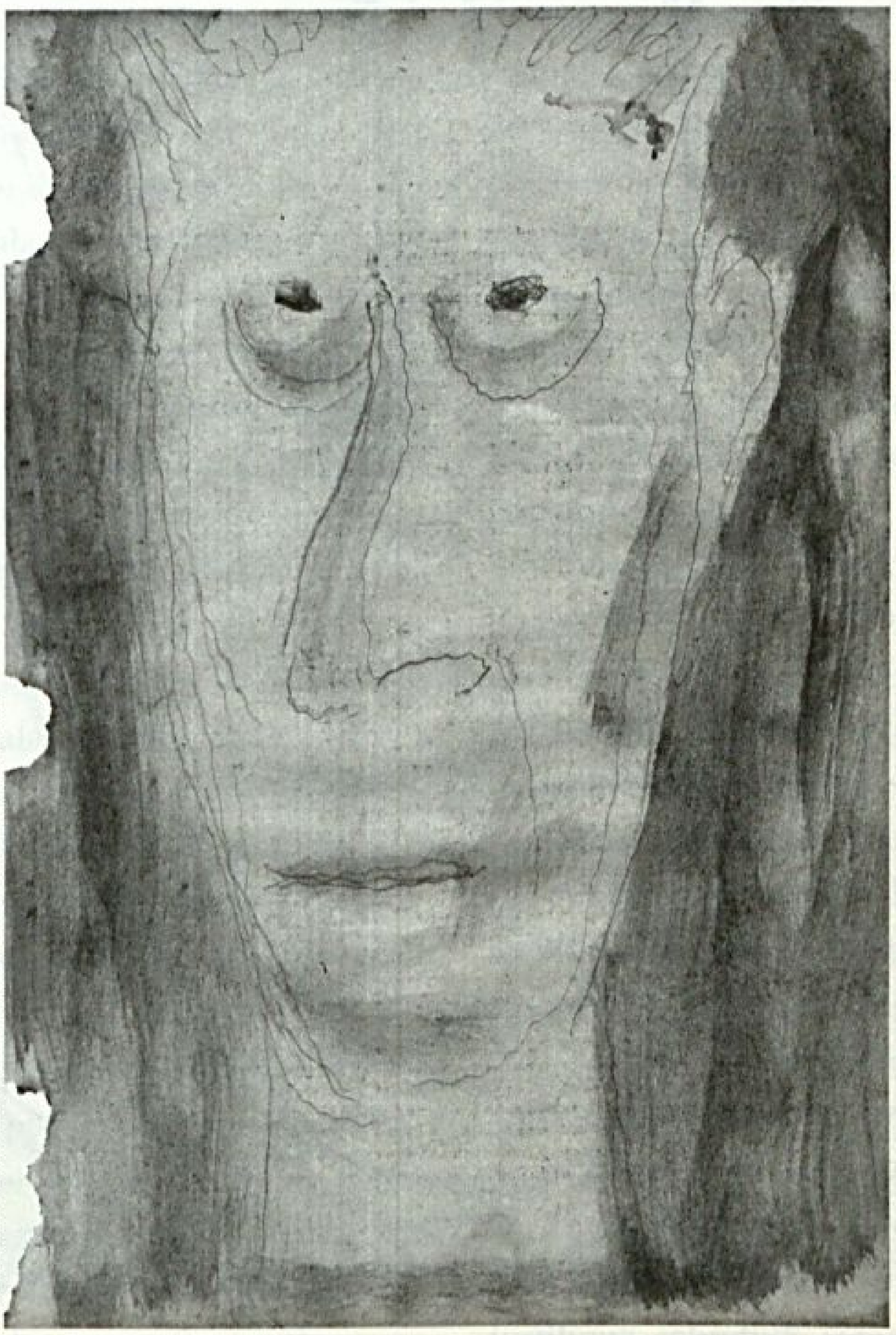
Do ponto de vista conceitual, recorrendo à memória, ao tempo e aos sonhos, sente-se que o universo moral e sentimental desses poemas trava uma guerra latente contra o niilismo e responde por uma necessidade de reintegração total do ser humano e de luta por conter ou eliminar a sua fragmentação numa sociedade e numa época propensas à esterilização da vida, ao desperdício e ao vazio; enfim, um combate à passividade e à exaltação da vida material, em detrimento das forças do espírito, um libelo contra o fragmentário e o descontínuo. Mais uns que outros, a tônica da expressão lírica segue por esses caminhos e propósitos restauradores da humanidade no homem, conferindo a esses poemas a primazia de clímax inapelável e conclusivo de todo o livro, o que corrobora o último poema do conjunto, "A ilha Maria", um hino ao amor total finalmente encontrado e vivido, de humanização que se transfere de lugar para pessoa, através da mulher amada: "A ilha Maria é a mais bela de todas./ A mulher Maria é a mais bela de todas./ Nas areias da primeira/ e nos braços da segunda/ quero estar ainda esta noite."

Seja em Samarcanda ou fosse em Bizâncio, em Ítaca ou na terra dos cimérios, fosse em Pasárgada ou na Atlântida, seja fazendo ressoar o ouro e a prata do lirismo de poetas verdadeiros (Pessoa, John Donne, Bandeira, Drummond, Borges, Sosígenes Costa), Ruy Espinheira Filho firmou seu posto na crista da atual poesia brasileira com forte noção de modernidade lírica, distanciando-se das distorções e hipertrofias que, com frequência, a assolam e rebaixam, sob múltiplas capas de justificação estética, conseguindo-o pela imorredoura capacidade de mergulhar, como perscrutou Cid Seixas, "nos desvãos da memória, para de lá "retirar o lirismo

pessoal e transferível", isto é, "o tempo morto que não se perde", guardado vivo no espírito.

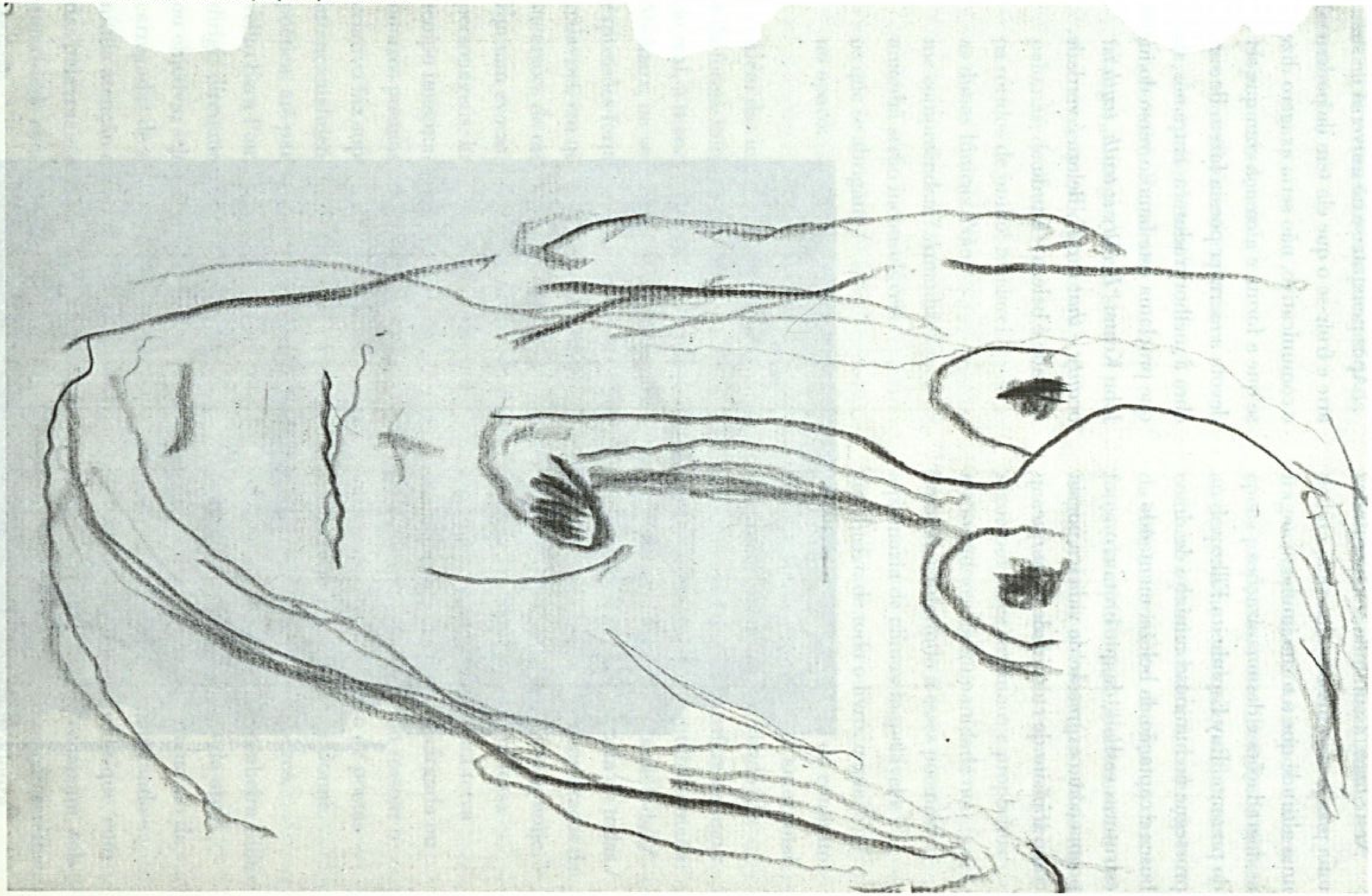
Neste livro, assumindo e construindo uma poesia cujo lirismo alça-se a uma altitude que a torna imune às degradações e desumanizações do presente, Ruy Espinheira Filho prossegue no luminoso caminho de busca e captação da beleza, montando estruturas verbais, de que brotam o poema como expressão de vida e a poesia como trânsito de eternidade, com que, na plenitude de suas intuições sensíveis e domínio de variados recursos poéticos, ergue a sua própria grandeza.

Após penetrar-se no universo de sua arte e fruir-se o que ela tem de poderoso e comunicativo, não seria exagero dizer-se que a forma e a crença com que se devota a escrever poesia fazem de sua obra a melhor tradutora, entre nós, do que proclama este famoso verso do inglês John Keats: "*Beauty is truth, truth is beauty – that is all*", Beleza é verdade, verdade é beleza – é tudo...



OBRA DE MARIO FRANCESCONI. SEM TÍTULO. [20--]. COLEÇÃO PARTICULAR.

OBRA DE MARIO FRANCESCONI. SEM TÍTULO. [20--]. COLEÇÃO PARTICULAR.



Tradução também tem sua ética

Floriano Martins

Certa vez escreveu Octavio Paz que "a ética do escritor não está em seus temas nem em seus propósitos, mas sim em sua conduta frente à linguagem". Penso que poderíamos estender tal colocação ao âmbito do tradutor, sobretudo o tradutor de poesia, ente por vezes obstinado em "melhorar" o original com sua tradução.

Também Jorge Luis Borges manifesta, a seu tempo, a apreensão acerca da facilidade momentânea e corrente em achar que o novo texto que se produz (tradução) supere o anterior (original). Há naturalmente um sentido primordial de restauração em toda aventura tradutória, sentido este que certamente atestará a capacitação do tradutor em si. Mas não é tudo.

Segundo Gottfried Benn, deve o poeta "atrair palavras, palavras repletas de situações, que tenham o peso da história, trágicas palavras, reais como seres vivos". Sem estar ciente de tal observação, não me parece que possa ir muito longe o tradutor de poesia. Vale aqui observar que poetas são geralmente traduzidos por poetas, quase todos, por sua vez, bons poetas.

A título de exemplo, são notáveis as traduções de Paul Valéry e Wallace Stevens realizadas, respectivamente, pelos poetas brasileiros Darcy Damasceno e Paulo Henriques Brito. Não podemos também esquecer um exemplo máximo, que são as traduções de Eliot, Baudelaire e Dylan Thomas levadas a termo por Ivan Junqueira. Ninguém melhor que o poeta para captar o tempo (particularíssimo) de cada poema, sua insólita dimensão temporal.

O jogo de equivalência a que nos conduz a tradução de poesia deve, portanto, ter em consideração estes dois aspectos: a conduta diante da linguagem e os elementos particulares de cada poema em si. A tentação de se fazer da tradução um objeto *superior* ao original, como salientava Breno Silveira, incorre, antes de tudo, em um virtuosismo excessivo.

Outro poeta mexicano, José Emilio Pacheco, que costuma incluir em alguns de seus próprios livros de poesia uma seção final de poemas traduzidos, a que sugestivamente intitula "aproximações", defende sua posição em torno de que o original não pode ser melhorado, comentando não haver em suas traduções ("imitações", como ele mesmo prefere) outra intenção que a de "produzir textos que possam ser lidos e julgados como poemas em castelhano".

Penso que esta defesa de poemas escritos a partir de outros poemas justifique, sobretudo como recurso estilístico plenamente aceitável, a prática de certos tradutores de poesia no Brasil,

como foi o caso dos famosos "poemas traduzidos" por Manuel Bandeira, e como se tem mantido a produção, neste âmbito, dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Visto que em nenhum dos casos se verificou a expressa manifestação de tal defesa estilística, não podemos senão considerar como abusivas certas "alterações" provocadas no original por tais tradutores.

Outra poeta brasileira, Ana Cristina Cesar, certa feita mencionou o que ela chamou de desmodernização de Cummings levada a termo pela tradução de Bandeira. Também poderíamos dizer do mesmo poeta estadunidense que foi *concretizado* pela tradução de Augusto de Campos. Neste sentido, comenta Ivo Barroso a desambientação poética, espécie de deslocamento estético, provocada por Machado de Assis na tradução de *O corvo*, de Edgar Allan Poe. Defende Barroso que o virtuosismo do tradutor não pode incorrer na alteração da forma, nem "deixar que o fôlego da emoção feneça, de modo a que o poema, na língua de chegada, suscite no leitor o mesmo impacto visual e emotivo que o atinge na língua de partida".

Ao comentar a tradução de Augusto de Campos a um soneto de Tristan Corbière, reporta-se Mário Laranjeira ao comprometimento da estrutura sintática do poema francês e o "consequente enfraquecimento da homologia entre a gramática da significância do original e a do texto de chegada". Minha insistência neste aspecto, ao menos no momento, não se filia a uma recorrência condenatória em torno do exercício tradutório de Augusto de Campos. A observação vem como alimento daquilo que defendo como conduta do tradutor, ao mesmo tempo que interessada em retorquir aos equívocos salientados por Ana Cristina Cesar, em seu *Escritos da Inglaterra*, que sempre me pareceram algo levianos, ao condenar a contribuição de Bandeira ao mesmo tempo em que sobrevalorizava a contribuição de Augusto de Campos.

Retornemos, portanto, ao objeto direto da presente preocupação. Recorda Milan Kundera que há uma transgressão mínima do estilo em voga que garante certa originalidade a cada escritor. Lembra ainda que este fio de originalidade representa a razão de ser de cada criador. Não pode, desta forma, estar alheio a tal particularidade o tradutor. Portanto, sua conduta diante da linguagem deverá ser a de um rastreador em busca das invenções originais, dificuldade ampliada pela equação das equivalências semânticas e os atrativos da transubstanciação.

Já disse outro poeta estadunidense, Robert Frost, possivelmente indignado com traduções de seus poemas a outros idiomas, ou simplesmente a título de *boutade*, que "poesia é o que se perde na tradução". Não é uma consideração muito pertinente porque, em se tratando aqui de poesia, caberá justamente ao leitor completar o processo (religioso) de encarnação do poema. Sem tencionar enveredar por esta trilha ainda mais conturbada, salientemos, a este respeito, uma conhecida observação de Octavio Paz, ao definir que tradução e criação são operações gêmeas.

Uma única ilustração gostaria aqui de propiciar acerca da complexidade do tema em pauta, aproveitando uma interessante seção da revista *Poesia Sempre*, da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), ao reproduzir, em sua edição número 5 (fevereiro de 1995), uma seleção de traduções brasileiras

do poema "L'infinito", do italiano Giacomo Leopardi, traduções assinadas por Vinicius de Moraes, Haroldo de Campos, Ivo Barroso, Mário Faustino, Maurício Santana Dias e Pedro Lyra. Não tendo sido comprometido o original em nenhum dos casos, vale salientar, contudo, a curiosidade em torno do verso "e mi sovvien l'eterno", cujas versões aqui enumero: "e vem-me a eternidade" (Moraes), "e me recordo o eterno" (Campos), "é quando me visita o eterno" (Barroso), "e lembro-me do eterno" (Faustino), "e me aporta o eterno" (Dias), "e me advém o eterno" (Lyra).

Salvaguardadas as observações delineadas, o fato é que há um emaranhado abusivo de teoria em torno da tradução, certo entramelado de fios que, se não compromete diretamente a leitura do texto traduzido, ao menos conturba sua atmosfera circundante. A vaidade do tradutor pode ser letal no tocante ao texto cuja tradução lhe corresponde. Seja como for, em um país como o nosso, alheio em grande parte ao que se passa no resto do mundo, as traduções cumprem ao menos a função de ir abrindo caminho. Não resta dúvida, consequentemente, do risco: "falsa realidade, porém ao menos realidade".

Seja como for, possui a poesia uma potência legítima de sombras e mistérios, que não prevê a existência do ambicionado texto definitivo. É verdade que devemos salientar que tal apreciação não abre precedente para certos crimes de linguagem, porém... que nos seja propiciada a leitura de poetas e poemas de variados países e idiomas, distintas tradições e tendências, como fonte de enriquecimento – lícito, evidente – de ser e linguagem. Será uma contribuição mínima, porém de grande essencialidade, a um país que, sobretudo no âmbito sociocultural, literalmente desmorona.

Biografias

Aldisio Filgueiras [Manaus, AM, 1947], poeta e compositor, é autor de *Estado de sítio* (1968), *Malária e outras canções malignas* (1976), *A república muda* (1989), *Manaus – as muitas cidades: 1987-1993* (1994), *A dança dos fantasmas* (2001) e *Nova subúrbios* (2004).

Alencar e Silva [Fonte Boa, AM, 1930] tem publicada uma longa produção poética, cujas obras mais recentes incluem *Sob o sol de Deus* (1992), *Ouro, incenso e mirra* (1994), *Solo do outono* (2000) e *Crepuscularium* (2008).

Alessandra Vannucci, graduada em letras e filosofia (Universidade de Bolonha), mestre em teatro e doutora em letras, é pesquisadora, dramaturga e diretora. Entre as peças que montou no Brasil estão *Pocilga* (2006), *Arlequim no inferno* (2007) e *Náufragos* (2009).

Alfredo Fressia [Montevidéu, Uruguai, 1948] é poeta, cronista e tradutor. Reside em São Paulo desde 1976 e sua obra poética, traduzida para muitos idiomas, integra várias antologias hispano-americanas. Entre suas publicações encontram-se *Senryu o El árbol de las sílabas* (2008) e *Ciudad de papel* (2009).

Anderson Braga Horta [Carangola, MG, 1934] é poeta, contista e crítico literário. Sua obra mais recente inclui *Traduzir poesia* (2004), *Criadores de mantras* (ensaios, 2007), *Soneto antigo* (poesia, 2008) e *Pulso instantâneo* (contos, 2008).

André Seffrin [Julio de Castilhos, RS, 1965] é crítico e ensaísta. Trabalhou em diversos jornais e revistas e escreveu apresentações e prefácios para edições de autores e artistas plásticos brasileiros. Organizou, entre outros livros, *Contos e novelas reunidos*, de Samuel Rawet (2004), *Roteiro da poesia brasileira: anos 50* (2007), *Poesia completa e prosa*, de Manuel Bandeira (2009).

Aníbal Beça [Manaus, AM, 1946-2009] foi poeta, tradutor, compositor, teatrólogo e jornalista. Publicou, entre outros livros, *Hora nua* (1984), *Suíte para os habitantes da noite* (1995) e *Palavra parelha* (2008).

Antonella Anedda [Roma, Itália, 1955], poeta e tradutora, colaborou nos mais importantes periódicos italianos e publicou, entre outras obras, *Cosa sono gli anni* (1997), *La luce delle cose* (2000), *Il catalogo della gioia* (2003), *Dal balcone del corpo* (2008), *La vita dei dettagli* (2009).

Astrid Cabral é poeta, ficcionista, tradutora e professora universitária. Além de integrar várias antologias, sua obra poética inclui *Rasos d'água* (2003), *Jaula* (2006) e *Ante-sala* (2007).

Carlos Drummond de Andrade [Itabira, MG, 1902-Rio de Janeiro, RJ, 1987], poeta e cronista, foi um importante nome na afirmação do modernismo brasileiro, sem, contudo, se circunscrever a ele. Foi traduzido para diversos idiomas, bem como traduziu importantes nomes da literatura mundial como Balzac, Molière, Proust, García Lorca. Colaborou também no *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil*.

Cláudio Fonseca [Manaus, AM, 1952], formado em economia e administração, tem especialização em crítica e história da arte. Autor de textos publicados em diversas antologias, publicou também *Vitral* (1995).

Dilip Loundo é filósofo, sociólogo e professor de hinduísmo, budismo e sânscrito. Sua obra mais recente inclui *Tropical rhymes, topical reasons: an anthology of modern Brazilian literature* (2001), *Caminhos do filosofar na Índia: conhecimento e ignorância na escola vedanta* (2001), *Diálogos tropicais: Brasil e Índia* (2003).

Eduardo Martins reside desde 1987 em Rondônia, onde é professor universitário de literatura brasileira e teoria literária. Publicou diversos livros de poemas e crítica literária, entre eles *O lado aberto* (1984), *Procissão da palavra* (1986), *Eczema no lírico* (1985) e *Bandeira: uma poética de múltiplos espaços* (2003).

Efraim Amazonas [Manaus, AM, 1967] é formado em filosofia e publicou *Algum verso* (1993), *Engenharia do tempo* (2000) e *Estação dos espelhos* (2002).

Elson Farias [Roseiral, AM, 1936], produtivo poeta amazonense, publicou, entre outros livros, *Barro Verde* (1961), *Estações da várzea* (1963), *Três episódios do rio* (1965), *Ciclo das águas* (1966), *Dez canções primitivas* (1968), *Do amor e da fábula* (1970), *Palavra Natural* (1980), *Romanceiro* (1985), *Balada de Mira-anhanga* (1993), *A destruição adiada* (2002).

Ericson Pires, doutor em estudos de literatura, é professor universitário, poeta e performer. Fundador do grupo de ação Hapax, publicou *Cinema de garganta* (2002, poemas), *Zé Celso e a oficina-uzyna de corpos* (2005) e *Cidade ocupada* (2007).

Federico Lucchesi nasceu em Pietrasanta (Lucca), em 1981. Diplomado pelo Instituto Chini. Estudou na Universidade de Leicester, Inglaterra.

Floriano Martins [Fortaleza, CE, 1957] é poeta, tradutor, ensaísta e editor. Entre seus livros mais recentes encontram-se *Tres estudios para un amor loco* (2006), *Duas mentiras* (2008), *Teatro imposible* (2008), *A alma desfeita em corpo* (2009). Dirige a revista eletrônica *Agulha*.

Florisvaldo Mattos, poeta e jornalista, é editor-chefe do jornal *A Tarde* e autor de, entre outros, *A caligrafia do soluço & poesia anterior* (poesia, 1996), *Mares*

acontecidos (poesia, 2000), *Travessia de oásis: a sensualidade na poesia de Sosígenes Costa* (ensaio, 2004).

Girdhar Rathi [Pipariya, Índia, 1946] é poeta, tradutor, crítico literário e ativista social. Organizou a antologia *Survival: an experience and an experiment in translating modern hindi poetry* e foi editor dos periódicos da Academia Indiana de Letras (Sahitya Akademi) *Samkaleen Bharatiya Sahitya* e *Pratipaksh*. Trabalha, atualmente, como jornalista freelancer.

João de Jesus Paes Loureiro [Abaetetuba, PA], poeta, doutor em sociologia da cultura e professor universitário, é pesquisador da cultura amazônica. Sua obra inclui *Altar em chamas* (1983), *Romance das três flautas* (1987) e *Água da fonte* (2008).

Jorge Andrade [Belém, PA], professor de literatura, letrista e compositor, publicou, entre outros livros, *A face da rua* (1999), *A parábola dos cegos* (1982) e *Em memória da chuva* (2003).

Jorge Henrique Bastos [Belém, PA, 1964], poeta, crítico literário, jornalista e editor, viveu 16 anos em Portugal, onde publicou, entre outros, *A idade do sol* (1998) e *Poesia brasileira do século XX: dos modernistas à actualidade* (2002).

Jorge Tufic [Sena Madureira, AC, 1930], filho de libaneses, mudou-se para Manaus aos 15 anos de idade. Poeta, ficcionista e ensaísta estreou em 1956 com *Varanda de pássaros*, ao qual se seguiram mais de 50 livros.

Jorge Vasconcellos, doutor em filosofia e professor universitário, realiza pesquisas na área de cinema e filosofia. Publicou *Deleuze e o cinema* (2006).

Kedarnath Singh [Chakia, Índia, 1934], professor universitário aposentado, é doutor em literatura híndi e autor de várias obras de prosa e poesia, entre elas *Akal mein saras* (*Garças na estiagem*). É um dos pioneiros do movimento literário *Nayi Kavita* (*Nova Poesia*).

Kunwar Narayan [Faizabad, Índia, 1927], poeta, tradutor e crítico literário, trabalhou como editor de vários periódicos e é um dos pioneiros do movimento literário conhecido como *Nayi Kavita* (*Nova Poesia*). É de sua autoria a premiada coletânea de poemas *Dusra nahin* (*Não existe nenhum outro*).

Lilia Silvestre Chaves diz sobre si mesma: "Nasci em abril, num dia de azar e sorte... em Belém/PA, 1951. Dediquei-me ao ensino, ao estudo e à escrita de poemas. Estudei mais a fundo os poetas Saint-John Perse (*Uma crônica de Grande Idade)* e Mário Faustino (*Uma biografia*) e escrevi *E todas as orquestras acenderam a lua.*"

Livia Apa [Nápoles, Itália], docente de literatura portuguesa, traduziu para o italiano, entre outros autores, Ruy Duarte de Carvalho, José Eduardo Agualusa e Mia Couto. Atualmente prepara um documentário sobre o poeta Virgilio de Lemos.

Luiz Bacellar [Manaus, AM, 1928]. Seu livro de estreia foi *Frauta de barro* (1963), ao qual seguiram-se *Sol de feira* (1973), *Quatro movimentos* (1975), *O crisântemo*

de cem pétalas (em parceria com Roberto Evangelista, 1985), *Quarteto* (1998) e *Satori* (2000).

Manglesh Dabral [Kafalpani, Índia, 1948], um dos escritores indianos mais traduzidos, é poeta, tradutor, jornalista e crítico literário. Publicou a premiada obra *Ham Jo Dekhte Hain* (*Aquilo que nós vemos*).

Maria das Graças Salgado é professora universitária e tem publicado artigos na área da análise do discurso, destacando-se estudos sobre representações sociais de gênero, memória e emoção. Desenvolve pesquisas sobre emoção no discurso memorialístico.

Mario Francesconi [Viareggio, Itália, 1934] é pintor e escultor com diversas mostras de relevo, entre as quais a do Palazzo Strozzi e a da Galleria d'Arte di Genova. Ilustrou diversas vezes a obra poética de Mario Luzi.

Ney Paiva [Belém, PA, 1962] é coeditor da revista literária *Polichinello* e autor das obras *Não era suicídio sobre a relva* (2000) e *Nave do nada* (2004).

Olga Savary [Belém, PA, 1933] é poeta, ficcionista, tradutora, crítica literária e ensaísta. Publicou, entre outros livros, *Espelho provisório* (1970), *Sumidouro* (1977), *Altaonda* (1979), *Magma* (1982), *100 hai-kais* (1986) e *Repertório selvagem: obra reunida* (1998).

Prayag Shukla [Kolkata, Índia, 1940], poeta, tradutor, romancista e crítico de arte, trabalhou como editor de várias publicações de arte e poesia. Atualmente, é editor do periódico da Escola Nacional de Teatro, *Rang Prasang*. É autor de um livro clássico sobre a obra de Satyajit Ray, o maior cineasta indiano.

Raghuvir Sahay [Lucknow, Índia, 1929-1990], além de poeta, tradutor, contista e jornalista, foi editor do semanário *Dinaman* e um dos pioneiros do movimento literário *Nayi Kavita* (*Nova Poesia*). Autor de *Log bhool gaye hain* (*As pessoas se esqueceram*), a excelência de sua poesia tem inspirado uma geração de poetas indianos.

Ramesh Bhagavant Veluskar, poeta, romancista, dramaturgo, ensaísta, é tradutor do híndi, português, bengali e inglês. Sua obra poética mais importante inclui *Tanar Jyoti* (1999), *Hiranyagarbha* (1993), *Saul Gori* (1989), *Mati* (1983).

Renato Augusto Farias de Carvalho [Manaus, AM, 1935], poeta, ensaísta e cronista, é autor de *Porto de ocasos* (ficção/ memórias, 1998), *Poesia-do-que-eu-quis* (poemas, 2002) e *Vinho e verso* (poemas, 2005).

Rituraj [Bharatpur, Índia, 1940], mestre em língua e literatura inglesa, exerceu funções docentes de professor universitário por mais de três décadas. Além de poeta, é crítico literário e editor da coletânea *Kavita ki bat.*

Rosângela Darwich [Belém, PA, 1962], doutora em teoria e pesquisa do comportamento, é professora universitária e publicou os livros *Quando Fernando VII usava paletó* (1982) e *Levasse as coisas na flauta* (1988).

Tenório Telles [Anori, AM, 1963], professor de literatura brasileira, é formado em letras e direito. Publicou *Primeiros fragmentos* (poesia, 1988) e *A derrota do mito* (teatro, 2004), e lançou, em parceria com o poeta Thiago de Mello, o CD *Vida e luz*.

Vinod Kumar Shukla [Rajnandgaon, Índia, 1937], professor universitário aposentado, é poeta, romancista e contista. Algumas de suas ficções inspiraram produções cinematográficas. Sua obra inclui o premiado romance *Deewar mein ek khirkee rahati thi* (*A janela que morava numa parede*).

Zemaria Pinto [Santarém, PA, 1957], economista por formação, é poeta e crítico literário. Foi professor de literatura brasileira e editor do jornal de poesia *O Fingidor*. Sua obra inclui *Corpoenigma: haicais* (1994), *Fragmentos de silêncio* (1996), *Música para surdos* (2001) e *Dabacuri* (2004).

POESIA SEMPRE

N° 1 – América Latina
Nº 2 – Portugal
Nº 3 – Estados Unidos
Nº 4 – Alemanha
Nº 5 – França
Nº 6 – Itália
Nº 7 – Espanha
Nº 8 – Israel
Nº 9 – Grã-Bretanha
Nº 10 – Rússia
Nº 11 – Dossiê Borges
Nº 12 – Poesia do Descobrimento
Nº 13 – Dossiê Cruz e Souza
Nº 14 – Poesia Clássica do Irã
Nº 15 – México
Nº 16 – Dossiê Carlos Drummond de Andrade
Nº 17 – Japão
Nº 18 – Dossiê Ferreira Gullar
Nº 19 – Dossiê Augusto de Campos
Nº 20 – Dossiê Adélia Prado
Nº 21 – Dossiê Manoel de Barros
Nº 22 – Romênia
Nº 23 – Angola e Moçambique
Nº 24 – Árabe Contemporânea
Nº 25 – Suécia
Nº 26 – Portugal
Nº 27 – China
Nº 28 – Peru
Nº 29 – Sérvia
Nº 30 – Polônia
Nº 31 – Mística e poesia
Nº 32 – Poesia Contemporânea do Irã
Nº 33 – Hungria e Índice Geral

Poesia Sempre – Ano 17 – Número 34
2010
Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional

ISSN 0104-0626

I. Literatura – Periódicos. 2. Literatura – História e crítica – Periódicos I. Biblioteca Nacional (Brasil).

CDD 808.8

As imagens utilizadas na revista Poesia Sempre pertencem ao acervo da Fundação Biblioteca Nacional, salvo aquelas com indicação de proveniência. São publicadas somente imagens autorizadas. Não sendo identificados os detentores, os interessados devem se manifestar. As opiniões nos artigos são de responsabilidade exclusiva dos respectivos autores.

Agradecimento a Fernanda Gerbis e Fellipe Lacerda.

Revista Poesia Sempre
Fundação Biblioteca Nacional
Av. Rio Branco, 219, 5º andar
Rio de Janeiro RJ
20040-008
poesiasempre@bn.br

Impresso pela Editora Progressiva Ltda.
Composição em Bauer Bodoni
Capa em papel cartão Supremo 300 g/m²
Miolo em papel Pólen Soft 80 g/m²

ISSN 0104-0626

BIBLIOTECA NACIONAL
200 anos

MINISTÉRIO DA CULTURA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

Ministério
da Cultura

BRASIL
UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL