



SUPLEMENTO LITERÁRIO

Belo Horizonte, Março-Abril/2011 • Nº 1.335 • Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais

A literatura estrangeira, representada pelo poeta norte-americano Carl Sandburg e pelo italiano Italo Calvino, ganham destaque nesta edição do Suplemento Literário de Minas Gerais. Tônico Mercador, que trata de Sandburg, há tempos vem se dedicando à poesia feita nos Estados Unidos no século passado, principalmente a que foi produzida pela geração *beat*. Já o Grupo de Estudos Italo Calvino (Andreia Guerini, Bruna Fontes Ferraz, Eclair Antonio Almeida Filho e Tânia Mara Moysés) estuda e traduz o Calvino contista e tradutor.

Outro poeta, Affonso Romano de Sant'Anna, reproduz aqui um texto publicado há 20 anos, mas de atualidade necessária por ser um depoimento sobre sua experiência à frente da Fundação Biblioteca Nacional numa época – como a nossa – truncada pela violência.

Mas a poesia também tem seu lugar nos versos de Adriana Versiani, dicionarizando nomes, de Ana Elisa Ribeiro, em rara e bem jogada incursão pelo futebol, e em resenhas sobre os poetas Ricardo Aleixo e Ricardo Corona, por André Dick, Wilmar Silva, por Wagner Moreira e um estudo de Mário Alex Rosa sobre a coletânea *Ciranda de poesia*, organizada por Ítalo Moriconi. E, sem deixar de ser poeta (seu livro *A geometria da paixão*, lançado em 2008, foi finalista do Prêmio Jabuti no ano seguinte), Dagmar Braga nos apresenta duas incursões pelo conto.

A capa é de Marilá Dardot, que segue a tradição artística de sua mãe Liliâne Dardot. É a prova de que a arte também está no sangue, como já demonstrara a filha de Selma Weissmann, Leonora, que ilustrou o número especial dedicado a Libério Neves no ano passado.

SUPLEMINTO LITERÁRIO



Capa: Marilá Dardot

Governador do Estado de Minas Gerais
Secretária de Estado de Cultura
Superintendente do SLMG

Assessor Editorial

Projeto Gráfico e Direção de Arte

Diagramação

Conselho Editorial

Equipe de Apoio

Estagiária

Jornalista Responsável

Antonio Augusto Junho Anastasia

Eliane Parreiras

Jaime Prado Gouvêa

Fabício Marques

Plínio Fernandes – Traço Leal

Jairo Souza

Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Eneida Maria de Souza,

Carlos Wolney Soares, Fabício Marques

Elizabeth Neves, Aparecida Barbosa, José Augusto Silva

Geizita Mendes

Fabício Marques – JP 04663 MG

Textos assinados são de
responsabilidade dos autores

Suplemento Literário de Minas Gerais

Av. João Pinheiro, 342 – Anexo

30130-180 – Belo Horizonte, MG

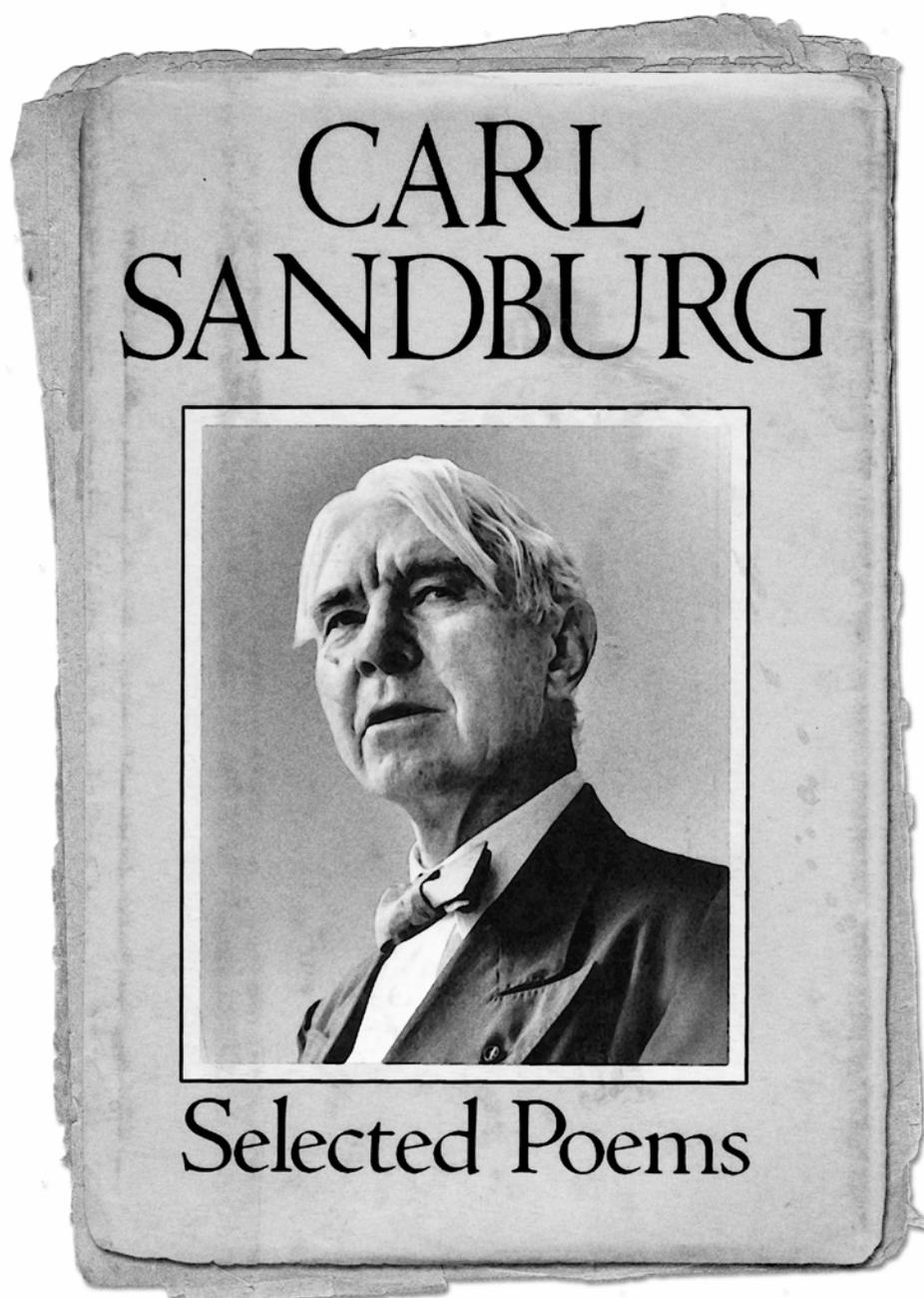
Fone/Fax: 31 3269 1141

suplemento@cultura.mg.gov.br

Accesse o Suplemento online: www.cultura.mg.gov.br

UMA ESPÉCIE DE MÚSICA

Tonico Mercador



Carl Sandburg (1878-1967) era totalmente desconhecido do mundo literário quando, em 1914, uma coletânea de seus poemas apareceu na revista Poetry, onde se podia ler Ezra Pound, Yeats, Robert Frost, Amy Lowell. Segundo Christopher Moore, “Sandburg estava em ótima companhia”.

Dois anos depois, a publicação de seu livro, *Chicago Poems*, o colocou no limiar de uma carreira literária que lhe traria reconhecimento internacional.

Sandburg fez de tudo um pouco para sobreviver depois que abandonou a escola aos 13 anos de idade: foi entregador de leite, recolhedor de gelo, pedreiro, debulhador de trigo e engraxate. Em 1897, passou a viajar como vagabundo e suas viagens e os ofícios que exerceu para garantir sua sobrevivência influenciaram, de maneira profunda, sua escrita e sua visão política.

Em 1912, casado e pai, Sandburg se mudou para Chicago e trabalhou em vários jornais, até que passou a fazer parte do *Chicago Daily News*, onde permaneceu por 12 anos. Publicou outros cinco livros de poemas e sua antologia poética lhe rendeu, em 1951, o Prêmio Pulitzer. Escreveu ainda, em seis volumes, a biografia de Abraham Lincoln, o que fez dele um historiador de respeito.

Sua sintaxe poética e seus poemas trazem tal amargura, autenticidade e vitalidade que chegaram a ofender os ouvidos de uma crítica que preferia versos mais polidos e educados. Alguns desses críticos chegaram a duvidar de que aqueles “escritos vulgares” pudessem ser chamados de poesia. Mas, ao contrário de tantos, Malcolm Cowley, respeitado crítico literário, disse, certa vez, que “Carl Sandburg transformou a voz do meio-oeste americano em uma espécie de música”.

Os poemas aqui apresentados fazem parte da edição **Carl Sandburg Selected Poems**, da Gramercy Books, 1992.

6 Poemas de

Tradução de

Perdido

Desolado e sozinho
Na longa noite no lago
Onde a bruma baixa e a neblina esfria,
O assovio de um barco
Chama e chora ao largo
Como um menino perdido
Em lágrimas e lástimas
Busca o abrigo de um peito
E o refúgio de uns olhos.

Bruma

A bruma vem
Com passos de gato

Senta-se e olha
Para o porto e a cidade
E no silêncio das patas
Se move e se vai.

Perdas

Eu tenho um amor
Um filho,
Um banjo
E sombras.
(Perdas de Deus,
Tudo se esvai
E um dia afinal
Apenas as sombras
Ficarão).

Lost

Desolate and lone
All night long on the lake
Where fog trails and mist creeps
The whistle of a boat
Calls and cries unendingly
Like some lost child
In tears and trouble
Hunting the harbor's breast
And the harbor's eyes.

Fog

The fog comes
On little cat feet

It sits looking
Over harbor and city
On silent haunches
And then moves on.

Losses

I have love
And a child,
A banjo
And shadows.
(Losses of God,
All will go
And one day
We will hold
Only the shadows).

Carl Sandburg

Tonico Mercador

Verdades

Poeira dourada nas asas
Da abelha,
Luz gris nos olhos da mulher
Que pergunta,
Ruínas em chamas ardentes
Na tarde inconstante:
Eu tomo de ti e incendeio
As lembranças.
Com suas garras a morte destrói
O pouco que resta.

Fluxo

Areias do mar são vermelhas
Onde o sol se põe e estremece
Areias do mar são amarelas
Onde a lua oblíqua oscila.

Entre Duas Colinas

Entre duas colinas
Está a velha cidade.
As casas assomam
E telhados e árvores
A penumbra e a umbra
A neblina e a névoa
Estão lá.

Orações são ditas
E as pessoas descansam
Porque o sono chegou
E o manto dos sonhos
Tudo cobre.

Troths

Yellow dust on a bumble
Bee's wing,
Gray lights in a woman's
Asking eyes,
Red ruins in the changing
Sunset embers:
I take you and pile high
The memories.
Death will break her claws
On some I keep.

Flux

Sand of the sea runs red
Where the sunset reaches and quivers.
Sand of the sea runs yellow
Where the moon slants and wavers.

Between Two Hills

Between two hills
The old town stands.
The houses loom
And the roofs and trees
And the dusk and the dark,
The damp and the dew
Are there.

The prayers are said
And the people rest
For sleep is there
And the touch of dreams
Is over all.

TONICO MERCADOR

Poeta, publicitário e tradutor. Colaborador do SLMG, entre 1985 e 1986, foi ainda presidente da Associação dos Escritores Profissionais de Minas Gerais e diretor de redação da revista Palavra. Publicou, entre outros livros de poemas, *Olhos quase cegos* (Giordano, 2009).

A BALA E O LIVRO

Os textos de meu novo livro contam, de alguma maneira, a história da leitura, do livro e das bibliotecas no meu tempo. Como leitor, como escritor e como administrador cultural conheci três ângulos diversos e complementares que me ajudaram a Ler o Mundo.

Este é, portanto, um livro em três níveis.

Primeiro, uma seleção de crônicas publicadas em diversos jornais durante várias décadas, que tornam claro que o tema deste livro é uma de minhas obsessões.

Noutro plano, textos de conferências e de aulas magnas nos quais tentei mesclar a teoria acadêmica e a vivência de quem estava envolvido com projetos concretos.

No final, o depoimento sobre minha experiência à frente da Fundação Biblioteca Nacional (1990–1996). Ter passado por três presidentes da República, por seis ministros da Cultura, ter conhecido as vísceras do poder e ter desenvolvido uma série de projetos em âmbito nacional e

internacional, propiciaram-me uma experiência singular. E aqui deixo sucintamente a narração de alguns fatos que podem interessar à compreensão da história da cultura brasileira.

De algum modo esta é a trajetória e as perplexidades de uma geração que levou adiante os projetos de Monteiro Lobato, Mário de Andrade e Paulo Freire acreditando que o livro, a leitura e a biblioteca possam transformar as pessoas e o país.

Affonso Romano de Sant’Anna

Abala caiu a dois metros de mim. Não era uma pomba que pousasse aos meus pés. Era uma bala com furor de bomba estilhaçando o cristal da janela e derrubando duas lâminas da cortina. Outros estampidos se seguiram, e outra bala furou outra vidraça, na seção de iconografia. Afluíram todos para as janelas para ver o que ocorria, embora o perigo dos tiros. Nos prédios em frente apinhados nas janelas todos também queriam ver o que se passava. Nessas alturas, os ladrões, em motocicletas, já haviam fugido depois de assaltar o Banerj, atrás da Biblioteca Nacional. Um passageiro no ônibus, atingido por uma bala na barriga, ia para o hospital, onde morreria.

Eu sabia que dirigir uma biblioteca do porte desta ia ser emocionante. Só não contava com este tipo de emoção. Ainda na semana passada havia estado na Biblioteca Nacional da França e na de Portugal e constatei que, na tranquilidade em que vivem seus diretores, não sabem que emoções deixam de experimentar. São emoções que só se tinha na Chicago de 1930.

Eu acabara de chegar ao gabinete e estava tentando falar com o Ministro Alcení Guerra, para sugerir que os cinco mil CIACS¹ a serem construídos tenham uma biblioteca, espaço fundamental na formação das crianças e adolescentes; já ia me reunir com o Luis Milanesi² para cuidar do encontro que se realizará nos

dia 27 e 28 no Hotel Savoy – Rio, agrupando dezenas de coordenadores estaduais de bibliotecas, quando tive que voltar-me para a realidade e olhar os estilhaços no chão e deter-me sobre aquela bala perdida.

Daí a pouco chegariam a polícia e repórteres. O relações públicas da PM, Capitão Sousa, pausadamente nos comunicava que temia que a situação fosse piorar nos próximos dez anos. Eu ali, com a bala na mão, os estilhaços no chão, as secretárias Suzy e Clotilde tentando explicar aos demais funcionários o que ocorrera, e o nosso capitão enfatizando que a situação tende a piorar, porque a lei feita para proteger os menores está se convertendo no acobertamento de uma verdadeira academia do crime. Como menor não pode ficar preso e pode ser retirado das dependências policiais pelos pais, decorre daí que, dos 14 aos 18, anos eles fazem a graduação e a pós-graduação em diversas áreas do crime. Marginais adultos os utilizam ostensivamente.

Sintomaticamente, nesta semana apareceu na imprensa uma discussão sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente. Como disse o Cel. Euro de Magalhães, da PM de Minas, tal estatuto parece ter sido feito para a Suécia e Suíça. É possível. Há muito ex-exilado político que viveu naqueles países, trabalhando nessa área. E embora haja muita coisa no chamado Primeiro Mundo que seja o ideal, não se pode



simplesmente fazer o transplante ou querer dar saltos mágicos por cima de nossa realidade.

Lembro-me de há uns dez anos haver escrito um artigo³ alertando sobre o exército de marginais que se formava aos nossos olhos. Este tema é retomado num documento da Escola Superior de guerra citado pelos jornais nesses dias: dentro em pouco o exército de marginais, alimentado pela multidão de menores já instruídos no crime, será maior que nosso exercito regular.

O assunto é complexo e não pode ser tratado nem emocional nem ideologicamente. Mas talvez seja hora de deixarmos de lado nossa hipocrisia falsamente humanista e começarmos a dar nome aos bois. O jornais daqui e do exterior falam candidamente de “extermínio de crianças”, como se um perverso Herodes estivesse desembainhando sua espada por aí. É preciso que se diga que essas crianças já não são simples crianças. Claro que isto não justifica o “extermínio”, mas ajuda a esclarecer e a encaminhar soluções.

Na minha área, o combate ao crime e à degradação moral pode ser encaminhado através do livro. Para cada bala perdida, uma biblioteca implantada. Para cada assalto de pivete, um livro difundido. Me parece ser um modo eficiente para se lutar contra a marginalidade e modificar a cultura. Por isto, agora que o tiroteio acabou e que posso retornar ao trabalho, ligo de novo para o ministro Alcení Guerra e Dona Rosane e insisto no plano de resgate da criança e da adolescência dizendo que é fundamental a presença do livro e da leitura nos projetos do governo. Se aplicassem a mesma quantia que aplicam em viaturas e armamentos para a construção de bibliotecas e difusão do livro, a taxa de criminalidade diminuiria.

Escrevo essa crônica e olho sobre minha mesa a bala “dumdum”, calibre 45. Pedi ao Moacyr, guardião da segurança na FBN, para guardá-la comigo e ele disse que sim, porque já tem várias. Já pensei, no entanto, em enviá-la para a Seção de Obras Raras. Ela deveria ficar ali como documento de uma época em que as balas perdidas ameaçam a cultura.

Mas seria mais confortador pensar que um dia tudo isto será mais tranquilo e diferente. Que nem os leitores correrão o risco sistemático de serem assaltados na porta da biblioteca nem o diretor ter que baixar a cabeça para se livrar de balas e assaltos. E melhor ainda será sonhar que, quando a situação for melhor, se poderá também dizer que o livro e a leitura foram as armas mais eficientes no combate à marginalidade e à violência.

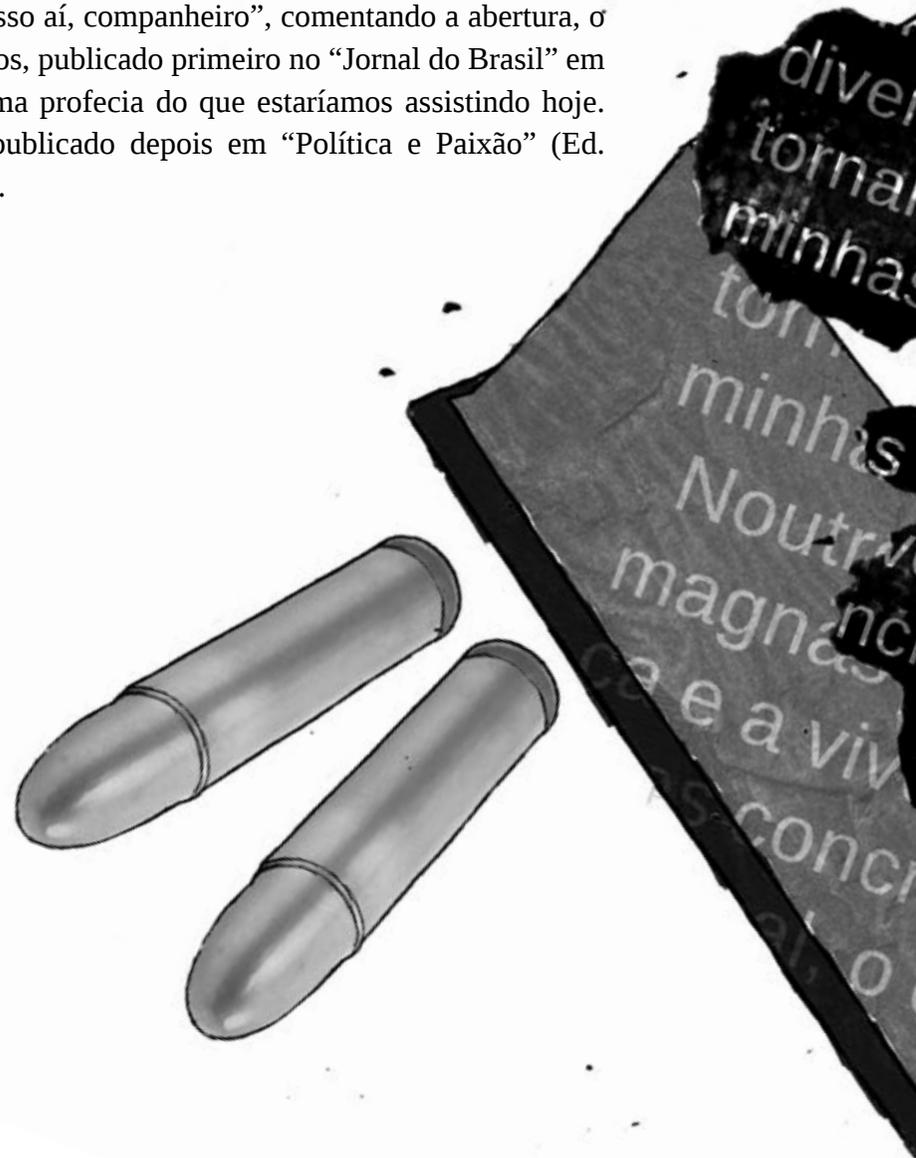
(Publicado originalmente em O Globo, 23.06.1991)

Notas

¹No plano original dos CIACS, uma ampliação em nível nacional dos CIEPS do Rio, haviam esquecido de botar uma biblioteca. A FBN se articulou e apresentou um projeto modelar de bibliotecas com multimeios. Lamentavelmente só uns trezentos CIACS, creio, foram construídos, mas desvirtuados em suas funções.

²Luis Milanesi deu inestimável contribuição inicial à estruturação do Sistema Nacional de Bibliotecas da FBN, trazendo novos conceitos para essa área como atestam seus livros “O que é biblioteca” e “A casa da invenção”.

³Referência a “É isso aí, companheiro”, comentando a abertura, o retorno dos exilados, publicado primeiro no “Jornal do Brasil” em 1980 e que era uma profecia do que estaríamos assistindo hoje. Esse texto foi republicado depois em “Política e Paixão” (Ed. Rocco, Rio, 1984).



AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

Nascido em Belo Horizonte, em 1937, publicou mais de 40 livros – passeando entre os gêneros de poesia, crônica e ensaio – e lecionou em diversas universidades brasileiras: UFMG, PUC/RJ, URFJ, UFF. Também foi professor nas universidades da Califórnia (UCLA), Koln (Alemanha) e Aix-en-Provence (França).

Ilustração: Jairo Souza



Breve dicionário de nomes

Adriana Versiani

A

Porque, Rodrigo, aqui, em frente à minha melhor amiga meus olhos ardem e eu não sei o mistério do poema.
As lágrimas vêm e voltam.

Com a ausência de Debret meu pai se irrita:
— mas eu sei que ele passou por aqui.
Porque, diante da insanidade de meu pai que caminha no corredor dizendo:
Mar, oh mar salgado – a imagem perene de Debret

Nossos olhos ardem e, Rodrigo, minha melhor amiga chora copiosamente enquanto fuma três cigarros.
O tabaco, diz ela, foi colhido no sul.

Rodrigo, e meus olhos?
Quanto deles ainda lágrimas?

Um fato:
Nesse mar, três cigarros não significam nada.

B

Por dois minutos e meio
percebeu vultos e sons.
Batizaram-na Luíza,
antes que expirasse.

C

Pela manhã, vi imobilidade e dissolução
com a córnea coberta por uma secreção amarela.
Inércia, Ana, é o movimento da espera.

D

Guilherme rompeu a luz e, com flecha voraz,
acertou o pequenino vaso de porcelana chinesa
que sua mulher, grávida de oito meses, trazia entre os olhos.
Os fragmentos incandescentes a flecha que incendiou a floresta.
No chão, sobre maçãs, reluzem soluços de Guilherme.

E

Katherine olhava-me e eu dizia: só
homens lhe traduzem a obra. Katherine
cobrava – me uma dívida e eu
sussurrava:
cuidado com eles, são vampiros que
seduzem e sequestram sua alma.
Katherine unhava-me e eu gemia: não
sou eu, olhe para trás, veja como eles
fazem. Katherine tapava-me a boca e eu
esperneava: afaste-os, eles se
proximam, se aproxim...
Katherine engoliu-me.

F

Bernardo,
amor ancestral,
obrigada por secar minhas lágrimas.
Desejo-te vento quente,
pedra de toque sabedora
deste insight:
querido, querida, querido.
Leitor de tudo,
domador da louca
mãe da criatura.
Senhor de todos os suspiros,
da melhor parte,
da ansiedade e da fissura.
Amo dos meus gemidos,
Cala-te.

G

Contra minha veia cava lançou:

todas as taças de cristal da boêmia;
sete anáguas engomadas;
os bisquês da penteadeira;
espinhos das rosas plásticas.
Na minha veia cava inoculou:
unhas, veneno, sangue, ferrões,
saliva, esperma.
Seu nome é impronunciável.

H

Deu um nó de marinheiro na
corda com a qual
se enforcou ontem.
Antônio encontrou o corpo.

Sofia trouxe flores.

A igreja católica não permitiu que a
enterrassem no cemitério.

Hoje,
piso na grama verdinha que cobre a
última morada de Teresa.

I

Dentro da noite veloz, na noite passada:
beije-me beije-me beije-me Francisco sua
língua ácida seus olhos verdes deixe-me
deixe-me deixe-me que eu não significo
A b s o l u t a m e n t e
nada.

J

Há serpentes na cabeça da Medusa.
Cegas, não reconhecem espelhos.
Alimentam-se da palavra pensamento.
Hay serpientes, hay serpientes
e são trágicas
como essa língua.

K

Fiz uma piscina de azulejos para a
boneca sem braços
e mergulhei algas azuis nela.

Na pele transparente desenhava-se a
sombra de suas artérias.

O corpo flutuando,
o sol trespassando as algas
e um vento forte me soprando para ti,

Dulcinéia.

L

Meu Deus, Meu Deus, Meu Deus!

Quando o vi no meio da rua supliquei:

— Nossa Senhora do Perpétuo Socorro,
Sagrado Coração de Jesus,
Santa Teresa D'Ávila,
poeta São João da Cruz!

Alúcio, meu filho, arma em punho
no meio da rua, quando o vi:

— Mãe do Perpétuo Socorro,
Senhora da Divina Luz!

meu deus... meu deus... meu deus...



M

Que na cidade ninguém veja:

as cinzas na pena do pássaro,
as manchas na pele do pêssego,
as rugas na aura de seda.

Isso, porque a imagem na tela, um dia,
ainda que estreita,
elegeu das belas a bela e

Greta

abriu no batente da porta
a fresta por onde passou
o pó,
a luz,
a tormenta.

Que na cidade ninguém veja.

Assim seja.

N

Depois das bombas, ergueram
imensos vitrais.

No salão principal colocaram um espelho
em frente ao outro.

Ângela, dentro do “tomara que caia”,
analisa as infinitas possibilidades
da sua omoplata.

O

Constanza cozinha sempre os mesmos
objetos, mas sabe que há formas
diferentes de fazer interagir os átomos

Enquanto isso aguarda aquele
que traz minério na língua e o bolso
cheio de dardos

Durante a noite, tempera os dardos e os
cozinha com o minério que arranca da
língua dele aos bocados.

P

Sal grosso para secar ferida.

Com perfume de coentro e pinça,
Beatriz procura pelo coração do peixe.

Durante meio século,
Sangra.

Q

Está aberta a temporada de
jabuticabas no quintal.

O menino observa a colheita e o reflexo
das folhas na casca negra das esferas.
Ontem, Luna construiu o instrumento que
lhe permite alcançar os galhos mais altos
sem tirar os pés do chão.

A árvore é o que é.

O menino respira no ritmo dos
movimentos dela.

R

Desde Gutemberg, Ramon roía um osso
no quarto dos fundos e as letras boiavam
perdidas dentro da caixa .

No início, Ramon no quarto dos fundos
tocando guitarra e as letras
perdendo-se na caixa.

Buraco negro, câmara escura, letras no
país dos meninos perdidos.

Quem veio primeiro: o homem, o verbo,
Gutemberg, a caixa, ou a galinha?

S

Na terra distante onde nasceu Clara,
havia um barranco de onde brotavam
pedras semipreciosas.

Um dia ela foi até lá mostrar o mistério
das pedras para a irmãzinha
que ela inventou.

De mãos dadas, mergulharam no rio.

T

E depois, Amélia, voltar ao que
nos é sagrado:

o mar íntimo dos cheiros e
dos gostos guardados,
onde a mãozinha de um anjo acaricia
nosso rosto .

Com o ouvido na concha,
calar o espírito das coisas em nós.

U

E Ingrid chorou
Não temo mais a sua dor.
Ingrid ainda chora

Y

Amanheceu na casa de Santa Efigênia.
Fred, com ftofobia, recolhe-se ao buraco do teto

Santa Efigênia protetora dos pretos.

Numa época remota eles traziam ouro em
pó nas carapinhas que lavavam na pia batismal.

Santa Efigênia intercede pelos pretos.

Numa terra remota ainda há uma centena
de galos que cantam ao amanhecer e
Santa Efigênia, da torre do sino,
abençoa os pretos que sob as luzes
amarelas caminham para o trabalho.

Fred, no buraco do teto, dorme o sono dos justos.

W

Levanta-te canto,
deita sol em minha pele.

Anda.

Ressuscita-me Lázaro,
com o diamante cravado em minha guelra .

(Enquanto isso, um urso polar caminha sobre a geleira).

V

Pela manhã, extasiada, Conceição viu do navio a
beleza do mar:

— A vida é mesmo um milagre!

Para celebrá-la, fez um coque e estreou um colar.

X

Quando comecei a falar, aos dois anos e meio, eu dizia água e
nomeava coisas como xícara e bidê.

Chamava vento de vento e assoviava como meu tio avô que já
sabia escrever. Eu só falava e cantava e desenhava barcos e
coloria e contava estrelas porque, como meu tio avô,
já sabia escrever.

Agora, uma velha senhora, peço água e não me interessam
mais palavras como xícara e bidê.

Nos intervalos, ainda assovio.

Z

Trezentos e cinquenta e dois relógios e uma obsessão pelo
ponteiro dos minutos.

Enquanto contava o tempo Gepeto tentava, desesperadamente,
aprender a mentir.

ADRIANA VERSIANI

Nasceu em Ouro Preto-MG, 1963. Co-editora das publicações Dazibao, da coleção Poesia
Orbital e do Jornal Inferno. Pertence ao conselho editorial da revista Ato. Publicou *O barquinho
pelo mar, A física dos Beatles e Dentro passa.*



Ilustração: Rosa Maria

Ricardo(s) Aleixo e Corona: poetas e *performers* da modernidade

André Dick

Os poetas Ricardo Aleixo e Ricardo Corona vêm se destacando no cenário da poesia desde os anos 1990, por meio do diálogo que proporcionam com a música, a *performance*, de maneira crítica, não circunscrita à sociedade do espetáculo, e as artes plásticas – uma característica de muitos poetas da modernidade. Nesse ensaio, analisarei os livros mais recentes de ambos: *Modelos vivos*, de Aleixo, e *amphibia*, de Ricardo Corona – bons representantes do que está sendo feito na poesia contemporânea brasileira.

Depois de sua estreia em *Festim* (1992), o mineiro Aleixo publicou *Orikis*, incluído em *A roda do mundo* (2004), publicado em parceria com Edimilson de Almeida Pereira, cujos poemas trazem figuras de religião africana. Em “Oxum”, por exemplo, escreve: “Oxum é / velha / como a água, / velha / como a brisa. / Ela é a dona / do bronze”.

Em *Trívio* (2001), influenciado pela poesia concreta, Aleixo realizou poemas visuais de relevo, nunca diluindo os experimentos de Augusto de Campos e Décio Pignatari, mas, sim, mostrando novas direções para o aproveitamento da palavra na página, em sua forma

e presença, a exemplo de “Canção noturna do fim de Peixes”, “Passagem”, “Nota” e “Poética”. Mostrando um verso sonoro, Aleixo procura concretizar o sonho do grupo Noigandres do concretismo também por mesclar o trabalho literário à música, unindo som, imagem e verbo – igualmente em suas *performances* poéticas. Nos poemas desse livro, ao mesmo tempo que apresenta referências de cultura pop, cinema, música e literatura, Aleixo mantém o caminho em que sai com perícia: dos poemas elípticos, que mantêm uma estrutura de que é possível captar um discurso sensível.

O seu olhar, experimentado por leituras, revela sempre uma síntese de conflitos modernos. Vejamos, por exemplo, quando ele procura especificar a violência que há contra o negro ainda na sociedade moderna, num belo poema visual (cujo espaçamento e organização na página não podem ser reproduzidos aqui), intitulado “Rondó da ronda noturna”: “quanto + / pobre + / negro / quanto + / negro + / alvo / quanto + / alvo + / morto / quanto + / morto + / um”. O “+” acaba simbolizando a cruz da morte e percebe-se que Aleixo utiliza a palavra “alvo” em dois sentidos: de o negro ser um “alvo” e de ele só ser visto como o “branco” (“alvo”)

amphibia

ricardo corona



Reprodução

quando morre, mesmo assim sendo apenas “+ um”. Aleixo costuma deixar implícita sua crítica social, reconhecendo, antes de tudo, a importância da linguagem para expressar melhor suas ideias. Ou seja, parece sempre haver um conflito iminente em suas composições, mas que, ao mesmo tempo, procuram, por meio da inteligência, um outro lugar, que melhor reconsidere certas reflexões. Em *Máquina zero* (2004), livro posterior a *Trívio*, Aleixo segue o mesmo caminho, trabalhando, por outro lado, poemas mais longos, como “Belorizonte” e “Como realmente é”, na qual sintetiza o desespero do terrorismo moderno, com versos parecidos com uma notícia de jornal.

No seu novo livro, *Modelos vivos* (2010), publicado pela Crisálida, Aleixo prima novamente pelo trabalho da linguagem e pela metalinguagem (no entanto, como em seus livros anteriores, extremamente carregada de cotidiano, de referências familiares e literárias). Em “As metades do corpo”, por exemplo, relembra a poeta norte-americana Marianne Moore, que fez muitos poemas sobre animais (um dos temas do poema de Aleixo). Em “Elsie sings the”, relembra da cantora, nascida no Brasil, Elsie Houston, que foi casada com o poeta surrealista Benjamin Péret, e amiga dos modernistas da Semana de 22, além de ter feito algum sucesso em Nova

Iorque, cantando temas da tradição afro-brasileira. Aleixo, nesses poemas, como em toda a sua produção, lida com um verso elíptico, ágil, que se desenrola na página de forma efetivamente acessível ao leitor. Esse verso, acentuado anteriormente em *Trívio*, marca presença na primeira parte, enquanto em “poemanto” Aleixo explana sobre a arte performática – e o poema vai se costurando com esse diálogo. Sua influência da poesia concreta continua presente, tanto na série quanto no cuidado da elaboração gráfica para o livro, transformando-o num verdadeiro modelo vivo, a começar pela capa, colorida e cheia de impacto. Mas não é uma presença de discurso – ou seja, Aleixo não pede que, por meio dos seus poemas, seja visto como um sucessor de Augusto de Campos. Ele reflete as influências de maneira ponderada e lúcida – não raro com um impacto: “sons ex / plodem / (como) es / trelas noites es / trondam / : música ex / trema” (em “Starry night”). Sua intenção de mesclar poesia e música encontra eco sobretudo na obra de Ricardo Corona, também agilíssimo em criar um diálogo direto entre *performance* e artes plásticas – sem reduzi-las a um espaço meramente *cultural*, no sentido que dá o poeta e filósofo Michel Deguy em *Reabertura após obras*. As influências são levemente parecidas, inclusive em relação à referência de culturas indígenas.

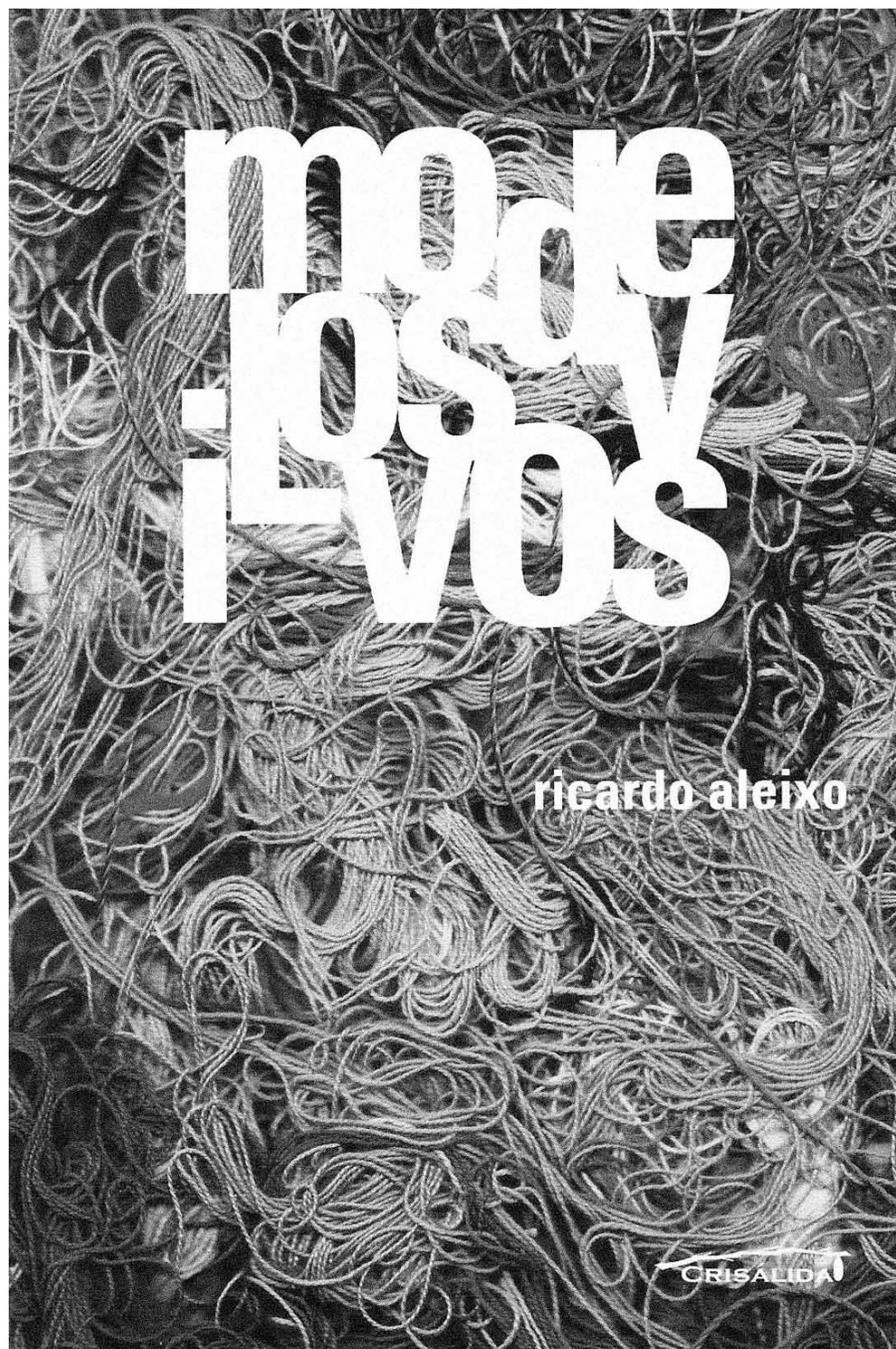
Ricardo Corona faz parte de uma tradição poética do Paraná que tem como maior referência o poeta Paulo Leminski, apresentando interesse pelo debate poético, sobretudo por meio de revistas (Corona editou *Medusa* e *Oroboros* e organizou a antologia *Outras praias*), um diálogo com a poesia concreta e visual (no livro *Tortografia*, feito em parceria com Eliana Borges) e um ingresso no universo musical, buscando a intersecção entre as artes. Desde seu primeiro livro, *Cinemaginário*, Corona amplia sua área de interesses, partindo de uma poesia que dialoga com autores dos anos 1960 e 1970, passando pelo soneto, até haicais e outras formas híbridas, ou, em seu caso, também líquidas (sendo a água um dos símbolos prediletos de sua poética) – o que parece ser sintetizado no poema “Zaúm no romper do dique”, de *Corpo sutil*, em que uma miscelânea de referências artísticas se mistura a um apanhado do mundo em rotação, com sua violência diária (não por acaso, Corona utiliza o termo “zaúm”, tão caro a certos poetas da Rússia).

O fato é que Corona vem mostrando um interessante grupo de poemas capazes de dialogar com diversas tradições poéticas do Brasil e do mundo. Isso fica bem claro na sua antologia *amphibia*, publicada pela Cosmorama Edições, de Portugal, que traz seus dois primeiros livros reunidos, *Cinemaginário* e *Corpo sutil*. Há

um diálogo bastante profícuo com a etnopoesia, que ganhou conhecimento no mundo, sobretudo, por Jerome Rothenberg. Ela oferece a ideia mais clara do que se constitui, para Corona, uma mistura de linguagens. É por meio do ritmo que Corona explora ainda mais a musicalidade de poemas como “Miss Tempestade” (gravada por Vitor Ramil) e “Fruta sanguínea” (que contém os versos “Quero o insight o surto a ira”), que cabem na página como canções em potencial. Também por meio da música, Corona cultiva as influências indígenas, o que fica evidente em *Corpo sutil* e em *Sonorizador*, seu CD de canções. Em *Corpo sutil*, os sons indígenas reverberam ao longo de um corpo de versos, como em “Baka”, “Tambor” e “Tupi tu és” (com sua pauta musical contínua: “todatribotavaqui / ondéquetão / a tribotodavaqui / ondéquetão // ondéquetãomeutambor / ondéquetã”).

Já poemas como “Waris Dirie” contêm uma crítica social impactante, e “Wãwã (canto das três águas)” utiliza um paralelismo bem composto, valendo-se da estranheza dos vocábulos. Por sua vez, um poema como “Rixi de Oman” delinea um diálogo com o xamanismo de outros poemas – com a “bebida sagrada da floresta”, em diálogo não apenas com Oswald de Andrade, mas com o Raul Bopp de *Cobra Norato*.

Também há um certo sentimento de distância espacial na poesia de Corona, em versos de *Cinemaginário*, sobretudo, como “há uma escritura definitiva / nas estrelas / sílabas” e “ex estrelas / revelam-se / em luz”. Esses fragmentos desvelam uma poesia que se aproxima, ao mesmo tempo, daquele elemento que caracteriza a poesia de Corona: a água. Se ela, em *Cinemaginário*, está em corpos banhados pela água do oceano, em *Corpo sutil*, a água parece ainda mais íntima, realçando aquelas “guelras no céu íntimo”, do poema “Ventos e uma alucinação”. São diversos os poemas que tratam da água como composição não só do indivíduo, como também do poema, a exemplo de “As palavras são peixes dentro da água”, “A gargalhada do macaco”, “Entre sus cosas de agua”, “Fugace” e “No lugar que não se respira”. Em *amphibia*, de Ricardo Corona, o indivíduo se transforma em peixe e sente suas guelras pelo corpo, ao mesmo tempo que volta para o útero, no seu cordão umbilical, como no belo “Cócegas”, assinalando uma aproximação com os anfíbios, tão dependentes da água e tão terrestres quanto os humanos, mas nunca se afastando do céu estelar – próprio tanto à poesia dele quanto à de Aleixo.



Reprodução

ANDRÉ DICK

Nasceu em Porto Alegre (RS). Publicou os livros de poesia *Grafiás* (2002), *Papéis de parede* (2004), *Calendário* (2010) e *Poesias de Mallarmé* (2010). É doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

zabadoris

Espelhoonleq3

Todos deviam estavam dormindo. Mas cadê que ele tirava pelo menos um cochilo, pra me deixar em paz... Paz? Nem com rivotril, diazepam. Pelo menos enquanto esse safado estivesse no controle. Ah!... algumas páginas depois... Ele, com seu cheiro, sua língua, seu olhar me fuçando, e suas mãos e pernas e dentes e boca, e aquela sem-vergonhice toda que, no final, me deixava com um sorriso exausto. Só de lembrar, me desviro, me molho, me cavo. Socorro! um mogadon! Preciso sumir por uns capítulos. Senão me acabo. E ele, agora, só me observando. Tem voyeur de todo tipo. Mas esse é foda, literalmente. E vale por dois, três, sei lá, já perdi a conta. Porque, quando a gente pensa que ele arriou, aparece outro, e outro, e outro personagem – ou persona? E o fogo morro acima, engolindo, caniveteando – pra doer mesmo, ele diz – e outra vez subindo, consumindo, que nem rescaldo que ninguém consegue apagar. Depois, a puta sou eu, que não tenho culpa de ter nascido às três da manhã, no meio de um monólogo interior (que dizem que é o que acontece quando a gente conversa sozinha, fala, desfala, e ninguém chama de doida), numa história sem pé nem cabeça – mas com muita sacanagem. Pelo menos todas as que pudermos imaginar, os todopoderosos de todas as páginas – autor, escritor, narrador, contista, poeta, personagem e, mais que todos juntos, você e sua quimera, sua cabeça de leão, seu corpo de cabra, sua cauda de serpente, suas narinas de fogo e seu desejo inconfesso e incontido, meu caro leitor.

Contos

Dagmar Braga

Seguinte!

M e passa o tomate. Cuidado. Será? Acabou? Devagar, para não ferir a polpa. Fragilidade e delícia. Não nos amamos mais? Assim, bem miudinho. Deve ser isso. Não nos amamos mais. E não dá pra saber desde quando. Não esquece de mace-rar bem o manjericão. Não, nada de bater no liquidificador. As coisas sempre acontecem devagar. Vai triturando sem pressa; sente o perfume tomando conta de tudo? Misturadas à rotina, à necessidade. Essa a diferença. Assim, aos poucos. O medo do fracasso, o desejo postiço. Não deixe passar do ponto. Uma crença inviável, em qualquer coisa, para sempre. Aceto balsâmico. Mas, esse cheiro... quase desejo, chegando... Ah! Tomilho. Quase, quase... Uma pitada de sal. Eu não agüento, está nas minhas veias, minha cabeça roda. Um fio de mel. Será? Será que acabou mesmo? Controle o fogo. O cheiro, o gosto, o sumo. Mais um pouquinho. Não dá. Não dá pra esquecer. Mesa 2, saindo... Mas ela continua gostando de spagetti al pesto. Eu, de tornedor ao molho mostarda.

DAGMAR BRAGA

Idealizadora do espaço cultural Letras e Ponto, na capital mineira. Organizou a antologia *Noites de terça*, com trabalhos desenvolvidos nas oficinas de literatura. Publicou o livro de poemas *Geometria da paixão* (Belo Horizonte: Anomelivros, 2008).

Caranda da poesia

Mário Alex Rosa

LEITURA DE LEITURAS

É sempre louvável quando surge, no Brasil, uma coleção de poesia, ou de crítica de poesia, que raramente tem vida longa. Se essa coleção é de poesia contemporânea, o risco parece ser ainda maior, pois, afinal, se há poucos leitores de poesia, o que dizer dos que leem os ensaios que se escrevem sobre ela? Há um tipo de pensamento – não sei se apenas no Brasil – de que leitura de poesia é mera distração, um passatempo menor. Esse preconceito existe até mesmo em meio aos jovens poetas, que pensam que crítica é desnecessária, alegando que o importante é o poema em si mesmo, e a capacidade dele em agradar. Como se os poemas não merecessem o olhar crítico de um ensaísta e da crítica acadêmica. Evidentemente, exceções existem, e críticos, poetas-críticos, professores dedicam-se a estudar de maneira rigorosa a poesia. Graças a eles somos elucidados sobre questões que nem sempre percebemos num poema. Assim, aquilo que parecia enigmático ou hermético num poema é abordado pelos bons críticos de um modo esclarecedor, sem trair a complexidade do poema. É dessa forma que penso que a Coleção *Ciranda da poesia*, organizada pelo professor Italo Moriconi, chega até nós como mais um “instrumento de trabalho”, porém com uma proposta de mostrar a diversidade de leituras de poetas, poetas-críticos, professores poetas ou não. A ideia é que cada um leia a obra de um poeta contemporâneo discutindo a sua trajetória, sem deixar de lado as análises de alguns poemas. Assim, o leitor poderá não só conhecer os diversos instrumentos teóricos utilizados por cada crítico, mas conhecer melhor os poetas de hoje, ou pelo menos poetas que produziram ou vêm produzindo desde a década de 70 para cá. Nesse sentido,

estudos assim contribuem não só para a sala de aula, mas também para aqueles leitores que gostam e têm curiosidade em conhecer melhor a poesia atual.

A primeira seleção saiu com um número significativo, sete volumes, com um projeto colorido, embora sóbrio, de modo que valorize o conjunto sem perder a particularidade de cada um. A coleção se volta para poetas vivos, exceto Sebastião Uchoa Leite – o que é uma pena, pois acredito que ficaria contente em ler o estudo feito por Franklin Alves Dassie, que já tinha dedicado sua dissertação ao poeta pernambucano, que viveu tanto tempo no Rio de Janeiro. No seu ensaio, Dassie avalia a posição do sujeito lírico na poética de Sebastião Uchoa, mostrando que seu antilirismo não é de total negação da lírica. Porém, nos seus poemas, sobretudo a partir do livro *Antilogia* (1979), nota-se o deslocamento do sujeito, aliás, percebido por seus prefixos negativos (antilogia, antileite, antimatéria, antídoto) e também pelos personagens à margem que passam a habitar sua poesia: vampiros, fantasmas, heróis rebaixados, ou em gêneros dito menores, como o quadrinho, ou em filmes B. Na verdade, essas matérias que habitam sua poesia confirmam a leitura criteriosa de Franklin Alves ao dizer que “...a poética de Sebastião encena também uma experiência lírica “fora de si”: uma abertura ao outro e, ao mesmo tempo, uma abertura a si mesmo. E completa que “há nela um trânsito capaz de configurar uma subjetividade que, ao resgatar o que está do lado de fora, abre um espaço do lado de dentro”. Curiosamente, é do lado de dentro que a poesia de Uchoa ganha uma intensidade ímpar sem deixar de expor o que vem de fora, muitas vezes de forma incógnita, à espreita, como a morte. É com o tema da doença, da morte, que o ensaísta encerra com um pequeno, mas primoroso ensaio que, mesmo voltado para o final da obra de Sebastião Uchoa, confirma o que se propôs na sua apresentação, ou seja, que “ao solicitar um ir e vir, um trânsito entre o interior e o exterior, e com isso solicitar uma experiência que tensiona as ideias de identidade e alteridade, o ir e vir, evita-se compreender o lirismo tanto a partir da tentativa radical de expulsar as reflexões sobre a subjetividade”.



O poeta, ensaísta, tradutor e professor Paulo Henrique Brito foi o encarregado de apresentar a poesia de Claudia Roquette-Pinto. Desde o início é notável o cuidado com que o poeta lê a poesia dessa autora. Aos poucos vamos conhecendo que sua poesia tem um forte apelo visual, um notável trabalho de sonoridade, a tendência à elaboração, que produz certa impessoalidade, mas sem perda da emoção. Aprendemos, também, que devemos evitar denominar tal poesia de feminina, e que seria melhor dizer que nela há “marcas deixadas por sua condição de mulher”. Outro ponto levantado por Paulo Henrique é demonstrar as diferenças entre o espontaneísmo confessional da poesia marginal e o lado “formalista” da poética de Roquette-Pinto. Feito esse breve histórico, passamos a conhecer livro a livro a trajetória da poeta; mas é sobretudo a partir das análises de poemas que a abordagem de Paulo Henrique Brito se impõe. Se o início parecia ser muito esquemático e classificatório, há um progressivo adensamento, pois, no decorrer do livro, as análises cerradas deixam *ver*, *ouvir*, *medir* e *sentir* com mais clareza o rigor dessa poesia que só aparentemente parece aérea, solta. Enfim, o estudo de Paulo Henrique – poeta que conhece tão bem os procedimentos do verso – revela, a partir de teorias da poesia, porém sem ficar preso apenas à técnica, as sutilezas e variações nos cinco livros já publicados por Claudia Roquette.

A professora Susana Scramim, estudiosa da literatura contemporânea, teve a incumbência de apresentar a poesia de Carlito Azevedo. O que chama atenção desde o início do ensaio são

algumas informações biográficas sobre o poeta, como as oficinas e palestras que frequentou na UFRJ, o desejo de ser artista plástico e não poeta. Talvez daí venha o forte teor imagético dos seus poemas, como no próprio título *As banhistas*, que não só estampa na capa uma gravura, mas faz referência a um dos temas tradicionais da pintura. O título do seu terceiro livro *Sob a noite física*, trecho extraído do poema “A Goeldi”, do livro *A vida passada a limpo*, de Drummond – é mais um elemento revelador da relação do poeta carioca com as artes plásticas, pois Goeldi foi um dos maiores gravuristas do Brasil. Mas a questão central do imagético em Carlito talvez seja o modo como o sujeito lírico se apresenta, ou melhor, se ausenta, pois a lição é, segundo a ensaísta, dissociar a experiência pessoal, porém sem perder a subjetividade do vivido. Eis a questão fundamental e problemática de boa parte da poesia lírica, e que os poetas líricos necessitam resolver para atingir uma dimensão artística maior, emancipando-se da pura confissão.

Já a poesia de Leonardo Fróes é apresentada pela poeta Angela Melim num texto mais sucinto e aparentemente despreocupado com as teorias literárias e com a análise imanente dos poemas. Entretanto, essa aparente simplicidade não deixa de revelar a trajetória poética de Fróes. Nos seus poucos comentários, porém precisos, reconhecemos não só momentos diferentes dessa poesia, como o hibridismo na justaposição de palavras, diálogos com a estética surrealista, ou a depuração da linguagem nos livros *Língua franca* e *A vida em comum*, com poemas na forma de rondós ou em redondilhas.

O simples e o rigor podem ser resumidos nessa passagem onde Melim define bem o percurso de Leonardo Fróes. Diz a poeta: “Assim se revelam um ponto de partida de tradição antiga, desejoso de critério, regra, limite, até mesmo bem comportado, e uma passagem tempestuosa pela “geleia geral” das novidades do desbunde. De todas essas águas sorveu o poeta os sedimentos das delicadezas e sabedorias depositadas ou apenas salpicadas ao longo do trabalho sempre em progresso”.

Há sempre modos diferentes de conhecer a poesia de um poeta. Às vezes em análises cerradas, pelo estudo das influências, pela inserção nas correntes literárias, pelas recorrências temáticas, às vezes situando-o biograficamente, por outras mesclando um pouco disso tudo. O modo que o poeta Renato Rezende escolheu para estudar a poesia de Guilherme Zarkovs foi justamente não desassociar a “biografia” do poeta da sua poesia, mais ainda mostrar que poesia e política estão presentes na história de Zarkovs. Para isso faz um histórico-biográfico-político cujo ponto central é a experiência no Centro de Experimentação Poética, o famoso CEP 20.000 (RJ), criação de Zarkovs e Chacal. Inaugurado em 1990, com apresentações voltadas para performances poéticas, musicais, entre outras *artimanhas*. De certa forma pode-se dizer que a poesia e os poetas ganharam um espaço para suas leituras, seus “shows”. Pois é esse lugar, mas não só, que Renato Rezende, ao comentar a criação do CEP 20.000 e a poesia de Zarkovs, descreve muito bem ao esclarecer que a “coerência existe em Guilherme Zarkovs de maneira mais radical na medida em que seus



textos – o próprio corpo de sua literatura – são construídos pelo lugar de confluência entre a poesia, o discurso político, o relato biográfico, o apelo ao diálogo, a missiva, o manifesto e outras vozes, numa mistura de gêneros e intenções que, por sua vez, se confundem com seu trabalho como performer e ativista cultural”. No seu último livro, *Zombar*, muitas dessas confluências se repetem, confirmando que a escolha de Guilherme Zarvos é amalgamar vida, política, ética, ensaio, performance, na forma abrangente da poesia.

Atitude parecida tem o poeta Chacal, sobretudo quando se trata do CEP 20.000, mas também das performances nos anos 70, o grupo “Nuvem Cigana”, o percurso da poesia marginal, quando os poetas passaram não só a vender seus livros de bar em bar, mas a declamar seus poemas. Resumir a trajetória desse poeta resumidamente é muito difícil. Aliás, é um pouco hábito nosso restringir os poetas da geração mimeógrafo à condição de “marginais”, cuja poesia seria “simplória” e “excessivamente biográfica” – enfim, muitos adjetivos e pouca explicação substantiva. No entanto, o estudo de Fernanda Medeiros, com muita propriedade, desfaz certas leituras apressadas dessa geração. Além de uma leitura histórica da época, com rigor teórico, conhecimento de movimentos culturais fora e dentro do Brasil, a autora delicadamente traz também análises precisas de

diversos poemas de Chacal. Apoiada no pensamento de Paul Zunthor, mas muito em leituras próprias e apaixonantes, cujo valor deve ser dito, pois se vê nesse estudo em particular o apreço que Fernanda Medeiros tem pela poesia de Chacal, dando a ela o lugar merecido na história recente da crítica sobre a poesia brasileira contemporânea. Haveria outros pontos importantes e críticos para comentar, como a discussão em que comenta as possíveis relações entre a poesia “marginal” e a poesia concreta. Se há alguma dúvida ainda sobre a poesia de Chacal, penso que esse livro – muito bem escrito – ajudará a desfazer. Afinal, revermos as nossas leituras não deixa de ser um hábito saudável.

Antonio Cícero, conhecido mais como letrista, é também poeta de dois livros. Dos poetas da coleção, é aquele que menos produziu, mas nem por isso sua trajetória pode deixar de ser estudada. Um trabalho possível, não sei se já foi feito, seria analisar as diferenças e semelhanças entre as letras das canções e os poemas. Afinal, sabe-se que há muitas divergências entre os críticos tanto da música quanto da poesia em considerar uma letra como poema. Essa possibilidade pode ter algum interesse por uma razão muito simples, qual seja; o autor, além de atuar em gêneros diferentes, é filósofo também. Aliás, o estudo de Alberto Pucheu em linhas gerais voltou-se mais para a filosofia, sobretudo a presença dos mitos na

poesia de Antonio Cícero. Segundo o ensaísta, “entre o pretérito e o atual, as “figuras mitológicas” de Antonio Cícero encontram uma abertura nessas duas determinações do tempo e se repoetizam pelo mesmo e pela diferença”. Uma poesia que recoloca os mitos ao lado da nossa contemporaneidade demanda uma leitura talvez mais complexa, mais demorada. No entanto, o estudo de Pucheu contribui para diminuir essas distâncias, guardando bem a poesia de Antonio Cícero.

Note-se que praticamente todos os poetas da Coleção *Ciranda da poesia*, inclusive os apresentadores, atuam também em outros campos distintos como editores, tradutores, professores, associados a projetos culturais, confirmando assim uma prática que não foi muito diferente de alguns dos poetas brasileiros do modernismo para cá. Enfim, acompanhar a trajetória de um poeta não é tarefa das mais fáceis para um crítico, sobretudo se esses poetas ainda estão escrevendo, como é o caso da maior parte dos que estão na coleção. Provavelmente as opiniões serão revistas, mas de qualquer maneira a *Ciranda* está aí para circular entre os interessados em poesia. E na próxima rodada da *Ciranda* virão estudos sobre a poesia de Ana Cristina Cesar, Angela Melim, Marcos Siscar, Júlio Castañon, Douglas Diegues, Eucanaã Ferraz e Anibal Cristobo.

MÁRIO ALEX ROSA

é doutor em Literatura Brasileira pela USP. Professor no UNI-BH (Centro Universitário de Belo Horizonte). É autor do livro de poesia infantil *ABC Futebol clube e outros poemas* (Ed. Bagagem, 2007).



a zero

Wagner Moreira

"Ler a imagem, construindo um texto verbal? Ou ler um texto verbal, construindo imagens? Eis um desafio que se corporifica neste mundo, marcado pela proliferação das imagens, que continuamente nos bombardeiam: outdoors, noticiários, propagandas, multimídia. Da fotografia que se pretende fiel ao fato que busca documentar, à realidade virtual criada pelos computadores, tudo se faz imagem." (WALTY, FONSECA e CURY, 2000, p. 89)

A epígrafe que abre esse texto ajuda o leitor que se encontra com o último livro de Wilmar Silva a buscar um lugar, senão confortável, pelo menos de constituição de sentido, ao se aproximar da linguagem poética em estado de imagem. Parece ser esse o caso de *Z a zero*, lançado em dezembro último, em Belo Horizonte, após um silêncio de cerca de cinco anos, nesse formato impresso — silêncio que coincide com os trabalhos de *Portuguesia* (2009), produção que enfatiza, nessa primeira versão, o poético em quatro países pertencentes ao grupo daqueles de língua portuguesa.

A indagação apresentada na citação no início desse artigo faz pensar nas relações gerais da imagem com a palavra. Contudo, aqui, procuro voltá-la para certa tradição da poesia que tem experimentado desde o final do século dezenove e ao longo do século vinte, com maior insistência, e também no vinte e um, como algo sedimentado, essa condição dialógica em sua diversa expressão — veja-se certo Mallarmé, Apollinaire, Dylan Thomas, Melo e Castro, Ana Hatherly, Augusto de Campos, Wladimir Dias-Pino, para ficar com poucos. Lembro que é fato aceito dizer-se que a poesia visual transcende o contemporâneo, afirmando-se como uma série clássica de longa data — penso em Símiias de Rodes (300 a.c.), Porfyrius Optatianus (325 d.c.), Anastácio Ayres de Penhafil (da Academia dos Esquecidos) ou George Herbert (1633), que ora me ocorrem, partícipes dessa criação ao longo dos séculos.

É nesse espaço que se pode situar o livro de Silva, vizinho próximo de uma produção, no dizer de Aguilar, que procura

"No terreno da *imagem visual*, mostrar a artificialidade e a convencionalidade dos princípios da representação e pesquisar as percepções e imagens como construções; No terreno discursivo, violentar seu caráter sucessivo e sintagmático, tratando de alcançar uma expressão sintética e dando preeminência à imagem...; [e por fim] Consideradas como signos artificiais, a imagem e o texto começam a fazer parte de um mesmo campo experimental, no qual são pesquisadas suas possibilidades materiais. (AGUILAR, 2005, p. 212-213)



Essa tendência experimental se anuncia, em *Z a zero*, já em seu título, no qual se expressam as duas séries que predominam em todo o livro: a alfabética e a numérica.

O posfácio do livro vem com os textos de Mário Alex Rosa e Fernando Aguiar, ambos crítico e poeta, que afirmam com pertinência, dentre outras questões, o vínculo dos vinte e seis poemas à tradição lírica por meio de uma de suas expressões mais praticadas nos últimos séculos, o soneto consagrado por Petrarca. Ao lado do poeta italiano, pode-se mencionar, por exemplo, Dante, Shakespeare, Marquês de Santillana, Sá de Miranda, Thomas Wyatt, Camões, Gregório de Matos, Bocage, Antero de Quental, Olavo Bilac, Paulo Henriques Britto. Depreende-se dessa aleatória relação que o exercício poético sob a égide do soneto é, no mínimo, complexa e heterogênea. Ela parece despertar o desejo criativo em diverso contexto histórico, além de apresentar uma variedade significativa quanto à temática trabalhada.

Vale dizer que, em sua origem, é aceito o argumento que afirma a relação da canzona — composição poética de oito versos — com um sexteto inspirado por um processo experimental, sem relação com nenhuma forma de poema preexistente, instaurador da disposição do soneto composto de dois quartetos e dois tercetos (MOISÉS, 1995, p. 482). Destaco essa informação para mostrar que a configuração estrutural também implica a noção experimental como procedimento de criação poética. Independentemente de seu exprimir, a poesia é uma experiência singular, sendo aquela a linha de contato entre as duas tradições, duas séries de precursores, que dialogam em *Z a zero*.

Em um primeiro contato com os textos, o que se percebe são as interações desdobradas de A a Z e de 0 a 9. Essas duas categorias organizacionais da expressão humana aparecem como os elementos mínimos para se constituírem as palavras e os números. Pode-se descrever a versificação do livro da seguinte maneira: cada verso é composto por vinte e seis letras iguais, um par de números que primeiro se apresentam na forma de algarismo arábico e, em seguida, mostram-se descritos da maneira alfabética, sem a presença de suas respectivas vogais. Por outra via, pode-se afirmar que cada verso expõe uma primeira seção formada de uma unidade alfabética que se repete excessivamente e finaliza-se com um número; segue-se a segunda seção, apenas constituída de um número diferente e maior que aquele que encerra a primeira seção do verso; finaliza-se a linha poética com a reprodução alfabética, sem as vogais, de ambos os numerais apresentados anteriormente. Essa minúcia na

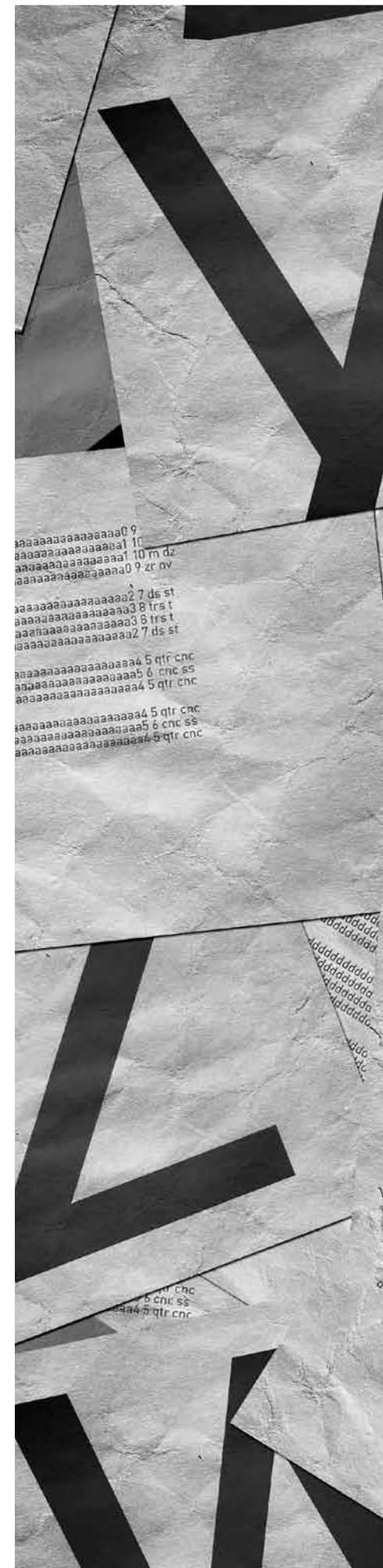
descrição de um verso modelo serve para demonstrar o caráter repetitivo dessa poesia, pois os quatorze versos seguem o mesmo esquema, em quase todos os sonetos. Ainda, deve se inferir que ambas as séries parecem caminhar no sentido de um estado de fusão, se se observar o sentido tradicional da leitura do início para o fim do verso. Todavia, a última seção, ao garantir a união do número com a ordem alfabética, dá-se como uma desconstrução da palavra nomeadora do algarismo. O que é corroborado pelo pensamento de Deleuze sobre a relação das séries:

"considerando-se duas séries de acontecimentos ou duas séries de coisas ou duas séries de proposições ou ainda duas séries de expressões, a homogeneidade não é senão aparente: sempre uma tem um papel de significante e a outra um papel de significado, mesmo que elas troquem estes papéis quando mudamos de ponto de vista." (DELEUZE, 2000, p. 41)

Mais que denunciar a falta de estabilidade entre as linguagens alfabética e numérica, verifica-se uma não equivalência entre elas e, também, uma impossibilidade de se instituir uma plenitude nessa relação, pois a desconstrução verificada aponta para outro modelo de percepção do poético. Este requer a participação do leitor como aquele capaz de instituir o sentido em suas designações possíveis. Ainda anuncia um outro valor que se mostra em estado de ruína, anunciando a tensão desferida pela justaposição e pela tentativa de união de ambas as linguagens.

Dessa maneira, constata-se o valor de ambiguidade na crise instaurada pelo verso. É esse valor que garante o alto grau da expressividade e sua estabilidade em todo o poema. Se o verso pode ser descrito como um voltar sobre si, nada mais afirmativo que a estrutura diagramática dessa poesia. Como diria Pinheiro se apropriando dos dizeres de René de Costa para caracterizar o efeito do poético em *Huidobro*:

"os dados visuais, ainda que presos tipograficamente à palavra, forçam a rotação do olho: 'o texto não é simplesmente uma ilustração gráfica do conteúdo do poema, mas um evento estético bem mais complexo,



que adquire sua mais completa significação dentro do processo de ser lido e visto ao mesmo tempo." (PINHEIRO, 1994, p. 108)

Consolida-se como linha de fuga dessa poética a simultaneidade entre o discursivo e imagético. O traço visual presente na escrita faz pensar no aspecto de clichê orquestrado por essa poesia. A sua repetição excessiva, simulando uma autoreprodução ilimitada, associada à expressão impactante, chama a atenção para o procedimento de criação poética e, concomitantemente, caracteriza-se como uma clichéria seja ao destacar a si própria seja ao afirmar a série histórica que ressalta.

É nesse momento que se vislumbra, ao longe, a presença de um sujeito poético que opera uma ação suplementar e utópica na tentativa de dizer toda a série de uma só vez por meio do esquemático e, assim, ser ele mesmo e ser o outro no instante presente do texto. Octávio Paz caracteriza bem a relação da imagem com o sujeito na seguinte passagem:

"A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se *faz outro*. A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer 'deste' ou 'daquele' esse 'outro' que é ele mesmo." (PAZ, 1990, p. 50)

O caráter reflexivo se acentua ao se olhar os poemas de Silva sob a ótica da modernidade. A contradição entre as séries literárias confluentes nos poemas corporifica um sujeito em crise porque se encontra na condição de trânsito permanente, assim como o ir e vir dos próprios versos.

Ambas as séries ainda apresentam alguns comportamentos destacáveis. Na numérica se deve evidenciar a ordem crescente, de poema para poema, dos Algarismos de zero a nove. Cada série de números aumenta o

seu valor relativo em uma dezena, em outras palavras, se no primeiro poema do livro os elementos matemáticos se constituem de zero a dez, no segundo, de dez a vinte, no último poema verifica-se a constituição de duzentos e cinquenta a duzentos e sessenta. Sempre o maior número do poema anterior é o menor do subsequente, o que provoca um efeito espiralado no estabelecimento da linguagem matemática, uma vez que o zero pode ser tomado como o início e o fim da série, claro, acompanhado de nova dezena.

Levando em consideração o movimento descrito anteriormente, se pode pensar em uma alusão direta aos ciclos que se fecham e se abrem, aparentemente, no mesmo ponto, todavia, acrescidos da diferença circunstancial e temporal correspondentes. Assim como se pode inferir uma distensão para o infinito sugerida pelo movimento de sempre se acrescentar algo ao que está dado. Esse procedimento aproxima a linguagem matemática de certa concepção de tempo, como a descreve Deleuze ao falar de Cronos e de Aion:

"Em um caso [Cronos] o presente é tudo e o passado e o futuro não indicam senão a diferença relativa entre dois presentes, um de menor extensão, o outro cuja contração recai sobre uma extensão maior. No outro caso [Aion], o presente não é nada, puro instante matemático, ser de razão que exprime o passado e o futuro nos quais ele se divide. Em suma: *dois tempos, dos quais um não se compõe senão de presentes encaixados e o outro não faz mais do que se decompor em passado e futuro alongados*. Dos quais um é sempre definido, ativo ou passivo e o outro, eternamente Infinitivo, eternamente neutro. Dos quais um é cíclico, mede o movimento dos corpos e depende da matéria que o limita e preenche; e o outro é pura linha reta na superfície, incorporeal, ilimitado, forma vazia do tempo, independente de toda matéria." (DELEUZE, 2000, p. 65)

Ao dialogar com a categoria temporal, essa poesia reafirma a sua força diagramática, permitindo a percepção de um paradoxo de tempo que se exprime quando se constata que Cronos e Aion existem simultaneamente, ofertando perspectivas diversas para aquele que observa um fato ou objeto, neste caso, a poesia, pois ela se realiza como expressão temporal em seu modo sonoro, visual ou verbal.

Deve-se salientar que, em todos os poemas, a diferença entre os números se mantêm a mesma, variando de estrofe



para estrofe. Para a primeira estrofe, o valor dessa diferença é nove; para a segunda, cinco; para a terceira e quarta estrofe, é um. Isto confirma o rigor na constituição dos textos e, também, sugere, mais uma vez, uma relação paradoxal, pois a permanência se dá no movimento de mudança, como já fora dito sobre o acréscimo de uma dezena de poema para poema. Percebe-se que essa diferença sempre acontece no sentido da leitura tradicional e sugere uma frase que redundante na afirmação da forma do soneto, veja-se: a diferença da primeira estrofe, nove, menos o seu número de versos, quatro, é igual a diferença da segunda estrofe, cinco. Por sua vez, a diferença da segunda estrofe, cinco, menos o seu número de versos, quatro, é igual a um — valor da diferença da terceira e quarta estrofe. Assim, depreende-se que há uma relação estreita entre a formulação do soneto e os valores enunciados pela tessitura. Quanto aos tercetos, de mesma diferença, apresentam-se de forma idêntica, o que corrobora a frase lógica baseada no princípio da diferença matemática.

Já a série alfabética traz à baila a questão do ajuste entre o número de letras que se apresenta em cada poema que coincide com o total de elementos do alfabeto, vinte e seis. Como dito alhures, isso ocorre em quase todos os vinte e seis poemas. Para ser mais preciso, há duas exceções: o poema "d" e o "n". Em ambos os textos se verifica uma desproporção na medida dos versos — "d" apresenta vinte e uma letras "w" em sua primeira seção e, "n", vinte letras "m". Está clara a relação flexiva entre essas letras e o nome do poeta — Wilmar —, sugerindo uma abertura para fora das regras do jogo dessa composição poética.

Verificando que o ato de leitura pode ser feito tanto no sentido a iniciar-se do primeiro para o último poema, quanto o seu inverso, tem-se o poema "n" como aquele que, no primeiro sentido de leitura, encerra a metade inicial de textos do livro; já no segundo sentido, ele abre a segunda parte do livro. O seu caráter flexivo se reflete, exatamente, sobre o conjunto inteiro e sobre o poema "d" que, comparando-se as letras que compõem os dois textos, ter-se-á, respectivamente, "m" e "w", ou por outra via, uma inversão do designe daquelas, afirmada pela ótica invertida. Isto reforça o movimento dual da leitura como esse se identifica com o movimento dual da linguagem matemática e, por fim, cola-se ao caráter temporal dialógico.

Outra inferência possível sobre esses poemas de exceção é a que alude a uma solução gráfica para se manter o padrão visual do conjunto poético, o que fortalece a organicidade sistêmica do livro em sua face imagética. Veja-se a capa e já terá o leitor a sensação vertiginosa sobre qual lado deve prevalecer para o ato da interação receptiva da obra. O grande zê que ali figura faz girar os sentidos possíveis de abertura do objeto livro e, guarda, com leveza estranha, uma vizinhança com a letra ene, homônima do poema eixo que põe em fuga o excesso de racionalidade expressada pelo poeta.

Como se pode notar, a densidade desse livro está em sua condição evidente de projeto poético. Uma deliberação criativa que procura condensar algumas linhas de força da poesia contemporânea, sem perder de vista o jogo tenso com a tradição da poesia lírica e da poesia visual. Isso para não falar de uma potência sonora efervescente em Z a zero. O poeta deu um passo ao lado de toda a sua produção anterior. É preciso, agora, procurar perceber o quão alto é esse abismo e o tipo de voo que nele lança Wilmar Silva.

Referencial bibliográfico:

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PINHEIRO, Amálio. *Aquém da identidade e da oposição; formas na cultura mestiça*. Piracicaba: Unimep, 1994.
- SILVA, Wilmar. *Z a zero*. Belo Horizonte: Anome Livros, 2010.
- SILVA, Wilmar. *Portuguesia*. Belo Horizonte: Anome Livros, 2009.
- WALTY, Ivete L. C., FONSECA, Maria Nazareth S. e CURY, Maria Zilda F. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

WAGNER MOREIRA

Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa, pela PUCMG. É pesquisador da área literária, e editor da "Scriptum Livros" e da "ATO – Revista de Literatura". Publicou, entre outros, *transversos* (poesia, Scriptum Livros, 2003), *blues* (poesia, SAC-Dazibao, 2004) e *A escrita como lugar de encontros* (ensaios, Universidade de Itaúna, 2005).

DOSSIÊ ITALO CALVINO

Italo Calvino e a tradução

Andréia Guerini e Tânia Mara Moysés

Italo Calvino (1923-1985) conviveu com a tradução desde o início de seus quase quarenta anos de trabalho junto à Editora Einaudi de Turim, graças à orientação de intelectuais como Cesare Pavese e Elio Vittorini, responsáveis pela renomada antologia *Americana* (1942), lançada em pleno fascismo. Pavese recomenda ao jovem escritor, então com 23 anos, a tradução como exercício e ele a realiza com *Lord Jim*, de Joseph Conrad, como revela em cartas de 19 e 22 de março de 1947, respectivamente a Silvio Micheli e Marcello Venturi (*Lettere*, 2001, pp. 184; 187).

Se com a primeira experiência Calvino aprende a necessidade do conhecimento da língua de chegada e a revisão competente, com a segunda vai muito além de um exercício de tradução: substituto de Pavese (quando de sua morte em 1950), é encarregado do projeto editorial de *Fábulas italianas* (1956), dedicando-se, durante dois anos, a um trabalho que lhe exige um esforço que poderíamos situar em uma longa linha entre as traduções intralinguística e interlinguística, diante dos movimentos, ora de proximidade, ora de distanciamento entre o dialeto de determinada fábula (num total de duzentas) e a língua italiana. O foco no italiano, como língua de chegada, já é a centelha a iluminar-lhe a defesa da língua como núcleo da literatura nacional e componente principal de sua possível traduzibilidade, tema de

acalorados debates intelectuais nos anos Sessenta, inclusive entre ele e Pasolini.

A palavra, que precisa de um espelho em que possa ver-se quase “visível e circunscrita” como a entendia Leopardi, encontrou ressonância em Calvino também com referência aos estudos de tradução, pois o autor de *Marcovaldo* é ligado por afinidades intelectuais ao poeta de “L’Infinito”. Assim, o trinômio autor-tradutor-leitor e a síntese entre fidelidade e liberdade, que Leopardi apresenta como uma das mais fecundas contribuições para a tradutologia, reflete-se no quadrinômio autor-editor-tradutor-leitor de Calvino que representa a situação por ele vivenciada em relação à tradução, em virtude de sua atividade editorial na Einaudi. Calvino exerce o papel de *tradutor* no próprio trabalho; vive como *autor* uma parceria crítico-colaborativa com seus tradutores; como *editor* é colaborador e/ou revisor de traduções; como *leitor* reconhece o peso das ações dos outros três agentes para a fruição da leitura, além de praticar a crítica literária, que inclui a crítica da tradução.

Desse modo, além de ser um escritor reconhecido como um dos expoentes do século XX e traduzido em dezenas de línguas, Calvino também atua como tradutor e incentivador da tradução ao cumprir etapas necessárias à publicação de literatura estrangeira em seu trabalho na Einaudi. Durante o

período 1961-1983, ele passa a exercer a função de consultor editorial, sendo responsável também pela coleção *Centopagine* (1971-1983), dedicada a clássicos da literatura estrangeira traduzida.

Além disso, acompanha o desenvolvimento das pesquisas sobre tradução, pois em 1965, a Einaudi publica *Teoria e storia della traduzione*, de Georges Mounin. Em 1967, Calvino traduz *Les Fleurs Bleues* (1965), de Raymond Queneau; em 1976 publica a tradução de *Petit abécédaire illustré* (1969), de Georges Perec. No período 1977-1982, colabora com Sergio Solmi na tradução poética de *Petite cosmogonie portative* (1950), de Queneau, além de se ocupar, ainda nos anos Setenta, como revisor das traduções do autor francês, com o objetivo de divulgar-lhe a obra. Nessa década, revisa sua seleção de textos de outro francês de sua admiração, Charles Fourier, revelando-se muito preocupado em encontrar um modo de “manter o espírito do autor” na tradução em italiano. O último trabalho, com a “consultoria técnica” de Primo Levi, conforme mostram várias cartas trocadas em 1985, é a tradução *Le chant du styrène*, de Queneau, referente ao célebre documentário (1957, 12’) de Alain Resnais.

Calvino demonstra na sua parceria com seus tradutores que a tradução os submete à prova ética em seu trabalho, como repercussão do trabalho do autor, com todas as implicações culturais, geográficas, históricas, sociais e políticas decorrentes. Percebe-se, nas cartas trocadas com os mesmos, que, como autor, ele não deixa de considerar a ação dos tradutores uma intrusão, porém de cunho muito peculiar, pois o texto traduzido, embora encontrando-se na realidade espaçotemporal do tradutor, por mais contrastante que essa seja com a do autor, deveria manter-lhe o “espírito”.

Além disso, existem as muitas exigências editoriais, sobretudo em um mundo dominado pelo mercado. Daí a necessidade de uma “deontologia profissional”. Assim, para nosso exercício de *tradução como leitura* das teorias de Calvino sobre o tema, escolhemos o ensaio *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* (Saggi, pp. 1825-1831) escrito para um congresso ocorrido em Roma em 04 de junho de 1982, em que o escritor atesta, já a partir do título, a sua definição de tradução. Como “arte”, a tradução requer a ação dos quatro agentes do quadrinômio autor-editor-tradutor-leitor, conforme Calvino reitera nesse ensaio: muito ligada à relação entre o *autor* e o *tradutor* e entre esse e o *editor*, agente oculto e imprescindível para que a tradução não chegue ao *leitor* como “um desastre” (Saggi, pp. 1827; 1829).

Desse modo, estendemos aos leitores o convite implícito no texto de Calvino, de realizarem também a sua própria “tradução-

leitura” de seus autores preferidos, pois o encontro entre as duas línguas envolvidas na experiência da tradução torna a leitura densa de sugestões por tudo o que representam: o texto, o contexto, os vários níveis de análise do enunciado, com um chamamento fascinante, que não deixam de testemunhar as palavras de Calvino: “Traduzir é uma arte: a passagem de um texto literário, qualquer que seja o seu valor, em uma outra língua, exige sempre algum tipo de milagre” (Saggi, 2001, p. 1826).

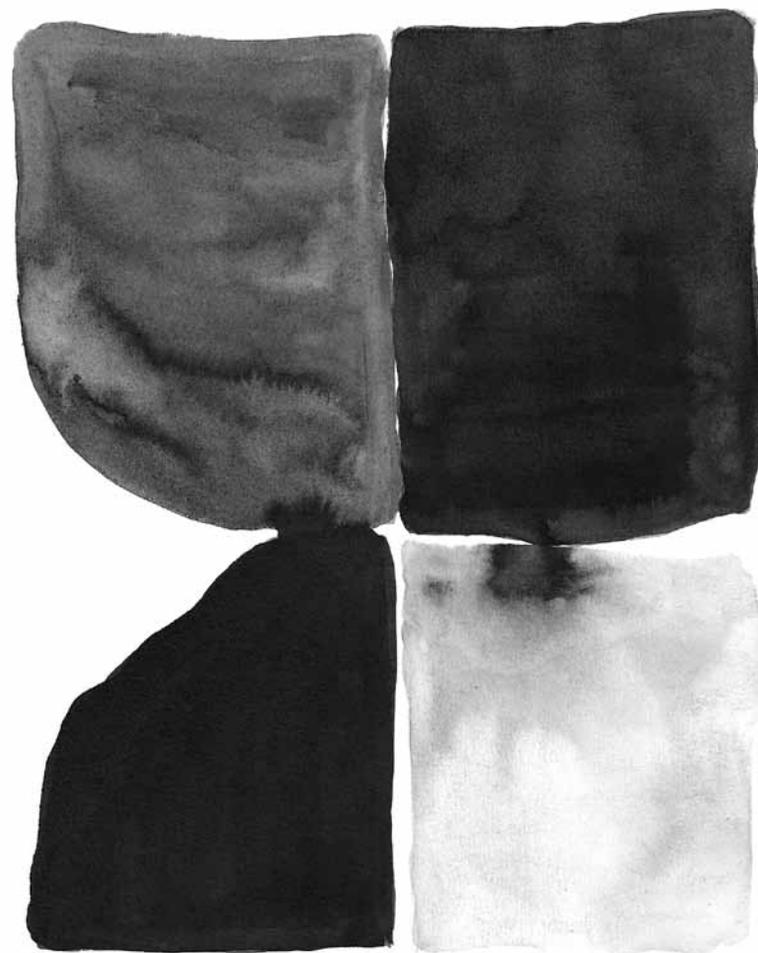


Ilustração de Isaura Pena

ANDRÉIA GUERINI

Professora Adjunto IV de Literatura da UFSC, e vice-líder do Grupo de Estudos Italo Calvino UNB-UFSC-CNPQ.

TÂNIA MARA MOYSÉS

Doutora em Literatura pela UFSC (2010) e Pós-doutoranda em Estudos da Tradução (PGET/UFSC), e membro do Grupo de Estudos Italo Calvino UNB-UFSC-CNPQ.

DOSSIÊ ITALO CALVINO

Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto

Italo Calvino

Entre os romances como entre os vinhos, existem os que viajam e os que não viajam. Uma coisa é tomar um vinho no local da sua produção e outra coisa é tomá-lo a milhares de quilômetros de distância.

Viajar ou não em relação aos romances pode depender de questões de conteúdo ou de forma, isto é, de linguagem.

Normalmente ouve-se dizer que os romances italianos lidos com mais prazer pelos estrangeiros são os muitos caracterizados pela localização, especialmente pelo ambiente meridional e, de qualquer modo, os que descrevem lugares que se podem visitar, e que celebram a vitalidade italiana segundo a imagem que se faz dela no exterior.

Eu acredito que isso possa ter acontecido, mas hoje não ocorre mais. Primeiro, porque um romance regional implica um conjunto de conhecimentos detalhados que o leitor estrangeiro nem sempre consegue captar e, segundo, porque uma certa imagem da Itália como país “exótico” já está distante da realidade e dos interesses do público. Em suma, para que um livro atravesse as fronteiras é necessário que contenha algumas razões de originalidade e de universalidade, isto é, exatamente o contrário da confirmação de imagens conhecidas e do particularismo local.

E a linguagem tem uma importância máxima pois, para manter desperta a atenção do leitor, é preciso que a voz que lhe fala tenha um certo tom, um certo timbre, uma certa vivacidade. A opinião corrente é a de que se exporta melhor um escritor que escreva em um tom neutro, pois

dá menos problemas de tradução. Mas acredito que essa ideia também seja superficial, porque uma escrita cinzenta pode ter um valor somente se o sentido de monotonia que transmite tem um valor poético, isto é, se é criação de uma monotonia muito pessoal, caso contrário ninguém se sente estimulado a ler. A comunicação deve estabelecer-se através do tom pessoal do escritor, e isso pode ocorrer também em um nível corrente, coloquial, uma comunicação não diferente da linguagem do jornalismo, mais vivaz e brilhante; e pode ser uma comunicação mais intensa, introvertida, complexa, como é próprio da expressão literária.

Em suma, para o tradutor os problemas a serem resolvidos nunca faltam nem diminuem. Nos textos em que a comunicação é do tipo mais coloquial, se o tradutor consegue captar o tom justo desde o início, pode continuar nessa tarefa com uma desenvoltura que parece – que deve parecer – fácil. Mas traduzir nunca é fácil; há casos em que as dificuldades são resolvidas espontaneamente, quase inconscientemente, colocando-se em sintonia com o tom do autor. Porém, para os textos estilisticamente mais complexos, com diversos níveis de linguagem que se compensam mutuamente, as dificuldades devem ser resolvidas frase por frase, seguindo o jogo do contraponto, as intenções conscientes ou as pulsões inconscientes do autor. Traduzir é uma arte: a passagem de um texto literário, qualquer que seja o seu valor, em uma outra língua, exige sempre algum tipo de milagre. Todos sabemos que a poesia em versos é intraduzível por definição; mas a verdadeira literatura, mesmo

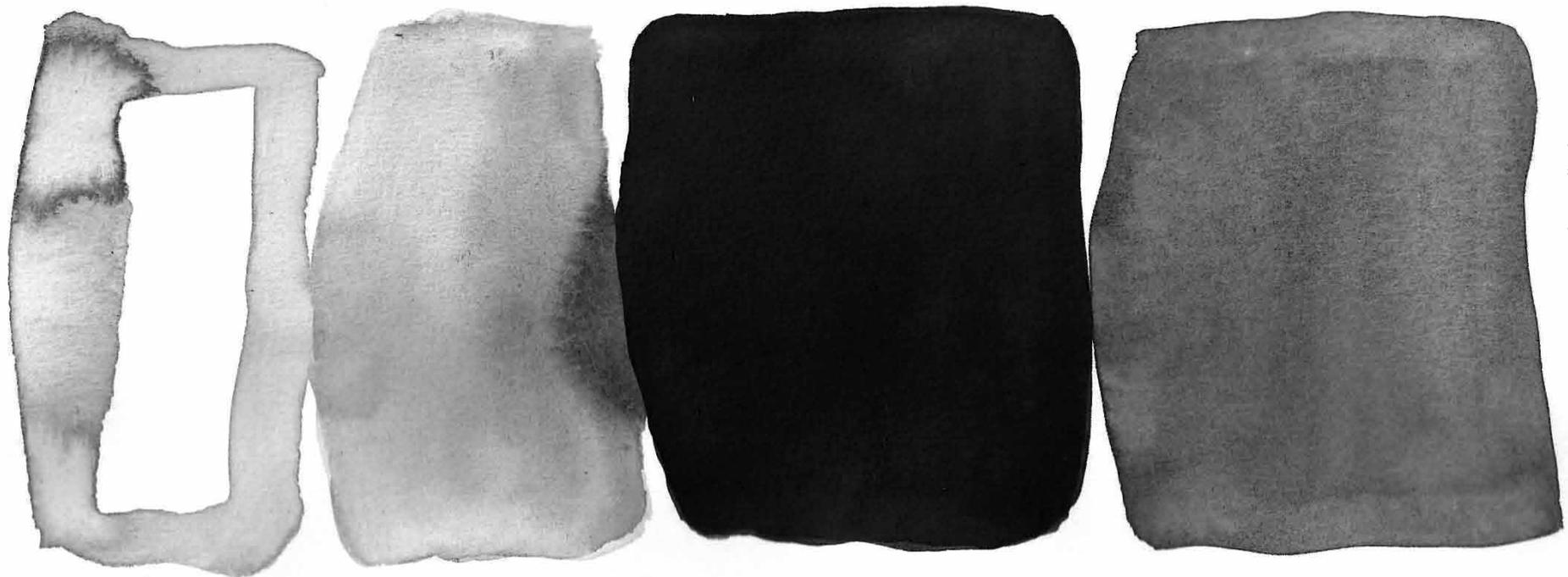


Ilustração de Isaura Pena

a em prosa, trabalha exatamente na margem intraduzível de cada língua. O tradutor literário é aquele que se coloca inteiramente em jogo para traduzir o intraduzível.

Quem escreve em uma língua minoritária como o italiano chega antes ou depois à amarga constatação de que a sua possibilidade de comunicar se sustenta sobre fios sutis como teias de aranha: basta mudar o som e a ordem e o ritmo das palavras, e a comunicação falha. Quantas vezes, lendo a primeira versão da tradução de um texto meu, que o tradutor me mostrava, sentia uma estranheza diante do que lia: estava aí tudo o que eu havia escrito? Como tinha podido ser tão inexpressivo e insípido? Depois, relendo o meu texto em italiano e confrontando-o com a tradução, via que era até uma tradução fidelíssima. Mas no meu texto, uma palavra que era usada com uma intenção irônica, apenas mencionada, a tradução não captava. Já uma subordinada que no meu texto era sem valor, na tradução adquiria uma importância injustificada e um peso desproporcional. Ainda, no meu texto, o significado de um verbo era atenuado pela construção sintática da frase enquanto na tradução soava como uma afirmação peremptória: em suma a tradução comunicava algo completamente diferente daquilo que eu havia escrito.

E essas são coisas das quais, escrevendo, eu não me dera conta, e que eu descobria apenas me relendo em função da tradução. Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto. Acredito que isso tenha sido dito muitas vezes; posso acrescentar que, para um autor, refletir sobre a tradução de

seu próprio texto, discutir com o tradutor, é o verdadeiro modo de ler a si mesmo, de entender bem o que escreveu e o porquê.

Estou falando sobre as traduções do italiano para o inglês em um congresso, e devo esclarecer duas coisas. A primeira, o drama da tradução – como o descrevi – é mais intenso quanto mais duas línguas são afins; já entre italiano e inglês a distância é tal que traduzir quer dizer, em alguma medida, recriar e é possível salvar o espírito de um texto quanto menos o tradutor se expuser à tentação de fazer da mesma um calco literal. O estranhamento, de que falava, me ocorreu, mais frequentemente, lendo-me em francês, já que as possibilidades de uma distorção oculta são contínuas; para não falar do espanhol, que pode construir frases quase idênticas ao italiano e em que o espírito é completamente oposto. Em inglês podem existir resultados tão diversos do italiano que me ocorre não me reconhecer por nada, mas também efeitos felizes, precisamente porque nascem de recursos linguísticos do inglês.

A segunda coisa, os problemas não são menores para as traduções do inglês para o italiano, em suma, não gostaria que parecesse que apenas o italiano leva consigo esta condenação de ser uma língua complicada e intraduzível; também a aparente facilidade, rapidez, praticidade do inglês requerem o dom particular que somente o verdadeiro tradutor possui.

De qualquer língua e para qualquer língua que se traduza, é necessário não apenas conhecer a língua mas também saber entrar em contato com o espírito da língua, o espírito das duas línguas, saber como as duas

línguas podem transmitir-se, uma para a outra, a sua essência secreta. Eu tenho a sorte de ser traduzido por Bill Weaver que possui esse espírito da língua em grau máximo.

Eu acredito muito na colaboração do autor com o tradutor. Essa colaboração, antes da revisão da tradução pelo autor, que pode acontecer apenas para um número limitado de línguas em que o autor possa dar uma opinião, nasce das perguntas do tradutor ao autor. Um tradutor que não tem dúvidas não pode ser um bom tradutor. O meu primeiro parecer sobre a qualidade de um tradutor sou capaz de dar pelo tipo de perguntas que me faz.

Além disso, acredito muito na função da editora, na colaboração entre editor e tradutor. A tradução não é alguma coisa que se possa receber e mandar para a impressão; o trabalho do *editor* é oculto, mas quando existe dá os seus frutos, e quando não existe, como hoje acontece na grande maioria dos casos na Itália e é a regra quase geral na França, é um desastre. Naturalmente podem existir casos em que o *editor* estraga o trabalho bem feito do tradutor; mas eu acredito que o tradutor, por mais competente que seja, ou melhor, justamente quando é competente, precisa que o seu trabalho seja avaliado frase por frase por alguém que confronte texto original e tradução e possa, nesse caso, discutir com ele. Bill Weaver pode dizer-lhes como importa para ele trabalhar com uma grande *editora* como Helen Wolff, um nome que ocupa um lugar importante na editoria literária, primeiro na Alemanha de Weimar, depois nos Estados Unidos. Devo dizer que os dois países em que as traduções de meus livros conseguiram marcar a sua presença na atualidade literária são os Estados Unidos e a França, isto é, os dois países onde tenho a sorte de ter *editores* fora do comum; falei de Helen Wolff que tem a tarefa mais fácil, enquanto trabalha com um tradutor também fora do comum como Bill Weaver. Resta-me falar de François Wahl, que, pelo contrário, teve que refazer de cima a baixo quase todas as traduções de meus livros publicados na França pela Seuil, até que, na última, consegui fazê-lo colocar também o seu nome. Seria justo que o seu nome também figurasse nas traduções anteriores.

Há problemas que são comuns à arte de traduzir de qualquer língua e problemas que são específicos ao traduzir autores italianos. É preciso partir do fato de que os escritores italianos têm sempre um problema com a própria língua. Escrever nunca é um ato natural; não tem quase nunca uma relação com a fala. Os estrangeiros que convivem com italianos terão certamente notado uma particularidade da nossa fala: não sabemos terminar as frases, deixamos sempre as frases pela metade. Talvez os americanos não sejam muito sensíveis a isso, porque também nos Estados Unidos se fala com frases incompletas, interrompidas, exclamações, expressões idiomáticas sem um preciso conteúdo semântico. Mas se nos compararmos com os franceses que são acostumados a começar as frases e a terminá-las, com os alemães que devem sempre colocar o verbo no final, e também com os ingleses que geralmente constroem as frases com grande propriedade, vemos que o italiano da fala corrente

tende a esvanecer-se continuamente no nada e, caso se devesse transcrever, dever-se-ia fazer um uso contínuo de reticências. Ora, para escrever é preciso, ao contrário, conduzir a frase até o fim, por isso a escrita requer um uso da linguagem completamente diverso da fala do cotidiano. É preciso escrever frases completas que queiram dizer alguma coisa, porque a isso o escritor não pode subtrair-se: deve sempre dizer alguma coisa. Mesmo os políticos terminam as frases, mas eles têm o problema oposto, o de falar para não dizer, e é preciso reconhecer que a sua arte nesse sentido é extraordinária. Mesmo os intelectuais geralmente conseguem terminar as frases, mas eles devem construir discursos completamente abstratos, que não toquem nunca nada do real e que possam gerar outros discursos abstratos. Eis então qual é a posição do escritor italiano: é escritor quem usa a língua italiana em um modo completamente diferente daquele dos políticos, completamente diferente daquele dos intelectuais, mas não pode recorrer à fala corrente cotidiana porque essa tende a perder-se no inarticulado.

Por isso o escritor italiano vive sempre ou quase sempre em um estado de neurose linguística. Deve inventar para si mesmo a linguagem em que escrever, antes de inventar as coisas a escrever. Na Itália, a relação com a palavra é essencial não só para o poeta, mas também para o escritor em prosa. Mais do que outras grandes literaturas modernas, a literatura italiana teve e tem seu centro de gravidade na poesia. Como o poeta, o escritor de prosa italiano tem uma atenção obsessiva pela palavra em particular, e pelo “verso” contido na sua prosa. Se não tem essa atenção em um nível consciente, quer dizer que escreve como em um *raptus*, como é próprio da poesia instintiva ou automática.

Essa percepção problemática da linguagem é um elemento essencial do espírito do nosso tempo. Por isso a literatura italiana é um elemento necessário à grande literatura moderna e merece ser lida e traduzida. Pois o escritor italiano, ao contrário do que se acredita, não é nunca eufórico, alegre, solar. Na maior parte dos casos, tem um temperamento depressivo, mas com um espírito irônico. Os escritores italianos podem ensinar somente isto: a enfrentar a depressão, mal do nosso tempo, condição comum à humanidade do nosso tempo, defendendo-se com a ironia, com a transfiguração grotesca do espetáculo do mundo. Existem também os escritores que parecem transbordantes de vitalidade, mas é uma vitalidade com fundo triste, obscuro, dominada pela sensação da morte.

É por isso que, conquanto seja difícil traduzir os italianos, vale a pena fazê-lo: porque vivemos com o máximo de alegria possível o desespero universal. Se o mundo é sempre mais insensato, a única coisa que podemos procurar fazer é dar-lhe um estilo.

Andreia Guerini e Tânia Mara Moysés.

DOSSIÊ ITALO CALVINO

Explosão, Implosão: o inédito encontro do senhor Palomar com o senhor Mohole

Bruna Fontes Ferraz

O Senhor Palomar – personagem criado por Italo Calvino e também considerado alter ego do escritor – tem por característica as habilidades de observar, narrar, descrever e – acima de tudo – de contemplar e meditar. O livro de Calvino publicado em 1983 e que tem por título o nome desse personagem é uma tentativa, um exercício de descrever cada instante da vida do protagonista calviniano. entanto, suas reflexões não se restringem ao espacial, ao universal como podemos supor ao saber que o personagem tem o mesmo nome do maior telescópio do mundo. Palomar é capaz de tornar coisas pequenas em grandes e de atribuir valor a acontecimentos insignificantes, pois vivencia e experimenta situações inusitadas a partir do que vê em seu cotidiano. Assim, consideramos Palomar como um ser que busca a totalidade ao procurar perceber toda a complexidade do universo a partir de um simples botão de uma flor, por exemplo. Ele traz em si suas próprias contradições e questionamentos, os quais nos são revelados por meio do diálogo que tem com um ser que tem nome e pensamento exatamente opostos aos seus: o senhor Mohole.

Diante disso, propomos, aqui, apresentar a tradução do conto inédito “Il signore Mohole” (O senhor Mohole), que pela sua ausência – já que este conto não foi incluído na edição de *Palomar* nem no jornal *Corriere della Sera* (jornal italiano no qual Calvino

publicou muitas histórias que não foram incluídas em seus livros) – permitiu a criação do personagem Palomar tal qual o conhecemos na edição de 1983: um ser que olha para cima e para baixo, para o espacial e para o subterrâneo, para o distante e para o próximo.

Em “O senhor Mohole”, que integra uma pasta a qual Calvino intitulou de “Palomar-Testi” (Palomar-Textos), encontraremos o personagem Palomar em diálogo com o senhor Mohole. Observemos que o projeto inicial de Calvino previa a inclusão de outro personagem, além de Palomar: tratava-se do senhor Mohole, o qual, veremos, possuiria características totalmente opostas às do senhor Palomar.

O conto em questão, escrito entre 22 e 26 de agosto de 1983, apresenta o personagem Mohole, cujo nome remete a uma sonda perfuratriz, isto é, nome de significado oposto ao nome Palomar que, como vimos, se refere ao maior telescópio do mundo. Não é à toa que esses nomes foram escolhidos para esses personagens, pois enquanto Palomar lança sempre o seu olhar em dimensão espacial, celeste, mas também para as coisas próximas, Mohole está atento para o que pode encontrar sob os seus pés, subterraneamente. Assim, enquanto Mohole acredita que as coisas só têm um dentro, de modo que, para ele, a ideia de universo seria inconcebível, Palomar percebe que tudo pode estar contido num “nó daquele laço do sapato”.

Mas as divergências entre os dois não param por aí. Palomar defende a ideia da explosão, de algo que se dissemina em várias direções, buscando o contato, o choque com o fora. No entanto, considerando a imagem da explosão como algo que traz uma ilusão de criação e disseminação, Mohole acredita que as guerras, principalmente após a bomba de Hiroshima, culminaram com a crise dessa imagem, que, a seu ver, gera aniquilamento e catástrofe. Assim, contrapondo essa ideia, Mohole – o senhor do interior e do profundo – vê na implosão o movimento necessário para impelir objetos e coisas a avançarem rumo ao nada. Para ele, somente a implosão permitiria ir ao encontro do interior, no qual nada vai ser desperdiçado.

As diversidades entre Palomar e Mohole podem ser consideradas, num primeiro momento, como anunciadoras de uma inimizade entre os personagens. No entanto, Mohole é um inimigo necessário, pois é ele quem força Palomar a ver não só para fora, mas também para dentro de si e do mundo. Por isso, o próprio Palomar acaba evidenciando que Mohole é o seu sócia: “Quanto mais eu observava o meu inimigo,

mais me convencia de que ele era o meu sócia, não sabia mais quem era ele e quem era eu”.

Essas reflexões sobre o senhor Mohole nos permitem afirmar que a não inclusão dos contos que apresentam o personagem Mohole (além deste conto, há também o conto inédito “L’antipatico” – O antipático) na edição *Palomar* foi necessária para que o personagem Palomar surgisse tal como na edição de 1983: ou seja, após criar o senhor Mohole, Calvino resolveu, a nosso ver, fundir os dois personagens, já que o Palomar da edição de 83 olha para cima e para baixo, para dentro e para fora, abrangendo também as características de seu inimigo que na verdade nada mais é do que seu sócia por assim dizer invertido, como numa imagem especular.

Nossa breve consideração sobre esse conto inédito de Italo Calvino buscou evidenciar que a importância da busca por conhecimento múltiplo e infinito foi o que possibilitou ao personagem Palomar contemplar o mundo, as coisas próximas e distantes e só assim, ao conhecer o todo, o universal, aprender a conhecer o que há em si mesmo. Nesse sentido, podemos considerar que em todos os seus exercícios de

olhar o próximo para identificar o espacial, o senhor Palomar buscou conhecer a si mesmo, numa tentativa de autoconhecimento a partir de uma reflexão externa, num contato com o Fora e com o diferente, o oposto. Os exercícios de Palomar são sempre exercícios de reflexão, meditação, rememoração a partir do seu cotidiano, a partir de cada instante de sua vida. Do encontro e choque com Mohole, Palomar pôde ir para cima e para baixo, para fora e para dentro de si e do Universo.

Portanto, deixemos, agora, que vocês, leitores, possam também aproveitar o conto O senhor Mohole a fim de que, ao refletirem junto com o senhor Palomar e com o senhor Mohole, possam também buscar o autoconhecimento. Bom passeio rumo ao Espaço, ao Subterrâneo! Boa leitura pelas trilhas calvinianas!

Bibliografia:

CALVINO, Italo. *Romanzi et racconti* 3. Milano: Mondadori, 1994.

BRUNA FONTES FERRAZ

Licenciada em Língua Portuguesa pela UFOP e mestranda em Teoria da Literatura pela UFMG, com pesquisa sobre mimesis a partir de *As cósmicas*, de Italo Calvino. Participa como pesquisadora do Grupo de Estudos Italo Calvino UNB-UFSC-CNPQ e do Grupo de Estudos Blanchotianos e de Pensamento do Fora UNB-CNPQ.

DOSSIÊ ITALO CALVINO

O senhor Mohole

conto inédito da “Oficina de Palomar”

Tradução por Eclair Antonio Almeida Filho

Contra o universo

— Posso sentar? O meu nome é Palomar.

— O meu, Mohole.

— Prazer.

— Prazer. O seu nome me lembra o maior telescópio do mundo, na Califórnia.

— E você se chama como um projeto de perfuração geológica, a escavação mais profunda do mundo, que deveria atravessar a crosta terrestre.

— Pura coincidência.

— Homonímia fortuita a minha também.

— Não é que você, senhor Palomar, em virtude do seu nome, veja mais longe do que os outros?

— Pelo contrário: procuro olhar as coisas próximas como um astrônomo observa as variações de luminosidade das Cefeidas. E o seu nome, por sua vez, senhor Mohole, o faz ouvir o chamado do profundo?

— Estou atento a tudo aquilo que pode se encontrar sob os meus pés, nada mais. Um campo de observação mais limitado do que o seu, senhor Palomar.

— Quem lhe disse que o próximo é mais limitado do que o distante? Basta olhar qualquer coisa com atenção para que se abram perspectivas sem limites. Mesmo um botão pode conter o universo.

— Você crê no universo? Eu não. As coisas têm só um dentro, não um fora. Um abaixo, não um acima. Assim também

com os homens. Somos seres planos, comprimidos, achatados sobre um único plano, que imaginam que exista um espaço e que projetam para si figuras que não têm mais realidade do que os fosfenos que se vêem com olhos fechados. Não há nenhum firmamento fora de nós, senhor Palomar: esteja certo disso.

— Se não tenho presente o universo, perco o sentido das proporções. Por muito tempo tenho pensado: o ambiente que condiciona a minha vida cotidiana é composto em igual medida por coisas próximas e distantes: o açougue, o horário de trabalho, a passagem das Plêiades no horizonte; por isso tenho que estar ciente de que todas estas coisas dão o fundamento para cada pensamento ou gesto ou frase meus. Não apenas isso, mas não havia razão para que eu não considerasse igualmente importantes as coisas que parecem não me dizer respeito diretamente: as roupas dos esquimós, as constelações que não se veem, aquelas cuja existência ignoramos... Não há nada no universo que não exerça a sua influência sobre mim; partindo desta convicção, cada vez que eu dou um laço num sapato considero o laço no quadro do sistema solar, da galáxia, do sistema de galáxia...

— Terá tido o seu proveito, senhor Palomar. E depois? Você está falando no passado. Mudou de ideia?

— Não exatamente, senhor Mohole. Convenci-me de que tudo já estava contido no nó daquele laço do sapato: a galáxia, o vazio, o tempo, a inércia, as catástrofes... Desde então sigo um outro método.

— Não é um outro. O seu telescópio está sempre apontado para o firmamento, como aquele telescópio do monte homônimo seu, mesmo que você creia no contrário.

— E a sua sonda, senhor Mohole, aponta sempre para o centro da terra?

— O centro é inalcançável; portanto, para mim é como se não existisse centro algum. Sob os nossos pés se abrem cavernas, fissuras, desmoronamentos, se acumulam estratificações de barro e rocha.

— Você habita lá, senhor Mohole? Quero dizer: é essa a paisagem sobre a qual se movem os seus pensamentos?

— Não há paisagem. Tudo aquilo que conta acontece no escuro. Tive que aprender a me mover no escuro. Ou a ficar parado firme, enquanto o escuro se move ao meu redor, pesa nas minhas costas. Tudo o que posso fazer é reconhecer os movimentos do escuro, as formas que ele assume, e não me deixar esmagar.

— Por isso mesmo você crê num universo fora de você! Um universo escuro, que cai nas suas costas, que as esmaga...

— Não é dentro... Bem abaixo no fundo... Não faço outra coisa senão cair no escuro dentro de mim... O escuro que despenca no próprio escuro sou eu...

O sósia

Às vezes um amargo sentido de frustração toma Palomar. Muitas vezes Palomar acreditou ver abrir-se no mundo opaco uma fresta de transparência, teve a esperança de que atravessando as coisas o seu pensamento pudesse surpreender num vislumbre de perspectiva a extensão do espaço e do tempo, a conexão do necessário e do possível, da forma e do acaso. Mas a ilusão de ter encontrado um método aplicável à compreensão de quaisquer problemas e circunstâncias choca-se a cada vez contra uma barreira de sombra compacta: de si mesmo, do seu próximo, de como agir ou não agir para evitar o mal próprio e dos outros e possivelmente fazer o bem, de tudo isto Palomar não sabe nada. Se ele esperava que as suas reflexões o levassem a adquirir alguma sabedoria, é forçado a reconhecer que sobre essa via não tem avançado nenhum passo.

— Em suma, tudo aquilo que é humano lhe é alheio, senhor Palomar, — o cutuca Mohole. Não serei eu quem vai se maravilhar com isso. Você persegue um conhecimento objetivo e destacado, que no mundo humano não tem apreensão. Como se pode observar a si mesmo sem paixão?

— Talvez desabando como chumbo sobre mim mesmo de improviso, surpreendendo-me sem que eu mesmo percebesse, — responde Palomar. — Sim, tenho experimentado isso, mas as imagens que me revelam e me comprometem e que eu parecia estar a ponto de pegar em flagrante me transmitiam um mal-estar incompatível com a calma da mente que é necessária para entender.

— Esforços inúteis: ninguém jamais se viu no espelho como verdadeiramente é — comenta Mohole. — No momento em que você se vê no

espelho, simula o rosto de modo que o espelho lhe devolva a sua imagem mais tranquilizadora.

— Então me propus concentrar a minha atenção nos outros — continua Palomar. — Mas observando as pessoas que me eram mais próximas e que eu devia conhecer melhor, jamais poderia ter sido objetivo, porque antes de tudo eu teria que ter esclarecido a relação que me ligava a elas; o que, não me conhecendo a mim mesmo, me era impossível. E para com quem me era mais distante, estranho, a indiferença obstrui cada esforço de escutar no ânimo delas.

— Você experimentou com aversão? — sugere Mohole.

— Talvez o conhecimento do humano possa estar fundado só na antipatia, na malevolência, na repulsa. Este é o único sentimento do qual podemos estar seguros, e no qual podemos reconhecer reciprocidade e coerência, e com base no qual podemos estabelecer que um outro ser humano existe verdadeiramente para nós. Só a inimizade nos torna o próximo conhecível.

E Palomar: — Pois bem: experimentei construir um inimigo para mim, reconhecer nele tudo aquilo que provoca a minha intolerância e as minhas fobias. Dei a esse inimigo um vulto e um nome: o seu, senhor Mohole.

E Mohole: — Você não quer me anunciar que eu lhe abri o conhecimento do humano?

Palomar: — Não. Quanto mais eu observava o meu inimigo, mais me convencida de que ele era o meu sósia, não sabia mais quem era ele e quem era eu...

A implosão

O senhor Palomar e o senhor Mohole discutem sobre modelos cosmológicos. Palomar fala da expansão do universo, das galáxias que se distanciam, da rarefação das massas estelares num céu cada vez mais vasto e mais vazio, do movimento que continua desde as origens do tempo e que dilata os confins do espaço, impelindo os mais distantes objetos astrais a avançar no nada.

— Você precisaria estabelecer — observa o senhor Mohole — desde quando é que a ideia da explosão fascina as mentes humanas, tanto como imagem de catástrofe quanto como imagem de nascimento, de gênese. Não deveria ser anterior à invenção da pólvora para disparo. Certamente é na era moderna que esta imagem triunfa: desde quando as guerras napoleônicas associaram o crepitar dos canhões com a ilusão de que se estava criando algo de novo e promissor, mas pelo contrário simplesmente causando danos a bens e pessoas. De fato, logo depois começa o romantismo, que exalta o explodir das paixões, da poesia, dos ideais. Este culto da explosão deveria ter entrado em crise, doravante, depois de Hiroshima. Hoje não me parece que possa significar outra coisa senão desejo de aniquilamento, espera de catástrofe.

— E qual nova imagem poderia tomar o lugar da explosão?

— A implosão. O desabar rumo ao interior, no qual nada se desperdiça. É o destino das estrelas que morrem de velhice; talvez esse destino toque até mesmo o nosso sol. Como aquelas estrelas invisíveis, mas sobre cuja existência os astrofísicos estão prestes a jurar, nas quais pelo exaurir-se do impulso termonuclear a força de gravidade cresce ao ponto de determinar um desabamento da matéria em direção ao próprio centro, o que se chama um «colapso gravitacional», pelo qual nada mais pode sair delas, tampouco a luz. Sobre as hipóteses dos astrofísicos, não posso julgar; a pergunta que me ponho, quando ouço despreverem esses corpos celestes, que vêm sendo chamados de «buracos negros», se bem que sejam o contrário de um buraco (cheios como são de matéria que se adensa até esmagar os próprios átomos em um agregado compacto e fechado sobre si mesmo para sempre) é: qual tipo de nova catástrofe nos anuncia esta imagem que nos vem sendo proposta?

— Catástrofe e novo nascimento, mas também esta – intervém Palomar. – Se o universo uma vez junto ao extremo da sua expansão começar a contrair-se e percorrer novamente para trás de todas as fases do seu ciclo, a matéria no fim voltará a se concentrar no estado de densidade que tinha no momento da explosão primordial. A história do universo não tem fim... O ciclo recomeçará depois que todo o universo tiver sido engolido por um «buraco negro»...

— Aquilo que é do seu universo não me importa. A catástrofe é o nosso habitat de sempre, a história é apenas a passagem de uma catástrofe a outra. Procuro entender apenas o que significa a implosão para mim: crise centrípeta, introversão focalizada, identificação em um mim mesmo imutável, auto-suficiência incomunicável...

— Mas inclusive concentração das próprias faculdades, absorção de forças, estabilidade e compacidade interiores...

— Agora que acabo de dizer o pior, não é necessário acrescentar mais nada: tudo já está aí.

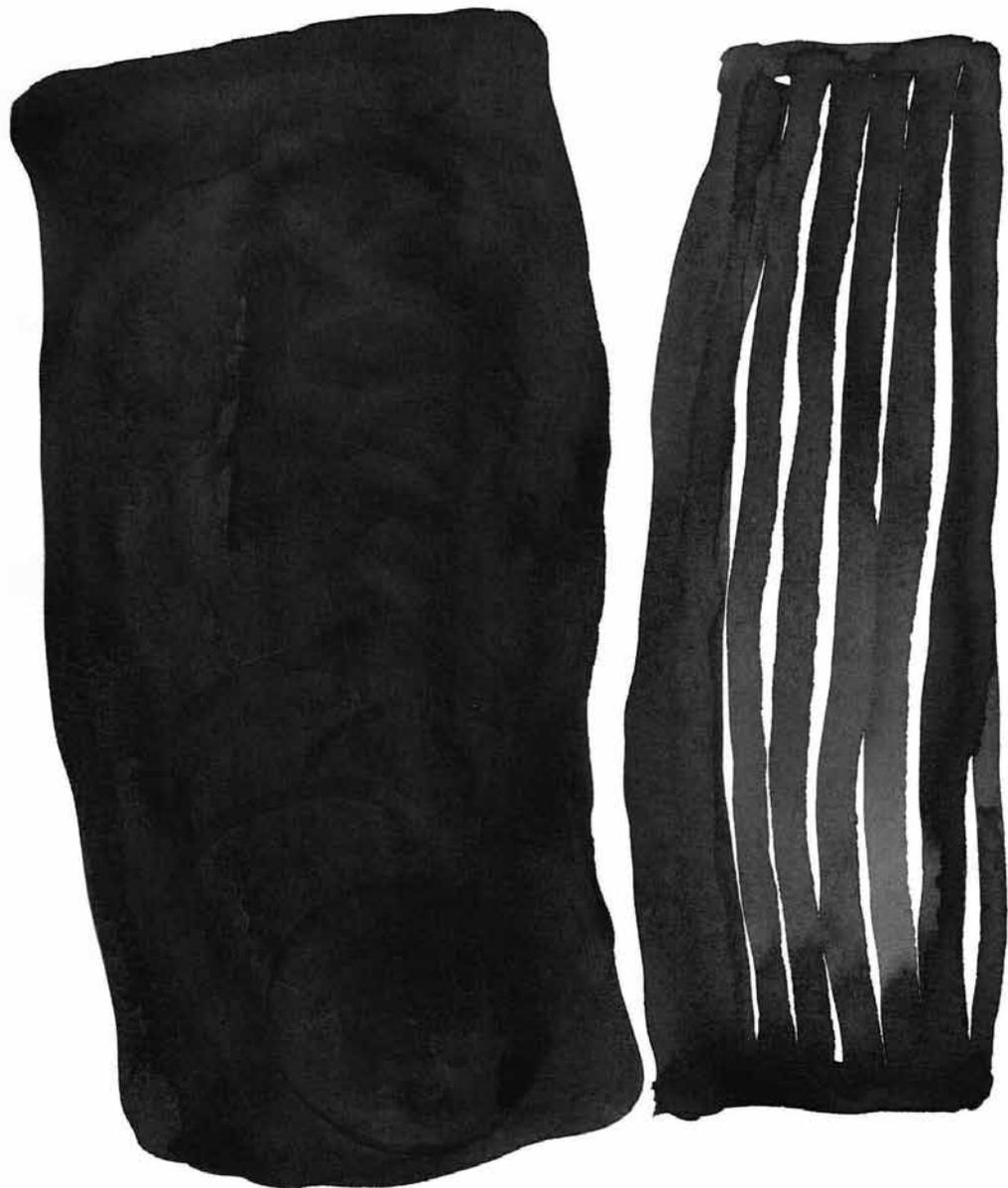


Ilustração de Isaura Pena

ECLAIR ANTONIO ALMEIDA FILHO

Professor Adjunto do Curso de Tradução Francês-Português da UNB, líder do Grupo de Estudos Italo Calvino UNB-UFSC-CNPQ e do Grupo de Estudos Blanchotianos e de Pensamento do Fora UNB-CNPQ.

Os tradutores dos dois textos de Calvino que acompanham e ilustram este dossiê "Italo Calvino e a Tradução" - "Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto" e "O Senhor Mohole" -, gostariam de enfatizar que essas traduções se destinam única e exclusivamente a fins de estudos, tendo um caráter estritamente experimental, conforme Andreia Guerini e Tânia Mara Moysés observam em sua apresentação à conferência "Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto".



O dono da bola

Ana Elisa Ribeiro

Vamos jogar pare bola
Se esbarrar é estátua
Queimada, mãe da rua
Vôlei de rede no meio da via

Porrada de ranca
tico-tico fuzilado
menino e menina do mesmo lado
rouba bandeira, quatro quadrados

aprende a chutar de peito de pé
sai daqui que cê é mulher

puxa o cabelo, grito não vale
marca o gol com dois chinelos
de um lado do campo é amarelo

do céu ao inferno em um pé só
pare bola, sem roubar

jogar bola em Beagá
jogar bola em cima do morro
quando o jogo é de acertar
a bola rola, rola, rola pela rua afora
tem de gritar para alguém pegar

bola fora, pulou o muro da vizinha
quebrou a janela, estourou
com um bico
a mãe chegou na hora
e o dono da bola foi embora

ANA ELISA RIBEIRO

Poeta nascida em Belo Horizonte, é escritora, editora, revisora e preparadora de texto em editoras mineiras. Publicou *Poesinha* (Poesia Orbital, 1997), *Perversa* (Ciência do Acidente, 2002) e *Fresta por onde olhar* (InterDitado, 2008).