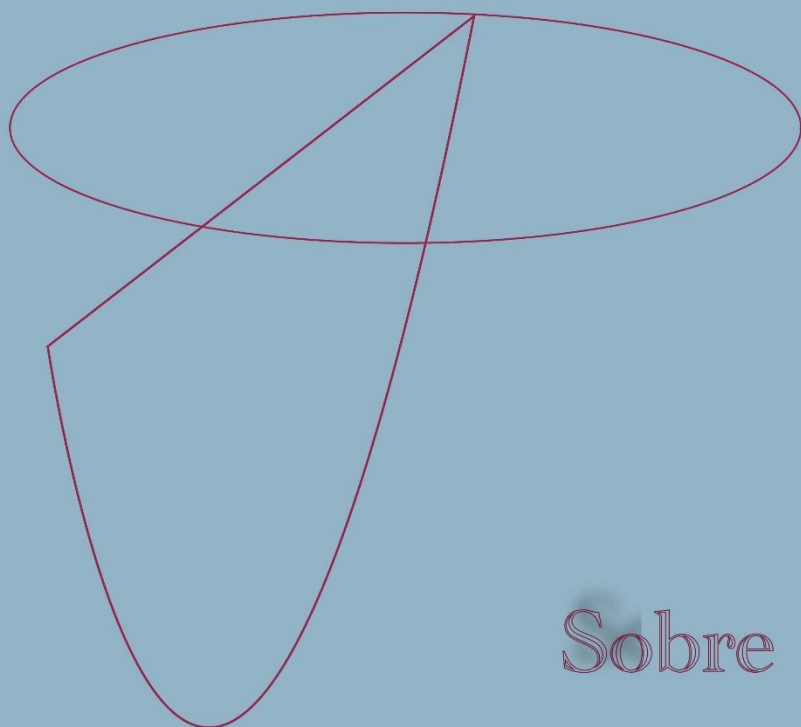


SOBRE O OLHAR CICLÓPICO: LEITURAS DA OBRA DE HORÁCIO COSTA

Organizado por Betina Ruiz e Rogério Caetano de Almeida



Sobre o olhar ciclópico: leituras da obra de Horácio Costa



Betina Ruiz e Rogério Caetano de Almeida (Orgs.)



Sobre o Olhar Ciclópico: Leituras da Obra de Horácio Costa
ISBN: 978-989-97851-2-0
Porto, 2017

Edição do Centro de Estudos Interculturais do Instituto Superior de
Contabilidade e Administração do Instituto Politécnico do Porto

Autoria:
Betina Ruiz e Rogério Caetano de Almeida

Diagramação:
Cíntia de Santana Souza e Rogério Caetano de Almeida

Capa:
João Girão

Centro de Estudos Interculturais
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto
Gabinete 333
Rua Jaime Lopes Amorim
4465-004 S. Mamede Infesta
Portugal
Telefone: +351 22 905 00 37 (ext. 333)
URL: <http://www.iscap.ipp.pt/cei>
E-mail: cei@iscap.ipp.pt
Facebook: Centro de Estudos Interculturais
Twitter: ISCAPCEI

SUMÁRIO

Um prefácio nada fácil: um olhar barroco é quase toda(o) poesia	5
ARTIGOS E ENSAIOS	11
APONTAMENTOS PAISAGÍSTICOS NA POESIA DE HORÁCIO COSTA, CIDADÃO DE ALGURES, por Ana Cristina Joaquim	12
O ANÚNCIO DE MUITAS MORTES E DE ESTADOS QUE SE VÃO AJUSTANDO AO POEMA, EM RAVENALAS, por Betina Ruiz	24
BREVE MERGULHO EM MAR ABIERTO: DIÁLOGOS, CRÍTICAS E HISTORIOGRAFIA DE HORÁCIO COSTA ÀS MARGENS OCEÂNICAS, por Fermín Vaño Ivorra	40
SOBRE “RAVENALAS”, por Leonardo Gandolfi	56
AMAR BABEL: A POESIA DE HORÁCIO COSTA E AS FRONTEIRAS DO CONHECIMENTO, por Maria Luísa Malato	62
OUTRO BERNINI: O NEOBARROCO EM “BERNINI”, DE HORÁCIO COSTA, por Rogério Caetano de Almeida	76
O ESPAÇO NA POESIA DE HORÁCIO COSTA: UM PERCURSO POR POEMAS, por Simone Homem de Mello	98
RESPINGOS DE "CHUVA OBLÍQUA" DE FERNANDO PESSOA EM "PAPEL DE PAREDE" DE HORÁCIO COSTA, por Vivian Steinberg	114
POEMAS EM DIÁLOGO	125
CARTA AO MESTRE HORÁCIO COSTA, por Ana Cristina Joaquim	126
OUTRA CARTA AO MESTRE HORÁCIO COSTA, por Ana Cristina Joaquim	128
ENTREVISTA	130
POEMAS INÉDITOS DE HORÁCIO COSTA	143
RENINA ATENA GARÇA REAL	144
PAPEL DE PAREDE	145
CAGÓLEO EM SACHÊ	148
O PRIMEIRO ANO DO MEDO	149
OFIÚCO	150
FIAMA: A VOZ E A PEDRA	152
O MUNDO VISTO DE CIMA	156

Um prefácio nada fácil: um olhar barroco é quase toda(o) poesia

A obra poética de José Horácio de Almeida Nascimento Costa, ex-aluno de um Mestrado em Artes pela Yale University, e de um Mestrado e um Doutorado em Filosofia, pela mesma universidade, ex-professor-titular da Universidad Nacional Autonoma de México e, desde 2001, professor na Universidade de São Paulo, é de uma complexidade assinalável, é uma obra difícil. Tal dificuldade relaciona-se, em parte, a uma condição da própria contemporaneidade.

Horácio Costa é um poeta contemporâneo, cuja obra exige dos leitores um raciocínio intrincado e um pensamento afeito a um campo largo mas, para além desse fator, há nele um intelectual com vasta produção, em diversas áreas, como amplo também é o alcance das suas andanças e do seu olhar – seu nome pode ser encontrado em um texto sobre os mantos reais europeus e americanos, e suas significações no processo histórico das nações.

Nenhum espanto, afinal deve ser assim, em tal situação produtiva, que encontramos muitos outros poetas de nossa época, ou não?

Ainda que não o seja, isto é, ainda que não tenhamos tantos poetas polivalentes e inquietos, lembremos que é em nós, seus leitores, que não está o necessário distanciamento crítico; ler qualquer um dos muitos poetas contemporâneos é, como apontam diversos especialistas, tarefa que cumprimos parcialmente, tornando mais improvável o florescimento de um diálogo profundo e completo com as obras por eles publicadas.

Por outro lado, desconfiamos que ler uma interpretação do contemporâneo talvez seja até mais difícil do que apreciar por si e sem ressalvas o produto de nossa época, porque em termos conceituais e pessoais há ruídos: são trazidas à baila nomes e ideias às vezes mal aplicados, incorrem-se em anacronismos, expressam-se afinidades mais do que valores. Militamos, todos nós? Talvez nos Inclinemos para lá ou para cá enfim, quando os filtros da leitura deveriam ser outros.

Em Horácio Costa, a *poiesis* é singular e com a afirmação dessa

condição, precisamente, foi encetado este texto introdutório. Suas interpretações do contemporâneo são plurais e além disso andam de braços dados com uma óbvia e necessária relação com o passado, especialmente o barroco; o pesquisador/investigador é colocado num grande esforço de dedicação, para se aproximar de sua obra, como deve ter acontecido a um antigo leitor de alfarrábios. Já são doze os livros de poemas (e, em cada poema, encontra-se aberto um leque colorido de apontamentos concatenados), como muitos são os livros traduzidos, as entrevistas dadas e os ensaios.

A fortuna crítica presente neste livro, isto tudo posto, versa sobre temas bastante diferentes uns dos outros. É a própria obra, vigorosa, que possibilita essa multiplicidade.

Relativamente aos trabalhos feitos sobre a obra do poeta, Ana Cristina Joaquim, também ela poeta, nos brinda com dois poemas em forma de diálogo com o mestre, os quais aparecem a seguir à crítica. Seu artigo ou ensaio, como ela mesma o chama, tece considerações sobre a paisagem e seu significado em diferentes obras poéticas de Horácio Costa: a reflexão é sobre a urbe como fonte de epifania, de iluminação. A contribuição ensaístico-poética que trata, entre outras coisas, do “exercício visual na prática escritural” pode ser aqui sintetizada pela frase belíssima em sua peculiaridade: a paisagem é “como o ganho relativo na intersecção entre o corpo e o espaço de circunscrição”, ou, por último, uma sobreposição metalinguística de espaços díspares.

A percepção poética do trabalho de Betina Ruiz explora a superação e os estados cíclicos nos poemas de *Ravenalas*. Na pequena digressão sobre a presença da palmeira na poesia e na música brasileiras, a autora demonstra como a palmeira representa um “desejo de idealização” na poesia de Horácio Costa. A ravenala “é bússola, é termômetro, baliza o sentir e o fazer - ou pelo menos sinaliza, sintoniza o fazer e o sentimento do sujeito poético (que ao longo do livro pode ser ou de perda ou de alguma vantagem pessoal)”. As plantas, em geral, fazem o poema crescer em *Ravenalas*, o que leva o leitor à percepção de “estados naturais plenos”. Sem deixar de observar certa “hesitação intelectual”, o texto demonstra uma mescla madura de sensibilidade e intelecto com a observação de que há em Horácio Costa um tipo de poema que “congela o poeta na sua conversa íntima sobre a escrita do poema, o seu

lugar na tradição e o gesto de desfiar memórias”.

Fermín Vaño Ivorra faz um caminho diverso: explora o livro de ensaios escrito por Horácio Costa, *Mar Abierto*, para demonstrar a proximidade entre brasileiros, portugueses e hispano-americanos. O autor ressalta um aspecto primordial pontuado por Horácio Costa, também indicado na entrevista deste livro: a falta de integração entre essas culturas. O texto aponta para Horácio Costa como um viajante que “cria uma ponte panorâmica atlântica, chamando à introspecção para que possamos atravessá-la e entender um pouco mais sobre o mundo literário e também histórico dessas culturas”. Três ensaios, dos trinta da antologia *Mar Abierto*, são analisados. Sobre a comparação entre Camões e Góngora, o trabalho afirma que “um carregou a pátria no mundo, o outro carregou a pátria nas letras”. O segundo ensaio analisado é o das peregrinações na Nova Espanha e vai de Camões até Fernão Mendes Pinto, de Góngora até Sigüenza. Nele, Ivorra indica-nos certo distanciamento dos portugueses, em estudos que poderiam aproximar as duas culturas. O último trabalho contempla vinte poemas da novo-hispana Sór Juana Inés de La Cruz, mantidos inéditos até que, em Portugal, num grupo chamado “Casa do Prazer”, surgiram da correspondência entre freiras, capaz de proporcionar a elas “liberdade na escritura”. Tal relação “produziu um intercâmbio tanto linguístico como literário entre as culturas da península Ibérica” que não ocorre mais. O que falta para que tal intercâmbio se efetive na contemporaneidade? Como o trabalho indica, os estudos em literatura comparada seriam uma possível saída.

O trabalho de Leonardo Gandolfi, já publicado anteriormente na importante revista *Colóquio/Letras*, é uma resenha de *Ravenalas* que indica o tom da obra horaciana: entre uma “poesia mais concentrada, construtivista, e outro tipo cuja dicção seria mais oralizante e de temática francamente cotidiana”. De um lado, a leitura de João Cabral e dos concretistas, do outro a geração marginal dos anos 70, mas o autor alerta: “muita vezes classificações iludem”. Por isso, destaca que o interesse de Horácio Costa pela obra de Haroldo de Campos se aproxima mais da “discursividade e um transbordamento imagético distante da concisão e substantividade do primeiro momento concretista”. Assim, a ironia e a intertextualidade funcionam como

mecanismos para “manipulação de imagens, de planos narrativos, de tempos históricos, de referências de leitura”. Além disso, ele demonstra outros aspectos da mudança de paradigma que a poesia horaciana nos traz, ou, conforme já indicado aqui, algumas especificidades desenvolvidas por sua obra.

Maria Luísa Malato, professora conhecida no meio a que esta publicação se oferece mais prontamente, identifica um policentrismo na obra de Horácio Costa que se opõe ao egocentrismo. Tal policentrismo “é conscientemente ‘artificial’, resultado da arte”. Por extensão, a autora indica que todo vizinho, o outro, é “inumano, bárbaro, ou invisível” e, por isso, deve ser abalado, traduzido, carregado. Daí a grande questão provocada pela poesia de Horácio Costa, através da linguagem, ser suposição de uma falsa centralidade e/ou superioridade de uma cultura sobre a outra. Talvez por isso “lemos como forma de ausência a pluralidade, a diferença, o trânsito ou a transitoriedade”. Ao referir-se aos sentidos do termo “paisagem”, a autora delinea uma proximidade com uma Babel “onde os marcos enterrados no terreno são frequentemente provisórios, delimitando imperfeitamente um espaço de gentes em passagem, vinda de muitos outros “países”, gente que fala outras línguas e percorrerá ainda por caminhos distantes”. De tal maneira, “tudo parece contribuir para uma compreensão, e uma expressão, do híbrido” que essa Babel é, à maneira da desconstrução de Derrida, “uma negação e uma afirmação”.

Os rótulos, o ornamento e, dentre os tipos de ornamento, a experiência própria do viajante que, fino e eloquente, absorve o outro, estão no artigo de Rogério C. de Almeida, "Outro Bernini: o neobarroco em *Bernini*, de Horácio Costa". A tentativa empreendida, neste caso, é a de ler em perspectiva, por exemplo, o erotismo no poeta. Concentrado no trabalho de se comunicar num nível de excelência e num regist(r)o de liberdade (que é, em Horácio Costa, profundo respeito pelo poder redentor da ironia), o erotismo em determinados poemas dele passa pelo recurso a outras línguas, nas suas respectivas construções sintáticas, na dinâmica que estabelecem com outros idiomas e com a responsabilidade assumida de desdizer para dizer de outro modo, de muitos modos, aliás. Na conversa entre os sentidos e as formas, textos

literários reaparecem, desestabilizados, e da própria literatura canônica riem, em Horácio Costa.

Se a “paisagem” é analisada em vários dos textos presentes, Simone Homem de Mello, por seu turno, trabalha com o espaço “em/como linguagem” na *poiesis* horaciana. Enquanto espaço e linguagem, “o gesto estruturador, ligado à matéria construtiva, se faz presente ao lado daquilo que escapa a qualquer moldura material: o todo-sempre”. A poesia, assim, está no cerne da “experiência mediada das coisas”, enquanto espaço-linguagem que rompe com as fronteiras, por exemplo, corporais: “A evocação da imagem do sambaqui indígena, [...], sugere – em simulação de rito – a mistura das matérias corpo e construção, eliminando a diferença material entre habitante e habitado. A construção não é mero espaço-continente, é espaço-agente”. O espaço externo, como indica a autora, gradativamente desdobrável, também desvela um “bizarro mundo-bazar”, ao mesmo tempo em que a ausência no espaço é lembrança e os “espaços disparatados” geram “uma imagem-múndi descontínua”. A percepção da linguagem como perspectiva espacial adquire outras nuances muito bem observadas/poetizadas ao longo do texto.

O trabalho de Vivian Steinberg, último dos trabalhos de crítica deste livro, demonstra como os respingos de *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa, permeiam *Papel de parede*, de Horácio Costa. Se em Pessoa tal feito se dá na intersecção de vários planos imagéticos, ou, como a própria autora indica, “o espaço é o lugar em que as palavras se alojam e com elas as imagens, assim a criação passa a existir, seja uma dança, uma cena, um quadro, um poema”, em Horácio Costa ela identifica uma imagem que “é um estudo sobre a perspectiva em movimento”. A sobreposição de imagens também ocorre nos dois poemas: em Pessoa, resulta numa mescla entre sonho ensolarado e realidade sombria que também se vincula a um Cubismo de “horizontalidade vertical”; em Horácio Costa, a História se concatena ao contemporâneo.

Na entrevista concedida pelo poeta, quase nos surpreendeu que uma pergunta sobre poeticidade e linguagem poética abrisse espaço para reflexões sobre arquitetura barroca europeia, sobre o prazer de uma escrita livre que, segundo o próprio poeta, é acompanhada de engenhosidade verbal que dista da superficialidade prevista pelos barrocos.

Daí para uma reflexão sobre o Brasil e o brasileiro ao longo do processo histórico (“Não somos vaidosos. Somos infantis”), que se complementa com a reflexão sobre a identidade brasileira (“[Mário de Andrade] nos legou o axioma de que nossa identidade é um lugar vazio”) e já estávamos de novo sintonizados com a gama de interesses e o nível de entrega do poeta.

No que toca à identidade, as entrelinhas da entrevista indicaram desdobramentos políticos desse país continental que ao mesmo tempo têm a ver com um “equilíbrio instável” entre as percepções políticas da população (as quais, possivelmente, modificarão o “mapa-múndi” Brasil) e uma visão de que o país continental, inevitavelmente, continuará subalterno.

Outros temas surgiram igualmente na entrevista, como o ensino de poesia por poetas, o Partido dos Trabalhadores no poder, a relação da pesquisa literária em Portugal com os escritores da comunidade de países de língua portuguesa, a importância das traduções que Horácio Costa fez e as reverberações trazidas pelo Prêmio Jabuti, premiação tão importante para poetas brasileiros.

O livro que ora prefaciamos é rematado por alguns poemas inéditos, cedidos por Horácio Costa, e pelas cartas de A. C. Joaquim, mencionadas páginas atrás, neste mesmo prefácio. É um fecho a que cumpre agradecermos sem reservas. Fica esboçada, portanto, nossa vénia. A nós, como editores, coube esta tarefa - até divertida, nós o confessamos -, de percorrer um repertório de inéditos que ocupava 109 páginas e pinçar temas e arranjos, notícias e sons, cometendo o pecado de por descuido ou gague escolher mal. Que nos perdoem algum tropismo e nos compreendam nessa última etapa da edição, em Portugal, dos poemas de Horácio Costa.

Betina Ruiz e Rogério Caetano de Almeida

1. ARTIGOS E ENSAIOS

APONTAMENTOS PAISAGÍSTICOS NA POESIA DE HORÁCIO COSTA, CIDADÃO DE ALGURES, por Ana Cristina Joaquim¹

1. INTERLOCUÇÕES

Paisagem II, conforme consta no comentário que acompanha a primeira publicação do poema, foi escrito “numa sala de espera do hospital da Beneficência Portuguesa, em São Paulo, em 4 de dezembro de 2008. O poeta enviou-o, posteriormente, a alguns amigos por e-mail, no qual dizia tê-lo dedicado à poeta portuguesa Ana Hatherly.”². A marca sequencial que acompanha o título do poema ressalta a sucessão poética, já que em 2007, em *Paulistanas/Homoeróticas*, nos deparamos com o poema que seria o primeiro da série:

PAISAGEM

Abre-se para um anfiteatro entre prédios,
Um vão urbano sobre esta esquina,
A janela, e assim o hipérbato,
Apenas para começar a oração
Como quem vislumbresse um sentido outro
Que o de aderir-se ao acaso sobre uma esquina
Edificada não: edificadíssima
E o ligeiro declive até o monumento,
Uma bandeira nacional, quem diria,
Com suas cores vibrantes que algum dia
chocaram
Elizabeth Bishop, alguém preocupado
Com o ritmo e a respiração da frase,
Uma oração descabelada como anêmonas
Sujeitas às mais sutis correntes
- I simply can't believe I have just written
that, pois há a bandeira hasteada
no ponto focal e ao fim deste parágrafo –,
e que fazer com ela? Já não posso mais
respirar.

Ainda há outra à direita, desta vez
A deste Estado e mais sóbria
Do que a desta nação e mais longínqua,
Fincada sobre uma espiro final art-déco,
Mais bela à noite que devidamente
Iluminada. Não diviso mais bandeiras
Nesta paisagem. Não que façam falta

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo. Contato: wiquen@gmail.com

² COSTA, Horácio. *Paisagem II*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2009, p. 15.

Nem que me fascinem, não que impliquem
Em algum funcionamento desbordado
Da linfa, tal como um lento deslizar
De arraías-gigantes. Apenas marcam
O lugar preciso desta paisagem. Aqui.
E recortam-se contra estas nuvens púmbleas:
Não alto-mar: mar do alto.

Reflita um pouco. Choverá?
E pensa nos teus pés de pedestre,
Agora que entre as bandeiras
E sob as nuvens
Cruza o céu de São Paulo
Mais um helicóptero.

SP, 10.II.06³

Paisagem apresenta grande diversidade de imagens comuns com o *Paisagem II*: ambos em referência à São Paulo, ambos ressaltam as nuvens – características locais –, ambos a situação geográfica e arquitetônica da cidade, ambos a ênfase metalinguística (conforme veremos sobre *Paisagem II*, adiante). Ambos, sobretudo, uma reflexão sobre “esta” paisagem: “aqui” (São Paulo), como sendo a *paisagem de origem* do poeta, conforme declaração inscrita em *Mar aberto*, com a qual nos depararemos no decorrer da análise.

Sobre a plaquete, primeiro veículo de *Paisagem II* em direção ao público (posteriormente o poema foi inserido no volume *Bernini*, livro vencedor do prêmio Jabuti em 2014), apresenta o e-mail remetido por Ana Hatherly em resposta ao poema de Horácio Costa. Passo a citar:

Horácio: fiquei muito impressionada com o seu longo e magnífico poema. Neste momento, e lutando com o problema dos meus olhos (quase não consigo ler) estou mesmo assim percorrendo as páginas dos Evangelhos Apócrifos que me enviaram de França. Em um deles, L'EVANGILE DE VÉRITÉ, está escrito (e traduzo): “O Pai revelou-lhe um conhecimento em harmonia com a expressão da sua vontade. O conhecimento do livro vivo que ele revelou aos séculos são de sua letra. Ele mostrou que as letras não são apenas vogais e consoantes que se lêem (...) são letras da verdade que falam e se conhecem. Cada letra é uma verdade perfeita como um livro perfeito...”. E noutra passagem: “Aquele que conhece assemelha-se àquele que está desperto. Bendito seja aquele que abriu os olhos do cego.”. ANA.⁴

Não à toa, a menção à quase cegueira da poeta portuguesa se

³ COSTA, Horácio. *Paulistanas*. São Paulo, Lumme Editor, 2007, pp. 32, 33.

⁴ Idem, pp. 15, 16.

estabelece como ponte de um trajeto poético percorrido – entre outras veredas... – pelas referências religiosas que ganham relevo a partir do comentário de Ana Hatherly. Referências presentes no poema de Horácio mesmo, tal como lemos nas seguintes passagens: “(...) e abaixo o sujo mar/ (...), pai/ esquecidiço e insolidário quem/ nos filia a cada estação e quem/ nos manda carícias sob forma de/ sazonais monções”, ou ainda: “As raízes do fícus, gigantescas,/ entre as pistas da auto-bahn/ esperam quem nelas se aninhe/ e ao pé da copa frondosíssima,/ como Buda, se ilumine; (...)”. No primeiro caso, o *sujo mar*, figurado como um *pai*, acaba por assumir contornos propriamente religiosos justamente porque orchestra o cosmos com a finalidade de propiciar *carícias* ao filho; e, num segundo momento, a *copa frondosíssima* do fícus, faz referência à iluminação de Buda sob a árvore *nim*, espécie de fícus da Índia. O tema da iluminação é indissociável do *satori*, ideia recorrente na poesia de Horácio desde o livro homônimo de 1989. Nos dois casos, importa notar uma tendência propriamente barroca do poema, tal como pontuada por Severo Sarduy, que reconhece o barroco “enquanto imersão no panteísmo: Pan, deus da natureza, preside toda obra barroca autêntica.”⁵; uma vez que a religiosidade que se apresenta em Horácio Costa é permeada pelas figurações da natureza inscritas nas imagens do *mar* e do *fícus*. Ainda outra religiosidade pode ser mencionada, já que o verso “será meu espelho colinado” é um recorte de um poema mais antigo chamado *Meu caminho para Meca* (do livro *28 poemas/ 6 contos*, de 1981), em referência direta ao islamismo.

Sobre o panteísmo a que fizemos referência, conviria complexificá-lo em consonância com o longo poema de Teixeira de Pascoaes, *Jesus e Pã*, e com a proposta ali explicitada de unificar, sincreticamente, catolicismo e panteísmo, uma vez que também no poema de Horácio Costa, o catolicismo surge como referência, de acordo com os versos a seguir: “(...) nem Quasímodo horrendo/ se esconde em nossa Sé”, e ainda: “(...) o vislumbre da/ distante cúpula da Catedral, cujos/ bronzes estão cobertos por cinábrio”. Tal sincretismo, de modo algum reagiria à estética barroca, uma vez que, novamente de acordo com Sarduy, o barroco se vale do excesso como forma

⁵ SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo, Editora perspectiva, 1979, p. 59.

permanência estética:

o barroco, superabundância, cornucópia transbordante, prodigalidade e desperdício (...), irrisão de toda funcionalidade, de toda sobriedade, é também a solução para a saturação verbal, para o *trop plein* da palavra, a abundância do nomeante com relação ao nomeado, o enumerável, o desbordamento da palavra sobre as coisas.⁶

de modo que acrescentar o panteísmo ao cristianismo, ao islamismo, ao budismo, é mesmo uma operação de transbordamento, uma forma de cidadania poética inclusiva.

Mais do que o aspecto religioso acima evidenciado, o trajeto referencial – que mencionamos acerca do comentário de Ana Hatherly – é propriamente um trajeto de lugares de fala que, neste caso, redundando num diálogo quase doméstico, já que entre o poeta brasileiro e a poeta portuguesa há uma vizinhança histórico-idiomática: a partilha ocorre de modo íntimo, arrisco dizer. Poeta e poema como manifestações do “muito ver”, *topos* mítico recorrente, pelo menos desde que Tirésias, cego, foi capaz de enxergar a cegueira de Édipo: a deste, cegueira amplamente manifesta – se num primeiro momento é apenas simbólica, ao cabo da tragédia é mesmo a perfuração dos globos oculares... –. Não menos curioso o caso de Jorge Luís Borges, para quem a cegueira, hereditária e gradual, foi espécie de guia para desvendar os simbólicos labirintos em que consistem as bibliotecas que percorreu.

15

2. O OLHO PARA QUEM OLHA

A proposta encampada por Ana Hatherly em resposta ao poema de Horácio Costa é, portanto, a de situar o “lugar” desta paisagem numa cadeia de visionários da palavra. Não é coincidência o fato de que a poeta portuguesa tenha dedicado grande parte de sua obra à expressão visual da prática escritural, tal como se vê em *A reinvenção da leitura* ou em *Um calculador de improbabilidades*. Tampouco seria coincidência o olho no centro da questão

⁶ Idem, pp. 69,70.

poética em Horácio Costa, conforme lê-se em poema inscrito no volume *Ciclópico olho*, de 2011:

ESSE OLHAR QUE VARA O CRISÂNTEMO
esse olhar é meu.
Esse olhar que vara o amarelo
esse olhar é meu.
Esse olhar que de noite
perpassa a noite
o amarelo
o crisântemo
o olhar mesmo
esse é meu olhar.
Vem embebido
do dono
mas é seu próprio
é sozinho.
Esse olhar não tem
dono ou base:
o Monte Ajusco
a Cordilheira do Atlas.
Esse olhar vara
por si:
a flor varada
depois dele desfolha-se

SÃO PAULO, 6 V 99⁷

16

Redundância seria dizer que a visão é, dos sentidos, o mais reivindicado no ato poético juntamente com a audição, seja no ato criativo (em referência ao poeta) ou no ato receptivo (em referência ao leitor). Como bem disse Paul Zumthor acerca da relação entre poesia e corpo:

Objeto de percepção sensorial interpessoal, o gesto 'coloca na obra', para o seu autor, elementos cinéticos, processos térmicos e químicos, traços formais tais como dimensão e contorno, caracteres dinâmicos definíveis em imagens de circunstância e peso, um ambiente, enfim, constituído pela realidade psico-fisiológica do corpo de onde provém e do meio ambiente em que está este corpo. Para aquele que observa o gesto, a decodificação implica fundamentalmente a visão, mas também, numa medida variável, a escuta, o olfato e o toque.⁸

Mais redundante ainda seria afirmar a importância do olho para o que é olhado, obviedade em fato que, neste *Paisagem II*, poema de que enfim passamos a tratar mais pormenorizadamente, se estabelece precisamente

⁷ COSTA, Horácio. *Ciclópico Olho*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2011, p. 106.

⁸ ZUMTHOR, Paul. *Escrita e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005, p. 147.

enquanto paisagem, isto é, enquanto circunstância de um corpo enredado num ambiente, conforme os seguintes versos:

(...) a cidade que tudo isto origina
será o meu espelho colinado
e meus nervos e meu sangue
estas luzes que diviso mental e real-
mente (...) ⁹

Estes versos com que discorro, afinal, sobre o longo poema foco deste ensaio – versos entretanto não iniciais, mas desenhados já nos idos do poema em questão – são, de fato, a figuração de uma subjetividade poética manifesta na presença de um corpo de tal modo imerso no espaço indicado que a imersão é ela mesma o resultado que se apresenta ao leitor: a paisagem. “A cidade que tudo isto origina”, a saber, a cidade de São Paulo – conforme referida em perífrase pelo poeta em versos precedentes: “tais artérias são o próprio desta/ na qual por bem nasci e na qual/ se me for dado imprimir sobre/ o meu devir bizarro a vontade/ minha, hei de morrer (...)”, e, ao fim do poema, por meio dos versos: “(...) enquanto/ reflito sobre São Paulo e sua gente/ neste pavilhão de funcionalidade/ hospitalar, edificado num barranco/ íngreme não: cânion sobre uma artéria/ aberta no fundo de um vale coberto/ por nuvens nuvens nuvens” – a cidade de São Paulo, eu dizia, é o “aqui” responsável pela circunstancialização deste corpo enquanto subjetividade. Ora, a paisagem, portanto, como o ganho relativo na intersecção entre o corpo e o espaço de circunscrição.

Tanto mais que, em Horácio Costa, a constituição subjetiva como resultado de um corpo em situação espacializada não é pontual como poderia parecer tendo em vista este único poema. Os exemplos seriam infindáveis, como podemos conferir diante destes versos exemplares que aqui citamos: “tire tudo da paisagem”¹⁰, em *Ciclópico olho*; “este bar virou paisagem” ¹¹, ou: “paisagem cinza/ que se auto-habita/ paisagem de cinzas/ hidra de situações” ¹², em *Satori*; “Uma paisagem tão perfeita quanto/ Uma árvore de tronco

⁹ COSTA, Horácio. *Paisagem II*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2009, p. 10.

¹⁰ COSTA, Horácio. *Ciclópico Olho*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2011, p. 44.

¹¹ COSTA, Horácio. *Satori*. São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 20.

¹² Idem, p. 52.

octogonal”¹³, em *Ravenalas*; “Mas não se escape desta paisagem,/ ao menos não tão facilmente”¹⁴, em *Onze duodécimos*; “Com a mandíbula travada,/ curioso observa o menino/ a singular paisagem que vive no linho:” ¹⁵, em *O menino e o travesseiro*; “(...) uma paisagem descobre como se uma estepe;/ matilhas atravessam a cena e a estepe sou eu,/ eu a paisagem que se abstrai (...)”¹⁶, em *Quadragésimo*; etc., etc., etc. Este *topos* é declarado pelo poeta-crítico, na abertura de seu livro de ensaios *Mar aberto I*, em justificativa à pertinência da edição do livro no Brasil (livro que, em 1998, já havia sido publicado no México). Horácio Costa afirma:

Para mim, as atividades de ensaísta, que se vinculam apenas por uma faceta à minha ocupação docente, de tradutor de poesia, e de poeta encontram-se, como reza a alta modernidade, em relação de estreita reciprocidade. Nesse sentido, este *Mar Aberto I* não traz apenas uma seleção, feita nos anos 90, dos ensaios literário-críticos que tinha escrito até então: traz também, para os meus poucos leitores, um mapa da minha entrada à literatura como fenômeno – uma espécie de cartografia *raisonnée*, portanto, dos pontos na costa a partir dos quais comecei a traçar as minhas cartas de navegação. Talvez seja esta a razão principal pela qual parece-me significativo publicá-los, em outro século, outro momento cultural, e outra paisagem. Enfim, a paisagem de origem.¹⁷

Notável o vocabulário utilizado para tal apresentação: “um *mapa* da minha entrada na literatura”, “uma espécie de *cartografia raisonnée*”, “pontos *na costa*”, “minhas *cartas de navegação*”, “outra *paisagem*”, “a *paisagem* de origem”. Notável, dissemos, e dizemos ainda: inescapável ou, conforme o verso de *Onze duodécimos* que citamos há pouco, “Mas não se escape desta paisagem”.

Mas, afinal, “não se escape” de qual paisagem? A que se refere o pronome demonstrativo estrategicamente escolhido? O pronome, na condição de dêitico, depende sempre da circunstância de enunciação (e a circunstância de enunciação, por sua vez, é, a cada poema, indicada mediante um

¹³ COSTA, Horácio. *Ravenalas*. São Paulo: 2008, p. 52.

¹⁴ COSTA, Horácio. *Onze duodécimos*. São Paulo: Lumme Editor, 2014, p.11

¹⁵ COSTA, Horácio. “O menino e o travesseiro” In: *Fracta, antologia poética*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 119.

¹⁶ COSTA, Horácio. *Quadragésimo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999, p.115.

¹⁷ COSTA, Horácio. *Mar aberto I*. São Paulo: Lumme Editor, 2010, p. 7.

procedimento que ultrapassa a atualização poética *per si* para abarcar o momento e o local da composição poética mesma. A exemplo de *Paisagem II*, lemos: “Na Beneficência Portuguesa, SP, 4 XII 2008”¹⁸). Desse modo, afirmamos que a paisagem figurada de forma exaustiva na poesia de Horácio, atualiza o seguinte paradoxo: do lugar determinado pela demarcação geográfica e temporal de atualização poética (indicação de tempo e espaço em que a produção do poema ocorre), ao lugar indefinido subentendido pelo *topos* recorrente da paisagem – como se a paisagem fosse uma espécie de manifestação metafísica recorrente em sua poética, isto é, a paisagem como algo que ultrapassa a mera circunscrição criativa, mas se converte em essência do dizer. Teríamos, dessa forma, uma espécie de cidadania poética que se exerce no eixo determinação-indeterminação, algures-nenhures, todos os lugares, lugares nenhuns. A título de rápida informação e com o intuito de reforçar o eixo opositivo presente na sua poética paisagística, importa dizer que o mesmo paradoxo se revela na escolha do título do último ensaio que compõe o seu livro *Mar aberto I*, a saber: “O centro está em todas as partes”.

No que se refere ao polo das positivities mencionadas – isto é: determinação, algures, todos os lugares –, convém enfatizar os espaços e tempos que, tal como cornucópias transbordantes, abarcam mais de 33 anos de escrita (considerando que seu primeiro livro publicado, *28 poemas/ 6 contos*, é de 1981), e um périplo invejável pelo globo (tendo em vista o fato de que Horácio Costa teve morada no Brasil, nos Estados Unidos, no México, na Espanha, além de ter viajado por uma imensidade de cidades ao redor do mundo, conforme indicado nos poemas: Granada- Nicarágua, Zurique, São Paulo, Rio de Janeiro, Osasco, Braga, Porto, Berlim, Budapeste, La Jolla- Califórnia, Roma, Montevideu, Barcelona, Nova Iorque, Santa Bárbara, Cidade do México, New Haven, Lisboa, Aveiro, Buenos Aires, Santo Domingo, Veneza, Caracas, Guarujá, Sófia-Bulgária, Struga- Macedónia, etc., etc.).

No que se refere ao polo das negatividades mencionadas – isto é: indeterminação, nenhures, lugares nenhuns –, convém ressaltar, como já o fiz, o *topos* escritural da paisagem como manifestação de uma essência do olhar

¹⁸ COSTA, Horácio. *Bernini*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2013, p. 37.

poético, mas com um acréscimo interpretativo que omiti até então: a metalinguagem. Neste caso, proponho um desenvolvimento do princípio metalinguístico em concordância com a ideia de um “olhar essencializado” em que a subjetividade poética é a um só tempo corpo (conforme afirmamos anteriormente) e verdade extra-circunstancial.

3. A ESCRITA ENCENADA

Para tratar da metalinguagem irei me ater a *Paisagem II*, poema que principia com os seguintes versos: “Sentado nesta bergère de courvin/ sinto o poema chegar com ainda/ menos urgência do que parece/ condensarem-se as nuvens sobre a paisagem/”. Novamente a marca da situação de enunciação do poema é evidenciada, e seria simples assim, caso não houvesse a marca essencializante do *topos* horaciano: a paisagem. Poucas linhas a seguir, leio: “– que cada cidade tenha as suas/ características é mais do que natural/ e Dubai e Oslo só se encontram/ por terem topônimos bissílabos –”. Ora, se não é mesmo uma maneira de aproximar pelo aspecto linguístico geografias e histórias tão distantes entre si quanto são as de Dubai e as de Oslo. Daí que esse fato metalinguístico me parece uma operação de sobrepor paisagens mediante a palavra, mediante a letra ou mediante “as letras da verdade”, como bem ressaltou Ana Hatherly por meio da menção ao “Evangelho da verdade”, conforme citamos no início do ensaio. Pensando, portanto, em termos de verdade, essa capacidade da linguagem de aproximar realidades distantes funciona como um catalisador geográfico, isto é, a poesia como se fosse um mapa de proximidades e avizinhamentos.

Por fim, o elo de leitura aqui proposto, com evidente destaque para o poema *Paisagem II*, pretende-se ele mesmo um breve trajeto paisagístico pela poesia de Horácio Costa, como se o próprio ato crítico se convertesse nessa apreciação pelo olhar, num procedimento que, ao menos, intenciona situar o corpo na confluência geográfica e verbal, conforme a confluência proposta pelo presente colóquio. E para encerrar com as palavras do poeta, eis o poema na íntegra:

PAISAGEM II

Sentado nesta bergère de courvin
sinto o poema chegar com ainda
menos urgência do que parece
condensarem-se as nuvens sobre a paisagem
que se descortina deste hospital
debruçado sobre a mais insípida
autopista ou avenida de fundo de vale
– que casa cidade tenha as suas

características é mais do que natural
e Dubai e Oslo só se encontram
por terem topônimos bissílabos –
e tais artérias são o próprio desta
na qual por bem nasci e na qual
se me for dado imprimir sobre
o meu devir bizarro a vontade
minha, hei de morrer e talvez
em algum espaço medical como este
e sempre na observação de plúmbeas
vastas nuvens, que obrigam recordar
a proximidade da serra e sua
exsudação e abaixo o sujo mar
per elas responsável, pai
esquecido e insolidário quem
nos filia a cada estação e quem
nos manda carícias sob forma de
sazonais monções.

Mudo

de posição como em Apipucos
Freyre o faria em outra bergère
mas não diviso sequer mentalmente
nenhum engenho de nome Noruega
na noite que se acende e sim
apenas o estertor de uma cidade
nem libertina nem libertária
nem escarrapachada em indolentes redes
mas que no supino anonimato garante
o quociente de cada habitante seu
à liberdade de escolha, dentro
dos limites xadrezes entre prédios
e vales e parques e não mais.

Que

não se confunda tal simples solaz
ao exercício contumaz da fantasia:
aqui não cortam os ares de Batman
a capa nem Quasímodo horrendo
se esconde em nossa Sé e nem Rachel
Watson ou Esmeralda belas apeiam-se
dos incessantes vagões na Liberdade.
Há dias sinto emergir este poema
e serão tais nuvens baixas quem
o traz e de onde aportará que não da sensação
[experimentada dia a dia
do perviver este espaço dia com dia
no fluxo de um rio ao inverso?
A hibridez do texto corresponde-lhe
e a mim, e ao desejo de plasmar-me

nele e nela repetir e repetir
 que a cidade que tudo isto origina
 será meu espelho colimado
 e meus nervos e meu sangue
 estas luzes que diviso mental e real-
 mente, agora que a sobrevivência não
 em rés búdico, que bem o quisera,
 mas para começar a terminar
 este registro que inda tarda.
 As raízes do fícus, gigantescas,
 entre as pistas da auto-bahia
 esperam quem nelas se aninhem
 e ao pé da copa frondosíssima,
 como Buda, se ilumine; as encostas
 lá embaixo, sulcadas entre bairros
 de espigões, talvez possam sugerir
 semi-aconchegadas aos do montanhismo
 entusiastas, que por aqui transitem
 e aos médicos, o vislumbre da
 distante cúpula da Catedral, cujos
 bronzes estão cobertos por cinábrio,
 o bimbalar mouco de sinos em toque
 fúnebre, que lhes imprima o significado
 da vida de cada um de seus pacientes:
 velhos imigrantes portugueses, mães
 nordestinas deixadas por seus machos,
 nisseis que se expressam por sorrisos
 e o significado da minha vida em
 particular, quase um gondoleiro âgé
 neste Rialto em pane, vestido
 com esta improvável camiseta
 listrada de azul e branco e por hora
 sentado a escrever este poema
 nesta bergère de courvin
 impessoalíssima e com seus olhos
 rasos d'água, como deve ser, enquanto
 reflito sobre São Paulo e sua gente
 neste pavilhão de funcionalidade
 hospitalar, edificado num barranco
 íngreme não: cânion sobre uma artéria
 aberta no fundo de um vale coberto
 por nuvens nuvens nuvens.

4. REFERÊNCIAS

- COSTA, Horácio. *Bernini*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2013;
 _____. *Ciclópico Olho*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2011;
 _____. *Mar aberto I*. São Paulo: Lumme Editor, 2010;
 _____. *Fracta, antologia poética*. São Paulo: Perspectiva, 2004;
 _____. *Onze duodécimos*. São Paulo: Lumme Editor, 2014;
 _____. *Paisagem II*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2009;

- _____. *Paulistas/Homoeróticas*. São Paulo: Lumme Editor, 2007;
- _____. *Quadragésimo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999;
- _____. *Ravenalas*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2008;
- _____. *Satori*. São Paulo: Iluminuras, 1989;
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979;
- ZUMTHOR, Paul. *Escrita e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

O ANÚNCIO DE MUITAS MORTES E DE ESTADOS QUE SE VÃO AJUSTANDO AO POEMA, EM RAVENALAS, por Betina Ruiz¹⁹

"... São minerais
as flores e as plantas,
as frutas, os bichos
quando em estado de
palavra"

(João Cabral de Melo Neto)

A poesia que se faz dos objetos e dos seres que desejamos vivos em nós, habitantes de nossa memória - tão mais viçosos quanto maior a força que em nós os instala -, pode ser tecida numa clara linha de influências, de leituras e releituras, de homenagens e divergências criativas, na prática da intertextualidade e de um constante pensar a poesia, justapondo-a ou mesmo sobrepondo-a ao cotidiano das experiências.

Uma vez bem reproduzidos, bons chamarizes, seres e objetos evocados nos poemas ficam visíveis mentalmente, seguem-nos, contaminam nossos tempos e condicionam a apreensão de outros objetos e de outros seres, como se de uma cadeia se tratasse, como se fosse uma constelação, na configuração outrora sugerida por Alfredo Bosi²⁰.

Na tradição da poesia brasileira, é recorrentemente a palmeira que assim se destaca, pois que se enquadra desde há muito no interesse de nossos artistas pelas origens (ou pela crônica dessas origens), pela auto-representação em permanente construção, seja ela permeada de cenários ou idílicos ou bastante mais realistas, e de sujeitos poéticos ora mais ativos ora mais passivos, isto é, grandiosos como a própria palmeira, mas também mudos e tremulantes como ela.

A palmeira vai e vem como referência imagética, revisita-nos

¹⁹ Professora Doutora em atividade na Escola Superior Artística de Guimarães, desde 2011. Contato: betinasruiz@gmail.com

²⁰ Em *O ser e o tempo da poesia*, encontramos: "é possível pensar em termos de uma constelação, se não de um sistema de imagens, como se pensa em um conjunto de astros. Como se objeto e imagem fossem entes dotados de propriedades homólogos" (p.15).

insistentemente como nossa primeira e mais pura síntese, aquela sempre buscada porque talvez ainda não a possamos substituir ou não a saibamos retocar - e não nos interessa que seja totalmente descartada.

Quando não é nomeada, ainda se faz sentir, o seu farfalhar ainda ecoa. Da poesia à música, múltiplas palmeiras lançam sobre nós um vulto, em paródias e em paráfrases. Até a literatura infanto-juvenil recente feita no Brasil bebe dessa fonte, quando arrisca uma inserção do leitor incipiente nesse universo dos símbolos nacionais²¹. A palmeira é assunto nessa tradição cultural. Não pesam, ao que parece, o medo do ridículo (ou do espelho) nem o da repetição.

No ano de 1974, Martinho da Vila deu voz à letra de “Visco de jaca”, de Rildo Hora e Sérgio Cabral, os quais omitiram nos versos da música a figura da palmeira, ao mesmo tempo em que faziam clara releitura da “Canção do Exílio”, do poeta romântico maranhense Gonçalves Dias. Este último, provavelmente o responsável pela mais antiga introdução dessa linha de associações entre o povo brasileiro e um elemento especial da sua paisagem - muito embora tenha falado tanto da flora quanto da fauna, uma vez que aludiu ao sabiá, às flores, aos bosques e à árvore da palmeira -, inseriu a planta de que estamos a falar em nosso imaginário; consoante a criação poética dele, ela surgia logo no primeiro verso da primeira estrofe, voltando a aparecer na terceira, quarta e quinta estrofes.

Convém lembrar que o poeta romântico valia-se da introdução em solo brasileiro, mais especificamente no Real Horto²², da *Oreodoxa oleracea*, vulgo palmeira-real ou palmeira-imperial, plantada por D. João VI, em 1809; a partir desse episódio, Gonçalves Dias estabeleceu nos seus vinte e quatro versos um marco nas letras nacionais, dado o momento político de ruptura com Portugal, que o Brasil então vivia, dada a musicalidade que construiu e que se

²¹ Tomemos como exemplo um título de 2001, agora em sua 4ª edição, *Rato Rota vai para a rua*, de Rogério Trezza: “Minha casa tem prateleiras / com livros e livros sem par / não permita Deus que eu morra / sem que volte pro meu lar” (São Paulo, Brinque-Book, p.22). A palavra “prateleiras” substitui “palmeiras”, uma vez que o enredo da narrativa deste livro foi construído em torno de um rato que aprecia a leitura e por isso visita e utiliza a biblioteca particular do verdadeiro proprietário da casa em que ele vive.

²² Rosa Nepomuceno, em *O jardim de D. João*, afirma que “Vigorava a determinação do governo de que uma duplicata de tudo o que coletassem pelo Brasil deveria ser encaminhada ao Museu Real ou ao Real Horto” (p.32).

consagrou, como exemplo de uma musicalidade própria da terra.

A exótica espécie de palmeira plantada pelas mãos do próprio regente D. João VI, conforme reza a lenda, foi oferecida por um comerciante português que estivera de passagem pela Ilha de França (hoje denominada Ilha Maurício), lugar onde visitou o Jardim Gabrielle, parte do Jardim de Pamplémousse. Teve excelente difusão no Brasil²³, sendo admirada pelos barões do café. Suas sementes foram vendidas por escravos, ao mesmo tempo em que protegidas por Bernardo José de Serpa Brandão, diretor e administrador do espaço daquele plantio entre 1829 e 1851.

Voltando a Martinho da Vila, intérprete dos versos de Rildo Hora e Sérgio Cabral, assinalemos que é tratado em Portugal também como poeta e não só como cantor de sambas²⁴; foi quem mais cedo gravou “Visgo de jaca”- que hoje pode ser ouvida na voz da jovem cantora paulistana Céu. A música se serviu muito mais da menção à fauna do que à flora, falando do sabiá para explicar um pouco da nossa maneira de estar na paisagem natural, no amor, no mundo. No lugar da palmeira, os dois compositores de música popular optaram pelo sapê, uma gramínea, e pela aroeira, árvore encontrada em boa parte do território nacional, de sul a nordeste. Com a gramínea, o pássaro do achado poético de Gonçalves Dias de facto cria seu ninho.

Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda, entretanto, já haviam igualmente enfatizado a sabiá (palavra posta no feminino, sim), na canção de mesmo nome composta por eles e interpretada pelas cantoras Cynara e Cybele na terceira edição do Festival Internacional da Canção, em 1968. Falavam ao intelecto e ao corpo sobre planos, enganos e estradas (“Que fiz tantos planos / De me enganar / Como fiz enganos / De me encontrar /

²³ “Adicionalmente, para a sua difusão, além das sementes vendidas clandestinamente pelos escravos, colaborou o hábito da Casa dos Imperadores do Brasil de oferecê-las, aos súditos mais fiéis, como símbolo de lealdade à coroa. Disso resultaria a sua presença em jardins dos solares e fazendas da nobreza do império brasileiro (7). No próprio JBRJ, palmeiras-imperiais foram plantadas em aleias, ultrapassando mais de 430 exemplares, tornando-se mesmo símbolo da instituição e despertando o encantamento dos seus visitantes” (“A palmeira imperial: da introdução no Brasil-colônia às doenças e pragas no século XXI”, João S. de Paula Araújo e Ângelo Márcio S. Silva, 2010).

²⁴ Esteve presente, como poeta, no VII Encontro Internacional de Poetas, organizado pela Secção de Estudos Anglo-Americanos do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e realizado de 27 a 29 de maio de 2010. A nota biográfica que o apresenta ao público inscrito no evento alude a “uma dezena de livros publicados” (p.56).

Como fiz estradas / De me perder"), concluindo a favor do: "Foi lá e ainda é lá / Que eu hei de ouvir cantar / Uma sabiá". Foram vaiados, tidos como fora da realidade nacional. Pouco tempo depois, Chico Buarque teria a experiência concreta do exílio.

A canção "Sabiá" foi gravada também por Elis Regina, em 1980 e, em Portugal, pela cantora e compositora Carminho, num álbum do ano de 2016.

Contudo, ainda antes dos artistas cariocas acima referidos, o músico pernambucano Luiz Gonzaga já tinha trabalhado em torno da figura do sabiá em mais de uma interpretação ("Sabiá", de 1951); e houve também outras parcerias, por exemplo a travada com Zé Dantas, compositor muito ligado ao Nordeste do Brasil, nas quais eles falavam sobre pássaros e sobre a escassez no sertão, inclusive a da flora. O contexto era bastante distinto: de expressão de uma relação mais próxima do homem simples com o meio natural, numa crónica do popular e do natural e não sobre o popular e o natural. Existem ainda outras composições dele e de parceiros, as quais falam de pássaros ou tem-nos no título²⁵, como "Araponga", "Asa Branca", "Assum Preto", "Acauã" e "Pássaro carão", respetivamente de 1943, 1947, 1950, 1952 e 1962. E interessa não perder de vista, igualmente, a relação de Luiz Gonzaga com a poesia, que se reflete na amizade com o poeta Patativa do Assaré.

Há, ainda, a composição de Roberta Miranda, "A majestade o sabiá", talvez mais conhecida na voz de Jair Rodrigues, que no lugar de um "lá" e um "cá", do poema original romântico, traz "um lugar todinho meu" e "uma rede preguiçosa pra deitar", numa adaptação que torna mais acessível ao público desse género musical, o sertanejo, o mesmo conteúdo aprendido noutra registo da linguagem, em Gonçalves Dias. E há, igualmente, a letra de Arthur Nestrovscki para "Serenata", adaptação de música erudita feita com o artista paraibano Chico César.

Muito provavelmente se filiam, as canções desses compositores mencionados, ao sabiá de Gonçalves Dias.

Retornando às criações e recriações poéticas a constelar em torno da "Canção do exílio" - sem intersecção com a música, contudo -, é preciso ter em

²⁵ "Araponga" é composição exclusivamente instrumental.

conta que doze anos depois de Gonçalves Dias, Machado de Assis compôs um poema intitulado “A palmeira” e que ele viria a ser seguido, no recurso à planta como nosso emblema, pelos poetas Casimiro de Abreu, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade - em mais de um poema²⁶ -, Mário Quintana, José Paulo Paes e até por Paulo Leminski, que se valeu do formato do *haikai*, num tom que fica entre o louvor e o humor leve, feito de rimas, de trocadilhos e da sugestão de uma emoção tão humanamente prazerosa e sutil quanto o *frisson* na palmeira:

A palmeira estremece
Palmas para ela
Que ela merece

Presente em espaços geográficos os mais diversos, a palmeira aparece também na poesia de José da Silva Maia Ferreira, poeta angolano ("Tem palmeiras de sombra copada / Onde o Sóba de Tribo selvagem / Em C'savana de gente causada, / Adormece sequioso d'aragem"), do português Pedro Tamen²⁷ e de Ruy Duarte de Carvalho, poeta e antropólogo nascido em Portugal e naturalizado angolano por condição ou implicação pessoal e percepção confessa de que, na poesia desse país, está uma alma que ele reconhece como sua e arrepiante ("sou cidadão angolano, o que marca completamente a minha vida, os meus trânsitos e a minha postura, a minha casa é em Luanda"²⁸). O registo da palmeira no âmbito dessa poesia insere-se numa proposta “telúrica”²⁹, nas palavras de Maria Manuela Jales Camposana de Araújo, poesia concisa sobre a solidão, a troca e a eloquência de alguns silêncios:

²⁶ “Não se mate” e “Nova canção do exílio” foram publicados em livros consecutivos, no intervalo entre 1934 e 1945. O primeiro nos apresenta um sujeito poético “melancólico e vertical” tal e qual a palmeira. Ele testemunha, ele intui - como intui o fazer poético -, mas não vai além disso, não se move nem o deve fazer (“não diga nada a ninguém”). Ambos os livros foram comentados por Horácio Costa em um artigo reunido em *Mar abierto*, edição de ensaios publicados no México, em 1998.

²⁷ No primeiro dos “Três fragmentos a Cristovam Pavia”, lemos: “O fundo esse por onde tu saístes / qual é ele? Só uma coisa sei:/ que é, e por aí / foste encontrar as glicínias virgens./ E mais do que nunca no maior silêncio / nos repetes teu branco telegrama. / Nos caminhos da quinta, as doninhas / também elas se calam, e as palmeiras: / o mundo inteiro é tua testemunha.” (*Retábulo de Matérias*, 2001).

²⁸ Maria João Seixas, 2000.

²⁹ Maria Manuela Jales Camposana de Araújo, 2008, p.130.

Yoruba

Três	amigos	eu	tinha.
Pediu-me		o	primeiro
que	dormisse	na	esteira.
Pediu-me		o	segundo
que	dormisse	no	chão.
Pediu-me		o	terceiro
para	dormir	no	peito.
Cedi	a	voz	do
e	vi-me	transportado	a
			um
			grande
			rio.
E	do	rio	eu
e		o	rei
			vi
			do
			o
			rei
			sol.
E		vi	palmeiras
tão		carregadas	de
que	o	peso	as
e as palmeiras	morriam.		fruto
			vergava

Finalmente em “Orfismo”, de Horácio Costa, lá está (de novo) a palmeira, que responde à voz do dono, sujeito poético, para corresponder a um desejo de idealização. Não resiste à modernidade do poeta paulista o acento ufanista de Gonçalves Dias, certamente que não, mas sobrevivem a experimentação poética e a atenção a uma linha mestra, a uma certa coerência no constructo do conjunto da obra: há uma voz que comenta o que investiga (e a pesquisa é também sensorial, dá-se com as mãos, como se se aplicasse a uma planta enquanto desfolhada, de resto), observa a si e à poesia em cena, enquanto se questiona, interagindo com o seu tempo, com uma noção de lirismo e com a sua condição de poeta e de homem:

Não	sei	se	não	é	melhor
Ficar					assim
Tudo		tão			imaginário
Com	um	único	CD		tocando
E	depois		o		silêncio
Não	sei	se	não	é	assim
O					melhor
A	palmeira		respondeu		à
Voz					
Tornou-se					ereta
Quando debulhei a ária					

Poema do livro *Ravenalas*, “Orfismo” fortalece a ideia de vinculação do homem a uma natureza particular, a um elemento especial da(s) paisagem(ns). A planta ravenala, que dá nome ao livro de Horácio Costa é, aliás, conhecida como “árvore do viajante” e a reprodução de um verbete de dicionário o esclarece nas edições com encadernação em brochura e de capa dura do livro em questão, bem como uma nota preliminar que assim termina: “A palmeira ravenala sempre me fascinou. Havia um exemplar perfeitamente adulto, cujas folhas parecem-se aos dedos das mãos humanas espalmados lado a lado no espaço, no jardim fronteiro da casa do meu avô Colombo, na Aclimação. Hoje, lá há um edifício soberbamente incaracterístico, mas o leque daquela árvore-do-viajante ainda balança na minha memória”.

A ravenala, que no Brasil foi implementada posteriormente à palmeira imperial, data provavelmente da administração do Jardim Botânico sob a responsabilidade do carmelita Frei Custódio Alves Serrão, que transcorreu de 1859-1861³⁰. E é bússola, é termômetro, baliza o sentir e o fazer - ou pelo menos sinaliza, sintoniza o fazer e o sentimento do sujeito poético (que ao longo do livro pode ser ou de perda ou de alguma vantagem pessoal).

Em *Ravenalas*, as plantas têm um paralelismo com o desenvolvimento do poema (“As espécies / Dessas árvores desconheço. / Florescem no inverno / No hálito da primavera. / Em latitudes que tais / Sempre é ao revés. O / Averso do avesso / Também sói florescer. / E dá frutos / Em versos / De três”, pp.86-87). E chegam a superá-lo: “Antúrios são mais belos / Que poemas” (p.13). Alguns poemas encontram na menção às plantas sua faceta erótica, sua forma de comunicar o que é notável pela capacidade reprodutiva e o que pode ser porta-voz de alguma forma de beleza. Nessa elaboração, o livro se parece com o trabalho de Alison Bechdel, cuja atenção à sexualidade como tema levou, entre outros recursos, à descrição de plantas e seus aromas, suas cores, suas formas, com muita ênfase, em pelo menos um capítulo da novela gráfica

Fun

home.

³⁰ “O ébano é introducto mais recente ; foi introduzido em 1862, na mesma época da Arvore do viajante (*Ravenala Madagascariensis* Adans), cujos grupos belüssimos ornam varios pontos, principalmente as bordas do grande lago”, de *Hortus Fluminense*.

Portanto, mais do que um ponto alto, um norte ou um sul vislumbrado da janela de um sedentário, de um homem da terra, a ravenala em especial, as plantas, em geral, são parte do cartão postal do homem que tem à mão um ponto de partida e outros tantos pontos de chegada, que opta pelo trânsito, pelas confluências que o ir e vir proporcionam. O poeta é a pessoa que coloca a indagação em seu ofício, que quer e consegue formar uma “impressão intelectualizada”, como disse Fernando Pessoa acerca da criação poética³¹, uma vez que nada vê como não-assunto³².

O eu poético que muitas vezes nos interpela e/ou instiga em *Ravenalas* sabe comentar os estados naturais plenos³³, os momentos forjados, como o poema (o que interessa assim tanto descrever como olhar, no episódio da praia de Abricó, Recreio dos Bandeirantes, posto em “Cuneiforme”, pp.128-129: pensamentos, praia, garças, poemas célebres, homens nus?); sabe figurar ambientes (“chamam-lhe floresta de concreto urbe d’aço”, ele assinala à p.57, a respeito da cidade de São Paulo), sabe ler a topografia da cidade, sabe esquivar-se de um passado sem glória (“Que da sanha do imperador / O dedo em riste do missionário / A amargura do destronado / Me protejo eu próprio”, p.81) e sabe estar deslocado em Roma, por exemplo e, ainda assim, refletir sobre a pertença e as condições que circunscrevem uma relação muito particular com poetas seus contemporâneos:

³¹ *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, p.75.

³² Anabela Mota Ribeiro, quando entrevistou o escritor Richard Zimler e o companheiro dele, Alexandre Quintanilha, em novembro de 2012 para o jornal *Público*, sublinhou o facto de em determinados contextos existirem temas encarados como não-assunto: “A homossexualidade é um não-assunto? Uma relação amorosa que tem 34 anos é um assunto?”, escreveu a jornalista na introdução à entrevista propriamente dita. A observação pode ser útil se quisermos pensar a assunção de determinadas condições e de marcas indeléveis: a poesia é território para o afloramento? Sem essa aparição, a poesia é admirável em sua faceta formal, mas não factual? Horácio Costa não nos leva a esse tipo de questionamento. Imprime no poema o ser, na forma poética, a natureza. Não afasta, mesmo assim, a existência do não-assunto e nem a poesia desprovida de contexto de produção.

³³ O mesmo podemos notar igualmente em *Bernini*, por exemplo: “Quero ter comigo tais imagens, / Os medalhões de pedra de São Bento / Que dão sobre a Rua das Máquinas, / O lixo acumulado debaixo / Da efígie dos apóstolos, / O incessante burburinho dos mercadores / Às quatro da tarde, e quero / Ter há pouco visto as vestes do catequista / Em sua redoma iluminada / Na pequena capela lateral / Do Colégio de São Paulo” (p.51). Em *Ravenalas*, ao eu poético coube enfatizar “a mais bela rua de Roma”, à medida que se dirigia para o local de repouso de mais um poeta singular, neste caso Murilo Mendes (p.72); coube também a tarefa de exaltar São Paulo e a ligação conseguida com a metrópole: “nunca houve lugar mais belo / nem cidadão mais fiel” (p.56).

... Alguém que
Me dissesse como? E começaria
A preparar-me desde já, desde este
Poema nesta tela de computador,
Desde este hotel, agora...³⁴

Voltando ainda a “Orfismo”, digamos que Horácio Costa anuncia a dúvida e a paralisia que por vezes ela causa; anuncia o anseio pela contenção do impulso de conhecimento, em nome de uma satisfação mais melancólica, mais alheada do quadro geral, mais silenciosa, então. Talvez por isso seja curto esse poema. A sugestão da natureza poética, lírica, basta para rematar a terceira e última estrofe. Se bem que, entre as leituras do poeta esteja a barroca Sor Juana Inés de la Cruz, cuja sede de instrução e, depois, de erudição e de respostas e novas indagações, de uma maneira geral, tenha sido desenvolvida num poema longuíssimo, “El sueño”, poema este referido e estudado por Octavio Paz e por ele, Horácio Costa³⁵, conforme se verifica nos fragmentos de “*Primero sueño* (ou *El Sueño*, simplesmente) - largo poema que se constitui em sua obra-prima indiscutível” (p.144) e acerca de qual ele diz: “O tema da migração - ou viagem – da alma, entretanto, é mais associado em Sor Juana ao conhecimento que ao amor” (p.147). Ao contrário do eu poético dele, que se faz sujeito e obtém um resultado que acalenta, que ergue, erige, o eu poético de “El sueño” percorre um longo caminho para o alto, em posição ativa, para não se iludir, ao fim, com o que encontra. Não é monótona a viagem empreendida por este eu poético barroco, embora talvez seja inócua.

No poema aqui estudado, existem o eu poético e sua abstração, seu mundo encontra-se recortado da totalidade ou em consonância com o que nele é terminal, moribundo; no poema, sobrevive o gosto pessoal do artista, mesmo quando indeciso, até porque em pausa para um monólogo testemunhado. Não é empreendida uma viagem, como a imaginada por Sor Juana, há antes uma sondagem, o traçar de uma linha em que comparece um símbolo nacional que é signo, neste caso, da afirmação.

O poema “O sentido”³⁶ continua a flagrar o momento de hesitação

³⁴ Ravenalas, “Comunidade”, pp.73-74.

³⁵ Revista Usp, 1990.

³⁶ Ravenalas, p.69.

intelectual, concomitante à ação de conceber materialmente o poema; congela o poeta na sua conversa íntima sobre a escrita do poema, o seu lugar na tradição e o gesto de desfiar memórias³⁷:

Escrevo sobre o que não está.
E com tinta vermelho-sangue,
Que já não flui em mim como
Antigamente.
E tu dizes, do tempo de Horácio?
Do tempo de Varro, do tempo
De quem? E não é que não
Responda, sagrado pianista,
Não é que não responda.
Não quero prolongar o fim
Deste poema. Há de ignorar-lhe
O fim. Não é que não responda.

O sentido não encontra sentido na pergunta.

33

Teso pela dificuldade (impossibilidade?) do diálogo e da defesa, o poeta é capturado e captura antes (ou melhor) o estado que o devir, antes o resultado que o passado. Não há sangue, mas ele escreve a vermelho; não há matéria, mas ele escreve sobre a ausência de significado, sobre a indagação que reina acima da resposta e sobre as sugestões imagéticas, sonoras, diacrônicas vividas e imaginadas, ressignificadas. O poema escolhe, não é pelo poeta escolhido, como Horácio Costa deixa patente também no poema “Casas”, presente, no entanto, num livro dele posterior a *Ravenalas*, *Bernini*³⁸:

(...)

O	poema	escolhe:	escolhe
Dissolver-se	em	seis	versos
Nas	estrofes		descuidadas

³⁷ “Inventário”, poema de *Ravenalas*, p.92, relata esse processo de conexão vida-obra, atrelando a escrita à visita de paisagens inspiradoras, carregadas de sentidos e de aspirações: “Ponho novamente a tocar / Os monges de Simonopetra / De profundis. Nunca, entretanto / Visitei como quisera o Monte Athos / (...) Já não se me ocorrem palavras (...) / Ainda, surge o poema que não inventaria (...)”.

³⁸ *Bernini*, pp.63-68.

Enquanto
Na
Os espaços de outrora

reconstruo
memória

O poema deixa de lado
As árvores seculares
Los encinos de Coyoacán
Os restaurantes indianos
Deixa estar
Na 1st St. com Avenue A

O poema ignora preclaro
Como sempre foi um átimo
Dizer adeus às peles
Da cascavel amazônica
Da vida
Que se vive mundo fora

O poema promete
Um dizer cristalino
Que não pode cumprir
Entre os escolhos
Das imagens
Grudadas na retina

O poema se recusa
(...)

O poema tergiversa

(...)

34

Passados quase cinco anos entre um poema e outro - anos de fazer cotidiano e de fazer poético, isto é, do ora fugaz ora arrastado, mas sempre irretocável, irredimível *versus* o laborioso -, cada eu poético admite semelhantes processos de escuta e de apropriação do real, assume as reservas da memória, os caprichos da vontade e a articulação da linguagem; desnuda procedimentos sem saber ao certo a quem se lê, se ouvinte meticoloso, se exigente.

Poesia, poemas e seus presumíveis leitores, nesse universo concreto e sonhado do Horácio Costa de *Ravenalas*, permitem reverenciar um lugar há muito apreciado, inclusive pelo exotismo de suas bromélias (mais uma família de plantas, com seus numerosos géneros, a povoar o espaço do poeta³⁹);

³⁹ Há, ainda, “Ravenalas” (pp.20-21); os eucaliptos, ciprestes e os antúrios de “Ramo de antúrios” (pp.29-30), se bem que estes surgem também em “28 antúrios” (p.13); “o ulmeiro de “Peras ao Ulmeiro” (pp.50-51), que também tem jaqueiras e jabuticabeiras; a árvore “de tronco octogonal” de “Paisagem” (p.52); as bromélias do poema “Dezesseis graus na Paulista”, partes III e IX (pp.58-64) e as de “Cuneiforme” (pp.128-129); as figueiras, a noqueira e os hibiscos de

permitem o ir e o voltar, o propalado flunar no território revisitado (como acontece, também, em *Bernini*: “No passado / mês de setembro, / em Rosário, na / Argentina, parte do tempo / não fiquei no hotel / onde me hospedava: / dediquei-me a flunar / pela cidade desconhecida”, p.105), em numerosas apreciações, em divagações que constatarem o acúmulo que nem sempre redime, tal como pondera e reforça o verso de um outro livro posterior a *Ravenalas*, *A hora e vez de Candy Darling*⁴⁰:

O pé esquerdo com frequência incha.
Não disse inca, Manco Capac,
Tupac Amaru: disse incha.
“Gonfle”, em francês.
Não refresca nada saber o verbo
na língua de Valéry. O pé esquerdo
continua inchado

Cumpra ao poeta moldar um eu poético na iminência de contrapor vivências e de falar de mudanças (inclusive as de casas); ter epifanias e serenar logo em seguida, retornando ao familiar⁴¹:

vi o paraguaião extraviar-se na noite
perder-se em tua
magnífica maquete
e me confessei a palavra agridoce
- que impressões ficarão de seus tênis
sobre a rugosidade do meio-fio?
partículas de desamparo
aquele friccionar oitocentos metros
rumo ao metrô

breve subirá o dia
prevê-se uma manhã nublada
como uma estocada

“Nós queremos saber, José Horácio e eu” (pp.134-135); as árvores musicais de “Noturno de New Haven” (pp.136-138); as samambaias, xaxins e mini-margaridas de “O sublime” (pp.144-145), E faltam árvores, na zona leste de São Paulo, como o eu poético reconhece, dizendo “No trees at sight” (“Montevideu”, pp.139-143).

⁴⁰ *A hora e vez de Candy Darling*, p.41.

⁴¹ *Ravenalas*, p.63.

Se a ideia é precisa, é epifânica, cria condições para falar do que o eu poético sente diante da cidade; mesmo que rara, é uma ideia com um parentesco, é tal e qual o eu poético de “O punhal”, de Manoel de Barros, cuja construção beira o atônito e também o acostumado, quando o poeta faz uma tomada do espaço afetivo-geográfico dos planaltos e planícies do centro-oeste do Brasil (“Eu vi uma cigarra atravessada pelo sol – como se / um punhal atravessasse o corpo. / Um menino foi, chegou perto da cigarra, e disse que ela nem gemia./ Verifiquei com os meus olhos que o punhal estava / atolado no corpo da cigarra. / E que ela nem gemia! / Fotografei essa metáfora. / Ao fundo da foto aparece o punhal em brasa”⁴²).

Cumprindo ao poeta de *Ravenal* falar dos (sucessivos) nascimentos, até o dos grandes grupos, com seus destinos trágicos; cumprindo ao poeta brincar com as hipóteses do presente e do futuro, incluindo o futuro das obras de arte, escritas ou não. Os poemas a respeito de uma São Paulo lírica e ao mesmo tempo avessa ao lirismo mostram muito bem todo esse movimento aqui apenas referido, vaivém que o poeta tornaria a ver e a recontar em *Bernini* (“A minha cidade me substitui / Perfeitamente. / Então, para que ser eu / Se puder ser ela? / Observo o vaivém dos guris / Com bonés ao contrário. / Passam quatro bibas renitentes. / Você toma o café dito / Orfeu. / Fez-se o poema: / Não fui eu”⁴³); esse preferir uma “condição pedestre” que, afinal, está no poema “Abismos”. Poema de abertura do livro, nele o ato de apartar o sujeito da morte, fim, e da morte em vida (que pode ser a objetificação no grau máximo, por exemplo, representada em alguns poemas) deposita na vivacidade da memória e no cruzamento de monumentos para os quais olhar e gozar, olhar e cismar, para depois escrever, o seu maior trunfo:

Não me obriguem a chegar mais perto dos abismos:
Ícaro despenhou-se;
Ariadne foi abandonada em Naxos
E cantou sua desdita a um abismo;
Tristão e a pobre Isolda desceram a falésia
Rumo ao barco que os levaria direto às
Ondas. Os abismos

⁴² Ensaio fotográfico, p.37.

⁴³ Bernini, p.30.

Constroem destinos cruéis que atravessam séculos.
 Nada cruel é o meu e que acabará comigo.
 Desconheço o abismo da paternidade,
 Recusei o da troca de nacionalidade,
 O abismo do amor-louco esquivei.
 Algum dia quiseram-me vestir de branco:
 Rasguei as vestes em presença dos bem-intencionados:
 Não quis ser herói de alguém
 Para não tornar-me abismo de muitos.
 Preferi a condição pedestre, acompanhar com o olhar
 A zebra que singra o asfalto antes de atravessar a rua
 Ao bordereau da vida.

Ainda assim, ocorrem-me abismos
 E não apenas quando sustenta alto uma nota um soprano
 Ou quando arrebenta como um colar de ondas estrepitantes
 O choro de um bebê.
 Falo dos abismos dos sonhos que seduzem a quem os sonha,
 A esse em que abandona a alucinação que construiu ao redor
 Da sua ideia de si o eu empalilhado,

E àquele que, na travessia do sonhar,
 Abandono-me a quem em mim sonha persistente
 E abismos sonha.
 Falo das arquiteturas que não quero subir
 E são-me pelos sonhos impostas,
 Barcos nos quais me encontro cruzando mares ignotos

Rumo à concreção de destinos que não posso recusar
 E aos quais sirvo,
 De falésias que esperam não o meu olhar
 Mas o meu salto:
 Falo da sereia mortal que me seduz todas as noites
 Enquanto durmo e a mim com o seu canto nina
 E marca os minutos com um observante adejar

De sua oleosa e rebrilhante cauda,
 Na espera do assalto final.

Referências:

- ARAUJO, João S. de Paula e SILVA, Ângelo Márcio S.. *A palmeira imperial: da introdução no Brasil-Colônia às doenças e pragas no século XXI*. *Cienc. Cult.* [online]. 2010, vol.62, n.1 [cited 2017-01-18], pp. 26-28 . Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252010000100011&lng=en&nrm=iso. ISSN 2317-6660.
- ARAUJO, M. M. J. C. de (2008). *Textos Afro-Americanos e Textos Africanos: Dis-cursus do Eu ao Espelho Repartido da Diáspora Discursiva Moderna*, Tese

de Doutorado, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Estudos Anglisticos, Doutorado em Letras Literatura Norte-Americana, BARROS, Manoel de. *Ensaio fotografico*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007. p.37.

BECHDEL, Alison. *Fun Home - uma tragicomédia familiar*. Lisboa, Contraponto, 2012. 238p.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1977.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Lavra*. Poesia reunida. 1970-2000. Lisboa, Cotovia, 2006.

COSTA, Horácio. *A hora e vez de Candy Darling*. Goiânia, Martelo, 2016.

_____. *Bernini*. São Paulo, V. de Moura Mendonça - Livros, 2013.

_____. *Mar abierto*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

_____. *Octávio Paz, biógrafo*. *Revista Usp*, Março/Abril e Maio de 1990.

Disponível

em

<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/25540/27285>.

_____. *Ravenalas*. São Paulo, Annablume, 2008.

CRUZ, Sor Juana Ines de la. *Obras completas de Sor Juana Ines de la Cruz*, I. Lírica Personal. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias*: Dorival Caymmi, Chico Buarque o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. Cotia, Ateliê Editorial, 2013.

HOLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Holanda: letra e música*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas de Paulo Leminski*/ seleção de Fred Góes e Álvaro Marins. São Paulo: Global, 2002. p.72.

MACÊDO, Tania e CHAVES, Rita. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas*. São Paulo, Arte & Ciência, 2007.

NEPOMUCENO, Rosa. *O Jardim de D. João*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2007

PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e Teoria e Crítica Literária*. Lisboa, Ática, 1994.

Seixas, Maria João (2000, 06 de maio). Ruy Duarte de Carvalho. *Público*.

Ribeiro, Anabela Mota (2012, 11 de novembro). The man I love. *Público*.

RODRIGUES, João Barbosa. *Hortus fluminensis, ou breve notícia sobre as plantas cultivadas no Jardim Botânico do Rio de Janeiro para servir de guias aos visitantes*. 1894. Disponível em: file:///C:/Users/admin/Downloads/S-128530_COMPLETO.pdf

TAMEN, Pedro. *Retábulo das matérias*. Algés, Gótica, 2001.

TREZZA, Rogério. *Rato Rota vai para a rua*. São Paulo, Brinque-Book, 2001.

BREVE MERGULHO EM MAR ABIERTO: DIÁLOGOS, CRÍTICAS E HISTORIOGRAFIA DE HORÁCIO COSTA ÀS MARGENS OCEÂNICAS, por Fermín Vaño Ivorra⁴⁴

Uma ligeira imersão em *Mar abierto: ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*, livro que reúne exercícios de crítica literária escritos por Horácio Costa num período de mais de uma década, entre 1983 e 1996, enquanto professor da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Nacional Autônoma de México (UNAM). Publicado pelo *Fondo de Cultura Económica* do México em 1998 recebeu sua edição portuguesa dez anos depois, em 2010, pela Lumme Editor.

Justamente sobre esse lapso de empenho e de comunicação, a obra dialoga aberta e francamente com o leitor interessado em ouvir e conhecer as profundas relações histórico-literárias entre línguas e culturas diferentes, no caso, a portuguesa e a espanhola, em distintas épocas. Sob uma narrativa fidedigna e polêmica apresenta-se clara a comunhão entre as duas civilizações e sua intrínseca ligação desde sua origem medieval aos dias atuais e que por motivos de cegueira ou conveniência não se dialogam.

Mar abierto traz olhares, dum navegante e crítico literário, que giram sistematicamente por correntes oceânicas pouco navegáveis a muitos horizontes, em busca de um processo de integração cultural e intercâmbios entre os dois colonizadores ibéricos e a América Latina. É uma convocação ao público leitor, aos professores e aos críticos chamando à atenção à cegueira ou à falta de interesse por uma integração entre estas nações e suas literaturas. E em cumplicidade à obra, foi intencionalmente escolhida a primeira edição em espanhol para expor um apanhado de curiosidades e aspectos das relações entre os universos culturais hispano-americanos e luso-brasileiros vislumbrados por Horácio Costa.

O autor debate prosa, poesia e crítica literária produzidas em diferentes momentos em diversos países, que margeados por águas oceânicas se relacionam literariamente por invisíveis correntes subaquáticas que os unem de norte a sul e de leste a oeste: “en este libro se estudian obras y autores que

⁴⁴ Doutor em Literatura Portuguesa pela FFLCH/USP. Contato: mferminivorra@bol.com.br

han manifestado o profesado signos estéticos o ideológicos distintos, unidos, ellas y ellos, básicamente por lo que este crítico considera esencial: su calidad como agentes de cultura y productores de lenguaje, en el caso de los últimos, o su calidad como artefactos literários, en el caso de las primeras.”.

HC utilizou três critérios para reunir os ensaios, primeiramente, focar em temas, autores e obras relacionados à cultura latino-americana contemporânea; em segundo, promover, além de um empreendimento historiográfico e informativo, uma aproximação tanto crítica como pessoal dos tópicos selecionados; em terceiro, apresentar o caráter dialógico entre as culturas hispano-americanas e luso-brasileiras, entretanto, em forma de “un horizonte de doble flexión”, descolando-as, sem procurar uma correspondência direta entre expressões, escolas, autores e obras desses universos culturais; e assim mostrar a funcionalidade e a oportunidade de colocá-los em contato indireto, não só em função de suas definições superficiais ou predefinidas, mas a partir de um ponto de vista em movimento.

Parto de la creencia de que, más allá del hecho de que estos universos comulgan con un origen histórico común – que pocos dudan que es esencial para su comprensión mutua –, establecer hoy un mar abierto de relaciones entre ellos, es navegar y errar por océanos verbales, bajo cuyas superficies vislumbramos tectonismos distantes que equivalen a valiosas configuraciones culturales e intuimos poderosas e invisibles corrientes subacuáticas de empatía que, en su deslizamiento incesante, en su feliz deambulación, paradójicamente cada vez más nos aproximan.

Nesse exame de interpretação livre, o autor promove um verdadeiro mergulho nas curiosidades das relações entre os universos culturais ibérico e americano, analisa obras e autores que ditaram signos estéticos ou ideológicos diferenciados em distintas nações, mas, dialogam entre si pelas “invisibles corrientes subacuáticas”.

Sem prender-se completamente ao exercício da crítica literária em relação ao objeto tratado, o ensaísta e crítico manteve uma postura de abrir a reflexão sobre o fenômeno literário e formas experimentais, explorando possíveis configurações na intenção de garantir a especificação da escritura crítica como “escritura *tout-court*”. HC cria uma ponte panorâmica atlântica, chamando à introspecção para que possamos atravessá-la e entender um

pouco mais sobre o mundo literário e também histórico dessas culturas.

Dos ensaios reunidos, que no mergulho do autor em oceanos verbais vieram à tona, elegi comentar alguns, entre tantos, que prestam lucidez, *insights*, complementos informativos significativos e verdadeiros, que nos aproxima da chave interpretativa desse *Mar abierto*. Dos trinta ensaios, particularmente, optei por três da última fração deles, apresentá-los-ei na sequência, no lineamento crítico-formal adotado intencionalmente pelo autor, de maneira a colaborar na compreensão dessa rede de referências poético-culturais entre Portugal, Espanha e América Latina. E inicio essa viagem literária intra-ibérica com os forjadores de suas línguas, os dois Luises, protagonistas do vigésimo-quinto ensaio do livro.

CAMÕES, GÓNGORA

Nota-se que não existe um conectivo entre os dois cânones da literatura ibérica pelo título. Propositamente, o crítico não quer uni-los, de certa forma contrapô-los, diferenciá-los, lembremos: “obras y autores que han manifestado o profesado signos estéticos o ideológicos distintos, unidos, ellas y ellos”. Topicalizado à frente, Luís de Camões (1524-1580) representa o artista da geração pré-existente. Aquele que se antecedeu e encarnou a saga dos descobrimentos, vivendo na própria pele o desconcerto de sua época, inspirou com suas aventuras ao outro Luis, de Góngora y Argote (1561-1627). Um jovem *cordobés*, que aos dezenove anos, em 1581, um ano após a morte de Camões, deve ter se sentido honrado ao estreitar literariamente publicando o poema *Composición de arte mayor* no prólogo da tradução castelhana de *Os Lusíadas*, encomendada por Felipe II ao sevilhano Luis Gómez de Tapia. Do poema de enaltecimento ao Nauta, HC observou que “las esdrújulas funcionan como clarines que se adecúan a las miles maravillas con el asunto épico y la composición de Góngora obtiene lo que se propone – abrir con pompa y circunstancia a un canto guerrero”.

É fácil acreditar que a leitura de Camões marcará profundamente o jovem Góngora deixando-lhe ecos camonianos em suas obras. Dentre os

muitos casos precisos e preciosos de intertextualidade que o ensaio apresenta, citaremos o Canto V de *Os Lusíadas*, quando o Gigante Adamastor se dirige a Tétis lamentando-se do seu destino:

Ó Ninfa a mais formosa do Oceano,
Já que minha presença não te agrada,
Que te custava ter-me neste engano,
Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?

Deste verso em quadra de Camões, Góngora apanha a percepção básica para um de seus melhores sonetos: *Mientras por competir con tus cabellos*, que foi escrito em 1582, ou seja, um ano depois daquele poema elogioso a *Os Lusíadas*; do qual aludimos os dois tercetos:

[...] goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lirio clavel, cristal luciente

no sólo en plata o viola troncada
se vuela, más tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

43

Para HC, Luís de Camões se constituiu um interlocutor imóvel de Luis de Góngora, cuja projeção foi se transformando, insinuando e multiplicando ao passo que avançavam os anos. Em outro exemplo de intertextualidade, o crítico aponta uma provável “influência” original que se converte em nítida “confluência”; observa que no extenso poema de Góngora: *Soledad primera*, de 1613, por primeira vez o poeta ilustra uma viagem marítima na voz do Patriarca, personagem que em dezoito versos engenhosamente resume a circunavegação feita pela esquadra de Vasco da Gama rumo o descobrimento do caminho das Índias, sujeito histórico de *Os Lusíadas*, e que só poderia ser escrito por quem entendesse muito do assunto ou conhecesse detalhadamente o épico. Outra confluência está na fala desse personagem dramático de Góngora que indica ser contrário às aventuras de Navegações, uma opinião também compartilhada por Camões, comprovando a condenação do modelo de expansão ibérica por ambos poetas.

A península ibérica de 1572, ano de publicação de *Os Lusíadas*, não é a mesma de 1613, ano de publicação de *Fábula de Polifemo y Galatea*. No

século XVI, tendo consciência do final de uma era, Camões escreve o grande poema marítimo, mesmo contra a corrente de seu tempo. Por outro lado, no século XVII a tendência poética voltou-se para os poemas telúricos, tais como a *Fábula* de Góngora. Um carregou a pátria no mundo, o outro carregou a pátria nas letras: Camões e Góngora. Entre eles há uma linha: “el binomio fundacional”, os poetas se completam não tanto pelo inverso mas de costas um para o outro, um é Cara o outro é Coroa, dois Luises de uma mesma moeda.

Um foi forjador de mitos, o outro, de metáforas. Em um tudo aventura, no outro tudo consciência. Um poeta maculado, o outro poeta puro. O grande épico ibérico e o grande poeta da língua. Um poeta no mundo, o outro poeta em casa. Um renascentista, o outro barroco, “dos Luises: dos fundadores”. Mas, tanto Camões experimentou com a língua e forjou metáforas, como Góngora se debruçou sobre os mitos para construir suas metáforas. Sabemos que *Os Lusíadas* é a pedra fundamental da estabilização do idioma português, proporcionou uma projeção jamais alcançada e como vimos anteriormente, o jovem prodigioso Góngora não desperdiçou o assunto épico. Também, a grande parte das obras de ambos se dedica a ironizar ou denunciar as coisas do século, entretanto, ainda que próximos, os dois poetas pertencem a diferentes momentos.

“Renacimiento, Barroco. Idea, concepto. Persuasión, sublimidad. El qué y el cómo. Pero el qué es el cómo: el límite del contenido y el límite de la forma se juntan fatalmente”. Usando das contraposições, HC trata de iluminar os dois cânones a partir de suas polaridades para depois relativizar e aproximá-los novamente. Exemplifica como a metáfora camoniana pelas mãos de Góngora toma novo brilho e como essa superioridade artesanal influenciou aos poetas barrocos portugueses. Comparativamente com Camões, o brilho da metáfora gongoriana era superior, mesmo utilizando-se das mesmas metáforas camonianas. Estas observações não se referem à qualidade *poética* e *lírica* de ambos poetas, que são incomparáveis, e sim a um estilo mais plástico e provavelmente mais em acordo com o gosto poético da época.

LAS PEREGRINACIONES EN LA NUEVA ESPAÑA

Mas já o claro amador da Larisseia
Adúltera inclinava os animais
Lá pera o grande lago que rodeia
Temistitão nos fins Ocidentais;

Dando continuidade às relações intra-ibéricas HC cita o primeiro quarteto do décimo e último canto dos *Lusíadas*, segmento em que Camões apresenta o futuro processo das navegações e as descobertas de novos mundos. Além dos registros mitológicos, o conhecimento de que a terra era redonda e a conquista de Tenochtitlán, que aparece aportuguesada na forma de “Temistitão” a capital do império asteca, recém tomada pelos espanhóis, Camões neste trecho indica o quanto as pirâmides e riquezas instigavam a imaginação tanto de portugueses em terras asiáticas quanto a de espanhóis em terras americanas para que saíssem em busca de aventuras.

Para o ensaísta esta passagem é a mais clara indicação da reformulação, no âmbito de literatura portuguesa moderna – aquela que se afirmou depois das navegações – do conjunto de referências poético-culturais intra-ibéricas, que comprova a contaminação mútua entre as literaturas de língua portuguesa e espanhola desde sua origem medieval. Processo evolutivo que continuará durante suas relações históricas e que persistirá colaborando na percepção de um subsistema entre ambas literaturas.

Avançando no tempo e no espaço, desse contágio mútuo, o autor aponta os bilíngues Gil Vicente (1465-1537) e o já comentado Góngora, contemporâneo à União Ibérica, período literário em que os mais significativos nomes da literatura portuguesa escreviam diferentemente em espanhol ou em português. Entretanto, o crítico chama à atenção que contrariamente aos espanhóis, que traduziram os *Lusíadas* e o *Sermão do Mandato* do Padre Antônio Vieira, os portugueses pouco contribuíram literariamente em traduzir a grande produção literária que nascia nas colônias espanholas da América.

Los infortunios de Alonso Ramírez (1690) foi a primeira novela do vice-reino espanhol escrita pelo “mayor sabio mexicano del periodo colonial, el humanista, explorador y cartógrafo” Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), que segundo nosso crítico é possível apontar um nexo dessa obra com

Peregrinação, de Fernão Mendes Pinto (1509?-1583) um clássico da literatura portuguesa dos descobrimentos, uma narrativa em primeira pessoa, sincera e emocionada comprometida com o mundo maravilhoso que o autor aventureiro e explorador percorreu.

Peregrinação teve sua primeira edição póstuma em 1614, depois de ser submetida ao crivo da Censura Real e do Santo Ofício de Lisboa. Admirada por Felipe II que pedia a leitura de trechos ao final de seus dias, o texto foi ganhando espaço e reconhecimento por toda Europa. Em 1620 o licenciado em direito canônico Francisco Herrera Maldonado publicaria sua tradução em espanhol, da qual surgiram sucessivas versões em francês, inglês e alemão; e provavelmente, Sigüenza y Góngora teve acesso a um dos exemplares em castelhano levado à Nova Espanha, onde uma boa biblioteca do Império colonial continha livros em italiano, latim e exemplares dos *Lusíadas* traduzidos e em português; somando-se ao fato de que no período da União Ibérica havia a presença de uma robusta colônia portuguesa na Cidade do México.

O texto original em português como a versão espanhola revelavam aos leitores da época um mundo desconhecido, exercitava a imaginação não só dos europeus mas de todos, de forma direta ou indireta, que se impressionavam com os incidentes causados pelo expansionismo ocidental. O livro conta os infortúnios do aventureiro e marinheiro português em terras chinesas, onde conhece a São Francisco Xavier, de quem se converteria seguidor e tradutor. Durante vinte e um anos, de 1537 a 1558, o marujo lusitano esteve preso por três vezes e vendido em dezessete oportunidades, na história ele desempenha continuamente funções de criado de fidalgo, soldado, agente de negócios, pirata, mercador, médico do rei de Bungo, vagabundo e embaixador da corte portuguesa.

Peregrinações aproxima-se à literatura picaresca e se distancia do modelo cavalheiresco e nacionalista dos *Lusíadas*, apresentando aos leitores a outra face da aventura europeia na Ásia; a ironia foi a alternativa empregada pelo autor ao apresentar as contradições daquela sociedade em expansão. Assim, a narrativa de Mendes Pinto adquire uma dupla importância no âmbito da literatura portuguesa do século XVI: primeiramente, o valor histórico-literário e em segundo o caráter ideológico do autor, que indica a inteligência crítica do

homem lusitano frente a um projeto imperial pensado de costas aos interesses da nação que teve que suportá-lo e que devido a isso atingiria o caos. Ao evidenciar na sua peregrinação os limites estruturais, morais e organizacionais, de um império pretensioso e deteriorado, o autor disfarçado de pícaro, referindo-se frequentemente a si como “pobre de mim”, estabelece uma nova abrangência, a de literário-crítico, dada pelo exercício de sua voz autoral.

Partindo para a intertextualidade entre ambas, com uma pincelada podemos expor a afinação dos seus argumentos. Paralelo à prosa lusitana, em *Los infortunios de Alonso Ramírez*, o herói é um aprendiz de carpinteiro nascido em Porto Rico, no extremo oriental do vice-reino de Nova Espanha que se estendida do Caribe às Filipinas, o qual viaja à Cidade do México à procura de melhor sorte. Igual ao narrador de *Peregrinações*, este jovem recém-chegado à mais importante capital do Império espanhol em terras americanas, também conhece uma peregrinação lastimável, e da mesma maneira, o seu relato será em primeira pessoa. Quando se vê obrigado a partir da capital de Nova Espanha, devido a uma situação de decadência ou epidemia, embarca em Acapulco em um navio mercante rumo às Filipinas, deprimido o jovem se refere a si mesmo utilizando do mesmo desânimo da expressão “pobre de mí” de Mendes Pinto, imitada por mais de uma vez no relato do narrador-personagem de Sigüenza. Este também é preso por piratas ingleses e se vê obrigado, como em *Peregrinações*, a seguir o capitão Antonio Faria em seus roubos e a servir seus novos donos. O jovem herói também assume outras funções, tais qual o personagem português: além de marinheiro, escravo, cozinheiro, barbeiro e tradutor.

Entre os aspectos contrários destas obras, destacam-se a época e a geografia: *Peregrinações* é de meados do século XVI e sucedida totalmente no Oriente, enquanto *Los infortunios de Alonso Ramírez* acontece cento e cinquenta anos depois e num espaço já globalizado, onde o escravo acidental perambula pelas águas do Pacífico, Índico e Atlântico. Passando das observações literais, fato é que as histórias de vida, as personalidades e o posicionamento de cada autor em suas respectivas sociedades de origem foram distintos. Mendes Pinto foi um aventureiro português que se converteu em escritor apenas no final de sua vida quando retorna a Portugal,

provavelmente escreve suas andanças, tanto movido pelo desejo de uma boa posição real como por realizar uma literatura de viagem. Por sua vez, Sigüenza y Góngora, o culto mexicano, escreve de uma maneira mais cerimoniosa e menos picaresca, tem como intenção criar uma obra em prosa de ficção ao narrar os infortúnios de seu personagem.

Segundo o crítico, se o relato de Mendes Pinto compõe o elo entre a prosa medieval e a moderna literatura portuguesa, a novela de Sigüenza y Góngora representa um papel histórico similar: “el de adaptación de la gran prosa española del Siglo de Oro a las tierras americanas que se expresan en español”. Sigüenza ao instituir a prosa mexicana nos dá mais uma prova de que estes registros literários carregam entre si relações culturais e humanas entre ibéricos e ibero-americanos mais do que imaginamos.

ACERCA DE LOS *ENIGMAS* DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ ENCONTRADOS EN LISBOA, O DE CÓMO MÉXICO, POCO A POQUITO PERO INEXORABLEMENTE, SE VA ACERCANDO A PORTUGAL, Y VICEVERSA

48

Neste ensaio HC abordará a recém-descoberta em Portugal de vinte poemas originais de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), monja mexicana, que ao corresponder-se com freiras lusitanas, criou uma nova relação direta entre os universos culturais hispano-americano e português. O centro das atenções é o pequeno livro que chegava à Lisboa em 1695: *Enigmas ofrecidos a la Casa del placer*, escrito por Juana a pedido de sua protetora e amiga a condessa de Paredes, ex-vice rainha de Nova Espanha, para uma coletividade de freiras portuguesas amantes da poesia que em clausura se correspondiam e se intitulavam como: Casa do prazer. O peculiar desse grupo é que elas não se sentiam obrigadas a escrever poesias de inspiração religiosa; pelo nome dado à agremiação percebe-se a convicta ideia de produção de poesias mundanas, ou seja, poesias de prazer. O ponto de união é que tal qual a mexicana Juana, essas freiras lusitanas, mesmo considerando seu ofício religioso, buscavam um pouco de liberdade em sua escritura.

Sóror Juana Inés de la Cruz, junto com o anteriormente citado Sigüenza y Góngora, ocupa um lugar de destaque na literatura hispano-americana do século XVII. Simultaneamente aos autos de inspiração religiosa e aos “villancicos” (canção popular, alegre, que celebra o nascimento de Jesus Cristo), também cultivava a lírica, o teatro e a prosa. *Inundación castálida*, o primeiro volume de suas obras completas, é publicado na Espanha em 1689, graças a sua protetora, a condessa de Paredes, obtendo um grande êxito em Portugal. Ao que tudo indica, foi a duquesa de Aveiro quem introduziu a literatura da monja mexicana em solo português. A duquesa lusitana que vivia em Madri era uma dama de alta linhagem e a quem Juana tinha dedicado uma composição em *Inundación castálida*. Terá sido pela conduta extraordinária da duquesa que as participantes da “Casa do prazer”, conseguiram que, através da condessa de Paredes, chegasse à monja mexicana o pedido de uma encomenda literária para o deleite de suas admiradoras portuguesas.

Se por um lado as freiras portuguesas encontraram uma identificação com a irmã mexicana, esta por sua vez ao saber da encomenda solicitada, principalmente ao conhecer a existência da “Casa do prazer”, tem a noção de que a perseguição que sofria pelo alto clero no México se dava em diferentes proporções em outras partes do mundo católico. Ou seja, a história que envolve a escritura e a publicação dos *Enigmas ofrecidos a la Casa del placer* nos revela que havia uma relação de ordem ideológica entre as portuguesas de mediano talento poético, mas organizadas em seu grupo, e a mexicana de alto renome literário, contrariamente, perseguida e solitária em sua terra.

A censura religiosa do alto clero e suas perseguições não era tão diferente à que imperava no México, mas em Portugal, um país de suaves costumes, nessa época se destacava a chamada “cultura freirática”. No século XVII a relativa liberdade das freiras portuguesas era famosa em toda Europa, mais ainda no século seguinte, quando o hábito de visitar os conventos femininos e a conquista de freiras se convertia no esporte da época.

Um dos mais importantes casos da relação entre a “cultura freirática” e o poder é o de João V de Bragança, o Magnânimo, o soberano mais rico que jamais houve em Portugal, teve a grata coincidência de reinar nas décadas de maior exploração de ouro e diamante do Brasil. Tinha uma verdadeira atração

pelas freiras, e para a mais bela delas, a irmã Paula, construiu uma mansão, onde hoje é sede do Museu da Cidade de Lisboa, aos seus bastardos outro palácio, o de Pavalhavã, atualmente a embaixada da Espanha. Irmã Paula instalou uma corte paralela onde não faltavam aristocratas, poetas e músicos, interessados provavelmente não só pela arte como também pelo cortejo de freiras que acompanhava à anfitriã. Este é apenas um dos exemplos contextuais da “cultura freirática” onde se observa o conjunto de desordem, decadência e conflitos morais daquela sociedade barroca lusitana, fato apontado por muitos historiadores como fenômeno de debilitação política e cultural dos países ibéricos.

Aprofundando a circunstância existencial das freiras, como viviam e se descreviam a si mesmas, o nosso crítico apresenta à sóror Mariana Alcoforado (1640-1723), vítima de uma época em que por decisão paterna as pessoas sem nenhuma vocação religiosa eram obrigadas a passar a vida enclausurada em mosteiros. Será no convento de Beja, onde vivia, que conhece e escreve ao seu amante, o conde de Chamilly, quem a seduziu como um passatempo no período de suas obrigações militares em solo português antes do regresso à França. Na espera em vão do cumprimento da promessa daquele que mandaria buscá-la, Alcoforado escreve as referidas cartas, “la más importante y más bella obra escrita en forma epistolar en las literaturas de lengua portuguesa (publicadas en Francia bajo el poco específico título *Lettres portugaises traduites en français*)”. As cartas que contam sempre a mesma história, que inicia com a esperança passa pela incerteza e termina com a convicção do abandono, são dilacerantes. Esses relatos emocionados de uma freira causaram um grande impacto na nobreza francesa, pelo lirismo e pelo sentimento humanista de desamparo que refletem, as *Cartas portuguesas* tiveram mais de cinquenta edições e se encontram entre os clássicos do século XVII europeu.

Contemporâneas entre si, sor Juana e as freiras da “Casa do prazer”, a irmã Paula e a infeliz Mariana Alcoforado, com seus dias contados e proibidas de um futuro, viveram baixo um sistema de intolerância político-religiosa. Sistema esse fechado sobre si mesmo, certo de sua conduta, e ao parecer estar mais forte, aparelhado, mais estável, implacavelmente se desmorona.

Enquanto as manifestações sublimes das freiras se globalizam, tornando o barroco ibérico uma das mais cultas manifestações do século. Século da União Ibérica, quando os Habsburgos governam a Portugal e seus domínios, período em que quase todos os poetas e prosadores portugueses escrevem em espanhol, como as freiras da “Casa do prazer”. Alguma delas provavelmente escreveu em espanhol para o livro dos *Enigmas* e outros poemas do livro foram escritos em português. Indiferentemente, durante o barroco, espanhóis e portugueses escreviam uma como a outra língua, é verdade que mais os portugueses em castelhano que os espanhóis em português, e liam-se as duas línguas normalmente, ou seja, o século XVII produziu um intercâmbio tanto linguístico como literário entre as culturas da península Ibérica.

O livro que apareceu em Portugal em 1695 tardaria trezentos anos para chegar ao seu local de origem, somente em 1968. A razão da demora da chegada dos *Enigmas ofrecidos a la Casa del placer* ao México, se deve ao fato de que os ibéricos e nós ibero-americanos desejávamos esquecer os terríveis anos da Inquisição e do autoritarismo centralizador que fecharam-nos ao mundo durante os séculos barrocos, mais de uma centena de anos totalmente afastados e excluídos das formas mais democráticas de convívio humano e político praticados além dos Pireneus.

Desde a Idade Média as culturas espanholas e portuguesas estão reciprocamente vinculadas entre si. Os trovadores portugueses cantavam em sua língua natal na corte de Castela enquanto Afonso X de Leão e Castela, o rei Sábio, escrevia as *Cantigas de Santa Maria* em português. No século XVI passa a ser de praxe o domínio bilíngüe, Gil Vicente compõe parte do seu teatro em espanhol e Camões escreve uma boa parte de sua obra lírica em português. Próximo a 1559 a obra impressa em espanhol *Los siete libros de la Diana*, do português Jorge de Montemor, causou furor por toda Europa. Combinando versos e prosa, ela é considerada a primeira novela pastoril da literatura castelhana, exerceu grande influência nas letras europeias do século XVI, foi traduzida para o francês, inglês e alemão.

Após a expansão marítima, tal vinculação, a intransigência e o rancor, ganha outras terras e a América Latina se tornaria parte refletida dessa falta de integração e intercâmbio entre ambos os universos: hispano-americano e o

luso-brasileiro. Abusando das poucas páginas deste apanhado de um livro com tantos horizontes a serem navegados, finalizaremos, abreviadamente, com a convocação de HC declarada em seu ensaio “Crítica literaria e integración latinoamericana”. Neste ponto, o antepenúltimo ensaio particularizado pelo termo “*integración*”, depois de haver percorrido tantos mares, embarcado numa viagem no tempo e no espaço com brasileiros, latino-americanos, portugueses e espanhóis, nosso autor chama a atenção justamente à falta de interesse e ações pela união e à desintegração entre os povos; e apresenta, como uma das soluções, a Literatura Comparada que concebe em si “un instrumento valioso de conocimiento mutuo, de reciprocidad intrínseca”.

Partícipe da sociedade mexicana no momento que escreveu estes ensaios, o ensaísta denuncia a grande “ceguera” por parte dos intelectuais hispano-americanos ao ignorar a contribuição portuguesa, ou luso-brasileira, na formação de sua “identidad”. Parece ser que as comemorações do quinto centenário do Descobrimento da América trouxeram mais alimento ao egocentrismo da raça: “la literatura hispanoamericana moderna, tan preocupada en diseñar orígenes, en establecer equivalencias y en reclamar su diferencia frente a las demás literaturas, especialmente las de lengua inglesa y francesa, dejó escapar esta vertiente”, ou seja, toda a comunhão histórica e as interações culturais existentes foram em vão.

O Brasil, cercado por *los hermanos*, a partir do século XX tem buscado ressaltar suas semelhanças históricas, étnicas e culturais com os seus vizinhos. Em contrapartida, a literatura brasileira está pouco divulgada e lida e menos ainda estudada, não existe a mesma reciprocidade por parte da vizinhança hispânica e nossa literatura está posta como uma cultura de exceção “una especie de *passion-fruit* para interesados”. Na esquina de cá também houve o isolamento literário e, por cegueira ou conveniência, ignorou-se a cultura hispânica, além do que, a incompetência dos órgãos brasileiros ao longo dos tempos negou ações de divulgação internacional da cultura.

“El comparativismo ofrece un camino crítico promisorio para una posible refundación de los estudios literarios dentro de América Latina, con vistas a una integración cultural continental.” Para alcançar a integração cultural continental só nos resta lutar contra essa cegueira, só assim será

possível uma mudança e estabelecer um processo de integração cultural, segundo HC. Ele propõe a necessidade de encarar a burocracia acadêmica e aproximar os mundos universitários com intercâmbios, congressos e encontros onde haja espaço de troca e discussões sobre as coincidências e as diferenças, além das fronteiras “geográfico-linguístico-literárias”. Nomeia a “literatura comparada” como uma ferramenta de conhecimento mútuo, o olhar de um sobre o outro, que fará com que latino-americanos, brasileiros, espanhóis e portugueses vejam além de suas literaturas e estabeleçam as diferenças linguísticas ou nacionais, a favor de um novo olhar, centrado em ideias de relativização e reciprocidade: “Sólo así podremos hablar con propiedad de una literatura latinoamericana comunitária”.

Relação geral dos ensaios (1ª edição, México)

- Panorama de la poesía brasileña en el siglo XX,
- Acerca de la poesía visual brasileña,
- Revisión: dinámica de Haroldo de Campos en la cultura brasileña,
- Haroldo de Campos: seguimiento de una (irreprochable) trayectoria,
- Carlos Drummond de Andrade (1902-1987),
- Columna, playa, concha, símbolos en metamorfosis en “*Metamorfoses*”
- Fernando Pessoa: los heterónimos y la Naturaleza,
- Sobre la posmodernidad en Portugal: Saramago “Revisita” a Pessoa,
- La novela portuguesa en los años ochentas: José Saramago,
El año de la muerte de Ricardo Reis,
Memorial del convento
La balsa de piedra
Historia del cerco de Lisboa
- José Saramago y la tradición de la novela histórica en Portugal,
- *Post tenebras spero lucem*: Texto-vida y alegoría en *O Físico Prodigioso* de Jorge Sena,
- Brasil, 1933: *Serafim Ponte Grande*, *Caetés* y *Casa-Grande y Senzala*,
- Gilberto Freyre (1900-1987),
- José de Alencar, Simões Lopes Neto, Guimarães Rosa: tres escritores y la región,

- De la región al cosmos: Rulfo y Rosa, Borges,
- El caso, la necesidad: Borges y Rosa, Dahlmann y Matraga,
- La crítica como creación: *Borges, una biografía literaria*, de Emir Rodríguez Monegal,
- Sarduy: la escritura como *épure*,
Ítem: *El Cristo de la Rue Jacob*
Ítem: *Nueva Inestabilidad*
- Reinaldo Arenas: sin tregua con Clío,
- Al margen de *La república de los sueños*, de Nélida Piñón,
- Poésis y política: el modelo intelectual de Octavio Paz,
- Octavio Paz, biógrafo,
- *Piedra de sol*: el título,
- La cuestión del registro literario en Poemas humanos de César Vallejo,
- Camões, Góngora,
- *Las peregrinaciones* en la Nueva España,
- Acerca de los *Enigmas* de sor Juana Inés de la Cruz encontrados en Lisboa, o de cómo México, poco a poquito pero inexorablemente, se va acercando a Portugal, y viceversa,
- Crítica literaria e integración latinoamericana,
- Brasil: entre la espada atlántica y la pared andina,
- El centro está en todas partes.

REFERÊNCIAS:

ALBORG, José Luis. *Historia de la literatura española*. Madrid, Gredos, 1977.

ARES MONTES, José. *Góngora y la poesía portuguesa del siglo VII*. Madrid, Gredos, 1956.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Ed. organizada por Emanuel Paulo Ramos. Lisboa, Porto Editora, 1982.

CASTRO LEAL, Antonio. *La novela del México colonial*. México, Aguilar, 1964.

CRUZ, Juana Inés de la. *Obras completas*. 4ª ed. Pról. de Francisco Monterde. México, Porrúa, 1977.

- GÓNGORA y ARGOTE, Luis de. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1972.
- JONES, R. O. *Poems of Góngora*. Sel., introd. e notas de R. O. J. Cambridge, Universidade de Cambridge, 1966.
- KATZ, Rebecca. *Sátira e anti-cruzada na peregrinação*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981. (Biblioteca Breve)
- LEONARDO, Irving A. *La época barroca en el México colonial*. México, FCE, 1974. (Colección Popular)
- LOPES, Oscar e Antônio José SARAIVA. *História da literatura portuguesa*. 12^a Ed. Porto Editora, 1982.
- MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa, Moraes, 1980.
- MAZA, Francisco de la. *La ciudad de México en el siglo XVII*. México, FCE, 1968.
- MENDES PINTO, Fernão. *Las peregrinaciones* (según la tradición del licenciado Francisco Herrera Maldonado, canónico de la Santa Iglesia Real de Arbas, publicada en 1620, revisada y completada por José Agustín Mahieu). Pról. de José Agustín Mahieu. Madrid, Alfaguara, 1982.
- _____. *Peregrinação e outras obras*. Pref., notas e estudo de Antônio José Saraiva. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1981. 4 vols.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, FCE, 1983.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Apresentação da poesia barroca portuguesa*. Introd. de Segismundo Spina. Assis, São Paulo, Conselho estadual de Educação e Cultura, 1967.
- SARAIVA, Antônio José. *Luís de Camões*. Lisboa, Europa-américa, 1959.
- SENA, Jorge de. *A estrutura de Os Lusíadas e outros estudos camonianos e da poesia peninsular do século XVI*. Lisboa, Portugalíia, 1970.

SOBRE “RAVENALAS”, por Leonardo Gandolfi⁴⁵

Para ler *Ravenalas* (São Paulo, Demônio Negro, 2008), não parece ser suficiente aquela divisão entre um tipo de poesia mais concentrada, construtivista, e outro tipo cuja dicção seria mais oralizante e de temática francamente cotidiana. Do primeiro tipo, viriam os poetas que seguem uma linhagem devedora a determinada leitura da poesia de João Cabral de Melo Neto e sobretudo a certa apropriação do projecto concretista. Do outro lado, viriam os poetas mais inclinados à poesia dita marginal, que dava conta de um cenário carioca da década de 70, cuja distribuição era feita à margem do mercado com edições mimeografadas e cujo recorte e aproximação remontariam ao poema-piada e ao poema-minuto modernista. Guardando as devidas proporções e diferenças, em Portugal é como se se tratasse das discutíveis distinções entre o chamado retorno ao real dos poetas de 70 e a realidade da linguagem dos de 61. Enfim, muitas vezes classificações iludem, já que uma poesia dita mais concentrada não precisa abrir mão do referencial nem da experiência subjectiva; assim como uma poesia dita mais espontânea não exclui o trabalho formal, sendo rigorosa à sua maneira. E se já na década de 70 era difícil mostrar essa divisão nos livros de muitos autores, essa divisão foi-se tornando mais complicada e até arbitrária sobretudo a partir de meados dos anos oitenta, quando se tornou mais evidente a presença de certo tom e determinados tópicos identificados com a poesia marginal submetidos a uma consciência formal e a um formato crítico que antes julgávamos mais distantes dela.

Ravenalas acentua essa diferença, dando novas nuances a uma obra — são já nove livros — em que predomina a descontinuidade. O caso da poesia de Horácio apresenta particularidades, porque, entre outras coisas, ele travou um diálogo com Haroldo de Campos, pelo menos desde a década de 80, período em que Horácio esteve ausente do país. O autor de *Galáxias* chegou mesmo a organizar uma antologia da poesia de Horácio Costa, *Fracta* (São Paulo, Perspectiva, 2004). Esse diálogo com uma das figuras primeiras

⁴⁵ Doutor em Literatura Comparada na UFF e professor de Literatura Portuguesa da UNIFESP. É poeta, autor de, entre outros, *Escala Richter* (2015). Contato: gandolfi.leonardo@hotmail.com

do concretismo fez com que se incluísse apressadamente a poesia de Horácio naquela vertente mais formalista; o que não é de todo falso. Mas é bom lembrar que o Haroldo de Campos que mais interessou Horácio Costa foi aquele que valorizava certa discursividade e um transbordamento imagético distante da concisão e substantividade do primeiro momento concretista. Somado isso, Horácio usar um discurso transparente sem abrir mão da espessura: «Desconheço o abismo da paternidade, / Recusei o da troca de nacionalidade, / O abismo do amor louco esquivei» (p. 11). Os melhores exemplos são os livros *Satori* (São Paulo, Iluminuras, 1989) e *Quadrágésimo* (São Paulo, Ateliê Editorial, 1997). A publicação de *Ravenalas* confirma essa transparência discursiva acentuando o coloquialismo e — o mais importante — fazendo da encenação biográfica um tópico todo especial do livro: «Nós queremos saber, José Horácio e eu, / Se aquelas figueiras continuam crescendo / Entre o curral e a casa do vaqueiro» (p. 134).

Nesse sentido, ironia e intertextualidade nele -- recursos típicos de certa poesia de fins dos anos noventa -- não funcionam exatamente como rechaço de um tom confessional. Não se trata mais de reclamar um rigor formal ou de exigir a presença do real no poema, «My mother used to call / Tormentoso / Por eu fazer muita coisa / Ao mesmo tempo» (p. 31). Não, *Ravenalas* parece estar situado depois dessas questões, ou seja, essas questões já não mobilizam tanto a leitura que fazemos dos seus textos. Resta perguntar então quais as questões que mobilizariam de facto a leitura desses textos? É claro que na poesia de Horácio — e especialmente em *Ravenalas* — há ironia e intertextualidade. No entanto esses recursos não actuam de fora para dentro do sujeito. Em *Ravenalas*, trata-se do contrário, isto é, esses recursos estão submetidos à vontade do eu-lírico, é ele quem tem a liberdade de manipulação de imagens, de planos narrativos, de tempos históricos, de referências de leitura: «Creio vê-las, e porque não, que / Entram neste quarto de hotel: / Carlota, princesa de belgas e / Imperatriz de mexicanos, Mary / Todd, viúva de Lincoln e Maria / Dita a Louca, rainha de portugueses: / Bem-vindas, mulheres de há duzentos / Anos» (p. 75).

No livro, na quase maioria de seus poemas, encontramos um sujeito ainda capaz de narrar. Melhor, um sujeito que desaprendeu para reaprender a

narrar, porque sabe que toda a ordem é provisória e que toda a experiência é frágil, mas uma fragilidade mobilizante. «Não me obriguem a chegar mais perto dos abismos. / Ícaro despenhou-se; / Ariadne foi abandonada em Naxos / E cantou sua desdita a um abismo» (p. 11), assim começa o poema de abertura, cujo título dá uma boa ideia do livro: «Abismos». Essa fragilidade do sujeito, que permanece sujeito e não se deixa seduzir facilmente pela possibilidade moderna de se converter em objecto, é actualizada na poesia de Horácio em força, uma tremenda força — de queda, inclusive. Daí que esse sujeito, mais lírico do que nunca, faça com que a história convirja para ele: «colecionei biografias / de Caravaggio / para suprir lacunas / em meus próprios / biografemas» (p. 108). Pois de acordo com seus versos, o lugar onde a história ganha mais sentido é justamente na experiência do sujeito, o que já mostra uma diferença considerável em relação a certa poesia brasileira cuja força vem sobretudo da dispersão e não de um movimento convergente. Nesse sentido os versos de *Ravenalas* assumem um espírito romântico, na medida em que temas como amor e memória, de maneira crítica, apontam mais para presença do que para ausência.

O turbilhão meditativo desses poemas não separa a memória pessoal da memória social, por isso referências biográficas e autoficcionais não se diferenciam de referências literárias ou históricas; todas integram um mesmo plano, como se estivéssemos diante de um *maelstrom*, buraco negro, sem hierarquizações, que a tudo atrai. É o que acontece no poema que dá título ao livro: referências a John Ashberry, a Octavio Paz e a Haroldo de Campos misturam-se a lembranças pessoais de um amor perdido que por sua vez vem à tona num passeio pela praia de Copacabana. O mais interessante é que, em vez do sujeito olhar para a praia, ele está a olhar para as ravenalas, plantadas em alguma varanda na Avenida Atlântica. Essa concentração e convergência de tempos dão espessura humana ao poema, sem retirar dele sua capacidade de comunicação; poderíamos pensar até em uma poética do testemunho a *la* Jorge de Sena, poderíamos pensar até no narrador benjaminiano. A certa altura lê-se nesse poema: «Meninos eu vi, lembro a Revista Manchete / Assim como Borges contradizendo / Luisa Valenzuela, quem lhe perguntara / Se a quantidade de espadas em sua obra / Apontava a uma putativa simbologia

fálca: / Eso es impudico, señorita — nos olhos / Do vate cego, ainda o brilho da desonra / Vislumbro» (p. 20). Ao fim desse mesmo poema, parece, é possível encontrar uma espécie de sùmula para essa espécie de *recherche*:

(P.S. Não há hierarquia na memória
E não se sabe ao certo o que a dispara:
tão importante o pergaminho quanto o plástico-bolha,
assim como o botton e o brasão, e o salmo
conversa com o conteúdo da filipeta e tudo,
na verdade, é um só monumento).

(p. 22)

Além disso, todos os poemas do livro encontram-se dispostos em ordem cronológica de escrita. Sabemos disso porque ao fim de cada um encontramos a data completa e o lugar onde supostamente o poema foi escrito. Por exemplo, nesse último consta que foi escrito em «28 IX 05» e em «Roma». O que não só imprime uma ordenação de diário, mas também sugere uma velocidade na rapidez com que os poemas foram escritos, já que ficamos com a impressão de que o poema foi escrito apenas no dia 28 de Setembro. Isso mostra já uma diferença entre esse livro de Horácio Costa e a ideia, no Brasil, da década de sessenta para cá, de que a demora e o preparo excessivo dos textos são sinónimos de qualidade poética. Ou seja, quanto mais tempo passamos burilando um poema, melhor ele é. Nesse sentido, *Ravenalas* ou mostra que isso não é verdade ou deixa ver que esses já não são exactamente predicados obrigatórios a um poema. E isso, vindo de um autor chamado pós-concretista, significa uma mudança e tanto de paradigma, porque — fingido ou não — tal posicionamento, a que muitos chamariam desleixo poético ou crença nas musas, abre portas para outro tipo de procedimento na recente poesia brasileira. Sobre essa rapidez no preparo e essa cronologia de diário íntimo, diz o autor na nota de abertura do livro que sempre «quis publicar um livro com poemas dispostos sequencialmente na ordem de sua escritura». E completa:

Ravenalas não está montado, nem editado, e creio que assim está bem. Por sua vez, estes poemas não foram afetos ao processo de polimento e reescritura aos quais normalmente submeto os meus textos. Ganharão os poemas em si e o presente livro algo com esta disposição mais laxa? Não sei, mas quero pensar que sim. (p. 8)

O outro acento romântico do livro, porque tem no sujeito um ponto de

convergência, é seu viés amoroso. Mesmo não se tratando exactamente de poemas de amor, os poemas de *Ravenalas* travam uma interlocução com o leitor e muitas vezes o confunde com a figura amada, transformando-se num real acto de encontro, de amoroso encontro, porque acredita no diálogo: «Escrevo para ti um testamento / Todos os dias» (p. 49) ou «e pense no difícil que é transmitir a você / a rugosidade e a grande intenção» (p. 45). Estamos diante daquele dilema camoniano cujo soneto «Transforma-se o amador na coisa amada» é exemplo. A simbiose criticada por Camões, porque apaziguadora das forças do amor, na poesia de Horácio talvez ganhe outras cores na medida em que cria uma analogia com a própria escrita (amador) e leitura (coisa amada): «por isso, por isso contigo converso / e vejo contigo e através de ti» (p. 37). A isso o poeta chamou: «minha deriva de leitor / e de amante» (p. 131).

Ainda se tratando do viés amoroso, um dos trunfos da poesia de Horácio Costa é o de abordar o homoerotismo de um modo particular na recente poesia brasileira, seu ativismo não incentiva clichês, pelo contrário, os critica. É o caso do curioso poema «A voz do Brasil» em que a sedutora voz que anuncia os voos no aeroporto de Congonhas não é de uma *femme fatale* como todos pensavam, inclusive o eu-lírico, mas sim a voz do «Senhor Hokamura». E rematao assim: «A realidade engana, cigana / E a voz do Brasil, masculina / Mas não viril, / Quem diria, é mesmo / De Gueisha» (p. 19). Na trilha talvez de um Severo Sarduy, Horácio Costa usa o homoerotismo não só como *gender*, mas também e sobretudo como *genre*. Em outras palavras, usa o corpo do sujeito (com o tópico problemático da identidade) como uma subversão textual, isto é, do corpo do texto. Daí o verso clássico submetido a um ritmo irregular, como no poema «Julieu e Romito»: «Peludo seria o *derrière* de António / Nobre, um segredo levado à tumba / Pelo etéreo Alberto de Oliveira?» (p. 131) ou «E hirsuto o peito de Antero / Que se o tocara outro homem / Talvez não se curvasse sobre si // Depois do — evitável? — suicídio?» (p. 132). Daí também o corte irregular do verso que não deixa o poema cair na moeda já corrente do poema em prosa, mas injecta no verso um cariz prosaico que evita facilidades:

[...] O Manuel
Tinha ido de New Haven a Nova Iorque
Ver o portenho, e *out of the blue* me observou,
Como si nada: “estaremos juntos muchos años”.
Nunca duvidei de sua intuição, não o contradisse
Mas quinze anos depois o abandonaria: já não podia mais,
Simplesmente já não podia mais.

(p. 20-1)

A julgar por esses rápidos exemplos, o leitor já pode perceber que o fôlego amoroso desses poemas não vem exactamente do encontro e da afirmação incondicional desse amor. Pelo contrário, quando ele encontra o seu registo mais frágil, precário e doloroso, ou seja, quando o que sobra se resume ao desencontro ou à consciência do fim é que o livro mais ganha força. Nesse instante a poesia de Horácio Costa faz do sentimental e do biográfico lugares de renovado fôlego: «Minha mãe tinha morrido havia pouco / e ele me voltou as costas em público / ele / sabia que havia pouco minha mãe morrera / em São Paulo / a oito mil quilômetros / no Sul / [...] e na minha cultura não se dá as costas / a quem perdeu a mãe há pouco» (pp. 43-44). Se o confessional e a autoficção passam a dar o tom, é porque os tempos talvez sejam outros na poesia brasileira. Nem mais *cosa mentale*, nem mais o relâmpago do quotidiano, é já outra coisa o que se faz ver.

61

Texto originalmente publicado na *Revista Colóquio/Letras*, nº172, set.2009.

Referências:

- COSTA, Horácio. *Ravenalas*. São Paulo: Demônio Negro, 2008.
_____. *Fracta*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
_____. *Quadragésimo*. São Paulo: Ateliê editorial, 1999.
_____. *Satori*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

AMAR BABEL: A POESIA DE HORÁCIO COSTA E AS FRONTEIRAS DO CONHECIMENTO, por Maria Luísa Malato⁴⁶

“Desenvolvi muito, ultimamente, minha capacidade
auditiva, nesta Torre.”

(Horácio Costa, “Declaração *post-mortem* do único mudo em Babel”)

Estranham-se aqui alguns poemas de Horácio Costa, escritos diretamente em inglês ou espanhol. Mas sobretudo os que misturam palavras em português, inglês, espanhol, japonês, por vezes num único verso: “I want to be Beatrice Arnolfini”. Ele vem: “Olha o batuque, nêgo. Você vem em nossa direção,/ somos teu banquete, dervixes inanes propiciando allahs./ Você vem. Not with a bang but a whimper” (Costa, 2004: 177 e 61)... Estranham-se (ainda, apesar da memória dos modernistas brasileiros) porque o mundo de Horácio Costa é policêntrico. E o mundo que vemos crescer à nossa volta é por vezes estranhamente egocêntrico. Ora esse egocentrismo é compreensivelmente “natural” ao passo que o policentrismo de Horácio Costa é conscientemente “artificial”, resultado da arte. Ele é amorosamente construído, como se fosse uma Babel.

62

1. Egocentrismo e Etnocentrismo

Partamos da “naturalidade” do egocentrismo. Os nossos sentidos, os aristotélicos e os outros, apercebem-se do mundo a partir do centro que ocupamos: vemos, ouvimos, tocamos ou sentimos a partir do nosso corpo. Explicamos o mundo a partir do que colocamos acima, abaixo, à esquerda, à direita, à frente e atrás de nós, nós-estrela-cardeal do mundo. A esta construção do mundo corresponde uma cultura e uma linguagem etnocêntrica. Também as sociedades se podem organizar como corpo que explica e discursa sobre o mundo. A linguagem depressa reproduz essa dicotomia espacial, que associa o nosso corpo (individual ou coletivo) a uma identidade: Eu/ Nós. E o

⁴⁶ Profa. Dra. da Universidade do Porto. O presente artigo foi desenvolvido no âmbito do Programa Estratégico “Literatura e Fronteiras de Conhecimento - Políticas de Inclusão” do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339)

corpo individual ou coletivo alheio a um Outro, plural, indistinto ou incompreensível. Aristóteles distingue na elocução dois tipos de nome: os correntes e os estrangeiros:

“Nome ‘corrente’ chamo àquele de que ordinariamente se serve cada um de nós; ‘estrangeiro’, aquele de que se servem os outros, e por isso é claro que o mesmo nome pode ser ao mesmo tempo estrangeiro e corrente, mas, como é natural, não para as mesmas pessoas; assim, “σίgunon” para os cipriotas é de uso corrente, e para nós, estrangeiro.” (*Poética*, 1457b, Aristóteles, 1986: 133)

Ora, se o indivíduo depressa se apercebe de que não pode sobreviver sozinho, sem um Tu material e afetivo, a consciência do etnocentrismo pode até nem ser possível, já que os grupos fechados sobrevivem, convencidos que ficam da sua autonomia, soberania e identidade. Cada povo gosta de contar-se miticamente como um povo escolhido e abençoado, povo eleito. Todos os vizinhos são mais ou menos inumanos, bárbaros ou invisíveis, pseudo-incomunicáveis na sua circularidade perfeita. Precisam de ser territorialmente abalados, isto é, traduzidos (de *trahere*), carregados, ou arrastados:

“Os poetas alemães são amabilíssimos e sofrem de isolamento similar
Ao nosso
No contexto internacional: também precisam de tradução”
(Costa, 2014: 76)

2. Utopia e Eutopia

Há na poesia de Horácio Costa essa consciência irónica da estrela-cardeal em que nos tornamos, paisagem em que nos podemos demorar prazerosamente, sem evasões: “Mas não se escape desta paisagem/ ao menos não tão facilmente”. Do etnocentrismo nem a Poesia definitivamente nos salva. Em todas as manhãs em Granada se pode viver sob um vulcão “encoberto/ por uma pátina de *recuerdos*” tipificados, e nalguns dias se pode até assistir a um cortejo de grupos carnavalescos convocados pelo Festival de Poesia em que...

“do alto do ‘poetamóvel’ o mestre de cerimónias
os ordenava, os da frente dos bairros de Granada,
os grupos de trás das aldeias indígenas

das terras entre os vulcões” [...] Como brasileiro e, daí, consideram, especialista em carnaval desde o berço, sou escalado logo na primeira parada.” (Costa, 2014: 11, 13-14)

Em Granada, na Nicarágua, se dividem os que são da Nicarágua: entre os bairros da cidade e os das aldeias indígenas. E se dividem também os que moram fora dela: os indígenas e os estrangeiros. E os estrangeiros se dividem entre os que se conhecem e os que escapam a rótulos... Os que ficam em cima e os que ficam em baixo, os que vão à frente e os que vão atrás. Yi-Fu Tuan coloca a questão de saber se toda a nossa noção de cultura não deriva dessa centralidade e da consequente ilusão de superioridade que decorre dela. Pergunta-se Tuan se essa ilusão, essa fé, não é até necessária para a sobrevivência dos pequenos grupos e das suas particularidades. Parecem demonstrá-lo os estudos sociológicos: uma grande parte dos inquiridos, quando colocados perante a hipótese de descreverem uma utopia, opta por reproduzir variantes felizes das suas tradições locais (cf. (Tuan, 2012: 54-55).

64

Não há mais ilhas vagas
no arquipélago monológico:
há milhares nas filas de espera,

peessoas que por décadas e enquanto
vão ficando velhas não desistem
para um dia provarem da suprema

benesse: falar falar falar sem
ter que ouvir nada: nada além
do beatífico som da própria voz

de manhã até à noite e dela
à manhã seguinte, sem ter
mais que fazer cara de

estou escutando
vc tem mesmo razão
tenho interesse em teu relato
(Costa, 2014: 103)

A ilha mais utópica é um “sem-lugar” (ou-topia), mais do que um bom-lugar (eu-topia). Se Thomas Morus gostou desse jogo de palavras que permite pronunciar em inglês coisas diferentes (utopia/ eutopia) com a mesma palavra (utopia), não deixou de escolher “utopia” para designar a possibilidade de

continuarmos falando ainda: “[...] precisávamos de encontrar mais tempo para repensarmos mais a fundo naqueles temas e para conversarmos mais longamente com ele” (Morus, 2006: 673).

Pelo contrário, no arquipélago Monológico, não se conversa. Os monologistas mais felizes são os que conseguiram abolir a própria realidade, a complexa, a do diálogo: “por determinação, não por autismo” (Costa, 2014: 105). No arquipélago Monológico, o egocentrismo individual coincide com o coletivo, na sua semelhante ilusão: “Cada um em sua ilha! assim é que é bom./ [...] Dizem/ que na ilha de um monologista/ vivia o último dodó: nunca o viu,/ enquanto repetia-se inesquecíveis/ discursos. E Sexta-Feira pediu/ a outro algum auxílio, Crusoé [...]” (Costa, 2014: 104).

Talvez este egocentrismo esteja na base de muitos das nossos preconceitos ou pré-conceitos. A tabela de contrários, delineada por Pitágoras e depois adotada e adaptada por Aristóteles (cf. *Metafísica*, I, 986a), é essa dicotomia do animal natural que somos: ao limitado contrapomos a ausência de fronteira, à unidade opomos a pluralidade, ao mesmo o diverso, ao semelhante/igual o distinto/diferente, ao repouso o movimento (cf. *Metafísica*, IV, 1004b).

Limite	s.	Ilimitado
Ímpar		Par
Unidade		Pluralidad e
Direita		Esquerda
Macho		Fêmea
Repous o		Movimento
Reta		Curva
Luz		Escuridão
Bom		Mau

Mas esta dicotomia binária horizontal, que opõe variantes do que exaltamos e do que tememos, instala também as analogias entre as diferentes coisas que exaltamos (o limite, a unidade, o repouso, a luz, etc.) e as diferentes coisas que tememos (o ilimitado, a pluralidade, o movimento, a eucuridão...). O nosso espírito vai lendo verticalmente as oposições horizontais. Admiramos a presença do uno, do semelhante, da permanência. E lemos como forma de ausência a pluralidade, a diferença, o trânsito ou a transitoriedade: “[...] the second column of contraries is privative, and everything is reducible to Being and Not being, and Unity and Plurality” (Aristotle, *Metaphysics*, IV, 1004b). Associando a existência àquilo em que nos podemos rever, receamos o que não vemos por estar no escuro, ou atrás de nós. Fugimos do que nos abate por nos rebaixar os olhos. E achamos sinistro aquilo que não manobramos de forma destra.

3. As palavras peregrinas

E todavia, a função da poesia parece localizar-se, segundo o mesmo Aristóteles, num estranhamento que retira às palavras o seu lugar usual. Por alguma razão que se prende por não sermos homens por razões “naturais”, o ser humano (ao contrário, aparentemente, dos animais) gosta de contar e ouvir histórias, apreciando o facto de calçar as sandálias do outro. A ruína de Babel estaria ligada a uma literatura que prescinde da construção da torre impossível (Callois, 1948). De certo modo, autores como Daniel Dutton lamentam hoje que a Filosofia da arte ou a Estética se mantenham alheias à arte enquanto “campo de actividades, objectos e experiências que aparecem naturalmente na vida dos humanos” e lhe ensinam coisas essenciais à sua sobrevivência, enquanto seres humanos. O cérebro humano precisa de ser treinado por paradoxos, hibridismos, oximoros que treinem a sua capacidade de ultrapassar a tabela de contrários que partilha com a maior parte dos animais (2010: 89 *et passim*). Indo ao encontro da tese de Dutton, e ao contrário do que seria expectável, não encontramos na poética aristotélica a defesa da língua vernácula, pura, isto é, geneticamente não cruzada com as línguas dos outros, os que lhe são estranhos. Pelo contrário, o “estranhamento” poético é um “a-topos” retoricamente superior. O estranhamento aristotélico é um sem-lugar estético,

que funciona em geral com tudo o que sai do lugar expectável. A começar pelos lugares geográficos:

A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra. [...] é elevada a poesia que usa de vocábulos peregrinos e se afasta da linguagem vulgar. Por vocábulos 'peregrinos' entendo as palavras estrangeiras, metafóricas, alongadas e, em geral, todas as que não sejam de uso corrente. (*Poética*, 1458a, Aristóteles, 1986: 136)

Há um cansaço do lugar-comum ou uma re-definição do lugar que advém da sua repetição, como demonstra A. Warhol com uma lata de sopa da Campbell: uma palavra repetida vai mudando de significado, como um objeto, uma paisagem, uma música ou um quadro. A frequência com que Horácio Costa usa o termo “paisagem” reflete também a ambiguidade da designação, espaço subjetivo mas imobilizado no que diz respeito à população que o habita: do francês “pays”, o conceito de “paisagem” remete para um espaço habitado, domado pela intervenção humana, “pagus”, “marco metido na terra”, “território rural limitado por marcos” (*Dicionário Latim-Português*, s.d.: 808). Se, em inglês, a palavra “landscape” remete ainda para um cenário teatral com ponto de fuga – “a picture representing a view of natural inland scenary”, “the art of depicting such scenery”, the landforms of a region in the aggregate”, “a portion of territory that can be viewed at one time from one place, “a scene” (cf. Merriam-Webster *online*)–, o uso das variantes românicas do conceito remete sobretudo para uma fronteira entre o que é nosso e alheio. A paisagem é o espaço do paisano, o espaço habitado, rural, por vezes pitoresco, e, sobretudo por influência da estética inglesa no século XVIII, o espaço “pintoresco”, digno de ser pintado, que remete indiretamente para um espaço de criação, nomeadamente o arcádico, o das academias do século XVII-XVIII (cf. Starobinski, 1987: v.g. 171).

Não é pois sem ironia que Horácio Costa utiliza a palavra “paisagem” para designar a cidade, Babel em construção, onde os marcos enterrados no terreno são frequentemente provisórios, delimitando imperfeitamente um espaço de gentes em passagem, vinda de muitos outros “países”, gente que fala outras línguas e percorrerá ainda por caminhos distantes. Na *Pauliceia*

desvairada de Mário de Andrade, há aqui e ali “Monotonias das minhas retinas.../ Serpentinhas de entes frementes a se desenrolar.../ Todos os sempre das minhas visões! “Bom giorno, caro”, nela ainda são “ Horríveis as cidades!/ Vaidades e mais vaidades.../ Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!”. Mas na Pauliceia de Horácio Costa, apesar do diálogo que entre ambos possamos estabelecer, o edifício é uma teia-de-Penélope: “Cidade merda taí/ devolvemos teu sortilégio/ de cidade suja onde começa a minha raiva/ onde me descubro também/ filho da tua cal” (Costa, 2004: 16). Sobressai a recusa de um espaço demarcado: “Viajo/ prismas de vidro tua constante/ cidade que é viaduto para alguma coisa” (Costa, 2004: 14).

Ora é essa ausência de espaço coletivo demarcado que vai representar um espaço individual ético, imperativo, mas numa formulação negativa em que os clichés se tornam lugares-próprios: “Invadir estas galerias com sangue [...] Não surpreender-se./ *Forever*. [...] Não saciar-se: verter-se *the peaceful/ dam is never filled* em/ escritura” (Costa, 2004: 28-9). Esta recusa de uma cidade-reduto/ cultura-confinada, pode ter até argumentos “biográficos” que derivam do hábito de alguém *sentir tudo em toda a parte*.

“O problema foi ter visto
Tantas reproduções com tão pouca idade.
Paragens fabulosas que murcharam,
Palácios e suas escadarias comidas
Pelos anos. Parques, estatuárias congeladas.
Páginas e páginas. Acervos estanques.
Rostos de turistas apressados
Que pouco acrescentaram à banalidade
Essencial a todo espaço. Não é esta
Minha geografia encantada.
(Costa, 2004: 25)

“Formado em Arquitetura e Urbanismo, pela Universidade de São Paulo (USP), fez mestrado em Artes, pela New York University, e doutorado em Filosofia, pela Yale University” (“Sobre o Autor”, Costa, 2014: 115). Horácio Costa “regressou ao Brasil depois de uma longa permanência no exterior, primeiro nos Estados Unidos, depois no México” (Hatoum, 2004: 247). É poeta, investigador, professor, tradutor.

Dirá como tradutor: “Eu prefiro que minhas traduções sejam sempre bilíngues. A experiência de leitura da poesia não é a da prosa ou a do ensaio, e

nela a questão da língua joga um papel maior. Daí, o oferecer ao leitor essa experiência completa me parece o mais ético e prazeroso a fazer” (Alves/ Costa, 2012: 215-6).

Dirá também como investigador: “Interessam-me o barroco e o neobarroco porque vejo aí uma origem muitas vezes escamoteada de nosso ser histórico atual, e que me atrai por razões temperamentais. Interessa-me o dizer complexo” (Alves/ Costa, 2012: 218). A mesma complexidade que o levará a estudar revisitações pouco prováveis entre a literatura brasileira e a norte-americana (Topa, 1998: 5) entre um “pós-modernista” como Saramago e um “modernista” como Pessoa (cf. Costa, 1989: 41-8). Ou entre o sexo masculino e o sexo feminino, questionando pontualmente a heterossexualidade, e sempre as fronteiras do desejo (cf. Costa, ed., 2010).

Do ponto de vista formal, o poeta Horácio Costa inscreve-se numa estética avessa à dicotomia: não gosta de antíteses, mas de oximoros. Até os poetas-animais e os animais-poetas figuram num mesmo bestiário (Costa, 2014: *passim*).

Em cada coisa, “estes cruzamentos de raças, ideias, dobraduras, nossos membros unidos, duas bússolas, todas as sensações imantadas” (Costa, 2004: 27). Acasos, viagens, leituras, educação, formação, sexo, nacionalidade, intenção, tudo parece contribuir para uma compreensão, e uma expressão, do híbrido.

4. Metáforas = Transportes

Esquecemos frequentemente que no étimo da metáfora está uma metáfora, matrioska que enforma universos concêntricos: metáfora significa “transporte”, relembremos o óbvio. De microcosmos para o macrocosmo – da mesa onde o poeta escreve aos antepassados à mata que se não consegue ver da varanda onde o poeta escreve –, o pensamento e a poesia de Horácio Costa vai-se construindo através de uma comunicação de planos arquitetónicos, compostos por caminhos remotos e futuros (túneis, viadutos, ruas, avenidas, caminhos de tijolos, atalhos, rotas, mapas...) e por matérias líquidas, que tomam e extravasam a forma do objeto que as contém (a água, o sangue, o sémen, o pó...). A água, o sangue, o sémen, o pó, a cal e a escrita

que elas vão desenhando na paisagem imperfeita, são sempre de uma “pureza imaculada” (cf. Costa, 2004: 22) e de uma ginástica impossível: “Estreitas porém infinitas/ galerias infinitesimais, intuídas/ por um *double* (Escher, Piranesi)/ atrás de minha cabeça”, de “olhos abertos virados/ para dentro do esqueleto”, “abraço/ o umbigo” (Costa, 2004: 21 e 26), escreverá Horácio Costa em “Satori”, nome japonês para um livro-poema e estado de compreensão do todo multímido e feito de contrastes e paradoxos.

Poder-se-iam também tomar as metáforas da química ou da alquimia para retratar um ser “fractal” ou “mercurial”, fragmento-unidade. Ou retomar o clássico caduceu de Apolo: “musa: aqui me tens/ mais uma vez vim ouvir-te/ sussurrar/ tua viscosa & negra/ palavra” (Costa, 2004: 152). Interessa somente que se saiba, sob diferentes campos semânticos, da água, da terra, do fogo ou do ar, que toda a paisagem (visual ou verbal) se pode tornar poesia na medida em que tender para uma topografia, interiormente possível e exteriormente visível. Da paisagem rural brasileira ou portuguesa, à paisagem urbana de São Paulo ou de New Haven, da poesia greco-latina à poesia vanguardista, da palavra corrente à terminologia científica, do saudável ao doente, do limpo ao sujo, do projeto à ruína, da norma à transgressão, da alienação à sabedoria, os poemas querem ser fábricas de sangue: “Ah teu fígado/ somos teu fígado./ Ah tua cirrose!/ queremos tua cirrose,/ mesquinha fruta da cal/ sua pedra branca/ cidade suja” (Costa, 2004: 15). A Babel de Horácio Costa é assim uma estranha “geografia sensível”, como a designou Milton Hatoum (2004: 247-256), espaço em construção e espaço de degradação: “as metáforas que o homem fabrica são cápsulas que o tempo desfaz” (COSTA, 2004: 80). Talvez seja por essa capacidade de sobrepor que a dissertação de doutoramento de H. Costa, sobre o período de formação de José Saramago (1997), levou Saramago a escrever nos *Cadernos de Lanzarote*: “foi todo o passado que se desenhou e reergueu diante de mim. Senti-me de repente muito velho (atenção, velho de tempo, não de vida)” (Saramago, 1995: 96).

5. Poliglotismo e Comparatismo

“O Centro está em toda a parte”: assim intitulará Horácio Costa a apresentação de *A Palavra Poética*, o livro que resultou do encontro de 17

escritores latino-americanos, “despidos de qualquer intento ou desiderato homogeneizador” (Costa, 1992: 25). Este parece ser um princípio estético e ético que podemos generalizar a toda a obra de Horácio Costa: explica grande parte das suas opções como poeta, investigador, professor, tradutor. Um pouco à semelhança de Derrida, já que ambos parecem sublinhar uma gramatologia “desconstrutivista”, estratégia ética, mais do que sistémica, contra um pensamento filosófico, reflexivo, que leva o ser pensante a fechar-se nos próprios conceitos. A “Desconstrução” de Derrida, (remetendo para o conceito de “Destruktion” de Heidegger) é, *como a Babel* de Horácio Costa, uma negação e uma afirmação, uma necessária e constante re-construção da “realidade” equivalente, no final, a um jogo: a interpretação de uma infinidade de pegadas, limitada à formulação de uma hipótese nunca plenamente verificável. Uma “Teoria de Tudo (T.D.T)”, em que “Nada-se-cria-nada-se-perde-tudo-respira-na-natureza. E isto é certo Qfwfq/ atíça o legionário, na máquina lacrada inventamos de novo: as palavras que/ o Verbo disse são duas, três, depois de todas criadas a soma será sempre nada” (Costa, 2004: 70).

Necessário pois será falar de uma tensão tópica entre Espaço e Lugar: “Space is everywhere open... We are in this place”, “all presence is that of a body” (Jean-Luc Nancy *apud* Casey, 1997: 285, 339 *et passim*): o ser que confunde o espaço com o lugar, limita o espaço e confunde-o com as marcas que delimitam o seu lugar... Ilude assim a necessidade de traduzir ou confrontar. Maria Luiza Berwanger da Silva referiu já a pertinência de estudar a presença de Derrida, no pensamento de Horácio Costa, até por ele reafirmar “o eixo intertextualidade/tradução/representações do Outro” (Silva, 2007: 50). Não será também de negligenciar a sua importância para os estudos comparatistas numa época em que o conceito de Literatura-Mundo repõe a questão linguística (v.g., Damrosch, 2011)? O próprio Horácio Costa se teria afastado cada vez mais de um comparatismo de pendor ainda nacionalista ou pseudo-cosmopolita, ainda que ele tivesse sido útil, numa determinada fase, para fundamentar um alargamento do lugar: “Creo que ya pasamos la fase de escribir précis de literaturas o lo que sea”. E continua Horácio Costa, valorizando agora a possibilidade de escrever “en mar abierto”: “Con el avance

del comparatismo, hay una creciente y fecunda tendencia a diálogos sectoriales entre lenguas, autores, sectores, tendencias, etc. El pensamiento totalizador sufre recortes todos los días” (DANIEL, [s.d.]: 69).

Na obra de Horácio Costa, parece-nos ainda pouco sublinhado o contributo para uma diferente conceção dos estudos comparatistas, já que Horácio Costa parece ver neles uma compreensão diferente da forma como representamos as nossas dicotomias, por palavras ou por imagens: “Sí, porque percibir es pensar” (Costa, 1990: 39). Como se estrutura a perceção das coisas na nossa mente? Haveria, segundo alguns, uma sequência “normal”, a do pensamento do caos para a ordem. Segundo outros, poder-se-ia opor a essa normalidade uma sequência inversa, isto é, da ordem para o caos. Num texto de Horácio Costa sobre a pintura de Shirley Chernitsky, a questão assim colocada reproduz ainda pré-conceitos, muito próximos daqueles que a tabela pitagórico-aristotélica enunciava.

Uma percepção de raiz positiva: “[...] el relato comprensible, jerárquicamente expuesto y que excluye detalles”?

Ou uma percepção negativa: “[...] el relato desconstruido en el que todo pulula, en el que el menor aspecto es tan significativo como el todo”?

Talvez, tenta responder Horácio Costa, cada um escolha – por razões ideológicas, genéticas ou biográficas – mais uma, ou mais outra, destas vertentes. Mas não seria rigoroso afirmar que as pessoas “normais” optam mais pela primeira, por oposição aos “artistas” que optariam pela segunda (cf. Costa, 1990: 39). Descartando precisamente o recurso ao imaginário e ao discurso surreal, e preocupando-se com a re-presentação linguística dessa dicotomia, pergunta-se se:

no existiria por ahí una tercera vía, un camino menos normativo de conformación del pensamiento, menos sujeto a este programa repetitivo, en el que un término lleva a su contrario circularmente y en cuyo ámbito la misma duda sobre la processividad “normal” no es menos repetitiva y circular? (Costa, 1990: 43)

Com efeito, a questão não pode resumir-se ao pensamento poético, ainda que caiba aos artistas exemplificar a complexidade. Sob muitos aspetos e por muitas razões, o pensamento não pode abandonar um desejo de

compreensão que impõe a ordem discursiva. Mas ele não deve confundir, sob a mesma designação de disposição, a fase retórica da elocução (expressão das ideias posteriormente organizada pelo trabalho do texto) com a fase retórica da invenção (a busca das ideias previamente ordenadas pela memória individual ou coletiva). Sujeitos que estamos a uma tópica dicotómica, é fundamental denunciá-la como projeção de um pensamento animal, pouco complexo. Se o discurso representa por antíteses o que a nossa percepção organizou por oposição, importa que a reflexão linguística – movida por interesses éticos, estéticos, ou retóricos – procure uma terceira via. Aquela que é construída com palavras peregrinas, estrangeiras, metafóricas, traduzidas, arrastadas. Aquela em que um caos suspenso procura a ordem ou em que a ordem encontra um caos suspenso. Ela é talvez a melhor forma de nos enamorarmos do Caos.

“El caos en vilo es orden” (Costa, 1990: 39).

REFERÊNCIAS

- ALVES, Geylson/ COSTA, Horácio (2012). Entrevista. *Cadernos de Tradução*, n.º 29, p. 213-222, Florianópolis.
- ARISTÓTELES (1986). *Poética*, ed. Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ARISTOTLE (1989). *Metaphysics*, ed. H. Tredennick, MA/ London, Harvard Univ. Press/ W. Heinemann. Acesso em 20/04/16, online : <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0052%3Abook%3D4%3Asection%3D1004b>
- CAILLOIS, Roger (1948). *Babel. Orgueil, Confusion et Ruine de la Littérature*, Paris: Gallimard.
- CASEY, Edward S. (1997). *The Fate of Place. A Philosophical History*. Berkeley/ Los Angeles/ London, University of California Press.
- COSTA, Horácio (1989). "Sobre a pós-modernidade em Portugal: Saramago revisita Pessoa", *Colóquio/Letras*. 109, Maio 1989, pp. 41-48
- COSTA, Horácio (1997). *José Saramago: o período formativo*, Lisboa,

Caminho.

COSTA, Horácio (2004). *Fracta. Antologia Poética*, sel. Haroldo de Campos, São Paulo: Perspectiva

COSTA, Horácio (2014). *11/12. Onze Duodécimos*, São Paulo: Lumme Editor.

COSTA, Horácio (ed.). *Relatos do Brasil homossexual: fronteiras, subjetividades, desejos*, São Paulo, EDUSP.

COSTA, Horácio/ ed. (1992). *A Palavra Poética na América Latina...*, São Paulo: Memorial.

DAMROSCH, David (2011). Hugo Meltzl and « The Principle of Polyglottism », in *The Routledge Companion to World Literature*, London/ New York: Routledge.

DANIEL, Cláudio (s.d.). Horácio Costa: El arte del viento em un proceso laberíntico (questionario). *Tsé Tsé*, Buenos Aires, n.º 14, pp. 63-75.

Dicionário Latim-Português, ed. A. Gomes Ferreira, Porto, Porto Editora, s.d.

DUTTON, Denis (2010). *Arte e Instinto*, Lisboa, Temas e Debates/ Círculo dos Leitores.

Merriam-Webster Dictionary, (s.d.). Versão online: <http://www.merriam-webster.com/> (acesso em 20/04/16).

MORUS, Thomas (2006), *Utopia*, ed. Aires A. Nascimento, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

SARAMAGO, José (1995). *Cadernos de Lanzarote*. Diário II, Lisboa, Caminho.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da (2007). Presença Italiana na Literatura Brasileira, *TriceVersa Revista do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Lingüísticos e Culturais*, Assis, v.1, n.1, maio-out. 2007, pp. 45-60, disponível online: www.assis.unesp.br/cilbelc (acesso em 20/04/16).

STAROBINSKI, Jean (1987). *L'Invention de la Liberté (1700-1789)*, Genève, Skira.

TARACENA, Bertha/ COSTA, Horácio (1996). *Relato Separado S. Chernitsky Separated Story*, s.l.: Ed. La Giganta/ Museo José Luis Cuevas.

TOPA, Francisco (1998). F. Cristóvão, M. Lourdes Ferraz e A. Carvalho (coord.), *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas (Recensão)*, *Terceira Margem*, Porto, FLUP, pp. 1-6, disponível online: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/74361/2/61582.pdf> (acesso em 20/04/16)

TUAN, Yi-Fu (2012). *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, Londrina, EDUEL.

OUTRO BERNINI: O NEOBARROCO EM “BERNINI”, DE HORÁCIO COSTA, por Rogério Caetano de Almeida⁴⁷

A partir dos títulos de alguns trabalhos do poeta Horácio Costa, vislumbramos a possibilidade de trabalhar com o neobarroco em sua obra. Tal impressão é possível em trabalhos como “Fracta”, de 2004, antologia que retoma o título de “O livro dos fracta”; “Ravenalas”, de 2009; “Ciclópico Olho”, de 2011; e o livro escolhido para esta análise, “Bernini”, de 2013 e ganhador do Prêmio Jabuti de 2014 em poesia.

Justificar a presença de uma sensibilidade barroca em tais títulos não é tarefa das mais árduas: O termo *fractal* é criado pelo cientista franco-polonês Benoît Mandelbrot, em 1975, e tem a ver com “minúsculas partículas rebeldes”, conforme indicam Boris Schnaiderman e Jerusa Pires Ferreira no prefácio do livro. Tais formas de uma geometria não-euclidiana, mais natural, remetem à imagística barroca, aos vitrais de catedrais, à arquitetura do detalhe, à escultura do detalhe, ou, como demonstram, “vamos ter, nesta viagem, o embate e o encontro entre o que chamamos de real e a representação, a proposta de quebra dos nichos discursivos, sua dicção e a de outros, fazendo conviver em movimento ativo o interno e o externo, o túnel Rebouças, e imagens de Escher e de Piranesi, por exemplo” (ver contracapa do livro).

No caso de “Ravenalas”, é mais fácil explicar uma sensibilidade barroca no título, afinal, apesar de ser reconhecida vulgarmente como ‘árvore do viajante’, as ravenalas são plantas ornamentais, “A palmeira ravenala sempre me fascinou”, conforme Horácio Costa indica (2009, p.08). Muito além do aspecto ornamental que o Barroco possui, a ordenação lacunar dos poemas, as viagens e diferentes percepções do mundo com o qual interage, fazem com que o livro ganhe uma sequência linear e fragmentária, experimental:

Ravenalas oferece um viés de leitura que o considere para lá da superfície dos textos tomados individualmente, quiçá, como exemplo de experimentalismo, em sua sequencialidade, em sua totalidade.

⁴⁷ Prof. Dr. de Literatura Brasileira na UTFPR/Curitiba. Contato: rogalmeida01@hotmail.com

Exponho tanto os poemas, que, obviamente, falam entre si e com o restante de minha obra, e com o “arquivo” da literatura e não só dela, claro, mas focalizo também os espaços entre eles, em termos temporais e poéticos. (COSTA. 2009, p.08).

A experiência de *Homo Viator* continua em “Ciclópico Olho”, apesar de ser o livro de restabelecimento do poeta no Brasil, conforme nota introdutória. Tal viagem também possui marcas barrocas notórias e as mais óbvias são poemas como “Lições de arquitetura colonial”, “Esse olhar que vara o crisântemo” e seu “Vanitas”, que aquiesce a nota de Ernesto de Melo e Castro (In: COSTA. 2011, p. 117) sobre o livro:

profundamente enraizado no conhecimento de suas próprias leis, vai-nos oferecendo uma estrutura caudalosa de variações estéticas, muitas vezes inusitadas, muitas vezes aproximando-se de uma proto oralidade erudita, outras de uma metaconstrução crítica. E na oscilação entre estes dois pólos, reside talvez a sutileza e o segredo da poesia.

O poema transita em seu trecho final entre um museu de ciências naturais, zoológicos, a zoomorfização do humano, que constrói sua memória a partir do modelo falocrático de esqueletos (o passado? O outro?). Esse mesmo humano, completamente esvaziado diante do espelho, é impróprio até para ser expresso, tornar-se palavra: “[...] Falo dos esqueletos dos crânios/ De animais zoológicos,/ Com os quais privam apenas/ Tratadores e veterinários/ E circenses./ Vc e eu, não./ Vc e eu somos aqueles/ Seres sem paisagem/ Que na frente dos espelhos/ Vemos avançar sob a pele/ O próprio esqueleto/ Inadjetivo.” (Costa, 2011, p.107.)

Nessa *Vanitas* pós-moderna, percebem-se as grandes características da arte barroca apontadas por Helmut Hatzfeld (2002, p. 45):

[...] veio uma geração de visionários, virtuosos de um erotismo curiosamente obcecado pela ruína e pela morte, cheio de surpreendentes incongruências, de analogias enigmáticas, de uma originalidade preconcebida e calculada, de simbolismos alegóricos ou uma arte assombrosamente dinâmica na observação da matéria envolta em melindres; tudo isso é característico do Barroquismo seiscentista de Marino e dos típicos ‘marinistas’ do século XVII [...]

Se a presença desse erotismo não é tão óbvia no poema de Horácio Costa, mas possível de ser interpretada e passível de análise, ela funciona

como uma espécie de arquitema, que nos leva, ao fim, a uma relação óbvia com as *vanitas* barrocas, que demonstravam a insignificância da vida terrena e a efemeridade da vida. No caso do poema dado, ele retoma tal tradição de significado simbólico, ao mesmo tempo em que nos traz para a *vanitas* do contemporâneo: só nos resta o verbo, mas nem mesmo nele somos exprimíveis, afinal os corpos são vistos como objetos de paleontologia, fósseis inqualificáveis.

Neste caminho, vemos que por motivos temporais óbvios e pelo trabalho poético na forma, no conteúdo e na própria concepção de imagens há um pendor para o chamado neobarroco. Em “Jardim de camaleões”, trabalho que possui apontamentos críticos sobre o neobarroco e trabalhos poéticos de artistas latino americanos nos quais Horácio Costa está inserido, temos uma síntese dos aspectos construtivos do neobarroco.

No prefácio, Haroldo de Campos (2004, p.13) indica, a partir de Carlos Fuentes, que há um “[...] hibridismo indo-afro-ibérico na arquitetura e nas artes plásticas do Novo Mundo, [...]”, demonstrativa de que “os conquistadores foram conquistados”. Tal hibridização, tão em voga em qualquer linguagem artística contemporânea, parece demonstrar uma espécie de propensão latino-americana para o Barroco. Sua afirmação se completa com uma ideia de que o Barroco foi “transplantado” para cá, recebendo contribuições indígenas e africanas.

João Adolfo Hansen, pesquisador dedicado à poesia seiscentista brasileira, discorda da nomenclatura “Barroco”: “Lembrando-se que ‘barroco’ é uma invenção neokantiana e positivista do século XIX e que o século XVII não foi ‘barroco’, o termo ‘neobarroco’, como ‘novo barroco’, também significa —em todos os casos— o futuro de um pretérito que não houve [...]”. Tal discordância se relaciona, a partir de F. Schlegel, com uma poesia de caráter “universal progressivo” ou com uma “revolução permanente da forma”. Em outras palavras, a multiplicidade de manifestações artísticas e manifestações literárias do período seiscentista, que nunca foram teorizadas por seus contemporâneos, como ocorreu, por exemplo com o Classicismo ou o Neoclassicismo, impede uma denominação única, o “barroco”:

Para que a definição e o uso do termo fossem pelo menos aceitáveis, seria necessário que características ditas “barrocas” especificassem todas as obras de uma série determinada e apenas a elas; no entanto, as séries classificadas como “barrocas” são bastante diversas e diferentes de lugar para lugar, de autor para autor, e, principalmente, de uma arte para outra e mesmo de obras para obras de um mesmo autor, de modo que características formais propostas como específicas de “barroco”, quando a noção se aplica às representações do século XVII, não passam de generalidades formuladas como deduções e analogias — *informalidade, irracionalismo, pictórico, fusionismo, contraste, desproporção, deformação, [...] incongruência, dualidade, sentido dilemático, gosto pelas oposições, angústia, jogo de palavras, nihilismo temático, horror do vácuo* (Grifo do autor). (HANSEN, 2008, p. 171).

A intenção do estudioso não é negar a existência do “barroco”, nem o uso do termo, mas verificar/demonstrar a impossibilidade de um conceito que abarque todas as manifestações seiscentistas. Apesar de reconhecermos o problema teórico que envolve a nomenclatura “barroco”, o exagero em seu uso, vamos à esteira do que Irlemar Chiampi (2010, p. 128) diz em uma necessária citação: “Em vez, pois de prescrever o barroco ao museu das ideias mortas como inoperante, [...], seria mais válido tomá-lo como *hipótese de trabalho*, sempre que evitássemos a aplicação mecanicista das classificações em moda (por exemplo, a esgotada antítese clássico *versus* barroco).” (grifo da autora).

Neste sentido, se não houve uma reflexão teórica dos intelectuais seiscentistas sobre o barroco, na contemporaneidade, há toda uma ponderação crítica que se inicia nos anos 1960 e perdura até os dias de hoje sobre o barroco e o neobarroco. Ultrapassada, ainda que superficialmente, a problemática do barroco e do neobarroco, veremos a partir de agora quais as características mais difundidas como pertencentes ao neobarroco.

Antes de se considerar aspectos da linguagem, há uma consideração sobre o idioma. Rodrigo Guimarães (2009) destaca o uso de outros idiomas no *Galáxias*, de Haroldo de Campos, como um elemento que irrompe uma espécie de desagregação das imagens narradas. Em *Bernini*, vários poemas se utilizam de tal artifício com intenções similarmente diferentes. No poema que inicia o livro, “Sonho de Valsa”, temos em sua quarta estrofe os seguintes versos:

[...]
Dança por ali,
- Bacante ou uma sua mera aprendiz
E talvez apenas estrelazinha,

Starlet I mean, perseguida por nós
Lúbricos paparazzi em alguma Via
Veneto textual, galáctica-
Sim, dança, por ali dança
Inconspícua pelos cantos,
A tal da morte. [...] (COSTA, 2013, p. 10)

“Starlet” funciona como uma retomada da dança da morte do primeiro verso do poema, da “bacante”, da mera “aprendiz”, é uma tautologia da “estrelazinha” e uma anteposição de “morte”, no último verso da estrofe. No que tange à relação que estabelece com o título, “Sonho de valsa”, que remete a um bombom brasileiro, existente desde 1938, o invólucro carrega uma imagem de um casal dançando e a escala musical da valsa de J. Strauss. Neste sentido, o poema é irônico ao mostrar que o sonho de uma valsa perfeita, entre dois amantes ou entre dois jovens debutantes, é realizado, na verdade, com a morte. Esta, textualmente, é, ao mesmo tempo, uma “bacante”, “sua mera aprendiz”, uma “estrelazinha” em busca de seus quinze minutos de fama.

Em outra perspectiva, o uso de um único período ao longo da estrofe, passa uma ideia de uma espécie de fluxo de consciência, cheio de orações entrecruzadas, incluindo aqui a construção em língua estrangeira. Juntamente com tal entrecruzamento gramatical, ocorre um entrecruzamento sonoro entre fricativos, oclusivos, sibilantes e nasalizados, que potencializa a visualização da ocorrência da dança, seja ela em palavras, como o próprio poema sugere, “perseguida/ por nós em alguma Via/ Veneto textual, galáctica/ [...]”, seja na criação de uma fanopeia ao leitor. A sutileza áspera de tal estrofe e do abrupto surgimento de uma frase em língua estrangeira faz com que o poema se encerre como uma possibilidade de algo se fixar: “[...] Ela com véus, um ou milhares, dança/ É para que deles algo fique/ Para além de seu dançar/ Belo e mortuório.”.

O segundo poema que escolhemos para verificar a potencialidade que os termos estrangeiros adquirem na linguagem poética do neobarroco é o segundo poema de *Bernini*, intitulado “Rompe-rasga”:

Ceci n’est pas une
Room with a view
Não espere, pois,

O ponte Vecchio
E depois o Palazzo Pitti
Comigo debaixo de um
Guarda-chuva aberto
Sob a chuva, descendo um a um
Os degraus do significado
Daquele patamar de onde
Tudo se descortina
Até o vale dos joanetes
Inda por cima fotografado
Por algum profissional maior
Um Fulvio Reuter do agora.

Não:

Trata-se de escapar
O desdizer, por esporte não,
Por forma:
E toda ela, reza
A lenda da feliz coabitação,
Esconde ou implica um conteúdo.

Assim, este poema erige-se
Sobre a migalha do dizer,
Saleiro ao final de um churrasco,
Que sabe assar
A própria morte.

Biscuits? Há uma loira
Valquíria nesta paisagem
- Verte continuamente água
De um sem-tempo anterior
À cidade na qual forço
A sua imagem-,

Não flui o poema, apesar
Do verter; mesmo assim,
Contínuo. Rompe-rasga
A vontade do dizer. (COSTA, 2013, p. 11-12)

81

A questão sígnica, neste poema, é marcada pelo primeiro verso. Uma paráfrase, ou uma paródia do quadro paródico “A traição das imagens”, de R. Magritte? A pintura, aventa-se, dialoga com a publicidade e é paródico no sentido de a frase negar a imagem e vice-versa. Tal conflito revela uma crise da representação da arte ou uma modificação na forma como se dá essa representação, como indica M. Foucault (1988, p. 12) ao analisar as duas versões da obra: “A primeira versão só desconcerta pela sua simplicidade. A segunda multiplica visivelmente as incertezas voluntárias” Essa multiplicidade de incertezas também se faz no poema.

O verso inicial, “Isto não é um”, oração negativa francesa, é complementada por um verso em inglês que remete ao romance de E. M

Foster, traduzido no Brasil como “Um quarto com vista”, publicado originalmente em 1908. Se o primeiro verso é uma citação direta de um quadro que é uma paródia de si mesmo, o que possibilita a compreensão de que o poema é, também, uma paródia do quadro, o segundo verso remete a um livro de matiz feminista, afinal a protagonista, na época, opta por não se casar com nenhum de seus dois pretendentes. A negação de que o poema não é “Um quarto com vista”, no entanto, não possui um efeito paródico, como no verso magrittiano, mas traz um problema consigo: a negação de que o poema não é o livro faz com que este seja rememorado, estabelecendo uma espécie de intertextualidade negativa que, pelo simples fato de mencionar o texto, torna-se intertexto.

Com isso, a voz do poema indica que toda a reflexão que se faz sobre os monumentos arquitetônicos italianos, local onde se passa parte da narrativa de Foster, é uma experiência de “desdizer”. O “Ponte Vecchio” e o “Palazzo Pitti” são indicadores geográficos que funcionam como códigos do arquitetônico olhar para a estética das cidades europeias e possibilitam uma visada para a história e para o urbanismo. Os dois monumentos florentinos, apesar de pertencerem a épocas distintas, carregam formas que se contradizem em si a ponto de o Palazzo Pitti ser exemplo de uma arquitetura maneirista florentina. Além disso, o conjunto de obras e a decoração do palácio-museu, da casa-obra-de-arte para os Médici, organizadas para ser uma casa, não um museu com uma temporalidade linear, são signos decodificados pelo eu lírico, novamente, com uma carga de ironia: “E toda ela, reza/ A lenda da feliz coabitação,/ Esconde ou implica um conteúdo.” (COSTA, 2013, 11).

A dúvida sobre um significado, seja ele qual for, se é que há algum, intensifica seu sentido através de um revolvimento da linguagem poética com referências diretas através do uso do estrangeirismo. A obra, assim, está carregada de referências a outras obras, pertencentes a diferentes linguagens e tradições artísticas: o poema, autorreferencial e pertencente à tradição da poesia de língua portuguesa, e à cultura brasileira; a tela, francesa; o livro, britânico, com uma adaptação cinematográfica norte-americana. Neste sentido, o uso do estrangeirismo não é um simples capricho, um adorno vazio. A desagregação de seus elementos proporciona uma profunda coerência interna

ao poema – a fragmentação dos períodos dá coesão aos estrangeirismos utilizados e às imagens criadas por eles.

Outra característica neobarroca que permeia a linguagem e se manifesta nos poemas de *Bernini* é a dobra deleuziana. Se no poema visto anteriormente há uma mudança de ideias que, paradoxalmente, mantém-se coesa, apesar dos desdobramentos que ganha a partir de uma visada pela urbe, pela história, pela arquitetura, pela fotografia, a estrofe que encerra o poema marca essa ideia de infinitude possível apenas em verso: “Não flui o poema, apesar/ Do verter; mesmo assim,/ Contínuo. Rompe-rasga/ A vontade do dizer.” (COSTA, 2013, p.12) Esse “verter contínuo” não se encerra apenas no poema em questão. Ele se estende por toda a obra, pois “Rompe-rasga” está entre dois poemas intitulados “Sonho de Valsa”, tal qual o recheio de uma escrita, bombom, que se repete no tema da morte. No primeiro poema com tal título, a morte é uma dançarina simplesmente para ser, deixar que algo fique e não seja “apenas” palavra. No segundo poema, a morte continua sua dança e é “adversativa”, tal qual os colonizadores (COSTA, 2013, p.13-14):

[...]
Pois
Diziam os colonizadores
Exatamente assim
Como forma adversativa
Devinda a menos e cada vez
Mais despida de sentido.
É meu segredo saber
Como as escuto
No meio desta noite
Na qual dança ainda e
Sempiternamente
A dona Morte
A repetir a sua adversativa fora
De lugar?
Divido a frase
Como bem o entendo,
Compreenda:
Foi grave
A visita a tais trulli
Ou Sambaquis do
Ser. [...] (COSTA, 2013, p.13-14)

Identificamos aqui uma reapropriação dos colonizadores na relação estabelecida com a morte. À luz de Irleamar Chiampi, tal reapropriação tem a ver com uma *legitimação histórica* do neobarroco. Em outro contexto, a

estudiosa indica: “[...] a continuidade do barroco revela o caráter contraditório dessa experiência moderna, que canibaliza a estética da ruptura produzida nos centros hegemônicos, ao mesmo tempo que restitui o incompleto e inacabado de sua própria tradição.” (CHIAMPI, 2010, p. 4). Se a América Latina, por um lado, não consegue absorver completamente as concepções iluministas, por outro, desenvolve e aceita sua própria história sem necessariamente abandonar uma mundividência europeia por completo. Neste sentido, o início da discussão que Gilles Deleuze faz sobre o conceito de dobra é certeiro para o poema em questão:

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: [...] Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. Primeiramente, ele diferencia as dobras segundo duas direções, segundo dois infinitos, como se o infinito tivesse dois andares: as redobras da matéria e as dobras na alma. (DELEUZE, 1991, p.13)

84

O segundo poema denominado “Sonho de Valsa”, então, impossibilita uma visada retilínea, pragmática. A aparente fragmentação e o ilusório inacabamento demonstram uma infinitude entre a palavra, já escrita e materializada, e a também materializada geografia latino-americana, redobras da matéria: “[...] Em vez de tigres dentes-de-sabre,/ lanomâmis, e estamos conversados,/ Tudo a mesma porosidade/ Do Uruguai à Guiana, de Fernando/ de Noronha ao Acre: sempre/ Sempre cem quilômetros de vozes vazias/ Pela frente, com direito/ A alguma taba rumorejante/ Ou a alguma megalópole tentacular/ Que a haja sucedido/ Ou afastado/ Ou anulado/ Ou imitado. [...]” (COSTA, 2013, p.13).

Se as redobras da matéria se esforçam para significar nada e outra coisa que o dito, as dobras na alma são as “vozes vazias” do poema, da América Latina, do intervalo sonoro entre as sílabas poéticas, do outro poema a ser escrito e da espiral entre os espaços mencionados sem um centro definido, que fazem de todo intervalo “o lugar de um novo dobramento” (DELEUZE, 1991, p. 32). As múltiplas significações são uma constante em qualquer poema, dado o caráter conotativo, dialógico e polissêmico dos signos. Em poesia, mais especificamente com uma produção neobarroca, tal

multiplicidade se vincula à “saturação de signos, na prosódia barroca, opera a ruptura com os próprios limites do compreensível; esse tumulto intencional, dentro da função poética, produz verdadeiros labirintos verbais, jardins de espelhos deformados” (DANIEL, 2004, p.17) Tal deformação é primo-irmã de outro recurso utilizado pelos neobarrocos, que contribui em larga escala para a multiplicidade de possibilidades que o poema ganha, a paródia.

Conforme Cláudio Daniel (2004, p.18) aponta, “o neobarroco [...] não se preocupa em ser novidade. Ele se apropria de fórmulas anteriores, remodelando-as, como argila, para compor o seu discurso; [...] O ponto de contato entre o neobarroco e a vanguarda está na busca de vastos oceanos de linguagem pura, polifonia de vocábulos.” Em tal perspectiva, não podemos deixar de associar a paródia contemporânea ao discurso jocossério da produção do século XVII, mas há uma nuance na poiesis de *Bernini* e de outros textos de Horácio Costa. A relação construída com *Ceci n'est pas un Pipe*, de R. Magritte, é um indício de como a paródia se constrói na obra.

Há uma referência direta a um determinado autor ou a uma determinada obra, o que possibilita um intertexto óbvio. Entretanto, o tom crítico não necessariamente se refere à obra referida, mas à situação política, à configuração do mundo, à falta de sentido nas dobras e desdobras, ou seu sentido repleto. Há ainda a hipótese de que a paródia não tenha um tom crítico, pois todo esse *nonsense* que compõe a realidade, latino americana ou não, pois “padecemos de uma falta de fé em sistemas que requerem validação extrínseca”, como afirma Linda Hutcheon (1985, p. 11).

Sobre a paródia pós-moderna, a intelectual canadense sintetiza:

Por esta definição, a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença (Deleuze 1968); é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de «transcontextualização» e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. (HUTCHEON, 1985, p. 54).

A transcontextualização configura uma nova forma de diálogo da obra de arte com seu referente: paradoxalmente, há uma espécie de independência da primeira em relação à última, apesar de a relação entre ambas permanecer na intertextualidade. Em “Poema Abjeto”, essa transcontextualização se

manifesta sob um viés grotesco:

Poema Abjeto
O hispânico está cheio
De abjeto. Vide o real-
Maravilhoso, pudera.

E assim o saxônico.
Cf. Jekyll e Hyde.
E apud W. S., Ricardo III.

E não menos o francês:
Que dizer de Quasímodo
Frente à bela Esmeralda?

Senz'altro diz o italiano
Que calça Ferragamo
Enquanto lê A Consciência

De Zeno, seu irmão sacana.
Todo mundo idolatra
Antes de tudo o abjeto.

E vc quer me convencer
Que eu devo enaltecer
De Capitu o olhar de

Ressaca? Ora considera os teus
Próprios pés, filisteu. Não
Por onde pisaste e pisas

Mas através de que pisas.
O verbo pisar. Então imagina
Uma literatura local

Feita não só de olhares
Mas de pisares. E pondera
A pata da gazela do bom

E velho José de Alencar:
A genealogia que falta,
Tão supinamente abjeta.

As duas últimas estrofes do poema tratam dos pés grotescos e abjetos de Laura, personagem de *A pata da gazela*, de José de Alencar. Antes disso, o eu lírico se utiliza de várias imagens da tradição da literatura moderna, todas elas impregnadas de uma temática grotesca que, de alguma forma, “todo mundo idolatra/ Antes de tudo o abjeto”. A voz do poema rememora grandes personagens grotescas da literatura para renegar os “olhos de ressaca” de Capitu, personagem de uma das obras maiores de Machado de Assis.

A transcontextualização, neste poema, mais grotesca do que irônica,

refere-se a obras de línguas ocidentais que formaram a base do cânone e da tradição literária: o castelhano, sem um exemplo específico, é o idioma do real-maravilhoso, fenômeno literário mais do que propício para construções de ambientações e personagens grotescos; em língua inglesa, há uma referência a personagens canonizados por suas deformações – Ricardo III, o personagem shakespeariano que é descrito como “Deformado, inacabado, [...]E assim tão lamentável e horrendo/ Que até os cães me ladram quando manco ao passar por eles” – e uma espécie de estereótipo do grotesco, Mr. Hyde; em língua francesa, o grotesco físico de Quasímodo, oposto ao seu caráter benevolente, é uma das grandes expressões de um romantismo social; e, por último, o poema menciona do italiano o hilariante Zeno que aniquila a lógica maniqueísta entre sanidade e loucura. Tal qual o exemplo dado ao final do poema, retirado de José de Alencar, essas intertextualidades são óbvias.

Após tais inferências, óbvias a quem lê o texto e tem um contato mínimo com o cânone literário de outros idiomas ocidentais, há uma espécie de diálogo do eu lírico com uma segunda pessoa não identificada. A conversa, uma provocação da voz do poema ao interlocutor, retira de Capitu, talvez a personagem machadiana mais rememorada pelos estudos críticos, a centralidade de sua posição no cânone literário pelo simples fato de que todos idolatram o abjeto e os pés grotescos da “Pata da Gazela”. Se não há citações de trechos de nenhum dos textos referidos, o valor alegórico de todos esses personagens é absorvido e ressignificado no sentido de que adquirem uma posição central em seus respectivos cânones literários, e, por extensão de sentido, no cânone literário ocidental como obras que potencializam o abjeto. Nessa perspectiva, as referências não são paródicas, mas adquirem um caráter de transcontextualização. O poema se encerra com uma reflexão de que falta uma genealogia na literatura brasileira para tornar nossa gazela um dos centros do cânone: “E velho José de Alencar:/ A genealogia que falta,/ Tão supinamente abjeta.” (COSTA, 2013, p. 41) Obviamente, no contexto da transcontextualização, a conclusão também nos oferece a possibilidade de ser uma ironia à obra alencariana.

Outro exemplo de transcontextualização é o poema “Tebaida”. No título atribuído, percebem-se dois caminhos interpretativos a partir da origem da

palavra: o primeiro diz respeito à divisão administrativa dada ao Egito ptolomaico e o nome tem uma relação com a cidade de Tebas; o segundo tem a ver com uma interpretação de cunho metalinguístico, pois estabelece uma relação com um poema de mesmo nome, escrito pelo poeta romano Estácio. Por completo desconhecimento da obra e por não conseguirmos uma versão da obra escrita por este último, dividida em 12 cantos que narram a disputa entre Polinices e Etéocles, filhos de Édipo, a partir da negação de um deles pela alternância do poder no reino de Tebas, optamos pela primeira interpretação:

<p>Tebaida</p> <p>O objeto do pó é o desejo</p> <p>quando sopra o vento quer dizer que fala o pó o sujeito do pó é o vento:</p> <p>este que altera em sua perpendicularidade a baguette de plástico da persiana</p> <p>que me situa em São Paulo: o lugar do pó o lugar do desejo o lugar da baguette de plástico</p> <p>você me pergunta sobre a memória do desejo sobre a regular fachada branca e azul clara do edifício cujo nome é Agora</p> <p>não Ágora: caiu o acento dos anos cinquenta para cá</p> <p>e ele se mantém na fachada como um til sobre o significado</p>	<p>observa o pó que no outono se acumula sobre as estranhas fiações dos sistemas de segurança</p> <p>nesta cidade presa por uns fios é já outono, já torna o frio, diz o olhar flâneur:</p> <p>aqui mudou a estação estamos na estação do pó a estação do desejo e você então viaja mentalmente:</p> <p>subir à Pirâmide de Gizé no meio de uma tempestade de areia ou navegar sobre dromedário no deserto de Gobi em alguma paisagem que talvez</p> <p>não passe além das margens reconstruídas do Rio Pinheiros:</p> <p>este o deserto que te cabe sobre os fios dos sistemas de segurança</p>
---	--

da fachada branca e azul o lugar do pó é o agora soube-o como quem no meio de suas atividades cotidianas	da cidade: o pó da cidade tebaida dela mesma sua própria tebaida outonal: palavras trissílabas sentido preclaro nada mais a dizer: sobre o pó que virá ao qual pertence este poema (COSTA, 2013, p. 52-55)
--	---

Se a transcontextualização recoloca a paródia enquanto estratégia textual que não é simplesmente uma cópia ou imitação de um original na arte moderna, conforme L. Hutcheon, ela ressignifica. Carlos Ceia (In: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6494/parodia/>) indica que “A paródia deforma, censura, imita (criativamente), desenvolve, referencia e não transcreve um texto preexistente.” A seguir, o pesquisador português questiona sobre o fato de se retirar o aspecto cômico e ridicularizador da paródia, sugerindo que esta última se tornaria um pastiche criativo, exemplificando com o *Ulisses*, de James Joyce em sua relação com a *Odisseia*, de Homero. Numa tentativa de diferenciar paródia e pastiche, o autor pontua que: “O pastiche imita criativamente, referencia e transcreve, mas não deforma, não censura e não desenvolve um texto preexistente.” (Idem. Ibidem) Assim, o que diferencia a paródia do pastiche é que a primeira deforma e censura, enquanto a última não adota tal estratégia.

Preferimos subverter tal sistematização, apesar de ela ser satisfatória para os estudos literários, pelo fato de os poemas exigirem. E aqui destacamos que a tarefa crítica é demonstrar também que a teorização talvez não consiga dar conta dos trabalhos artísticos, esforços constantes de subversão da linguagem em que se inserem. Neste sentido, o poema “Tebaida” é um dos exemplos presentes de tais subversões em *Bernini*, conforme tentamos apontar em diferentes momentos deste trabalho. O poema, parece-nos, cria uma

paródia-pastiche, pois há uma atmosfera crítica, deformadora, que funciona como uma derrisão do presente, da América Latina, do Brasil, de São Paulo e do próprio eu lírico, inserido nesse universo: “O objeto do pó/ é o desejo// quando sopra o vento/ quer dizer que fala/ o pó/ o sujeito do pó/ é o vento:// este que altera [...]// que me situa/ em São Paulo:/ o lugar do pó/ o lugar do desejo/ o lugar da baguette/ de plástico”.

Sem partir de um texto literário propriamente dito, mas das transcrições da urbe, “você me pergunta/ sobre a memória/ do desejo sobre/ a regular fachada/ branca e azul clara/ do edifício cujo nome/ é Agora”, metonimicamente representados no nome de um prédio. Agora, não Ágora. A diferença entre a imediatez do signo contemporâneo, fechado pelo formato arquitetônico do edifício, coloca-se, assim, quase como uma oposição à Ágora, ao espaço público por excelência, ao debate que se estende por horas a fio. Tal diferença é marcada, no espaço poético, exatamente pela interferência do tempo na queda do acento do nome do edifício: “não Ágora:/ caiu o acento/ dos anos cinquenta/ para cá”.

Não é apenas uma diferença entre o sistema político ou relação que o indivíduo estabelece com a urbe, também não é uma simples passagem do tempo que traz mudanças, muito menos apenas um desgaste da inscrição antiga do prédio. Não é nada disso e é tudo isso: a linguagem escrita, que permeia a urbe, traz consigo sua polissemia e o olhar do eu lírico, receptor das mensagens que a cidade passa a ele, é o que interpreta tais signos, significantes e significados. Se até o momento vemos apenas um pastiche da ágora e do imediatismo contemporâneo, a partir de “o lugar do pó/ é o agora” há uma emulação do flâneur por parte do eu lírico, mas tal emulação prescreve-se numa perspectiva pós-moderna: a observação/circulação do/pelo espaço se dá na busca pela especificidade que o olhar poético dá aquele objeto.

Há uma criação de uma “aura” poética que não deixa de ser, paradoxalmente, uma derrisão com a urbe contemporânea e com o ente circundante. Tal aspecto é perceptível em palavras de um campo semântico negativo, que não necessariamente é negativo: “[...] observa o pó/ que no outono/ se acumula/ sobre as estranhas/ fiações dos sistemas/ de segurança//

nesta cidade presa/ por uns fios/ é já outono, já/ torna o frio, diz/ o olhar flâneur:” (grifo nosso). É como se esse olhar flâneur percebesse a falta de coerência no mundo, a falta de lógica, a completa absurdidade que possibilita relacionar a cidade autômata com o pó e com o frio a chegar – apesar de tudo, a vida continua.

Nessa “estação do pó”, carregada de sentidos – pode ser uma referência ao período de seca em São Paulo, geralmente o outono, ou um espaço de suas periferias afastadas e maltratadas, e ainda um espaço para consumo de algum entorpecente que permite uma viagem para Gisé, mesmo que seja um local da própria mente –e, povoada por ironias, afinal, na cartografia de São Paulo, tudo que vai além do rio Pinheiros é a periferia. A viagem funciona como uma fuga ao inevitável: o pó que cabe a si mesmo, do deserto individual que cabe a cada pessoa, do deserto de cada cidade – “subir à Pirâmide/ de Gizé/ no meio de uma tempestade/ de areia/ ou navegar/ sobre dromedário/ no deserto/ de Gobi/ em alguma paisagem/ que talvez/ não passe além das margens/ reconstruídas/ do Rio Pinheiros:// este/ o deserto que te cabe/ sobre os fios/ dos sistemas/ de segurança/ da cidade:”

Nesse deserto de si, resta uma emulação de si: “o pó da cidade/ tebaida dela mesma/ sua própria tebaida/ outonal:// palavras trissílabas/ sentido preclaro// nada mais a dizer:// sobre o pó que virá/ ao qual pertence/ este poema”. O pó da cidade, uma cópia da cidade cheia de pó, coisa em si, sua própria tebaida, sua própria organização, ou organização própria de cada urbe, é o signo livre, palavra trissílaba, a ser interpretado. Oras, se o pó da cidade é sua emulação, sua própria forma de organização (tebaida), é inevitável não negarmos sua faceta paródica, seja ela diante dos signos da história de São Paulo, que dada a complexidade não cabe falar aqui, seja da relação que os signos adotados no poema estabelecem com os significantes e significados da cidade, da memória e do próprio poema. Afinal, o deserto colocado no poema é o de uma megalópole com mais de 20 milhões de habitantes que, com toda sua teia de fios de segurança, faz com que o eu lírico se desloque para outro deserto, o real, que no poema é imaginado/delirado, tão significativo da solidão quanto o outro, o criado.

Se não há um caráter derrisório ou aniquilador em moldes normais, há

uma paródia de uma cidade de São Paulo, que é a própria São Paulo, ainda que paródia inacabada e incompleta, que remete ao Egito ptolomaico, à tebaida, a novos sentidos para o signo, o significante e o significado. Neste sentido, Chiampi (2010, p. 62) esclarece o sentido que a paródia adquire no texto neobarroco: “Não é a paródia em si – a tradição antiga e medieval do ‘canto paralelo’ – que nos remete a um *modus operandi* barroco, mas sim o fenômeno do deslocamento de um dado de um território a outro do discurso, para ganhar um ‘suplemento de significação’, um ‘excesso energético’”.

Até aqui, vimos marcas indelévels de uma sensibilidade neobarroca no livro. Além da paródia enquanto transcontextualização e intertextualidade em “Poema Abjeto”, ou da paródia como uma reapropriação ou inacabamento da própria paródia enquanto emulação em “Tebaida”, percorremos o passo de uma dobra e seu novo dobramento em “Sonho de Valsa”, uma valsa com uma estrelinha que é, ao mesmo tempo a morte. Tal procedimento é similar à intertextualidade negativa vista em “Rompe-Rasga”, a partir da narrativa que se perfaz no entre lugar de diversos idiomas ocidentais. Para encerrar esta breve leitura de um livro complexo, como o é “Bernini”, veremos como outro aspecto dessa sensibilidade neobarroca se efetiva. Trata-se do poema que dá nome à obra e os aspectos formais dele, todos os anteriormente mencionados aqui tomam forma, fazem-se forma. Essa forma, sensibilidade neobarroca, torna-se, toma corpo, erige-se, esculpe-se, empalavra-se.

<p>Bernini</p> <p>Eu vi uma escultura do Bernini na Praia do Abricó. Bernini! E na Praia do Abricó! Isso, no Rio de Janeiro, para quem não sabe: na América do Sul, no Brasil.</p> <p>Ela era uma perfeita animação, uma poupée automatique, seres que davam tesão aos libertinos do Ancien Régime: vide Casanova, de Fellini.</p>	<p>Não o era (hermafrodita): era traveca de fato – mas, quem saberia que com aquelas portentosas nádegas ao sol do sul, emulava</p> <p>ou: “entrava em consonância” (como dizem os cu-adoradores curadores) com a escultura de nem mais nem menos do que</p> <p>Bernini?</p> <p>Por isso escrevo este poema: uma travesti gostosa de gênero sexual diverso</p>
--	--

Mas estava lá, recostada como aquela escultura da Galeria Borghese: uma hermafrodita, só que com caralho e, sim, sem boceta.	da identidade que sob o sol festejava e com olhar de lente do contato verdíssima como o Partido Verde, me remete ao herói performático da Contra- Reforma; do Papado, o enfant gâté. Isto, na nudista praia do Abricó, há pouco.
---	--

No poema “Bernini”, há o uso de todas as estratégias vistas anteriormente como recursos que possibilitam um enriquecimento da poeticidade do texto. No que diz respeito à intertextualidade e à transcontextualização que parodia e pastichiza, há a referência evidente ao escultor italiano do período seiscentista; aos libertinos do Antigo Regime francês; e ao Casanova barroco de Fellini, este também citado. Todas essas imagens utilizadas servem para significar uma travesti na Praia do Abricó. A mais importante de todas as referências para o poema é a de uma escultura de um hermafrodita, para a qual Bernini fez sua famosa escultura de um colchão.

As várias referências do poema indicam uma aproximação dessas obras com o corpo esculpido de uma travesti, “de gênero sexual diverso”. Essa “poupée automatique” é o que proporciona prazer aos libertinos, tal qual o abjeto do “Poema Abjeto”, visto anteriormente. No entanto, o corpo é o de uma “travesti gostosa”. Esse corpo esculpido “só que com caralho e, sim,/ sem boceta” pertence a uma nova sensibilidade e a uma nova percepção sobre o próprio corpo e/ou sua corporalidade. O corpo da travesti carrega em si um entre lugar, um simulacro: ao mesmo tempo em que o corpo se destaca por sua beleza, esculpido que é pela cirurgia plástica, essa mesma cirurgia plástica modifica o sexo e torna o corpo da travesti, (hermafrodita?), uma espécie de tabu para uma sociedade mais conservadora.

Há beleza no corpo da travesti com caralho, vaidade no uso da “lente de contato verde” e transformação do corpo “com aquelas portentosas nádegas”. Assim, a beleza é percebida com certa ironia e as próprias referências dadas indicam aproximações com a paródia. No primeiro caso, a travesti, paródia que não é canto paralelo de uma hermafrodita, possui um

“caralho” e não possui uma “boceta”: o uso do baixo calão demonstra a ambivalência grotesca em que tal imagem poética e sígnica é construída, afinal o corpo é lindo, enquanto signo, e incomoda seus observadores/ receptores, tal qual a própria poesia. Na comparação entre as “lentes de contato verde” e o Partido Verde que, no Brasil, jamais foi efetivamente verde, temos uma transcontextualização, uma espécie de órgão corporal fora do lugar que, exatamente por isso, destaca-se. As nádegas recebem o adjetivo “portentosas”, geralmente utilizado para designar seres/ objetos superlativos ou monstruosos. Dada a percepção bela de tal corpo pelo eu lírico, compreende-se que tais nádegas são parte importante da transformação corporal pela qual passou o corpo da travesti, seja essa transformação natural – trabalhada pelas academias –, seja essa transformação não natural – esculpida por cirurgias plásticas.

O uso de palavras estrangeiras neste poema não possui a potência significativa em comparação com o que vimos antes. No entanto, as expressões “Bernini” e “Galeria Borghese” nos fornecem a indicação de quais obras do artista barroco italiano servem como referencial para estabelecer a comparação com a travesti. A expressão “uma poupée automatique” gera certo estranhamento não pelo fato de o corpo de uma travesti ser objetificado, como certamente ocorre na maioria das vezes em que se observa tal corpo, mas por demonstrar que havia tais reificações no Antigo Regime.

Além disso, o estrangeirismo, então, cria uma imagem neste poema que vincula o corpo da travesti à depravação, o que, quando verificamos seu valor simbólico na figura do andrógino ou do hermafrodita, não se efetiva. O atributo associado à devassidão, apesar de muito comum na sociedade, não é o que geralmente se identifica na simbologia: desde o Adão que perde sua androginia, o valor atribuído ao andrógino é o de demonstrar a perda da unidade humana. Neste sentido, ressalte-se, o poema trata de uma travesti “com caralho” e “sem boceta”. Não se trata de uma unidade perdida: o poema demonstra como há beleza no corpo da travesti numa praia de nudismo, ou seja, em estado natural. O valor simbólico ganha um caráter próprio, dada sua imagética de emulação, característica marcante da produção literária neobarroca latino-americana: “Não o era (hermafrodita):/ era traveca de fato –/

mas, quem saberia que/ com aquelas portentosas nádegas/ ao sol do sul, emulava”.

A especificidade das imagens construídas nos poemas adota também o procedimento de reapropriação da história de que falamos anteriormente: “Eu vi uma escultura do/ Bernini/ na Praia do Abricó./ Bernini!/ E na Praia do Abricó!/ Isso, no Rio de Janeiro,/ para quem não sabe:/ na América do Sul,/ no Brasil.” Bernini, o eu lírico barroco de um livro neobarroco, esculpe corpos que circulam por praias de nudismo no Brasil do século XXI. Esse outro Bernini, brasileiro e latino-americano, inscreve-se sobre uma percepção da história na perspectiva de que ela também ocorre aqui de maneira própria, não apenas no cotidiano, mas em ações quase imperceptíveis de tão corriqueiras. Com o exemplo de outro poema, vê-se o eu lírico assistindo a um especial sobre Leonard Cohen numa sauna gay.

As estratégias poéticas apontadas aqui são algumas das que permeiam o neobarroco. Apesar de serem muito utilizadas por outros poetas contemporâneos e pertencentes a outras gerações, tais estratégias ganham uma especificidade própria na obra de Horácio Costa e ajudam a construir sua poética, sem filiá-la a uma determinada tendência. A obra de Horácio Costa, um pouco mais detalhada aqui em “Bernini” é idiossincrática, como toda grande poesia deve ser. Neste sentido, o último poema visto aqui traz uma síntese do que vimos de específico na obra: o corpo da travesti, escultura de um Bernini do bisturi, desdobra ou redobra das dobras para as quais a sociedade evita seu olhar, demonstra que tal corpo estranho desperta desejo e é belo.

REFERÊNCIAS:

Textos poéticos:

COSTA, Horácio. *Bernini*. São Paulo: Annablume, 2013. (Selo Demônio Negro.)

_____. *Ciclópico olho*. São Paulo: Annablume, 2011. (Selo Demônio Negro.)

_____. *Ravenalas*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2009. (Selo Demônio Negro.)

_____. *Fracta: antologia poética*. Seleção de Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. (Signos.)

Textos críticos:

ANDRADE, Antônio. *Diálogo constelar: o neobarroco em Haroldo de Campos*. In: Revista de Letras, São Paulo, v.47, n.1, p.51-75, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://piwik.seer.fclar.unesp.br/letras/article/download/488/681>. Consulta em: 07/06/2016.

CEIA, Carlos. E-dicionário de Termos Literários. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/>. Consulta em: 16/12/2016.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. (Estudos.)

DANIEL, Cláudio (Organização, seleção e notas). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Trad. de Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GUIMARÃES, Rodrigo. *A estética neobarroca do poema Galáxias de Haroldo de Campos*. In: Revista Aisthe. Disponível em: www.aisthe.ifcs.ufrj.br/vol%20III/RODRIGO.pdf. Consulta em 07/06/2016.

HANSEN, João Adolfo. *Barroco, neobarroco e outras ruínas*. Disponível em: <http://www.destiempos.com/n14/hansen2.pdf>. Consulta em: 07/06/2016. p. 169-215.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. 2ª edição. Trad. de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. 2ª edição. Trad. de J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

_____. *História social da arte e da literatura*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. de Teresa Louro Pérez.
Lisboa: edições 70, 1985.

O ESPAÇO NA POESIA DE HORÁCIO COSTA: UM PERCURSO POR POEMAS, por Simone Homem de Mello⁴⁸

A poesia de Horácio Costa, que – em seu desdobramento ao longo de mais de três décadas e meia – já pode ser perspectivada em termos de uma trajetória ou de um percurso poético, dificilmente permite uma divisão em fases ou momentos perfeitamente distinguíveis uns dos outros. O que se nota, isso sim, são tendências identificáveis em toda a obra, a se tornarem mais explícitas e significativas em determinados livros ou minimizadas a um substrato em outros livros, nos quais tendências diferentes ganham maior expressividade. Mesmo a transformação perceptível da poesia mais entrecortada e elíptica dos primeiros livros na poesia mais discursiva e linear-contínua dos livros mais recentes só se deixa afirmar em termos de tendência, pois dificilmente se encontram procedimentos e mecanismos poéticos que não estejam representados – com maior ou menor grau de nitidez – em todas as fases da obra. Propondo-se a investigar um elemento onipresente na obra de Horácio Costa, o movimento poético de construir o espaço em/como linguagem, este texto acompanha o dinamismo alinear da própria obra, constituindo-se como uma investigação indicial de tendências a ecoarem em pontos diversos dessa trajetória poética.

Esboce-se que aqui, de início, uma ideia nesse sentido: um dos movimentos que caracterizam a poesia de Horácio é a sugestão de uma ordem espacial – manifeste-se ela na constante evocação de espaços biográficos, urbanos, históricos, ou na descrição da representação de espaços em obras de arte, ou na apresentação da natureza como espaço construído, ou na criação de um substrato textual com coordenadas espaciais, ou de outras formas – sugestão esta de uma ordem espacial a ser apagada pelo fluxo verbal do poema ou a ter seus limites e contornos transpassados pela palavra. Entre os concomitantes impulsos de escrita que concorrem entre si na poesia de Horácio e se configuram como estratos textuais ora mais, ou ora menos nítidos, o impulso de configuração espacial tende a ser recorrente em um movimento

⁴⁸ Escritora e tradutora literária, coordena o Centro de Estudos de Tradução Literária do museu Casa Guilherme de Almeida, em São Paulo. Contato: simonehomemdemello@gmail.com

duplo de aparição e apagamento. É esse movimento de intermitência que a presente investigação se propõe a captar, reitere-se, de modo indicial.

1. Arquitetura e corpo

Evoque-se aqui, no início deste rastreamento, talvez o mais breve poema de Horácio, um poema que – mesmo em sua brevidade – não deixa de objetivar para si total representatividade, conforme indica o título "Experiência de todos":

pequeníssimo poema
arquitetura plena
tijolo ar tijolo
ad æternum mundo

(28 poemas e 6 contos)

Em seu empenho de síntese, na tentativa de conjugar o mínimo ("pequeniníssimo") ao máximo ("plena"), o poema também associa o concreto, o finito e o relativo da estrutura material, em sua alternância de "tijolo ar tijolo", ao intangível, infinito e total ("*ad æternum* mundo"). O gesto estruturador, ligado à matéria construtiva, se faz presente ao lado daquilo que escapa a qualquer moldura material: o todo-sempre. Nesse poema, que pode ser tomado como vinheta desta investigação, já se fazem presentes os gestos concomitantes da construção e da diluição do constructo.

O gesto construtivo está no olhar. Até mesmo a natureza tende a ser apresentada como espaço construído. O poema bipartite "Correspondências" (1984; *Satori*), por exemplo, se compõe em coordenadas visuais geradas pela presença vegetal "vedada por um muro". O espaço gerado pela estrutura e pelo posicionamento do vegetal, bem como pelas associações arquitetônicas ("coluna vazia", "templo de ninguém", "capitel sem orgulho"), cartográficas ("teu vermelho sangue imaginário / cristalizado em não-frutos dourados / sublimes mapas-múndi"), tipográficas ("alfabetos pensos") é o espaço construído pela técnica de construção e de notação, o espaço grafado. A segunda parte do poema, na qual a existência da árvore é vinculada à ação do olhar, termina – por fim – na constatação reiterada-variada de que "o verbo pode/pede abolir a árvore".

A experiência sempre mediada das coisas, sempre mediada por outras codificações prévias, sobretudo via arte ("O problema foi ter visto / tantas reproduções com tão pouca idade. / Paisagens fabulosas que murcharam, / Palácios e suas escadarias comidas / pelos anos. Parques, estatuárias congeladas. / Páginas e páginas. Acervos estanques." ["Satori", *Satori*]), justifica a vista do vulcão mexicano Popocatepetl sob o prisma de Cézanne: "A mim propõe-me a vida / a massa e a presença indiferente / desta montanha Sainte-Victoire" ("A Cézanne", *Quadrágésimo*). E mais: de Cézanne através da lente do prosador Peter Handke em *A lição da Sainte-Victoire*. A indagação dirigida à montanha – "Diz-me qual a cor da cor e a do agora. / Tu o sabes." – revela que talvez só mesmo a própria natureza detenha oráculo e conheça a cor de um agora ainda não pré-codificado. Na poesia de Horácio Costa, a verbalização da percepção imediata raramente vem desacompanhada de referências culturais a ela aglutinadas por meio de associações com grau maior ou menor de motivação.

100

Numa outra lição de arte, posterior, se explicita que – na "arquitetura plena" do poema – a relação do "tijolo ar tijolo" com "o *ad aeternum* mundo" não tem como base a ideia de *ghost in the machine*. O poema "Lições de Arquitetura Colonial" (2003, *Ciclópico olho*) abre com o dualismo cartesiano entre alma e corpo ("são os pequenos movimentos da alma ou partícula / que a alma vê quando vê para fora ou talvez dentro / do conforto de seu corpo só de carne e sim [...]"). para desdobrar-se revertendo esse dualismo na afirmação da indissociabilidade entre arcabouço, construção, matéria, de um lado, e (im)pulso vital, de outro. A evocação da imagem do sambaqui indígena, na segunda parte do poema, sugere – em simulação de rito – a mistura das matérias corpo e construção ("[...] seu recheio de ossos e conchas / [...] / Dará a liga ao barro, à taipa socada / Para que as paredes que subam / Melhor resistam à erosão destas chuvas"), eliminando a diferença material entre habitante e habitado. A construção não é mero espaço-continente, é espaço-agente.

2. Limites, além

Um traço também marcante da poesia de Horácio Costa, muitas vezes associado ao neobarroco latino americano, é o desdobramento imprevisível – e, em princípio, abarcador do que quer que seja – das imagens em redes de associações poéticas. Esse desdobramento se torna procedimento nu em certos poemas, procedimento literal de ampliação do campo de visão. A força construtiva da linguagem em ampliar o foco, revelando – *pli selon pli* – o que até então estivera fora do alcance dos olhos, é encenada nítida e esquematicamente em "Paisagem (à maneira de E. Bishop)" (*Livro dos Fracta*). O poema cumpre a trajetória de detalhar gradativamente o núcleo cênico apresentado no primeiro verso. De "ESTA é a mesa onde escrevo na varanda" chega-se a "ESTA é a mesa de madeira torneada e pensa que herdei de meu terrível avô que / tinha meu nome onde escrevo poesias apaixonadas e vibrantes na varanda / ensolarada da fazenda decadente de minhas tias velhas e dormentes". Após a cena se tornar cada vez mais concreta, visualizável e rica em detalhes, passa-se a ampliar a moldura e o campo de visão, como o desdobramento de um leque: "PARA ALÉM dela, / Os antúrios as samambaias e as persianas rotas". Até que, depois de alguns aléns, de algumas aberturas de foco, se estabelece como espaço inescrutável a

MATA MATA MATA MATA MATA MATA MATA MATA MATA MATA
MATA MATA MATA MATA MATA MATA MATA MATA MATA MATA

que nos espera cheia de seus ruídos peculiares suas lianas atravessadas suas escrituras surpreendentes e sua pureza imaculada.

(*Livro dos Fracta*)

Em sua nitidez ímpar, esse poema revelador de seu próprio procedimento aponta para um espaço externo gradativamente desdobrável, cuja continuidade se pode então acompanhar lance a lance. Ímpar a nitidez, pois – em geral – são desdobramento menos plausíveis que marcam os poemas de Horácio Costa. "Detrás do taxidermista, há a palha, / detrás do rinoceronte, a savana, / detrás desta escritura só a noite": assim se inicia o poema "História natural" (*Quadragésimo*), no qual se revela uma outra noção de espacialidade, não a construtiva, rastreável pela contiguidade, mas sim uma espacialidade disruptiva, pontuada de elipses. Este poema é mais um momento

em que o poeta volta a questionar o que resta de vida na codificação: "O animal dissecado da sintaxe / provê o verbo, o bastidor e a legenda / duma coleção mais morta que os mortos".

Talvez se pudesse, de fato, associar ao gênero da natureza morta o impulso de compilar o mundo em um inusitado *assemblage*, conforme ocorre em certos poemas de Horácio. Pode-se dizer que, nessas "naturezas mortas", gera-se uma ordem espacial por meio da curiosa contiguidade de coisas diversas, geralmente sob a revelação de um bizarro mundo-bazar. Os livros que se empilham casualmente na mesa de cabeceira do hotel levam à reflexão sobre a "contiguidade bibliográfica" nas estantes: o poema "Na mesa de cabeceira" (*Ciclópico Olho*) mostra que a "ordem" alfabética coloca lado a lado *Mein Kampf* e o *Manifesto Comunista*. A ordem aparente da linguagem faz o mesmo: conjuga inconciliáveis. É com nitidez similar que o mundo se desdobra em "Porta de Geladeira" (*Bernini*), com sua enumeração de ímãs de geladeira que remetem aos mais diferentes âmbitos, varrendo qualquer diferença entre *high* e *low*. E qual seria o papel dessas referências contíguas ao mais-que-diverso? É na voz desse poema que o poeta se questiona: "Jogar fora os ímãs todos / Me objetivaria a sensação de deslugar / Que renitente me acompanha?". Tão renitente talvez quanto a sensação de deslugar se revela na poesia de Horácio Costa o impulso de construir espaços compilados da memória ou de registrar o seu surgimento na escrita.

3. O espaço-discurso

A descoberta do espaço via linguagem constitui o eixo de composição do poema longo "O menino e o Travesseiro" (1989-1992), no qual a lembrança do desvendamento averbal do espaço na percepção infantil se cruza com a memória da conquista do Brasil pelos portugueses e pelos antepassados europeus. O poema oscila entre o espaço não nomeado, não mapeado que se desdobra diante dos olhos do menino, em seu quarto, antes do sono noturno, e o espaço codificado em linguagem, da memória, da história da família, da cidade e do país: "[...] entre nada e nome, / não aquelarre, alcácer-quíbiros, /

não como Grande Episódio / da História Universal, / [...] / sem o que Roma não se funda / num terreno sobre o Tibre, / Lisboa não se chama Ulissipo, / [...] / e não seria Moscou / a terceira e última Roma". Neste poema, Horácio Costa demonstra os impulsos concomitantes, rastreáveis ao longo de sua obra, de encenar uma escrita *ex nihilo* e de enveredar pelo discurso do cronista.

A paralelização entre espaço e discurso na poesia de Horácio oscila entre formas bastante elaboradas e complexas de configuração verbal de *loci* entremeados até o estabelecimento mais explícito de uma relação entre figuras de linguagem e a reconstituição de certos ambientes no poema. Em "Díptico Mineiro" (*Ravenalas*), a configuração verbal da passagem por duas cidades mineiras, Diamantina e Serro, se faz pela associação com a reiteração anafórica ou epanafórica, enquanto "Paisagem", do mesmo livro, amarra a inversão sintática que abre o poema com a forma errática de o olhar e a percepção redesenharem um cenário urbano: "Abre-se para um anfiteatro entre prédios, / Um vão urbano sobre esta esquina, / A janela, e assim o hipérbato, / Apenas para começar a oração / Como quem vislumbresse um sentido outro / Que o aderir-se ao acaso sobre uma esquina / Edificada não: edificadíssima". Remetendo a práticas retóricas do Barroco cultista, a evocação por Horácio de figuras de linguagem como esquemas de espacialização não torna a representação necessariamente mais nítida; muito pelo contrário, sobrepõe à textura verbal mais um estrato de codificação.

Aliás, o impulso de conferir ao poema um eixo de definição espacial raramente resulta, em Horácio, numa transparência maior da estrutura textual. Em geral, o estabelecimento de coordenadas de espaço acaba se revelando como uma tentativa – inevitavelmente interrompida – de se obter um esquema passível de visualização. Entre os momentos de nitidez visual, intercalam-se – no entanto – indefinições, transições de baixa resolução, zonas opacas. E assim o espaço de insinua em intermitências.

4. O descontínuo do espaço na linguagem

A convergência de espaços múltiplos muitas vezes deriva da reflexão sobre a concomitância do diverso. Um dos procedimentos recorrentes no início

da obra de Horácio é justamente a imaginação do que possa estar ocorrendo simultaneamente em diversos lugares, sob o ensaio de onipresença de uma mente que tudo abarca. O poema "Inventário" (28 *Poemas e 6 Contos*), que compila elementos do tempo-espaço que circunda o nascimento do poeta, calcula por alto: "Não me lembro mais se Murilo Mendes / já morava em Roma. Quanto a Hemingway, / sei perfeitamente que estava em Cuba". Tanto os espaços se fazem presentes pelo nome, em uma relação meramente tangencial com o episódio registrado no poema, como eles se tornam presentes justamente por sua ausência, pela inexistência de qualquer motivo para mencioná-los: "Ignorava-se a China, / bem como o Piauí." A crônica que celebra o ano de nascimento do poeta como inauguração do mundo sincroniza eventos sem qualquer relação causal ou de outra espécie e agrega espaços disparatados, gerando uma imagem-múndi descontínua.

Ars-mundi
e piruetas.
Abaixo de meu peito inflado nesta esquina estão

o Tamanduateí o Quartier Latin os Urais

os acordes musicais
e todas as florações.

(28 *Poemas e 6 Contos*)

104

Em "Meu Caminho para Meca", do mesmo livro, a reflexão recai sobre o modo de pertencer a um espaço único, diante da permanente simultaneidade de locais que disputam a atenção: "apenas o estilete para cravar-me no teu mapa de cidade / com as palavras e suas combinações grudadas na parede da garganta". No fundo, a linguagem – que transpassa territórios diversos sem atinar para os saltos e piruetas, *ars mundi* – também é o meio pelo qual é possível se inscrever na representação da própria cidade. "Penso na Livraria Duas Cidades, / nas *confiterías* de Buenos Aires, / nas revoluções do México, / em Carpentier, / na Revolução de Outubro e / creio / : as palavras são pontos finais e começos / sem fim [...]", deduz o poema "Fazenda Forever", no qual a palavra acompanha o trânsito contínuo da mente, transformando o empenho cronístico de memória pessoal em inevitável desenraizamento – e o desenraizamento se codifica como alinearidade, perda do fio.

Ao longo da obra de Horácio, nota-se – como já mencionado acima – uma tendência crescente de se linearizar o fluxo do registro poético por meio de um fio condutor narrativo e/ou argumentativo cada vez mais contínuo, com margens cada vez menores para rupturas, elipses, síncope. Esta era, contudo, a marca mais evidente de seus poemas da fase inicial e média: a descontinuidade discursiva, por mais bem engendrada que por vezes possa parecer sua sintaxe de fôlego. "O ser é descontínuo // sobre a descontinuidade / a frase explica: / entre cada palavra um espaço // nenhuma frase é inteira / no espaço o pacto da língua / a língua é descontínua", desnuda o poema "A Mulher de Lot" (*Quadragesimo*) logo de início, desencadeando na sequência rupturas temáticas cada vez mais imprevisíveis, ligadas a deslocamentos espaciais igualmente drásticos.

A imagem da superfície marchetada ou do quebra-cabeça se explicita no poema "Caixa de Água Azul" (*Paulistanas*), em que a travessia descendente de uma serra paraleliza um cenário mexicano com a Serra do Mar paulista: "O mar, não. Caixa de água azul entre prédios alheios. / Este o horizonte, marchetado em fragmentos, / Reduzido a um *puzzle* no qual o montador / A si se vê como uma das peças faltantes. / O agora não sabe o que diz: *memoria vincitrix*". O agora do discurso escrito/lido de fato planifica a estratificação do tempo em paisagem espacialmente plana e temporalmente descontínua, de modo a parecer desmemoriado. É por meio dessa planificação que o discurso verbal marca a sua especificidade em relação à perspectiva espacial, sempre apontada para um ponto de fuga que a tridimensionaliza. No discurso contínuo, muitas vezes se apagam os marcadores de linguagem para as mudanças de espaço (físico e interior). Em "Cuneiforme" (*Ravenalas*), poema perpassado pela imagem das garças, a única constante no discurso que tudo penetra e apaga, o que se fixa ao fim é "[...] a impermanente escritura cuneiforme / dos tatibitates pèzitos das gratuitas / aves". A escrita que ao mesmo tempo apaga todos os rastros de uma possível ordem espacial é a mesma que resta como rastro, sempre, em meio à impermanência. Talvez seja esse papel ambíguo da escrita a chave de leitura da originalidade de Horácio Costa.

O tratamento do espaço na poesia horaciana também é crescentemente marcado pelas mudanças geradas pela propagação das

mídias eletrônicas, intensificada mais ou menos na metade da produção poética de Horácio. Se a configuração da concomitância de espaços diversos no poema, numa era ainda analógica, ainda era estrita opção poética, com as novas mídias ela passa a ter uma verossimilhança. "Antes de embarcar a São Paulo / em Ezeiza abro a net / e me mandam cenas de massacre / de golfinhos nas Ilhas Feroé": assim se inicia o poema "Civilização e Barbárie" (*Bernini*), no qual a presença marcante dos meios – de transporte, de comunicação – gera um novo parâmetro de temporalidade: "como terminar este poema / antes do embarque / e que a voz de comando / me faça desligar o laptop?". O poema se constitui nos intervalos dos deslocamentos de tempo-espaço que propiciam os meios de comunicação e de notação. Em "Lendo do Jornal – 1º de outubro de 2009" (*Bernini*) e "Lendo o jornal – Zurique" (*Onze Duodécimos*) ainda é um meio impresso a revelar, pela evocação das notícias, a contiguidade de espaços, enquanto o poema alinhava assuntos disparatados e confere plausibilidade a essa conjugação, no fundo, meramente fortuita. E nas infindáveis possibilidades de conjugação entre espaços deslocados, desenraizados, surge esporádica a sensação de deslugar. "Nenhum País Existe" (*Ciclópico olho*) se inicia com a afirmação cabal de que "de fato, nenhum país existe" e termina, na segunda e última estrofe, por constatar "[...] nem por frio ou ausente / Deixa de brilhar / Discreto e puro / Esse país". A possibilidade de evocação e presentificação de qualquer lugar a qualquer hora abre espaço para qualquer-lugar ou para lugar-nenhum. "Este poema poderia se chamar / Imari / Poderia se chamar / Mafra / [...] Bem poderia chamar-se / Istambul / Ou mais cool ainda / Constantinopla": em "Tenho um Fraco por Constantinopla" (*Bernini*), sugere – em tom jocoso – o quanto a aura dos nomes, a grafia diversa de uma língua diferente em um país estrangeiro geram espaços mentais totalmente desvinculados do lugar nomeado. "Ninguém aqui está em St. John's / Nova Scotia / Embora sim haja inverno em São Paulo / Ou serei eu um indivíduo / Com súbito delírio de deslugar?". O delírio de deslugar, quanto mais alucinatórias as evocações fortuitas de quaisquer topônimos, tende a se acentuar com a trivialização do deslocamento.

5. Mobilidade e trânsito multidirecional

O que, na fase inicial da obra de Horácio, ainda eram deslocamentos da mente através de espaços configurados por meios da sobreposição de referências culturais, passa a ser, na obra tardia, crescentemente, o relato de trânsitos por espaços reais. Em "Montevidéu" (*Ravenalas*), os episódios relatados, ocorridos no Uruguai, retornam, esquemáticos, ao poema escrito em trânsito, em pleno deslocamento de Montevidéu a São Paulo: "Entro a São Paulo chuvosa pela Radial Leste. / *No trees at sight*. A cúpula da Sé ressalta / Entre prédios. Escrevo no trânsito. // Que fazer com uma viagem que finda? / A Rambla permanece em minha retina. / Ir ao Sul é para dentro e para cima". Aqui é a rapidez do deslocamento que nem deixa tempo para o apagamento: a imagem do lugar anterior se mantém armazenada no corpo em trânsito. A trivialidade do acesso aos espaços, por meio de uma mobilidade indiferente, gera o poema em que a imagem do vulcão nublado em Granada, Nicarágua, é pano de fundo para um passeio em busca de pasta de dentes ("Colgate", *Onze Duodécimos*).

Aliás, o comércio, outra espécie de deslocamento, também se faz presente como forma de apropriação de espaço em um mundo-bazar. Um poema escrito em meados da década de 1970 e publicado no primeiro livro do poeta, "Quero Folhetim" (28 *Poemas e 6 Contos*), parodia – iniciando-se com uma reveladora epígrafe ("Viva o frenesi galante das letras impressas no papel jornal") – a ilusão propagandística de que tudo seria adquirível: "Compre a distensão. / Compre Portugal / Compre a Espanha. / Compre massas feitas / na hora / ao forno / em pedaços / distendidos." Em seu livro mais recente, um poema se refere à experiência cotidiana de compras via eletrônica, como se houvesse novas vias tão eficientes e rápidas de conjugar mundos quanto o poema: "Quando telefonei à Pensilvânia / a vendedora da joalheria de segunda mão / via internet talvez / tenha se assustado. / Perguntei-lhe a quem pertencera o anel / de safira-estrela púrpura e ouro amarelo / que tinha adquirido no dia anterior / pelo *e-bay*" ("Alguns Anéis Americanos Masculinos", *Onze Duodécimos*). O que se esboçava com ironia no início da obra passa a grassar nos livros mais recentes de forma menos irônica e mais cotidiana.

Onze Duodécimos, por exemplo, o último livro impresso de Horácio, destaca inúmeros cenários como ponto de partida para poemas: Granada (Nicarágua), Braga (Portugal), Zurique, Budapeste, Berlim, Porto, México, além de localidades específicas no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Osasco. O trânsito por localidades distintas, engendrado poeticamente nos livros iniciais, se converte em literatura de viagem, de certa forma, nos livros mais recentes, nos quais o registro narrativo-argumentativo tende a dominar. Nas obras tardias, as vias de acesso a outros lugares são mais plausíveis e corriqueiras.

Independentemente do maior ou menor grau de tangibilidade das vias de deslocamento nos poemas de Horácio, a mobilidade por espaços se mantém, do início ao fim da obra, uma constante. Em mais um poema emblemático da obra horaciana, "Satori" (*Satori*), a imagem dos vasos comunicantes entre-espacos ganha uma nitidez ímpar: "Vermelhas embora silenciosas, / estreitas porém infinitas / galerias infinitesimais, intuídas / por um *double* (Escher, Piranesi) / [...] / tu entras no Túnel Rebouças / e subitamente o dia te cumprimenta / *m'illumino d'immense* no bairro / de Santa Tereza". Apenas o grau de tangibilidade das vias pelas quais o poeta transita e apreende o mundo é que muda ao longo do tempo: desde trilhas insolitamente percorríveis como as de Escher até os saguões de aeroportos internacionais hoje, as vias de acesso mudam, a mobilidade permanece.

6. Espaço esporádico, como resquício

O esboço da espacialidade permanece um fio condutor em inúmeros poemas de Horácio Costa. Em "Les événements" (*Paulistanas*), um roteiro pela cidade de São Paulo – da Barra Funda, por Higienópolis ao Centro: Viaduto do Chá e Catedral da Sé – lembra a participação da resistência à ditadura militar. Um poema mais recente se atém à cena cotidiana da saída de casa, em Higienópolis, de carro, do encontro fortuito com outro poeta na rua e do trajeto ao instituto onde se recuperariam fotos suas com um Nobel de Literatura. Assim como em outros poemas de *Bernini*, neste, intitulado "Velhos", o trajeto de um lugar ao outro, incluindo a atenção para com o meio de transporte, acaba criando o eixo de associações registradas em escrita ao longo de um

fluxo de consciência aparentemente não filtrado: "Estou à direção de meu carro / E acabava de observar / Pelo contador de quilometragem / O número 85358 / Me parece muito / Muitos quilômetros rodados / E me chamou atenção pela simetria". Nos livros mais recentes de Horácio, os poemas passam a se compor como registro de um processo mental contínuo, como recorte de um pensamento fluido, mas direcionado para uma conclusão. Embora o procedimento de construir o poema como um papel carbono do imediato, mesmo com uma espinha dorsal já pré-concebida, se torne mais hegemônico na obra tardia, a ideia já figurava em livros anteriormente. A projeção de um objeto que absorva, osmoticamente, os ocorridos e se configure como suporte da memória pode ser identificada em "Flores de Cacto" (*Quadrágésimo*): "Talvez encontremos um cacto / que com as primeiras águas bebeu / a seiva, a memória do mundo, / cujas espátulas guardem o calor desta tarde, / [...] / cujas flores, cetins na aspereza, / falem de si e de ti e de mim seus parceiros / inarquelógicos, não-residuais, / matéria a caminho do pó / [...]". Mas o cacto, neste momento, também tem uma função estruturadora, ao ser configurado como espaço mnemônico orgânico. São diversos os poemas em que Horácio escolhe um objeto como elemento visualmente estruturador do poema, criando uma grade, uma malha por cujas brechas, por cujos vãos o fluido registro do pensamento circula. Em "Elegia" (*Quadrágésimo*), são os bambus ("Os bambus balançavam sem que pudéssemos fazer nada, / [...] / musicar com a inclinação da tarde / e um enorme sol vermelho, / clave da pauta movente dos nimbo / e sempre atenta clave, lá"); em "Ruptura" (*Homoeróticas*), duas formas vermelhas em um quadro de Ianelli; em "Duas palmeiras" (*Ciclópico olho*), justamente as palmeiras; em "Morrer às margens do Sena" (*Quadrágésimo*), são as pontes do rio Sena que estruturam o fluxo da história registrado no poema.

Não é coincidência que o delineio de imagens estruturadoras do espaço seja mais frequente em poemas com o foco mais aguçado no corpo, em sensações e impulsos corporais, como se a criação de diagramas visuais representasse uma reação de contenção à percepção do corpo. Como se uma estrutura espacial definisse um eixo para estados corporais pouco emolduráveis. "E, depois do banho, / pênis goteante pêndulo, / os bambus. /

[...] / Aves cortam o céu do interior; / zebus pastam à distância: / as longas ramas estriada, japônicas, / prologam indelevelmente suas sombras": no poema "Elegia", mencionado há pouco, a longa descrição da masturbação é encerrada pela imagem estruturante dos bambus e pelo diagrama quase geométrico de uma paisagem. Em "Ruptura", a leitura visual do quadro com as duas formas vermelhas ("a da esquerda começa lentamente a mover-se / e faz espaço para que os marrons do fundo, / magma, crosta e ferida circunstante") envereda por uma corporalidade alucinatória ("São duas formas, formas sangrantes / (qual primeiro a que sentiu / um frêmito em seu ventre?"), de modo que a imagem abstrata se converte, por fim, em um "monólito cor de sangue e de paixão". As duas palmeiras, no poema homônimo, são "juvenis" ("Eu era outro / quando foram plantadas / e mais feliz."), servindo de contraponto para a reflexão sobre o próprio envelhecimento ("Subiram e eu / fiquei, assim o traço / senil e meu."). Em "Morrer às margens do Sena", a morte como moto da história dá a tônica, fazendo-se visualizar as matanças e as lembranças no espaço atemporal do rio : "Corpos de soldados em decomposição / passam como folhas outonais / debaixo das pontes de Paris". As pontes e o rio oferecem um referencial fixo para a alternância de momentos históricos e para a contiguidades de passado e presente: "Por estas pontes, descuidados dos corpos / dos soldados em decomposição / que bóiam à superfície da água, / passam turistas incessantes como nuvens: / vêm da Nicarágua, Maracaibo, Curitiba, / Vladivostok, Vancouver, Vrindaban". Para esse desfile de sombras passadas e presentes, o espaço estruturado pelas pontes e pela passagem do Sena representa não apenas o cenário, mas o próprio eixo de materialidade desses vultos e evocações.

Entre todas as manifestações de corporalidade na poesia de Horácio, a da morte talvez seja a que mais se associe ao impulso de estabelecer uma ordem espacial estruturadora. Em "Cemitério de Tabapuã" (*Quadrágésimo*), "este cemitério pequeno, onde estão enterrados meus mortos" se configura no poema como uma paisagem minuciosamente construída, em parte geométrica ("[...] o cemitério de Tabapuã, / paralelogramo entre paralelogramos"), uma paisagem temporalizada no percurso de quem a escreve, desde a "avenida bordeada de bambus / altos, sombrios, [com] troncos / de estrias verde-

amareladas", passando pelo "portão de ferro [...] moderno, claro, funcional, [...] construído junto com Brasília", até se chegar "dentro do perímetro irregular / de mil braços de comprimento / e muros altos caiados de branco". O confronto com a morte, continuamente deslocado ao longo do percurso, se sublima – no final do poema – em "metáfora pura", em "implacável luz zenital", um confronto adiado e, por fim, eterizado em espaço apreensível: "é mais cemitério: / entre sol e sol, harmônico, / mimetiza-se com a geometria / dos plantios de café e de hevea / *brasiliensis*, com os laranjais / e as pastagens e a cana de açúcar". A tensão entre aquilo que se pode estruturar em coordenadas espaciais e o ruído na ordem se revela de modo ainda mais nítido em "Tire tudo da paisagem" (*Ciclópico olho*), um poema que constrói uma paisagem *ex negativo* por meio da eliminação de elementos – o rio, os rebanhos de ovelhas atrás das bétulas e das coníferas, as porteiras entre os campos de aveia e de centeio, as casas de pedra, os bulbos de narciso, os bulbos de lírio, de íris, os telhados, as chaminés, os pedregulhos –, para enfim concluir que algo permanece da paisagem repleta na esvaziada ("o pio dos corvos, / o agouro dos corvos, / aquele martelar de gritos negros") e que "[...] não há como / tirar os corvos / deste poema". Os poemas aqui mencionados revelam um procedimento que se pode notar ao longo de toda a obra de Horácio Costa, ora com maior, ora com menor nitidez: a tensão entre a busca de uma ordem espacial, muitas vezes subjacente ou sobreposta a uma vitalidade de natureza corporal, e a pulsão do discurso em apagá-la em seu fluxo incontível.

111

7. Espaço e corporalidade

Na poesia de Horácio Costa, a ligação entre espacialidade e corporalidade se manifesta com mais frequência como tensão ou embate. Há casos esporádicos, no entanto, em que a conexão é por similaridade. Uma dessas manifestações é a coincidência entre paisagem e corpo e o destaque aos dutos, às vias de circulação e locomoção no poema 22 de 28 *Poemas e 6 Contos*: "esta oquidão estrada / ar tubo túnel / [...] / ar tubo túnel aproximo / o vale entre montanhas / estrada margeia vale / está em mim / desço sou variante / rota preferencial". Eu, a estrada; o outro, a paisagem. O encontro

entre dois corpos é descrito como percurso pelo espaço, através do corpo – alheio e próprio. Já o poema que talvez possa ser considerado o mais cabralino de Horácio Costa, "Canção do Muro" (*Ciclópico Olho*), tece o paralelo simétrico entre a superfície do muro, espaço de ocorrências múltiplas, de erosões, incidentes e registros sobrepostos, e a pele, superfície do corpo. A descrição das alterações do muro durante o tempo – a camada original de tinta branca e as diversas outras subsequentes, em ocre; sua contínua cobertura por "campanhas políticas & publicitárias, Kolynos & logos & siglas & partidos"; os grafites sobre "rostos & restos de affiches & argamassa"; a transformação da superfície pela "progressão das gretas", pela "deslavagem & a erosão milimétricos", pela queda do reboco – molda um objeto com o qual, por fim, se identifica o corpo: "Canto o muro porque sim, / porque sua pele & a minha se assemelham / posto que também já tomei sol & tomei chuva, / posto que sobre o meu corpo discursos / & campanhas se imprimiram / imprimir: / já tive tantas caras & sorri / como foram da minha vida os meses / & as ideias políticas ou não / que se sobrepuseram / umas sobre as outras". Esse material híbrido em contínua transformação, o do muro e o do corpo, aflui, no final do poema, no destino comum de virar pó, aflui na morte. No entanto, há algo que se intercala a essa comparação, algo se intercala entre a construção do espaço e a percepção do corpo, a saber, a presença da obra-de-arte. "Virou a carne do muro / uma espécie de pasta: um Tàpies / esquecido num canto de cidade, obra *in progress* / de significado igual & forma instável". A obra de arte se torna o âmbito no qual se sobrepõem a percepção do corpo-mente e a estruturação de um espaço que, por um lado, situa essa percepção, ou seja, confere a ela um lugar, e, por outro, ameaça de constrangê-la dentro de um limite, de uma moldura. Na iminência de uma possível constrição, o poema horaciano sempre reage, no entanto, com o ímpeto da discursividade. que – em seu gesto prolongado, em sua ação temporalizada e disruptiva – instabiliza a forma.

Referências:

COSTA, Horácio. *Satori*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

- COSTA, Horácio. *O Livro dos Fracta*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- COSTA, Horácio. *Quadragésimo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- COSTA, Horácio. *Fracta: Antologia Poética*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- COSTA, Horácio. *28 Poemas 6 Contos* (1980). Rio de Janeiro: Espectro Editorial, 2006.
- COSTA, Horácio. *Homoeróticas & Paulistanas*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.
- COSTA, Horácio. *Ravenalas*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2008.
- COSTA, Horácio. *Ciclópico Olho*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2011.
- COSTA, Horácio. *Bernini*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2013.
- COSTA, Horácio. *11/12. Onze Duodécimos*. São Paulo: Lumme Editor, 2014.

RESPINGOS DE "CHUVA OBLÍQUA" DE FERNANDO PESSOA EM "PAPEL DE PAREDE" DE HORÁCIO COSTA, por Vivian Steinberg⁴⁹

"A poesia antecipa-se-nos"
Paul Celan

Fernando Pessoa se preocupava em estabelecer teorias, em esclarecer seu projeto literário, em outras palavras, ele se dedicava em pensar e escrever sobre seu fazer poético.

Numa carta famosa, com data de 1935, Pessoa esclarece a gênese literária dos heterônimos e comenta o dia triunfal: 8 de março de 1914. O destinatário é Adolfo Casais Monteiro, amigo, poeta e crítico. Ele disse que fez duas cópias dessa carta, imagina-se então que o poeta desejava torná-la pública, assim aconteceu: tanto é que a estamos comentando um século depois.

114

[Carta a Adolfo Casais Monteiro - 13 Jan. 1935]

(...)

Num dia em que finalmente desistira — foi em **8 de Março de 1914** — acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi **o dia triunfal** da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. **E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.** [...] Fernando Pessoa. [Carta a Adolfo Casais Monteiro - 13 Jan. 1935] - o poeta morreu nesse mesmo ano. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>

Em outro escrito assinado por Álvaro de Campos, "Notas para a Recordação do meu mestre Caeiro", ele disse que Fernando Pessoa, ao

⁴⁹ Profa. Dra. da Universidade Cruzeiro do Sul (UNICID). Contato: viviansteinberg@terra.com.br

conhecer Alberto Caeiro ("o mestre"), "teve naquele momento (...) a sua libertação". Ouvir Caeiro ler versos de *O Guardador de Rebanhos* produziu nele um "abalo espiritual" cujo resultado imediato foi a redação dos seis poemas que constituem a "Chuva Oblíqua", a "mais admirável" e "mais original" parte da sua obra.

Posto isso, e sem nos determos em avaliar a questão interessantíssima dos heterônimos, vamos direto ao ponto: a teoria proposta por Pessoa, o interseccionismo e o poema composto em seis partes, "Chuva oblíqua".

O poema e o **interseccionismo**, conceito criado por Pessoa, serão a porta de entrada para pensarmos a poesia moderna e o que ela trouxe de novidade para a escrita do contemporâneo. Esse "conceito" agiu como uma chave de leitura, para além das questões estéticas abrangendo questões ontológicas.

Se "Chuva oblíqua" é um poema-manifesto, o melhor para adentrarmos nessa poética é a própria leitura, por ser extenso, vamos ler as duas primeiras partes.

Só para lembrar, "Chuva oblíqua" foi publicado no segundo número de *Orpheu*, em 1915 (abril-maio-junho).

Chuva Oblíqua

I

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras nas águas pelas folhas uma a uma dentro...

Não sei quem me sonho...
Súbito toda a água do mar do porto é transparente
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
Esta paisagem toda, renque de árvores, estrada a arder em aquele porto,

E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
E passa para o outro lado da minha alma...

II

Ilumina-se a igreja por dentro da chuva deste dia,
E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça...

Alegra-me ouvir a chuva porque ela é o templo estar aceso,
E as vidraças da igreja vistas de fora são o som da chuva ouvido por dentro...

O esplendor do altar-mor é o eu não poder quase ver os montes
Através da chuva que é ouro tão solene na toalha do altar...
Soa o canto do coro, latino e vento a sacudir-me a vidraça
E sente-se chiar a água no facto de haver coro...

A missa é um automóvel que passa
Através dos fiéis que se ajoelham em hoje ser um dia triste...
Súbito vento sacode em esplendor maior
A festa da catedral e o ruído da chuva absorve tudo
Até só se ouvir a voz do padre água perder-se ao longe
Com o som de rodas de automóvel...

E apagam-se as luzes da igreja
Na chuva que cessa...

(Pessoa, 2006, p.66-67)

116

Numa "primeira" leitura, o que mais chama a atenção é a plasticidade do poema. Prevaecem as imagens, isso justamente é um ponto de encontro com "Papel de Parede", poema de Horácio Costa. Esse efeito não é gratuito, se pensarmos que Pessoa escreveu, provavelmente no mesmo ano, em 1915: "Todos os fenómenos se passam no espaço" Fernando Pessoa⁵⁰. Em outras palavras, o espaço é o lugar em que as palavras se alojam e com elas as imagens, assim a criação passa a existir, seja uma dança, uma cena, um quadro, um poema.

Como o nome diz, o poeta apresenta paisagens que se cruzam em vários níveis, se **interseccionam**, são vários planos coexistindo, que convivem imaginariamente. Não se pode negar a influência das artes visuais principalmente do cubismo, avistamos pedaços de realidade.

Para além da estética cubista, podemos relacionar a um processo analógico ao da transparência, embora a **transparência** suponha um não

⁵⁰ **Pessoa Inédito**. Fernando Pessoa. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993. - 146. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3777>

sujeito, que não é o caso.

Depois dessas digressões, voltamos às imagens e ideias que aparecem no poema. Ele pode ser lido na íntegra, composto por seis partes, ou individualmente, saboreando cada unidade.

Pensando no conceito - interseccionismo; a palavra sugere ideia de movimento, onde planos se interpõem, de uma forma oblíqua, vertical e indireta, em diagonal - aproveitando o adjetivo que o poeta escolheu para qualificar a chuva, é uma imagem plástica. Para reforçar a imagem de **movimento** e de **interposição**, a primeira palavra do poema é o verbo “atravessa”. Verbo que, por si, conota movimento, confirmado pelo significado da palavra. Outra palavra, que supõe **intersecção**, é o adjetivo **transparente**, transpassado pela imagem da água que reflete as árvores, intercalada por sombras e sol no porto imaginário e nas árvores reais.

Temos duas realidades que se interpenetram: “o meu sonho dum porto infinito” e “os vultos ao sol daquelas árvores antigas”; “o porto que sonho é sombrio e pálido” e “esta paisagem é cheia de sol deste lado”, ou seja, a imagem que corresponde ao sonho – porto infinito, portanto sem fim, sem limites porque sonho – é sombria e pálida, contrastando com a realidade empírica – árvores antigas, que permanecem e superam o tempo dos homens, presenciaram acontecimentos diversificados da história – cheia de sol. O poeta frisa “deste lado”, como se deslocasse dois lados: o do sonho e o da realidade; um sombrio e o outro ensolarado.

Para nós leitores, interpomos os dois aspectos e, num primeiro olhar, vislumbramos o poeta perante um porto em um dia ensolarado, mas nos lembramos que o porto está no sonho e o poeta deve estar escrevendo em seu quarto - e as árvores antigas, onde estão? Ainda podemos ressaltar a posição dos leitores, nós, mais um plano, ou dimensão.

Outra secção que inserimos é a questão da horizontalidade e verticalidade que se expõe na maravilhosa construção “horizontalidade vertical”, um paradoxo, reforçado pela imagem dos navios, horizontais, e os troncos das árvores, verticais, surge uma pintura com traços cubistas.

As folhas, no último verso da terceira estrofe, reforçam a imagem da árvore contrapondo-se às folhas do papel. A escrita comparece, além da

participação do sujeito da enunciação.

E vem a pergunta modernista, a que mostra o sujeito fraccionado, ou se preferirem, interseccionado: “Não sei quem me sonho...”. As reticências dão o tom intimista e sensacionista. Já não sabe o que é sonho ou o que é realidade, o que o tempo real e o que é história, a pessoal e a geográfica, no caso, Portugal.

Os tempos e a história pessoal e social se misturam, principalmente no verso “E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa”. Inserimos a história das navegações, através da palavra nau, referente às caravelas. Essa ideia é reforçada pelo adjetivo superlativo “mais antiga”. “Que o porto que passa”, essa oração adjetiva conota a distância no tempo, o porto é mais recente que a nau, portanto a nau é mais antiga que o sujeito da enunciação, porque o porto faz parte do sonho e ele nasceu bem posterior ao tempo das navegações e ainda, provavelmente, não existia aquele porto imaginário naquele tempo, mesmo porque o sujeito que sonhou ainda não existia. E ainda o verbo “passa” reforça a ideia de movimento em relação ao tempo e ao espaço, dialogando e fortalecendo a imagem de “atravessa”, do primeiro verso.

A palavra **transparente** aparece novamente, relacionada à água que faz o papel de refletir e de transpor imagens para o fundo. Duas palavras nessa estrofe são marcantes, além de transparente: “fundo” e “desdobrada”. Embora transpassada por várias imagens e por tempos diferentes, o sujeito da enunciação vê “como uma estampa enorme estivesse desdobrada”, sem dobras, portanto, com mais nitidez.

No final da estrofe, o sujeito está desdobrado, antes estava cindido entre o sonho e a realidade; entre a paisagem e o porto, os dois lados “entre por mim dentro,/ e passa para o outro lado da minha alma...”. As reticências transmitem a sensação do sujeito que se coloca como tendo dois estados que se interceptam: se dobram e se desdobram, o dentro e o fora, interior e exterior, um lado da alma e o outro. Ainda, um não acaba quando começa o outro.

A segunda parte tem outras imagens, outros planos múltiplos que se desdobram noutros planos.

A água comparece aqui em estado de chuva, o que prejudica a nitidez, mas não é opaca, vemos através dela. Há o dentro e o fora, por um lado a

igreja, por outro a rua. O movimento se dá pelo vento, pelo automóvel e pelo verbo **passar**, retomado. Enquanto acontece a missa, ao mesmo tempo, chove e um carro atravessa. A missa acaba, as luzes se apagam, a chuva cessa e o carro passa.

Os sons são da chuva, primeiro a bater na vidraça, depois ouvida por dentro; do canto do coro, do chiar da água – confundindo os dois sons, do coro e da chuva; da festa da catedral junto com o ruído da chuva; e da voz do padre misturada ao som das rodas de automóvel.

Há um impedimento de poder ver o outro lado, ou ver os montes, e o impedimento é o esplendor do altar-mor; assim como na primeira parte, “o vulto do cais é a estrada nítida e calma/ Que se levanta e se ergue como um muro”. O adjetivo “nítido” é comum na poética de Pessoa, principalmente nos poemas do heterônimo, Alberto Caeiro.

A metade da segunda parte é o verso mais significativo desse poema: “A missa é um automóvel que passa”. O inusitado está em como Pessoa qualifica a missa: um automóvel que passa, ou seja, relaciona um acontecimento efêmero, marcado pela passagem do tempo - a duração da missa ou da chuva, nomeada anteriormente - com um objeto se deslocando no espaço: automóvel que passa. A intersecção está entre um acontecimento estático, parado em relação ao espaço mas não em relação ao tempo, a missa, e a passagem das coisas no espaço: o automóvel em deslocamento. Então, o que se relaciona é a duração das coisas, por um lado, a missa, que acontece num determinado espaço e o carro em movimento. Em relação ao leitor, nos colocamos num lugar, interior, a igreja, ou se preferirem numa cena e observamos o exterior - a chuva e o carro em movimento. Dois acontecimentos concomitantes e vários cenários: a missa, a chuva e as várias paisagens que passam pelos vitrais da igreja, as quais o leitor pode ver. Na verdade, nesse lugar quem passa são os olhares de quem está na igreja, assistindo a missa. Incluiremos ainda o lugar onde está o escritor e ou o sujeito da enunciação: algum lugar além desse espaço e tempo.

Outro aspecto importante no poema é o visual: a iluminação da igreja, as velas que são acesas e a visão, ou a falta dela.

Portanto, nas duas partes desse longo poema, há imagens e sons

sobrepostos, que se desdobram e confundem, o dentro e o fora, o sonho e o suposto real, a missa, que traz uma interioridade e a rua, onde passa o automóvel, o ver, o escutar e o sentir, presente nas reticências. Mostra uma liberdade na construção dos versos, não há rimas, as estrofes são de tamanhos diferentes, ao mesmo tempo a forma se mostra concentrada, bem trabalhada, correspondendo exatamente ao significado e ao conteúdo do poema.

Com essa introdução e com a preocupação de não perdermos a questão principal desta crítica, vimos o poema de Fernando Pessoa numa análise que privilegiou aspectos pictóricos: os contrastes e a transparência.

Pensando no olhar proposto até aqui, transcrevo o poema III como sugestão de análise, reforçando a ideia de que é nesse poema que Pessoa abrangerá de forma explícita o escritor, ou o autor, ou melhor, a escrita.

III

A Grande Esfinge do Egipto sonha por este papel dentro...
Escrevo — e ela aparece-me através da minha mão transparente
E ao canto do papel erguem-se as pirâmides...

Escrevo — perturbo-me de ver o bico da minha pena
Ser o perfil do rei Cheops...
De repente paro...
Escureceu tudo... Caio por um abismo feito de tempo...

Estou soterrado sob as pirâmides a escrever versos à luz clara deste candeeiro
E todo o Egipto me esmaga de alto através dos traços que faço com a pena...

Ouçó a Esfinge rir por dentro
O som da minha pena a correr no papel...
Atravessa o eu não poder vê-la uma mão enorme,
Varre tudo para o canto do tecto que fica por detrás de mim,
E sobre o papel onde escrevo, entre ele e a pena que escreve
Jaz o cadáver do rei Cheops, olhando-me com olhos muito abertos,
E entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo
E uma alegria de barcos embandeirados erra
Numa diagonal difusa
Entre mim e o que eu penso...
Funerais do rei Cheops em ouro velho e Mim!...
8-3-1914

«Chuva Oblíqua». **Poesias**. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995).
1ª publ. in **Orpheu**, nº 2. Lisboa: Abr.-Jun. 1915.

Arquivo Pessoa <http://arquivopessoa.net/textos/866> 8-3-1914

Cem anos depois, surge o poema de Horácio Costa:

PAPEL DE PAREDE

Horácio Costa

Houve toda a agitação para
comprar um iphone 6 plus.
Deixo para efetivar tais *démarches*
quando em terra está o Francisco.
De volta do supershopping,
toma de mim a nova engenhoca
e põe-se a baixar aplicativos.
A portuguesa língua sofre e se tra-
veste com uma nomenclatura nova:
convivemos com a sílica todo o tempo,
mesmo quando pensamos o impensável,
tivessem os bizantinos afastado os otomanos,
tivessem os chineses chegado a Lisboa no *quattrocento*
e Camões ficaria sem emprego e talvez sem engenho,
em mão nenhuma a espada e em nenhuma outra
a pena: *Os Lusíadas* seriam não uma épica maneirista
mas uma longa narrativa escrita com muitos dos quarenta
e cinco mil ideogramas que os chineses tinham antes de Mao
e com grandes pincéis de marta e *encre-de-chine*,
sim, em mandarim e num rolo contínuo e metonímico
que tratasse de Zanzibar e do Cabo Não, e que hoje
estaria guardado na Praça da Paz Celestial. Que digo?!
se não tivesse havido nem califas nem Sublime Porta,
teriam os almirantes chineses se dado ao trabalho
de dar uma de Vasco da Gama ao inverso? Portanto,
toda a realidade como a conhecemos depende
apenas de ter Constantinopla virado Istambul,
right? – E me pergunta: como papel de parede,
qual imagem vc quer?

Respondo-lhe sem pestanejar e para
a minha própria surpresa, como se o desejo
tivesse desde sempre estado lá: quero
a Batalha de São Romão, quero, digo,
uma cena da batalha de San Romano.
Não me lembrava o nome do pintor,
só da fase histórica –final da Idade Média–
e talvez do lugar: Siena? Florença?
O Francisco então baixa no seu iphone
o papel de parede, nada mais anacrônico
do que esta designação: sem papel e sem parede,
mas imagem sobre a sílica impressa não,
projetada no plano sobre o vidro do computador
de dentro para fora em bits. Não resultou boa
a definição da imagem retirada do Google ou Wikipédia.
Exporta-a para o meu novo celular: tudo míope, fosco,
e as cores, pouco contrastadas. Como consolação,
passa a ler os textos que sobre Paolo Uccello
–Paolo di Dono, seu nome verdadeiro- encontra
pelo caminho virtual. A grande tela central do tríptico
está nos Uffizi: corresponde à batalha mesma,
com os tais cavalos escoiceando e os figurantes
imersos em negras, sinuosas armaduras. Sou filho

de Ogum e jupiteriano com Marte no meio-céu:
por isso essa batalha com palavras e imagens e conceitos,
por isso este dia após dia, sobre o papel
ou frente à tela do computador.

No centro da representação, a figura de Bernardino della Ciarda,
arremessado de seu branco cavalo pela lança de Niccolò da Tolentino
solta a sua própria devido ao impacto do golpe. A imagem
é um estudo sobre a perspectiva em movimento:
nele, Ucello dá a sua contribuição à história da pintura
e mais: revela o seu orgulho florentino. Ao lado,
um cavalo baio, visto de costas, escoiceia bravamente
montado por um cavaleiro que, também de costas,
não se dá conta da sorte de seu comandante,
que definiu a de Siena e a da batalha em si. Disso tudo
inteirote-me ao ler o texto na coleção *Enciclopédia dos Museus*,
volume "Uffizi", que minha mãe houve por bem dar-me
há quarenta e mais anos, quando havia vendedores de enciclopédias
que de porta em porta carregavam suas malas de couro pesadas,
nas quais havia exemplares dos livros de arte ou de literatura
que tratavam de vender aos cidadãos, em prestações.

Fotografo a fotografia nele impressa com o novo smartphone
e a recorto e incorporo. O papel de parede agora ficou lindo
e bem definido: enquadrei o trecho com o coice e o cavaleiro
quem de seu destino se não apercebe, assim como tampouco eu
do meu.

Osasco 20-21 V 015

122

"Chuva Oblíqua" do poeta moderno se transformou em "Papel de Parede" na escrita contemporânea. O movimento, em Pessoa, se interpõe em diagonal, as cenas se interceptam; em Horácio, a "imagem é um estudo sobre a perspectiva em movimento". Os dois apresentam cenas em que a verticalidade está presente, e enquanto uma é transparente, a outra é opaca, - uma parede, portanto não dá pra ver do outro lado ou através, não é por aí que se dá a intersecção -, embora enuncie cenas em perspectiva e em movimento.

"Papel de Parede" faz parte da decoração, normalmente é estático, agradável ao olhar sem perturbar o ambiente, serve como imagem de fundo, o apelo é visual. É anacrônico como é dito porque, em *stricto senso*, refere-se a uma decoração tradicional, europeia e, no poema, o significado é estendido para os dias de hoje, para a utilidade e a decoração de um *iphone*. É uma imagem de fundo a qual dialoga com outras informações que a tela do telefone celular tem, portanto não é necessariamente plácida.

Qual é o movimento sugerido no poema do Horácio? É uma perspectiva em que se interseccionam cenas históricas às contemporâneas, mescladas às

memórias do sujeito da enunciação. A cena principal, ou a que aparece em perspectiva mais distante e, ao mesmo tempo, a que toma todo o cenário é a compra do *iphone* - a ida até o supershopping, a compra do aparelho, a chegada a casa e os primeiros passos para se apossar do "brinquedo". É preciso personalizá-lo, então qual será o papel de parede? Tema e título do poema, nas entrelinhas e nas linhas deixa-nos entrever alguma intimidade, primeiro porque refere-se a uma rotina, depois cita seu companheiro, caracterizando-o pelo movimento - "quando em terra está Francisco" - "em terra" contrapondo a "em mar" ou "no ar", a localização é fundamental nessa denominação.

Uma outra "cena" constrói-se em relação à língua e em como ela se transforma: "A portuguesa língua sofre e se tra-/ veste com uma nomenclatura nova:". O lugar do enunciador está dado - a contemporaneidade. E ainda nos inclui, nós leitores, companheiros desses tempos, a participar dessa escritura através da conjugação dos verbos, na primeira pessoa do plural: "convivemos com a sílica todo o tempo,/ mesmo quando pensamos o impensável", portanto procura no leitor um cúmplice. Se pensarmos no vocabulário empregado, fica evidente a efemeridade do momento, inclusive da língua. Esses vocábulos causam estranheza a qualquer outro leitor que não o deste momento histórico.

Como um plano mais próximo de nós, leitores, por incrível que pareça, localiza-se a imagem do papel de parede escolhido: um quadro do século XV, "A Batalha de São Romano", onde mais do que representar uma cena de batalha, Paolo Ucello discute a perspectiva, novidade para a época. Podemos concordar com o anacronismo representado nessa escrita, pois o mais distante torna-se o mais próximo na eleição das imagens que o poema suscita. No entremeio, discute-se o acaso dos acontecimentos históricos, o destino, as memórias e as crenças marcadas pela história e pela geografia. As cenas se interseccionam não tendo nenhuma hierarquia, embora as marcas da contemporaneidade permaneçam. E o momento da escrita? O momento da escrita parece colado ao do acontecimento mas é outro tempo ainda, assim os destinos se cruzam, o do cavaleiro, o do sujeito poético e do leitor, afinal quem sabe de seu destino? A única certeza que temos é em relação à morte, assim o tema maior é a morte, destino de todos nós, e o homem contemporâneo segue

seu caminho acompanhado da única certeza, a morte, embora no exemplo, o cavaleiro permaneça na posteridade, assim como o poeta, na escrita.

Referências:

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CÍCERO, Antonio. (curadoria). *Forma e sentido Poesia Contemporâneo*. Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

COSTA, Horácio. "Papel de Parede". Osasco: 20-21/maio/2015.

OSAKABE, Haquira. *Fernando Pessoa - entre almas e estrelas*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

PESSOA, Fernando. *Poesia do Eu*. (edição Richard Zenith). Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. *Cartas*. (edição Richard Zenith). Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

STEINBERG, Vivian. *Literatura estrangeira em língua portuguesa*. Curitiba: Intersaberes, 2015.

2. POEMAS EM DIÁLOGO

CARTA AO MESTRE HORÁCIO COSTA, por Ana Cristina Joaquim

São Paulo, cinco/seis de junho de dois mil e quatorze. Querido
Mestre Horácio, são corpos de natureza dúbia os que escreve, não? Não,
digo, a poesia não é um ato contra a natureza, andar
sobre as águas, transformar água
em vinho, dar o cu ou multiplicar os pães, sim, são
atos a favor da natureza. Penso, após retornar da retrete onde passei longos
minutos na companhia de Luís Miguel Nava, que relatou *estranhos actos*
cometidos:
deles o mais minucioso sendo a introdução de mínimos calhaus nos intestinos.
Apenas alguém a quem o sangue serviu de olhos, diz ele do que me
aproximo. *A fronteira do dizer*, você me diz – e aos que o leem – é
difícil. Vai então *escrevendo a fronteira do viver*, liberta-me
do temor à morte – *soberana, intransitiva* – diga-me em vernáculo *De Rerum*
Natura. Nenhum Titus Lucretius Carus me serviu de Mestre, querido Horácio.
Quanto às tardes de maio, temo confundir-me, queda brutal, violência, *bad*
dreams in the night – dizia você ao ouvir Kate dizendo
Cathy dita por Emily – eu,
de agora em diante, repetia como refrão. Não: o refrão ia-me repetindo.
Não há divã que dê jeito, querido Horácio, soubesse talvez your
mother, who used to call you *Tormentoso*, estando sempre você a *fazer muita*
coisa
ao mesmo tempo
e invadir o espaço da família
como faz um poeta à pauta. Não, não é neve só, cá na zona tórrida.
E estas sensações cortantes
de que dentro de você existe
um punhado de plânctum, e peixes e uma diversidade de outros seres com
superpoderes marinhos? Subterrâneos, também?, questiono
à sua *psicopompa matilha*, ao considerar os sucessivos desfechos: soberanos,
intransitivos. Percebo de súbito, não foi mesmo possível

tirar os corvos

deste poema.

Das paisagens que decompou, sobra-me sempre o quarto – e eu dentro dele (os corvos). Sobre o travesseiro me debruço ainda uma vez e escuto a retidão do seu timbre cirúrgico: *não sendo mítico, é simbólico*. Também um grande amor e a loucura vista com olho ciclópico. Retorno ao mote: todos fenômenos a favor da natureza (simbólico?) e na companhia do melhor gin tônica.

Do desencontro em *Ulissipona*, resta o *prognatismo* da minha narrativa, as paisagens *pulcríssimas* que serviram de *estamina*, a forma do dizer, o estabelecimento da fronteira e tantos mais vocábulos quantos não coubessem dicionarizados.

Busco nos seus poemas.

Qual enfim o Caravaggio, o Arcimboldo, o Saramago, qual o Octavio Paz lhe serviu de Mestre, querido Horácio? Seja você o meu Mestre, não aquele que releio insistente *NEC SPE NEC METU*, mas *aquele singelo POST TENEBRAS ESPERO LUCEM*. Seja você o meu Mestre, Ciclope, que cá por perto já não há uma gota de sangue sequer, percebe? A servir de olho.

OUTRA CARTA AO MESTRE HORÁCIO COSTA, por Ana Cristina Joaquim

OUTRA CARTA AO MESTRE HORÁCIO COSTA

Ana Joaquim

São Paulo, manhã de 09 de agosto de 2015. Acordo cedíssimo com o poema a me martelar o sono; eu devia lhe falar, *dearest* Horácio. Sobre como me dei conta de ter já um ano se passado desde que falávamos sobre Catherine Earnshaw, Kate Bush e as irmãs Brontë (Emily Jane no olho do furacão evidentemente por ter ela podido conceber *such a character as Heathchiff*).

Creio que a propósito de ter esbarrado na estante – foi mesmo ontem, imediatamente antes de me deitar – *from where falls down* este título de René Crevel (tradução portuguesa, edição da Assírio & Alvim em tiragem de 1500 exemplares):

As irmãs Brontë filhas do vento.

Passeio os olhos pelas páginas, onde pesco coisas tais:

1. A SENHORA DO PESCOÇO À MOSTRA
2. A VIRGEM E A SERPENTE
3. A volúpia atira criaturas para fora do quotidiano
4. Sinto vontade de combinar desenhos por todo seu corpo,

com a

ponta

de uma faca e lembrei-me imediatamente do fetichista misógino.

Ulisses regressa à Ítaca (no drama em que enceno, sou eu Ulisses) e não encontra Penélope.

Diferentemente do que se poderia supor, a realidade há que se sustentar, a despeito da hesitação dos sitiante (no caso, eu a sitiante).

Já dois encontros apaixonados desde o rude combate:

um fedelho-expele-brumas-perfumadas que, supôs,
seu pinto bastaria. Membro opulento, estúpido, cósmico-cômico, tão vítima da
moral patriarcal como qualquer mulher seria que
nem falasse palavras

O segundo era homem feito (a bem dizer, meio corpo apenas):
teria o estrangeiro me valido um poema em estilo inédito,
sem que bem eu saiba o que dele fazer, ou como em mim isso se adequa.
Tentava o tal me convencer que *la gran metafísica es el amor* a pretexto
de me dar a conhecer um poeta cartagenero que ousava inclusive
dizer coisas sagradas:

la gran religión es la metafísica del sexo. Acertava, muito provavelmente.

Estas linhas que súbitas me arrancaram da minha segunda-feira matinal
– atipicamente ensolarada neste inverno-sampã –

se escrevem com a finalidade de dizer a você que, sim:

a feminista Norma Wanless me deu algum crepe, a que colecionava bibelôs
e homens

mais jovens do que ela e belos. A que não se importava em idolatrar
a grande biblioteca falocrática.

Nota mental: *I'm messed up*.

Nota poética: a você, Ciclope, a quem tomo emprestado o estilo,
e para quem não é feito o sangue de barata, eu digo insistente: seja ainda a
gota quente que me possa servir de olho neste preciso momento *POST*
TENEBRAS.

OLHOS NOS OLHOS DO POETA

Com que mirada o poeta nos vê e quão abertos estão nossos olhos quando sua palavra, assente numa tradição literária rica, atinge nossa intimidade e os discursos que trazemos prontos?

Entrevista feita por Betina Ruiz⁵¹

Há personas mais lacônicas no atual panorama da poesia em língua portuguesa. Já Horácio Costa é um poeta cuja disposição para compor, contar histórias e rir do e no exercício do ensino da literatura permite não evitar a discussão política, como igualmente não anular as belezas ou negligenciar ameaças.

Como poeta nomeia o que vê e opina, para quem puder ouvir e para a superestrutura que reúne seus pares (“Ke se phoda, / Akademia”); oferece-se e assimila, transitando sempre entre os mundos a que a docência e a ficção o têm convidado, desde há muitos anos.

Paulista de 1954 (e em certo sentido cidadão do mundo, viajante), Horácio Costa continua a evocar paisagens quando traduz, quando depressa aceita responder a algumas questões remetidas por mail; na sua habitual mas não óbvia informalidade, dá notícias de um território da língua portuguesa a seus semelhantes - apartados do Brasil e curiosos quanto à criação poética.

Para quem sente saudades desse ex-professor de figura imponente, generoso, faltam somente os elementos mais fiáveis do que a memória pessoal para apresentá-lo, aqui, como o dono de uma voz de trovão - atenuada apenas quando lê preciosidades num idioma de dicção lenta e mastigada. Caminhemos a eles, ditos pelo próprio poeta.

131

1. “Ora o prazer da linguagem nunca foi seriamente estimado (...) só o barroco, experiência literária que nunca foi senão tolerada pelas nossas sociedades, pelo menos a francesa, ousou alguma exploração daquilo a que poderíamos chamar o Eros da linguagem” (Roland Barthes). Ainda hoje é uma tarefa assim tão dura conjugar o prazer e a linguagem poética? É seu veio barroco que fala mais alto nessa batalha?

H.C.: *O Barthes tem razão. Taí um cara que quase sempre a tinha. Estou lendo bem devagarzinho a biografia dele escrita por uma certa Tiphaine Samoyault e*

⁵¹ Agradeço a José Luciano de Melo, orientado por Horácio Costa numa tese sobre Camilo Pessanha, em nome da leitura que fez e das sugestões que deu para esta entrevista.

aprendendo muito. Ele foi um dos meus mais importantes maîtres à penser. Mas claro, ele fala de uma cultura que teve um marco racionalista, purista, muito grande no século barroco, a francesa, com os seus pietistas e huguenotes. O barroco francês é menos barroco que o ibérico, ou mesmo o italiano, o alemão. Versalhes está aí para evidenciá-lo, assim como o Palais-Royal. Comparem-se tais regularidades com a Turim de Juvarra e Guarini, a Roma de Bernini e Brunelleschi, mesmo com os projetos de Neumann e dos Adam na Bavária. Cada vez a história da arquitetura me interessa mais. Nunca deixei de ser um arquiteto.

E sim, o meu gosto pela linguagem escrita, sob o signo da epifania, é a bem dizer regido pelo “ingenio”, pela “agudeza” do barroco ibérico, equivalente ao “wit” dos metafísicos ingleses. Em resumo: da engenhosidade verbal, da engenhosidade do dizer diferente que as superfícies do barroco prevêem e mesmo preconizam. A bem dizer, nunca o não soube: não me descobri barroquizante, sempre o fui e quando comecei a estudar o conceito, nos anos setenta, me integrei nele a partir daquilo que eu já sabia ser.

132

Mas você fala em prazer. O gozo barroco é prazer e expiação em partes semelhantes. Contudo, como eu disse, escrevo poesia sob o signo da epifania, no mor das vezes. A parcela expiação, nesse processo, tornou-se cada vez menor para mim. Tenho sim, prazer em escrever poesia e ao fazê-lo. Não sinto culpa. Quando escrever poesia me era, digamos, mais atravessado por modelos dicionais ou estéticos, era muito mais difícil sentir a parte propriamente gozosa.

Já não mais. Não tenho pudor em dizer isso. Deve ser a excitação da liberdade criativa, pela qual lutei muito, o que responderá por isso.

Não tenho muita idéia se esta presença de uma liberdade criativa conquistada passa ao leitor da minha poesia. Não sei como sou lido.

2. Pensando agora numa forma peculiar de prazer será, Horácio, que a vaidade e o narcisismo são dois traços brasileiros vincados? Concorda com Gilberto Freyre, que já afirmou - depois de suspeitar dos primeiros usos do espelho na relação das índias brasileiras com os colonizadores do território nacional - que a vaidade é um traço nosso dos mais antigos?

H.C.: *Não concordo. Não somos vaidosos. Somos infantis, pré-adolescentes. Vaidosos são os europeus como Vasco da Gama, que usavam calções de damasco e veludo em Calecute, em 1494 (Pound não deixa de ridicularizar essa notação, incluída em Os Lusíadas, em um de seus cantares) e ainda tratavam de impor o seu deus sacrificado aos indianos que, em seu panteão, contam com trezentos milhões de deuses.*

E, afinal de contas, a galeria dos espelhos está mesmo em Versalhes, não é, que não em Salvador ou Rio de Janeiro, certo?

133

3. Mário de Andrade, quando escreveu em **Obra imatura** que a "simultaneidade como processo artístico" é algo capaz de fazer um brasileiro levar a sua comoção interior à poesia, no sentido de provocar no leitor uma sensação complexa total final, estava falando de um procedimento explorado hoje por você, Horácio, certo? Só assim se apanha num poema a multifacetada identidade brasileira?

H.C.: *A simultaneidade como processo artístico é próprio da modernidade, da des-hierarquização do modo de produção industrial and beyond. O Mário atinou com o que todo mundo atinava à época.*

Mas veja, você fala de identidade do brasileiro. Esse tema preocupava o Mário, creio eu, porque ele nunca conseguiu assumir que era veado. Qual a identidade dele? Escreveu de amores que não viveu, frequentou classes às quais não pertencia, nunca viajou para o exterior, e sabia entretanto que era

um excelente escritor. O que é que faltou? Dinheiro, amor próprio? Cultura, no sentido fundante da palavra? Eu sinto muito pela vida do Mário de Andrade. A sua geração nunca o aceitou plenamente. Sofreu bullying de todo mundo, do Oswald para começar. Ele merecia mais mundo, mais vida, mais culhão.

Nos legou o axioma de que nossa identidade é um lugar vazio. Isso é moderníssimo. Ao contrário dos franceses, não precisamos comer a melhor baguette todos os dias para nos afirmarmos franceses. Podemos comê-la ou não. A melhor baguette não nos fará menos brasileiros ou mais franceses. A nossa identidade não nos preocupa muito, para lá de discursos de ocasião, políticos, de direita e esquerda. É melhor assim.

Talvez não exista o Brasil como o conhecemos, no futuro. Países muito grandes precisam de uma mitologia central para manterem-se unidos: vide a China e a Rússia, o Império do Meio protegido por sua muralha e seus rios e a Terceira Roma, eslava, a sempiterna Mãe Rússia. Outros países desmesurados têm os seus mitos fundacionais: Jefferson and the Founding Fathers of the American Revolution etc. Nós, que temos? As nossas constituições são frágeis, as nossas instituições também, e o nosso modo de ser varia de lugar a lugar no mapa mundi do Brasil. Tínhamos as barbas do Imperador no século XIX. Depois, o mito do futuro, o da nossa cordialidade, de nossa tolerância racial. Hoje? Don't make me laugh. Esse país submergiu lentamente, com menos estardalhaço que o do Titanic. Glupt.

Hoje, São Paulo e alguns outros estados querem mais capitalismo e eficiência, mas a maioria dos brasileiros de outros lugares quer mais Estado e mais emprego público. Observe-se o mapa azul e vermelho dos votos dos brasileiros em 2014. Essas formas conflitantes, opostas de ver a realidade, conviviam em equilíbrio instável quando havia muito futuro pela frente no antigo país do futuro: em algum momento, no mirífico futuro, elas iam convergir, de preferência sem estrépito porque acreditávamos até há pouco que pertencíamos a uma cultura cordial. Agora, o futuro chegou sob forma da consciência de um naufrágio que se experimenta a cada dia. O que antes era

diferença está virando inconciliação. Brasília não segura esse foguete: é narcísica, fala para si própria via de regra. A realização de seu projeto não serviu para dotar o país de um símbolo agregador. Temo pelo país na distopia futura que cuidadosamente cavamos no presente.

É isso aí. Hoje mesmo ou no máximo daqui a uma ou duas gerações, uma escolha terá que ser feita sobre qual a sociedade que se quer. Que não vamos nunca virar potência e ser respeitados como iguais aos donos dos espelhos do Ocidente, isto já está claro o suficiente. Resta saber se continuaremos a dançar bolero, dois passinhos para frente e logo dois para trás para não nos desequilibrarmos com a aventura de dar um terceiro passo para frente ou para o lado. Ou para trás.

4. Italo Calvino fez uma reflexão longa, retomando um verso da poesia italiana que, traduzida para o português, pode significar "Chove dentro da alta fantasia". Cumpre ao professor de literatura evocar a torrente de ideias e de imagens de que a literatura de ficção tem um longo repertório? E mais: no Brasil todo professor deveria ou poderia ser mais e melhor poeta, para suprir as lacunas da formação que toca à maior parte da população?

H.C.: *Poesia e ensino é o tópico de tua pergunta, creio, ou talvez: poesia e didática. Mesmo nas melhores universidades brasileiras, como a Universidade de São Paulo, há uma notável dificuldade no que tange à sobrevivência do ensino da poesia. Ensinar "Poética" é mais fácil, certo? Você vai lá e diz "hoje vamos ler Aristóteles" ou então "hoje vamos ler o Groupe Mi", com esta letra em grego, naturalmente, como é o nome dessa agremiação de poetas teóricos francesa dos anos 70. A porca torce o rabo quando temos que ler um poema, digamos, da Marquesa de Alorna, e torná-lo palatável para alunos de 2017, em sua maioria oriundos da pequena burguesia urbana do sudeste do Brasil.*

Claro, o docente pode entrar em pânico. E claro, Aristóteles tem três mil anos

de reputação, e o Groupe Mi tem apenas quarenta, mas carrega o prestígio que emana da Galerie des Glaces, mas... a Marquesa de Alorna? Quem era ela mesmo? Nunca ninguém ouviu falar, nem se interessa. E a língua portuguesa no Portugal do século das luzes se afasta a cada ano um luz da língua do Brasil contemporâneo. E há, infelizmente, pouco escrito sobre sua obra, que considero, diga-se de passagem, muito interessante. Portanto, a tendência é: NÃO ensinar a Marquesa de Alorna ou obras quejandas, porque é um risco, dá muito trabalho, os alunos protestam, etc.

Veja, ensinar poesia enquanto poesia é o desafio. Enquanto texto, é mais fácil, enquanto historiografia, história das idéias, dos ideais, do amor, da odontologia, etc, é bem mais fácil. Ou seja, como projeção de tópicos extra-poesia. O problema é passar o quociente de poeticidade de um poema aos alunos. Não vejo escapatória a não ser através da leitura, de um certo histrionismo leitor, uma performatividade in situ na sala de aula, que tem a ver com os milênios nos quais a poesia foi antes ouvida do que lida, e tentar fazer com que eles, os alunos, se acostumem e se divirtam com essa descoberta da poeticidade do texto em aula. É difícil? Sim. É exigente? Sim. Porque não tem método a não ser a convivência com a voz e o poema.

Nesse sentido, um professor poeta ou um poeta professor podem fazer a diferença. E afastar por um pouco de tempo o crepúsculo do ensino da poesia no mundo contemporâneo. Não sou otimista, veja. Há muito esqueci de mandar refazer a minha fantasia de Sininho. Mas não penso que haja outra saída. O futuro da poesia em sociedades semicultas como a brasileira (e que sei eu dos demais países que falam português? Como será em Cabo Verde? E em Timor Leste? Não arrisco generalizar, embora me sinta tentado) pode muito bem passar pela presença de poetas em salas de aula.

5. “Manjar branco”, do seu livro **Ravenalas**, é de verdade um poema de cunho mais político, mais voltado para as instituições que rondam os ditos “ingovernáveis”, curiosa e risivelmente paralisáveis diante de um

manjar? É dessa grandeza, desse poder inusitado que o poema trata?

H.C.: *“Manjar Branco” é um poema sobre o PT. Eu nunca fui petista mas bem que simpatizei com o Partido dos Trabalhadores, quando de sua fundação. O discurso do PT era muito marcado pela Igreja Católica, pela Teologia da Libertação, com toda a carga de bom-mocismo e expiação de culpa burguesa que tal postura implica, mas bem: assim mesmo, foi um avanço do pensamento político brasileiro. Entretanto, logo que chegou ao poder, com o caudilho Lula oferecendo-se à adoração de seus seguidores cotidianamente, pois, os problemas que já existiam tornaram-se óbvios. Eu não sou cristão, até a sonoridade da fala eclesiástica me incomoda. A transformação dos militantes petistas em rebanho de seguidores do Lula, com o branco dos seus olhos aparecendo quando falam dele, me parece algo supinamente indigno, particularmente quando se trata de intelectuais. Perdi muitos amigos nesse processo. Assim como você não pode falar para um carola que a figura de Jesus é gay e aos conservadores que os bandeirantes –ou, à lusitana, Afonso de Albuquerque e Camões– também davam o cu, pois, não se pode dizer a um petista que Lula destruiu o PT e representou um retrocesso fenomenal na política brasileira.*

137

A questão é que, no poder, comportaram-se como viciados em açúcar, como diabéticos que não podem viver sem doces. Como cocainômanos. Eu esperava que isso acontecesse, não apenas porque, como se diz, o poder corrompe, mas porque na estratégia de implantação do poder petista no Brasil, Lula foi a bem dizer um marionete, ególatra e falastrão, nas mãos de José Dirceu, o grande estrategista do partido. Ora a esta figura eu a conhecia desde os anos setenta. O que o poema narra aconteceu: minha sobrevivência, juntamente com a da minha namorada então, foi posta em risco, sem o nosso conhecimento ou conivência política. Para mim, era e segue sendo uma questão ética: não se pode colocar a vida de alguém em risco sem avisar-lhe, especialmente se você diz ser seu amigo. Ponto. Se o Dirceu et caterva podiam fazer isso com jovens universitários brasileiros, quando não tinham poder e estavam sendo perseguidos pelos homens da ditadura, o que não

fariam com todo o poder que Lula lhes concedia, com tal poder de continuar este com a sua ego-trip diuturna, como chefe de sua Casa Civil?

O poema metaforiza no manjar branco a tentação e o vício do poder. A corrupção da era petista, hoje às escâncaras, podia ser divisada desde o início. É isso o que o poema diz, a partir de uma vinheta auto-biográfica. Aliás, voltei a escrever sobre essa vinheta e esse poema mais recentemente, quando Dirceu foi preso devido à Operação Lava Jato, em 2015. Este poema, “Rot in jail, you scum”, ainda não foi publicado.

Sim, cada vez mais os meus poemas têm um viés político. Me parece bem. Não sou etéreo, não quero agradar, não sou cool. Estou comprometido com a minha voz, o meu tempo e a minha poesia. Não sou um velhinho bondoso. Já tivemos tsunamis deles em nossa literatura. Basta.

138

6. Já por duas vezes, em bibliotecas municipais portuguesas, deparei com o fruto da sua pesquisa a respeito de José Saramago. O site da Base Nacional de Dados Bibliográficos, vinculada à Biblioteca Nacional de Portugal, contabiliza outros tantos volumes desse mesmo livro e também um exemplar de **Retratos do Brasil Homossexual**, do qual você foi organizador. Como avalia o entrosamento com colegas de profissão/ crítica/ editoras/ público portugueses? Existe uma relação mais íntima, de leitura e de homenagem, talvez, que subjaz às tentativas de aproximação mais abrangentes? Estou a pensar nos muitos poemas seus dedicados a personalidades do universo das Letras, entre elas algumas portuguesas, como E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, Luís Serguilha.

H.C.: *Escrevi sobre o Saramago em uma época em que não era de bom tom intelectual escrever sobre ele. Ele sofria de uma espécie de invisibilidade programada pela intelectualidade portuguesa, e era, obviamente, um grande*

narrador. Os intelectuais portugueses o esnobavam. Eu via aí a possibilidade de fazer uma leitura séria sobre os fundamentos de uma obra que tinha crescido sozinha, sem o apoio de interpretações críticas. O JS me agradeceu muito. Mesmo porque eu tinha feito essa leitura em condições adversas, no México. Eu era amigo e tradutor do Octavio Paz e ele era inimigo de JS e ele e o meu marido de então fizeram uma campanha cerrada para que eu desistisse de estudar o JS. Em resumo, foi preciso que eu dissesse claramente a Paz que o meu comprometimento básico era com a minha língua, a portuguesa, para que ele entendesse, não que aceitasse, que eu escrevesse a minha tese sobre o período formativo de Saramago, no México. Veja, os hispânicos nunca se esquecem de que são membros de uma mesma comunidade lingüística. Os lusofalantes, não: há algo bem caótico, pré-moderno, na constituição dessa comunidade. Mas eu aprendi a lição com eles. Trabalhei literatura portuguesa porque para mim ela é o outro-mesmo da literatura brasileira. O conceito, em si, é paziano.

139

Ora, a maioria dos portugueses não pensa assim. Vivem em sua horta à beira mar plantada. Não estou falando dos poetas e especialmente dos poetas aos quais dediquei poemas e você elenca. Mas das pessoas em geral. Querem defender a língua como se fosse delas. Ora, a língua é de quem a usa. Ser a origem não é ter a posse de algo, ser a origem não é ter a origem, assim como se tem um logo corporativo: a concha da Shell, o elefante da Total. Isso devia ser repetido todos os dias aos portugueses. E nesse sentido, estudar e ler tão pouco os brasileiros – e, creio, os autores da CPLP –, que é o que acontece nas escolas e universidades portuguesas, não colabora para nenhuma política da língua no sentido de transformá-la em ator global; apenas mina o percurso que os políticos dizem trilhar para que em algum dia possamos de fato trabalhar em conjunto.

Não sou otimista, contudo. O era quando comecei a vir “cientificamente” a Portugal, nos anos 80. Hoje ... em resumo, mudemos de assunto.

7. No domínio da tradução, que também está na sua vida profissional, há lugar para algum otimismo ou para algum orgulho pessoal? A comunidade lusófona ligada à literatura de alguma maneira lê mais ou melhor César Vallejo, José Gorostiza?

Foi bom traduzir alguns autores mexicanos ao português, principalmente José Gorostiza e o Xavier Villaurrutia, membros do importante núcleo de “Contemporáneos” no México, um agrupamento de poetas dos anos 20 que se definia por ser “el grupo sin grupo”, e não fechava em posições comuns e, claro, Octavio Paz, o mais importante poeta que a bem dizer se originou nele. Todo o processo intelectual da intelectualidade mexicana posterior à Revolução de 1910 é muito interessante, mesmo porque a construção da poesia mexicana moderna se dá de maneira muito diferente da brasileira, e eu decidi informar os leitores daqui sobre isso. Ainda pretendo traduzir mais mexicanos. Tenho muita coisa inédita que quero organizar e dar à luz.

140

Entretanto, também traduzi Elizabeth Bishop, numa época em que ela era muito pouco conhecida no Brasil. Quando eu estudava em Yale, li muitos poetas americanos e fiquei impressionado com o fato de que ela, que tinha vivido aqui por quase vinte anos, não contava com uma antologia de sua obra. Foi o que fiz. Por outro lado, traduzi alguns poetas menos conhecidos, tanto americanos, como James Merrill e Adrienne Rich, como hispânicos, como Severo Sarduy e Manuel Ulacia, para uma pequena antologia de poesia homossexual que se publicou há uns vinte e cinco anos na Folha de São Paulo, “O amor que diz seu nome”: foi um breakthrough. Falava pouco ou nada desse tópico no Brasil, àquela época e menos em um veículo de alta circulação.

Traduzir poesia sempre é um processo de dois vetores. Trazemos os traduzidos à nossa língua, apresentâmo-los, ensinâmo-los etc. Por outro lado, eles invariavelmente penetram na dicção de quem os traduz. Sei que devo muito às obras dos poetas que traduzi.

8. Os hispânicos - a quem já lecionou, aliás, no México como no Peru -, o que leem de literatura de ficção lusófona?

Pergunta irrespondível devido à amplitude, e também porque: a verdade é que os falantes do castelhano sempre leram autores portugueses, em diferentes momentos da história e da história literária, e desde a Idade Média. Camões foi muito lido e emulado; os romances de Herculano se traduziam ao espanhol quando eram publicados em português; a geração de 1870 lusa influenciou na de 1898 hispana; Pessoa é citado pelos motoristas de táxi em Barcelona; quando Saramago morreu era tão popular na Espanha, e na América Hispânica, quanto em Portugal e no Brasil. Isso, para dar apenas alguns exemplos. Há alguns anos presenciei uma excursão literária de espanhóis em Lisboa, no Rossio, no café Nicola, que era frequentado por Bocage no século XVIII e tem pintadas pelas paredes cenas da vida do poeta, homenageado também por uma estátua etc. O guia lia em português e espanhol alguns poemas de Bocage e os excursionistas, pois, pareciam interessadíssimos. Depois o grupo seguiu para o café Martinho da Arcada, para ver a mesa na qual escrevia Pessoa. Imagino que o mesmo ritual de leitura bilingüe então se desse. Ora, pois.

141

Hoje em dia, ler em português ou autores de língua portuguesa, particularmente, creio eu, os portugueses, é um certificado de sofisticação intelectual entre as classes médias cultas que se expressam em espanhol, na Europa, na América Latina e entre os hispânicos nos Estados Unidos.

9. Por fim, que desdobramentos houve no seu trabalho, depois da atribuição do 1º lugar no Prêmio Jabuti 2014, na categoria de Poesia, ao livro **Bernini**?

H.C.: *O Jabuti foi importante. Até os meus colegas de universidade, que normalmente não atentam quando publico um novo livro de poesia, me*

cumprimentaram. Fiquei desvanecido quando recebi manifestações protocolares das cadeias administrativas da USP! Ou seja, o prêmio de fato importa! Entretanto, não tenho leitores.

*A Martelo, casa editorial de Goiânia que publicou o meu livro mais recente –**A hora e vez de Candy Darling** – no ano passado, vai publicar, talvez no ano que vem, a recolha dos meus 12 livros de poesia, inclusive o manuscrito que terminei em novembro, **O mundo visto de cima**. O arquivo dessa obra reunida tem mais de mil páginas e já há algum tempo tem nome: **Epígrafe**. Afinal de contas, é o máximo a que um poeta pode almejar, certo? Tornar-se de quando em vez epígrafe de um poema de algum poeta futuro, quando se considera a si próprio na cadeia da memória de uma língua tão rica quanto a portuguesa.*

Rio de Janeiro, 6-9 de janeiro de 2017

4. POEMAS INÉDITOS DE HORÁCIO COSTA

RENINA ATENA GARÇA REAL

há o ver em aventura?
e o au-delà, quando aventura?
há o ver para dentro?
como compensação do fora?
complementação?
transposição, negativo?
há o não-ver ver, então?
só por si, o pigmento vê?
e a linha, vê o seu ver?
com tão pouco aventurar-se
- pigmento, linha, volume -
por o que é, simples-
mente o ver
visionante?

144

perguntas em forma de cavalo marinho
que a razão propõe à garça, à garça dita
real
quando se aproxima ao que vê
(uma semente, um pitéu, um grão
de luz)
e
ilumina

Para Renina Katz em seu 89º aniversário, com amor, H.C.

31 | 2015

PAPEL DE PAREDE

Houve toda a agitação para
comprar um iphone 6 plus.
Deixo para efetivar tais démarches
quando em terra está o Francisco.
De volta do supershopping,
toma de mim a nova engenhoca
e põe-se a baixar aplicativos.
A portuguesa língua sofre e se tra-
veste com uma nomenclatura nova:
convivemos com a sílica todo o tempo,
mesmo quando pensamos o impensável,
tivessem os bizantinos afastado os otomanos,
tivessem os chineses chegado a Lisboa no quattroceto
e Camões ficaria sem emprego e talvez sem engenho,
em mão nenhuma a espada e em nenhuma outra
a pena: Os Lusíadas seriam não uma épica maneirista
mas uma longa narrativa escrita com muitos dos quarenta
e cinco mil ideogramas que os chineses tinham antes de Mao
e com grandes pincéis de marta e encre-de-chine,
sim, em mandarim e num rolo contínuo e metonímico
que tratasse de Zanzibar e do Cabo Não, e que hoje
estaria guardado na Praça da Paz Celestial. Que digo?!
se não tivesse havido nem califas nem Sublime Porta,
teriam os almirantes chineses tido o trabalho
de dar uma de Vasco da Gama ao inverso? Portanto,
toda a realidade como a conhecemos depende
apenas de ter Constantinopla virado Istambul,
right? – E me pergunta: como papel de parede,
qual imagem vc quer?

Respondo-lhe sem pestanejar e para
a minha própria surpresa, como se o desejo
tivesse desde sempre estado lá: quero

a Batalha de São Romão, quero, digo,
uma cena da batalha de San Romano.
Não me lembrava o nome do pintor,
só da fase histórica –final da Idade Média–
e talvez do lugar: Siena? Florença?
O Francisco então baixa no seu iphone
o papel de parede, nada mais anacrônico
do que esta designação: sem papel e sem parede,
mas imagem sobre a sílica impressa não,
projetada no plano sobre o vidro do computador
de dentro para fora em bits. Não resultou boa
a definição da imagem retirada do Google ou Wikipédia.
Exporta-a para o meu novo celular: tudo míope, fosco,
e as cores, pouco contrastadas. Como consolação,
passa a ler os textos que sobre Paolo Uccello
–Paolo di Dono, seu nome verdadeiro- encontra
pelo caminho virtual. A grande tela central do tríptico
está nos Uffizi: corresponde à batalha mesma,
com os tais cavalos escoiceando e os figurantes
imersos em negras, sinuosas armaduras. Sou filho
de Ogum e jupiteriano com Marte no meio-céu:
por isso essa batalha com palavras e imagens e conceitos,
por isso este dia após dia, sobre o papel
ou frente à tela do computador.

No centro da representação, a figura de Bernardino della Ciarda,
arremessado de seu branco cavalo pela lança de Niccolò da Tolentino
solta a sua própria devido ao impacto do golpe. A imagem
é um estudo sobre a perspectiva em movimento:
nele, Uccello dá a sua contribuição à história da pintura
e mais: revela o seu orgulho florentino. Ao lado,
um cavalo baio, visto de costas, escoiceia bravamente
montado por um cavaleiro que, também de costas,
não se dá conta da sorte de seu comandante,
que definiu a de Siena e a da batalha em si. Disso tudo

inteiro-me ao ler o texto na coleção Enciclopédia dos Museus,
volume “Uffizi”, que minha mãe houve por bem dar-me
há quarenta e mais anos, quando havia vendedores de enciclopédias
que de porta em porta carregavam suas maletas de couro pesadas,
nas quais havia exemplares dos livros de arte ou de literatura
que tratavam de vender aos cidadãos, em prestações.

Fotografo a fotografia nele impressa com o novo smartphone
e a recorto e incorporo. O papel de parede agora ficou lindo
e bem definido: enquadrei o trecho com o coice e o cavaleiro
quem de seu destino se não apercebe, assim como tampouco eu
do meu.

Osasco, 20-21 V 015

CAGÓLEO EM SACHÊ

Você pode argumentar que,
quando cheira a merda tudo,
expletivo é o sachê de
cagóleo. Nossas narinas

já cativadas estão
pelo perfume que as domina.
Mas não! o olor de cagóleo
nunca se dispensa! frutos

vermelhos, alfazemas, rosas
bravas, findo é vosso império.
Retrocedei! agora é tempo

do sachê de cagóleo. Mais,
mais, queremos sempre mais:
cagóleo, cagóleo, cagóleo!

Osasco, 19 VII 015

O PRIMEIRO ANO DO MEDO

seria bom estar de volta ao ano-zero
há tempos não se me dá tal sensação
tenho ausências de anos-zero
será um fenômeno da passagem do tempo
aqueles cada vez mais distantes e
crescentemente substituídos por anos
como este

este é o primeiro ano do medo
o capim já cresceu o que tinha que crescer
e mesmo as tiriricas que insistiam
em esconder sempre os seus bulbos
no mais fundo da terra fofa
foram extirpadas e o capim, pois
é só capim

o sol afaga a verde superfície
é a manhã benfazeja em sua glória
dir-se-ia haverem elfos, criaturas
angelicais neste orvalho, dir-se-ia
que há cútis de advento nesta terra
mas nada tão exato nesse dizer
seria dito

este é o primeiro ano do medo
agarra-te à tua memória de outro
tempo se isso te consola e revive
a mancheias tais auroras pois que
também há gramados na Quinta
do Surdo e também lá banha o sol
o medo

OFIÚCO

Vc mandou forrar o carro com estampa de...
ofiúco? eu tinha pensado de oncinha,
sei lá: mas ofiúco, entendo,
está na moda.

Uma salada de quínua e ofiúco? pode dar certo
assim como geléia de ofiúco. Frango
ao molho de ofiúco. Confit
de ofiúco.

Confit de ofiúco? a sonoridade funciona.
Tem grande impacto esse som de ofiúco.
Operação “ofiúco serpentarii” em Brasília:
os políticos estão com o ofiúco na mão.

150

Mesmo assim, pensa nessa estampa de ofiúco.
Fica melhor do que zebra, oncinha?
Vai dar um clima diferente ao teu living,
ao teu estúdio: um clima de ofiúco.

No ano passado, só dava canjiquinha,
pedra mineira. Abriram novas jazidas
para a demanda do mercado e agora
só dá revestimento de ofiúco.

Então, mudou o gosto, tempus fugit.
Junguianos, pasmai: os sonhos de ofiúco
se multiplicaram, os jovens contrapõem
aos tubos em Pipeline imagens de ofiúco.

Intelectuais revezam trechos de ofiúco
com obras de seus autores favoritos,
um trancetê de ofiúco com imagologias

já hierarquizadas:

ofiúco e crucifixo
ofiúco e transeptos
ofiúco e mártires
ofiúco e nártexes
ofiúco e cetros
ofiúco e tiaras
ofiúco e mantos
imperiais

que parece mesmo que já fazia parte
de correntes simbólicas e associativas
desde o princípio do mundo
e haveria então paisagens de ofiúco

sibérias e saaras e savanas de ofiúco
assim como, claro, um signo único
zodiacal, que enfim é o que o ofiúco é
quando quer de fato ser alguma coisa

enquanto ser: veio para ficar
o 13º da eclíptica, sim,
o serpentário, o homem que a serpente
brande e a domina, o meu homem.

Ribeirão Preto, 19 XII 015

FIAMA: A VOZ E A PEDRA

I

O ano é 1992 e a sala não o é:
douraduras, duelos, estuques e nuvens
emolduram cenas de varonil bravura
aquém & além mar, como se fosse uma firma
Santos & Santos: heróis & heróis
e depois de tanto heroísmo, contratem-se
arquitetos e escultores, de preferência em Roma
ou se não for possível, servirá Madri ou Sevilha.
Uma casa nobre prevê gastos, e tudo neste
Salão das Batalhas diz que não era isso o que importava,
mas sim informar pósteros e turistas de tais narrativas,
tal suma de testosterona: o espírito das cruzadas
ainda não terminara de fanar-se, o Estado da Índia
não era tido ainda por completa ficção, em resumo:
tudo aqui remete a algazarra e gritaria,
feridas, estocadas, sim, outro par perfeito
indissolúvel da idéia bifronte de Domínio &
Império.
É noite, no topo da escadaria os poetas
reúnem-se de preto vestidos para ouvir
a leitura de alguém que eu não conhecia:
Fiama Hasse Paes Brandão.

Sentamo-nos em cadeirais barrocos em
lugares não marcados. Apresentam-me Fiama:
frágil, morena, expressão de controle racé
sobre um pulsar não remoto mas assustadiço.
Noto a grande bolsa que segura com ambas as mãos,
alternadamente. Desmesurada, como que grávida de si mesma;
a poeta não a solta e creio recordar que lhe recomendam
deixá-la sobre uma cadeira, mas a tem consigo

como a cegonha ao neonato ou o pio ao andor:
com ela avança até a mesa de enormes pés de bolacha
e retórica sisuda. Entre o Marquês e o poeta-crítico
Fiama encolhe-se depois das apresentações de praxe.
Uma vez a sós no centro da grande mesa setecentista,
da bolsa retira –frisson entre os circunstantes–
um grande seixo rolado pesando alguns quilogramas
e o dispõe em sua frente, como se um atril, ou mais ainda:
como se uma esfinge.

Silêncio, silêncio performático. Começa a ler da sua
Obra Breve, cuja publicação responde por essa leitura
no Palácio Fronteira.

Modulada, baixíssima, exatíssima, pausada, surpreendente,
sua voz corrói estuques & mobília e
dirige-se à pedra.

153

II

Há orfismo e não apenas desmesura neste
canto que abdica da razoabilidade assim como
compromete-se com um devir mítico no
Grande Arquivo do Agora. Se referencial apenas fosse
daria, como no adágio, com os burros n'água;
se apenas teatral, não haveria texto que o
sustentasse. A voz modulada costura tal difícil
empresa porque sustenta-se a si própria, sobe
e baixa sempre consolidando o inaudível
mas em perfeita consonância com o texto,
como se o seu sujet não fosse o poema mas sim
o próprio dizer. A luz vista apenas como luz
(Blanchot) está para essa meta-encenação que
resgata o dizer que apenas diz, dentro da língua
porém além, muito além do significado. Aqui o paradoxo:

o poema emerge de um dizer mais profundo
arvorando a sua sorte de iceberg, mas os dez onze avos
que não emergiram não impedem a cerimônia da leitura
porque, enfim, ancora-se ela não no absconso mas sim
no dizer que diz dizer, e diz de tudo e de todas formas
para lá do que o texto emergido, pois, significa:
mas é essa voz certa quem diz dizer e assume
como estatuto seu e sina, a descontinuidade da
palavra que emerge. Nada a costura, nem retórica
nem anti-retórica, afora a sua desaforada intangibilidade.

No salão, respira-se compassadamente e talvez em
uníssonos, não vá o humano arfar interpor-se ao
ato que se presencia e, pois, mesmeriza.

Pensei: ouviria uma mosca adejar
e houvessem anjos, houvessem fantasmas
circunstantes nestes salões augustos, o seu trânsito
não passaria despercebido. O silêncio
que se produz não está no poema nem o nomeia.
Está em seu efeito sobre a disparatada pantomima
de barulhos à qual nos acostumamos e que ele
ignora destemido como um monarca na velhice
em seu extremo jardim de acácias.

Este o acerto, este o pacto da oitiva que pouco
a bem pouco se dá conta que, ora, ouve o próprio ouvir,
onde a portuguesa língua é mais razão do que conduto
e nunca pletora e saciedade.

III

Na vida das minhas retinas que passaram
pela comunhão das cataratas
nunca esquecerei da mulher que crescia
não menos compassadamente a cada poema
que se juntava e se distanciava do anterior

mantendo no horizonte a tensão da emersão
para a pedra. Para
o lento aprendizado humano
da pedra.
Sim, orfismo, e sim desmesura,
(já o disse): a linhagem de Thot e Hermes
e todas as figurações que inventamos
por milênios para falar/calar sobre ela.

Ouvir/ver Fiama ler
foi também tatear
na luz plena de um salão barroco
a escuridão na qual vivia e procriava
em Cuma
a Sibila.

O MUNDO VISTO DE CIMA

I

Aquelas últimas colinas
a bombordo, já azuladas
–serão Itapecerica da Serra?
e a estibordo deste apartamento,
pertencerão àquela parte da Serra
da Cantareira, onde há a dita
Laje da Cantareira
(lugar onde cantam os cântaros?
os cantores? que tem a forma de um
cântaro? de um[a] cantor[a])
?

O que se pode dizer, com a
isenção do sujeito indeterminado
em “se”, é o que diviso:
o mundo visto de cima.

A bombordo, talvez, poderia, com uma lente
que nunca possuí mas teria querido,
identificar mais um dos assentamentos
jesuíticos; a estibordo, entre as resmas
de edifícios, percebo a várzea do Tietê:
estamos na área dita bandeirista,
ou região, ou universo, conforme a nomenclatura
posta a andar por Lúcio Gomes Machado.
Seguindo a estratégia de lá, da Europa,
dispunham-se os núcleos em
escarpas, acrópoles ou,
em sua falta, espigões, colinas
solitárias, porém não longe, atentai,
às fontes de suprimento de água.

Esta, a protopaisagem destes
páramos. Haveria muita solidão
a bombordo ou a estibordo e
em todas as direções. Este mundo
tinha que ser visto de cima.
Só fazia sentido se visto de cima.
Visto de cima é, hoje, como se
visto de dentro: como se em Bizâncio
ainda se ouvisse o sussurrar das vozes
das sibilas: o balbuciar do oráculo délfico
que desloca, mina e reconstrói
o discurso deletério, a balbúrdia
de iconoclastas, arianos, ortodoxos,
monofisitas contra diofisitas
e quejandos.

157

Neste apartamento cultivo espécies
próprias desta latitude, destes verões
úmidos e estafantes. As correntes de água
serviriam para tomar banho
antes da chuva: durante, é uma
temeridade, posto ser o lugar do globo
com mais descargas elétricas
por quilômetro quadrado.
As que antecederam essas quaresmeiras
virão dessa época, terão testemunhado
as tais vozes anteriores
e floridas se encontram e belas,
vistas de cima. Depois da segunda operação
dos ombros, nadar tornou-se-me algo como
um desiderato, um desejo-que-caminha
e nomeia o ser. Vedado à água e

que nuvens observa. Choverá?
mais uma persistente vez? que preguiçosa

terá sido a vazão do Rio Pinheiros
serpenteante, das colinas pontilhadas
de roxo e amarelo e dos banhados piscosos
ao redor de algumas, sim, ilhas
cujo formato mudava a cada estação
e ao redor de algumas poucas elevações
e de alguns poucos focos de ocupação humana
cujas vozes se não ecoam, o que se chama ecoar,
ainda escuto.

Qual a história moral de São Paulo? a mesma
de Piratininga, de Carapicuíba ou de
Itaquaquecetuba? sim? não.

Vivemos sob o diktat de um santo apostólico,
é-nos difícil ouvir balbuceios que não os
de suas epístolas, de quadros de sua conversão
rumo a Damasco. Mas.

Vivemos onde vivemos e nosso mundo,
hélas, é visto de cima.
Adotamos o bird's eye como técnica
mas, ao contrário dos pássaros,
não voamos nele.

Ver
não
é
voar.

Voar sim,
é ver,
em profundo.
Um tema
do terceiro olho, o que voa imóvel:
quando voar transforma-se
em ver. De dentro.

E aqui habitamos.

II

Vc já teve poemas traduzidos a dez
línguas, envelheceu, começa a ser um suplício
sair da toca, da taba, de casa, do lugar
onde vc subverte os, porra, sentidos.
Depois da segunda operação
nos tendões no braço direito
escrever tornou-se ainda mais
exigente. Fisicamente
dói.

Saúdo esta dor tolerável:
inimiga de firulas, de idas
ao dicionário. Que pesa.

O vôo do poema não bate mais apenas
em paredes retóricas, inspiracionais,
como um besouro cego. Diga!
diz a artrose, ou cala-te.

Não há muitas paisagens que a altura
do homem plano possa descrever.

Aqui, há. Essas nuvens
também são históricas.

Este é um território histórico.
Cuja reconstituição
se oferece a quem
decida vê-lo de cima.

A delas, só por computador:
a memória não ajuda
no caso das nuvens:
sua história é breve
e a chuva quando cai
desmancha as caligrafias
de seu incansável palimpsesto.

Mas no caso do território,
memorizar, só de cima
dentro.

Escrever está na base do ver
de cimadentro. A nossa nave quer voar
para se retroalimentar (marchinha
de um carnaval visionário).
Já sei que a rima em “ar”
o subtrai da leitura.

Mas eu não tenho mais tempo
e apenas dor. Troco por ela o ar.



Centro de Estudos Interculturais

www.iscap.ipp.pt/cei

Centro de Estudos Interculturais (CEI)

Instituto Superior de Contabilidade e Administração (ISCAP-IPP)

Gab. 333

Rua Jaime Lopes Amorim

4465-004 S. Mamede Infesta, Portugal

Tel: + 351 22 905 0037 (ext. 333)

E-mail: cei@iscap.ipp.pt

Facebook: Centro de Estudos Interculturais

Twitter: ISCAPCEI