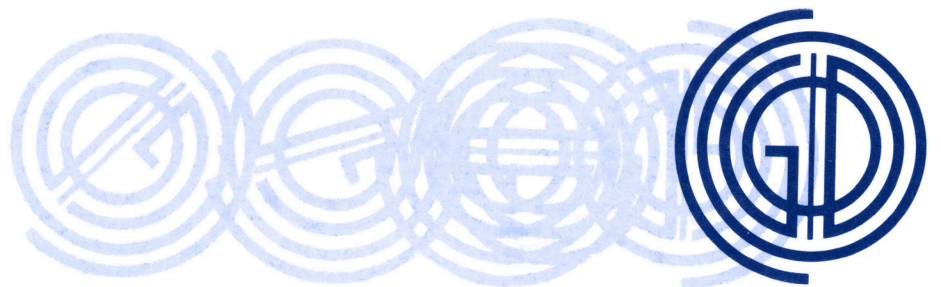


José Lino Grünewald

TRANSAS

TRAIÇÕES

TRADUÇÕES



**transas  
traicões  
traduções**

**josé lino grünewald**

## INTRODUÇÃO

Esta seleção de traduções, acompanhadas de notas ou miniensaios, obedece apenas a um pacto com a poesia. O critério de escolha é puramente subjetivo, ou seja, numa trilha de leituras, a tentativa de inserir em nosso idioma alguns dos poemas que permaneceram registrados pela sensibilidade, agitados pela instigação intelectual. E, em suma, sobras que foram consideradas possíveis de se adaptar a uma versão. Entre uma ou outra destas traduções, há o distanciamento superior a mais de vinte anos.

De um modo ou outro, traduzir, em si, já configura uma forma de interpretação intuitiva, um palmilhar em torno de. Heidegger, em **O Ser e o Tempo** (Sein und Zeit), procura demonstrar que toda exegese é circular, quer dizer, uma apreensão intelectual (um corpo-a-corpo com o entendimento) que é, nada mais, nada menos, uma antecipação do conjunto que se nos dá “existencialmente”.

Mas tudo, de qualquer maneira, desagua no problema da forma — o inferno da arte está lotado de bons “conteúdos”, se é que esta palavra ainda possui algum sentido em termos estéticos. Assim como o amor, a arte é amoral. E é nisso que reside seu fundamento ético. Tradução é forma — o transplante de estruturas, de elementos em relação, de uma língua para outra. “No meio do caminho”, a linguagem...

Traduzir, muitas vezes, conduz à traição semântica de super-estrutura, para que se propicie a infra-estrutura do original. Pound foi o maior poeta, além de grande crítico e tradutor de nosso século. E Pound sempre traiu, quando percebeu a necessidade de reproduzir a potencialidade dos autores escolhidos condicionada à alteração eventual do significado. Foi assim o que aconteceu, por exemplo, com Cavalcanti, Propertius ou Li Tai Po. Mas os resultados foram peças antológicas.

Encerra este volume, um poema que fizemos em junho de 1959, à la João Cabral de Melo Neto. Assim como as máscaras de Pound (Laforgue, Vidal, etc), é uma falsa tradução, um poema **à moda de**, invocação a um dos nossos grandes inventores dentro da estrutura do verso.

Transas, traições, traduções — transparências verbais.

J.L.G.

## William Shakespeare: A FÊNIX E A POMBA

Seja ave de mais alto canto  
Na única árvore em Arábia  
Triste arauto e trompa sábia  
E asas puras sigam o pranto.

Mas tu, abutre em bruxaria  
Malévolo êmulo do demo  
E áugure do inferno extremo,  
Não venha à nossa confraria.

Toda ave de tirano mito  
Está proibida nesta cena  
Salvo a águia, rei de penas  
E o rito fique assim restrito.

Que o sacerdote branco entoe  
A fúnebre arca do acalanto  
Seja da morte cisne santo  
Até que o requiem não mais soe.

E tu, ó corvo de três vidas  
Que pariste uma preta espécie  
Teu sopro forja e fenece e  
No carpir será tua acolhida.

Aqui a antífona inicia  
Amor e constância tomba  
Fugiram a fênix e a pomba  
Em mútua flama, via a via.

Então amaram como o amor  
Em cada par tem uma essência  
Dois diversos sem divergência  
E morto o número no amor.

Corações longe e não ilhados,  
Nenhum espaço se continha  
Entre a pomba e sua rainha  
E, em ambas, eram encantados.

O amor luziu nos dois aparte  
Quando a pomba o seu eu perfeito  
Viu no olhar da fênix feito;  
Era cada meu, do outro, parte.

A identidade liquidada  
Que, o próprio, o mesmo não era  
Duplo nome de uma só esfera  
Nem dois nem um era chamada.

O pensamento decomposto  
Viu divisão crescer também;  
A ambos qualquer nenhum, porém  
O simples muito bem composto.

Que bem, clamou, uma metade  
À concordante assemelhada  
O amor tem razão, razão nada,  
Se elas assim têm unidade.

Daí fêz-se esta cantilena  
Para a fênix e a pomba, elas  
Co-supremas, do amor estrelas,  
Como coro à trágica cena.

## THRENOS

Verdade, encanto e raridade  
Graça em toda simplicidade  
Aqui, em cinza, estão encerradas.

Ninho da fênix é a morte  
Colo da pomba leal consorte  
E, eternamente repousadas,

Não deixando posteridade  
Sem ser, de ambas, fragilidade  
Mas em castidade esposadas.

Parece a verdade e não sendo;  
Jactância do belo não havendo;  
Sobre as duas a tumba desce.

E na urna ei-las refazendo  
O seu vero ou falso e, morrendo,  
Suspiram pássaros uma prece.

**Ezra Pound:  
PIERE VIDAL VELHO**

**The Phoenix and Turtle** foi publicado pela primeira vez na antologia de Robert Chester, **Loves Martyr**, em 1601. E muitos chegaram a duvidar que Shakespeare fôsse o seu autor. Na verdade, trata-se de uma exceção dentro da sua obra, onde, em paralelo, com um só poema, aparece como o “metafísico” dos “metafísicos”, com peripécias verbais que só o John Donne dos melhores momentos poderia atingir. E, sob o prisma do hermetismo (pelo qual quase todos os poetas metafísicos foram julgados em sua época), leva a palma.

Emerson talvez haja sido o primeiro a abordar seriamente **The Phoenix and Turtle**. E no seu prefácio do **Parnassus**, declarava categoricamente: “Acho ser esta peça um bom exemplo para a regra de que existe uma poesia apenas para bardos, assim como outra para o mundo dos leitores. Este poema, caso publicado pela primeira vez e sem a assinatura de um autor conhecido, não obteria nenhuma receptividade maior. Só os poetas tomariam-no em conta”.

É toda uma parafernália vocabular acionada por um jogo de contrastes e oposições que se anulam, através de fascinante operação poética, sob o aspecto semântico (e mesmo técnico), amparada em processos matemáticos. A lenda da fênix renascida, que perpassa a mais palpável das superfícies referenciais do poema, corresponde meramente ao caráter alegórico do significado total, uma espécie de **ouverture** ao pensamento que vai embrenhar-se nas mais profundas especulações. Estas especulações do autor, por seu turno, levam à perspectiva paradoxalmente antimetafísica, ao negarem o absoluto, vértice da razão. E esta é

fulminada mediante o uso de alguns de seus elementos básicos: números, divisões, classificações. O amor é o instrumento disso, como reza o verso final da sétima quadra: “morto o número no amor”.

Noutro verso, encontramos a violentação gramatical flagrantemente intencionada, como observou I.A. Richards, em **The Sense of Poetry**, isto é, desnorteada a gramática como a própria razão. O verso é “love and constancie is dead”, com **is** (está) no singular em vez do correto **are** (estão) no plural, já que existem dois sujeitos da oração. E ainda Richards, consumando a interpretação desse recurso: “Os dois são tão intensamente um só, que até mesmo, a partir da primeira menção, o verbo empregado está no singular.”

Outro meio utilizado por Shakespeare, a fim de, com os efeitos da linguagem, consolidar a idéia de união total pelo amor, reside na substantivação do pronome possessivo, no verso lapidar: “either was the others mine”.

Alfred Alvarez, em seu estudo sobre o poema, publicado no volume **Interpretations**, chega a conclusões semelhantes a respeito de sua natureza: “O tema do poema se consiste na transparência da razão pelo amor...” A terminologia é racional e a sua aplicação nitidamente anti-racional. Richards também indaga: “Um lamento sobre a morte de um poeta — ou não seria o ofício poético?” Em suma, o crítico divisa uma conjuntura mallarmaica com três séculos de antecedência. O gênio verbal de Shakespeare, em lance raro de criação poética.

**Quando penso nos grandes dias findos  
E invoco aquela esplêndida folia,  
Salve! Amaldição a minha energia  
E ao sol verbero a sua euforia;  
Pois aquele que era já morreu  
E zomba o rubro sol da minha agonia.**

**Vejam-me, sou Vidal, que era o louco dos loucos!  
Rápido e rijo como o rei dos lobos.  
Quando os veados fugiam-me entre vidoeiros,  
E os jograis cantavam-me nos cancioneiros,  
E os galgos fugiam e os gamos fugiam  
E há muito ninguém mais fugiu.**

**Até os cães me sabiam e sabiam do medo.  
Deus! O sangue da corça esguichava quente  
Pelos afiados dentes e lábios purpurinos!  
Quente era o sangue, mas não me queimava  
Como o escárnio nos lábios da Penautier.  
Ah! Ah! São tolos se pensam que o tempo arrefece.**

**A noite azul lembrada por Vidal.  
Deus! Mas a púrpura do céu era profunda!  
Clara, funda, translúcida, com as estrelas  
Engastadas em cristal; e porque não veio  
O meu sono difícil, aos santos saudei  
Por aquela insônia — Piere ficou à espreita**

**Em vigília de louco entre os azevinhos.  
Lépida veio a Loba, como um cepo impelido,  
Rente, verde e silente no Ródano ondulado.  
Verde era o seu manto, cerrado e guarnecido  
Por tênue tecido de seda fina  
Como névoa onde sua forma branca**

**Lutava e conquistava. Ah, Deus! conquistava!  
Silente veio a amante na noite serena.  
Conversas? Fora! Quem fala de amor e palavras? !  
Este amor é silente e quente  
Como o destino é silente e potente  
Até se esmorecer em tudo dar e tomar.**

Erecto, ardente, triunfante até morrer.  
Deus! Ela era branca, esbelta como laje  
Lavrada em mármore; e o sopro arquejado  
Cessou enfim. Então aguardei e extraí  
Seminua, e depois nua, da bainha de açafão  
Extraí de todo esta adaga que lateja aqui.

Aí ela acordou e zombou do pobre estróina.  
Ah, Deus, a Loba! a minha única amante.  
Foi sua carne, alguma vez, feita ou não-feita?  
Deus maldiga os anos que encanecem tais mulheres!  
Olhem cá, este Vidal, que foi caçado, esfolado,  
Desonrado, mas não se dobrou e, no fim, venceu.

E amaldição o sol em sua rubra euforia,  
Eu que conheci vales, ribeiras, videiras,  
Pátios, e toda a disparada pela mata,  
Naquela imensa folia, mirem-me enrugado  
Como um velho tronco de carvalho,  
Zombado em minha pútrida nostalgia.

Nenhum homem ouviu a glória dos meus dias;  
Nenhum homem ousou e venceu na ousadia;  
A noite, o corpo e o amálgama de uma flama!  
O que possuis, mesquinhos, que faça ganhar  
Esta glória terrena? Ou quem ganhará  
Tal galardão de guerra com sua “grande proeza”?

Ó tempo de indolência! Ó êmulos imberbes  
Que disfarçam paixões e desejam desejos.  
Vêem-me enrugado, em seu escárnio dos escárnios;  
Mas desprezo-os pelas chamas poderosas  
Que me reduziram a estas cinzas.

.....  
Ah, Cabaret! Ah, Cabaret! De novo tuas colinas!

.....  
Tirem suas mãos de mim! . . . Farejando o ar  
Ah! este odor é quente.

O interesse de Ezra Pound pela tradição, isto é, restabelecer uma verdadeira tradição do fazer poesia, segundo a sua visada de uma evolução formativa, era obsessivo. E, nisso, ficaram célebres os seus estudos sobre os trovadores provençais, as suas traduções – mormente, no caso de Arnaut Daniel, um esforço hercúleo de transferir para o inglês aquelas complexas e cerradas estruturas sonoras e as peripécias de uma onomatopéia em função isomórfica. A tradição dos trovadores era rigorosamente, e por excelência, aquela da palavra-forma. E Arnaut era *il miglior fabbro*. Além do seu conhecido ensaio sobre Daniel e o breve, mas instigante, *Troubadours – their sorts and conditions*, Pound dedicou o seu livro, *The Spirit of Romance*, em grande parte, à análise da formação, linguagem e psicologia dos trovadores. Mas, não só isso: quando afivelava, como poeta, as máscaras das *Personae*, muitos deles surgiam ressuscitados: Cino, Bertrand de Born, Marvail, Daniel etc. E também Vidal, Piere Vidal; Vidal & Villon – é toda uma linhagem vida X arte – uma linha que chega reta ao temperamento do próprio Pound. O que há de marginal e mesmo de quixotesco no caráter do autor dos *Cantares* não deixa de ser uma réplica *out of key with his time* àqueles cantores medievais. A biografia de Vidal foi das mais frisantes no que se refere a aventuras ou

estroinices. Entre o fim do século XII e o início do século XIII, pontificaram seus amores e suas bravatas – e, o que é principal, a sua poesia, os seus versos furiosamente sacados de uma autobiografia, e sua sina de Quixote. Acompanhou Ricardo Coração de Leão na Terceira Cruzada. Acreditava ser o mais bravo dos cavaleiros, acreditava ser amado por todas as damas que conhecia. Era, assim, motivo de zombaria dos companheiros que, tornando-o objeto de brincadeiras, estimulavam-no em suas paixões ridículas. Mas, ao fim, sumiram com o tempo os gozadores e ficou a obra de Vidal. E, no *The Spirit of Romance*, Pound atribuiu-lhe o exemplo posterior de Villon: “the verse is real because he lived it”. No mesmo volume, EP traduz um trecho da *Canção do Respirar*.

A máscara do velho Vidal, que aqui procuramos verter para o português, representa uma das aventuras amorosas mais extravagantes daquele jogral. O poema conta como ele corria louco, tal qual um lobo, por causa do seu amor por Loba de Penautier, caçado por homens e matilhas pelas montanhas de Cabaret. Piere em seu transe alegórico exalta um encontro felino-amoroso que teria ocorrido nas matas e, após, lamenta a decadência dos homens durante a sua velhice, num tempo onde a coração e o arrojo empalideceram. É, em parte, a voz do próprio Pound lamentando sua época de homens fracos e de poesia frouxa.

**Ezra Pound:  
LAMENTO DO GUARDA DA FRONTEIRA**

**No Portão Norte, cheio de areia, o vento sopra  
Solitário, da origem do tempo até agora!  
Caem árvores, amarelece a grama do outono.  
Torres e torres escalo  
Para divisar a terra brava:  
Assolado castelo, o céu, o largo deserto  
Não sobrou nenhum muro nesta aldeia.  
Esqueletos embranquecidos na geada  
Cumes altos, cobertos de árvore e capim.  
Quem trouxe a passagem disto?  
Quem trouxe a flamante fúria do Império?  
Quem trouxe o exército com tambores e tímbalos?  
Reis bárbaros.  
A primavera suave tornou-se outono de sangue  
Uma onda de guerreiros espraia-se reino adentro,  
Trezentos e sessenta mil,  
E tristeza, tristeza como chuva.  
Tristeza no partir e tristeza, tristeza retornando.  
Desolados, campos desolados,  
E nenhum rebento da guerra neles resta,  
Nem mais os homens de ataque e defesa.  
Ah, como saberás da sombria tristeza no Portão Norte  
Com o nome de Rihaku esquecido  
E nós, sentinelas, para pasto dos tigres.**

**Lament of the Frontier Guard** constitui uma tradução livre de Ezra Pound, incluída no **Cathay**, publicado em 1915. Pound realizou as suas versões do chinês, na época, de Rihaku (Li Tai Po), baseado nas anotações de Ernst Fenolosa (o filólogo, autor de obra sobre o princípio do ideograma e que iria influenciar radicalmente a concepção estética do autor dos **Cantares**, condicionar, por analogia, esta série de poemas). Além disso, nos trabalhos de decifração de texto feito pelos Professores Mori e Ariga.

Um dos principais e mais eficazes aspectos das atividades criativas de EP foi justamente o de tradutor; mas, nunca, um tradutor no sentido vulgar, de reproduzir meros níveis semânticos. Sabia que traduzir era trair, recriar, proporcionar, em outra língua, os efeitos do original. Por isso, também, os seus livros (sem falar em trechos dos **Cantares**) estão cheios de poemas à **moda de**, que já configura um meio-caminho entre a tradução e a autoria convencional.

Nesse sentido, à “sua moda”, verteu para o inglês a poesia chinesa. E foi também assim que, nesta última, encontrou uma das fontes daquilo que viria a denominar de

**fanopéia**, ou seja, o modo de classificar os poemas que se manifestam, principalmente, através da imagem. **Imagism**: não a mera – descrição estática, porém o **phanos** dinâmico. Era um elemento típico da poesia oriental.

**Lamento do Guarda da Fronteira** – do qual procuramos extrair uma versão para o português, da versão poundiana – mesmo sob a estrutura da linguagem ocidental e latina, ainda evidencia a riqueza de sua concepção, de uma **forma mentis** projetando-se através de montagem (sintaxe analógica) das imagens, embora, nas versões, absorvida em parte pela sintaxe tradicional.

Em paralelo, o modo peculiar de enquadrar a miserabilidade, a negação das guerras, afinal um tema ainda tão pertinente à atualidade (e seria curioso notar que, no ocidente “cristão”, alguns trovadores, entre os quais o grande Bertrand de Born, cantavam o prazer da guerra – “este sul já fede a paz” ou “música, música, não há som como espadas às espadas se chocando”). Na primeira pessoa, a narrativa do sentinela, naquela expectativa a possuir algo de premonição do absurdo existencial.

**Ezra Pound:  
PORTRAIT D'UNE FEMME**

**Tua mente e tu sois o nosso mar Sargaço,  
Londres te revolveu em vinte anos  
E luzentes navios legaram-te por paga  
Uns resquícios esparsos: idéias, bate-papos,  
Estranhos mastros de sabedoria,  
Embaçados artigos de comércio.  
Homens de espírito a ti ocorreram –  
À falta de alguém mais.  
Foste sempr a segunda. Trágico?  
Não. Preferiste-o ao lugar comum:  
Um sujeito vulgar, insípido e submisso,  
Uma inteligência média  
E com um pensamento a menos cada ano.  
Ó, sei que és paciente e já te vi imersa  
Horas, quando algo poderia vir à tona.  
E agora pagas. Sim, sobejamente pagas.  
Tu és uma pessoa de certo interesse,  
Alguém chega-se a ti e leva um lucro inédito,  
Troféus içados, uma opinião peculiar,  
Eventos sem sentido e uma história ou duas  
Grávidas de mandrágoras, ou de outras coisas  
Que podiam ser úteis, porém nunca o são,  
Não cabem em lugar nenhum, de nada valem,  
Nem encontram sua hora à passagem dos dias:  
O antigo, o belo, o opaco, o pomposo lavor;  
Os ídolos e âmbar e adornos raros,  
Assim são tuas ricas e imensas reservas.  
Mas, provisão marinha de coisas efêmeras,  
Nessas solertes selvas já semi-encharcadas  
Com mais novas e mais gloriosas bagatelas,  
No lento flutuar em vária luz e treva,  
Não! Não existe nada! No todo e em tudo  
Nada que inteiramente seja teu.  
Tal, no entanto, és tu.**

Uma engenhosa tessitura rítmica, correlacionada com um permanente metamorfismo de expressão, deu à poesia de Jules Laforgue características extremamente pessoais. Morto, aos 27 anos, em 1887, o seu “mood” já havia atravessado a Mancha na segunda década do século atual e influenciava alguns dos grandes poetas da língua inglesa. Basta citar Pound e Eliot, ambos em Londres naquela época.

Pound sustentava um imenso interesse pela obra de Laforgue – incluía-o entre os autores cuja leitura seria básica. Para ele, o poeta francês era um exemplo preciso de logopéia (“a dança do intelecto entre palavras”) e possuía, na medida precisa, o dom da ironia, a qual raros sabem usar através do verso. Em um artigo publicado na revista “Poetry”, em 1917, sob o título de “Irony, Laforgue and Some Satire”, assim comentava: “Eu acho que Laforgue implica definitivamente em determinadas coisas que, na prosa, chegavam ao fim. Acho também que ele demarca a nova fase na poesia francesa posterior a Gautier. Parece-me que, sem haver familiaridade com Laforgue, é impossível apreciar, isto é, estabelecer os valores de alguns positivos e de alguns negativos na poesia francesa, desde 1890. É um artista incomparável. É, em nove décimos de sua personalidade, um crítico, a lidar, na maioria das vezes, com clichês e posturas literárias, tomando-os como assunto seu; e – isto é o importante quando pensamos nele, como poeta – torna-os um veículo de expressão de suas próprias emoções muito pessoais, de sua própria e imperturbável sinceridade.”

Posteriormente, em 1920, numa carta a William Carlos Williams, Pound referia-se ao esforço que Eliot vinha empreendendo a fim de livrar-se da imitação de Laforgue. Essa influência absorvente, sofrida pelo autor de “The Waste Land”, especialmente na primeira fase de sua atividade criativa, é reconhecida até hoje. George Williamson, em “A Reader’s Guide to T.S. Eliot, corrobora tudo isso: “Laforgue has inspired Eliot in method and verse, not to say mood”.

Nascido a 16 de agosto de 1860, Laforgue viveu pouco (morto a 20 de agosto de 1887). Vida breve, arte longa. Desapareceu quando o movimento simbolista ia a pleno vapor. Alguns o tacharam de decadentista; outros, de poeta menor. Nasceu em Montevideu, e, lá, permaneceu até os seis anos de idade; a seguir, Tarbes; depois, Paris. O fim de sua vida desenrolou-se quase que inteiramente na Alemanha, pois, em 1881, foi nomeado leitor da Imperatriz Augusta, mulher de Guilherme I. Voltou a Paris, em 1886, havendo passado três dias em Londres, onde se casou. Morreu jovem, triste e pobre. Mas, este que Henri Peyre visualizava como “pálido mandarim” era, ainda por Ezra Pound, considerado como talvez o mais sofisticado entre os poetas franceses.

“Si mon Air vous dit quelque chose, / Vous auriez tort de vous gêner; / Je ne la fais pas à la pose / Je suis la Femme, on me connaît”. É interessante, ao invocar-se esta quadra de um dos poemas mais famosos de Laforgue, “Notre Petite Compagne”, constatar o fato de que três grandes poetas norte-americanos criaram composições, sob o título “Retrato de uma Dama”: Eliot, Pound e William Carlos Williams. E, como sempre, o impulso da ironia e da sátira, sob uma técnica refinada do emprego do coloquial, forja uma espécie de tomadas críticas do eterno feminino. Ou seja, glosa de alguns padrões de comportamento.

Pound, ao envergar a máscara laforguiana, já, de início, apresentou o título do seu poema em francês: Portrait D’Une Femme”. Aqui, no entanto, não é só ironia: uns rasgos de veemência sacerdem, vez por outra, a filigrana de sutilezas, o espírito de miniatura, propiciando uma cadência alegórica a extravasar os limites intimistas. E encontra-se, na tradição do verso conceitual, uma das inúmeras “touchstones” de EP, ao referir-se a um tipo de mentalidade padrão: “Uma inteligência média / com um pensamento a menos cada ano.”

**Ezra Pound:  
PARACELSUS IN EXCELSIS**

**Não sendo mais humano, porque iria  
Fingir humanidade ou usar o frágil adorno?  
Conheci homens e homens, mas nenhum  
Cresceu tão livre como essência, ou torna-se  
Em elemento simples como eu.  
A névoa abandona o espelho e vejo.  
Mire! O mundo de formas devastou-se —  
O tumulto ficou visível sob nossa paz  
E, crescidos sem forma, erguemo-nos  
Sobre fluidos intangíveis que foram homens.  
Parecemos estátuas em volta de quem  
Algum rio transbordante enlouqueceu.  
Só em nós o elemento da calma.**

Este poema, além de outro, **The Alchemist**, parecem indicar que, durante certa época, Ezra Pound deve ter-se interessado pelo mundo da alquimia ou outras vertentes esotéricas. Aqui, num jogo muito fluente de **enjambements**, o poema dá uma idéia de transmutação dos espíritos na fusão da calma. É a máscara de Paracelsus.

Theophrast Bombast Von Hohenheim Paracelsus é considerado um dos maiores alquimistas de todos os tempos. Nasceu em Einsieden, Suíça, em 1493 e, segundo consta, teria estudado Medicina em Ferrara. Desde cedo, iniciou sua polêmica com os médicos e seus métodos. No meio disto, viajava muito, fazia conferências e o seu radicalismo e não-conformismo chocavam e eram alvos de críticas violentas. Considerado grande mágico e parece que, em certo período, trabalhou em alquimia com o Abade João de Tritheim. Passou a empregar o ímã e transformou-se num precursor de Mesmer e do magnetismo. Atacou Lutero com todas as suas forças, em nome da fé. Renovou a Medicina, através de exaltar a necessidade de compreender a natureza. Da mesma forma, promoveu o estudo dos

remédios, a observação clínica, a patologia geral — esta última, contida em seu **Paramirum**. A sua teorização é também considerada precursora da homeopatia, mais tarde, impulsionada por Hahnemann. Paracelsus morreu em 1541.

Por outro lado, há uma razão para a **hommage** poundiana: as pesquisas de linguagem, com a criação de novos fonemas, que Paracelsus julgava necessário para desenvolver sua técnica de conhecimento. Sonoridades insólitas. Como diz Albert-Marie Schmidt, ele, “como a maioria dos seus contemporâneos, presume que a fonética é, já por si, expressiva. As palavras bizarras que criou, às vezes rebarbativas ou cacofônicas, são, segundo ele, transposição impecável ou a transcrição sonora de determinados objetos mal nomeados”. Mais adiante: “Não dava importância ao rigor latino, enfrentava as normas sadias da retórica, distorcia o sentido comum em poucos termos correntes que lhe encantavam, introduzia em suas frases caóticas vocábulos monstruosos, de interpretação quase impossível.” Pois, às vezes, a realidade concreta pede nova linguagem.

E o que é que faz o poeta? Como Rimbaud: alquimia do verbo. E Pound também sabia.

**Ezra Pound:  
CANTO XVII**

De modo que as videiras brotam de meus dedos  
E as abelhas pesadas de pólen  
Deslocam-se lentas pelos rebentos do vinhal:  
    chirr – chirr – chir-rikk – um som felino,  
E os pássaros sonolentos nos galhos.  
    **ZAGREUS! IO ZAGREUS!**  
Com o claro-pálido nascente do céu  
E as cidades engastadas nas colinas,  
E a deusa dos belos joelhos  
Movendo-se lá, como bosque de carvalhos ao fundo,  
A verde escarpa, com os sabujos brancos  
    saltando junto dela;  
E dali, abaixo à boca da enseada, até a noite,  
    e as árvores crescendo nágua,  
Troncos de mármore gerados na quietude,  
No passado os palazzi,  
    na quietude,  
A luz agora, não do sol,  
    Chrysophrase,  
E a água verde-claro e azul-claro;  
Acima, para os grandes penhascos de âmbar.  
    Entre eles.  
Gruta de Nerea,  
    ela, como enorme concha curva,  
E o bote arrastado sem ruído,  
Sem odor de singradura,  
Nem grito de ave, nem qualquer rumor de vaga,  
Nem salpico de porco-marinho, nem qualquer rumor de vaga,  
Dentro de sua gruta, Nerea,  
    ela, como enorme concha curva  
Na suavidade do rochedo,  
    penhasco verde-vivo ao longe,  
Perto, os pórticos de âmbar escarpados,  
E a vaga,  
    verde-claro e azul-claro,  
E a gruta de branco salino e cintilante púrpura,  
    fria, pórfiro polido,  
    a rocha roída pelo mar.

Nenhum grito de gaivota, nenhum ruído de porco-marinho,  
Areia malva, e nenhuma frieza por lá,  
a luz sem ser do sol.

Zagreus, apascentando suas panteras,  
    a gleba clara como nas colinas luminosas.  
E, sob as amendoeiras, deuses,  
    com eles, choros nympharum. Deuses,  
Hermes e Athena.  
    Como agulha de bússola.  
Entre eles tremulou –  
Para esquerda fica o sítio de faunos,  
    sylva nympharum;  
A mata densa, o tóscos bosque,  
    a corça, o pequeno cervo malhado,  
    saltam pelos arbustos em riste,  
    como folha seca no amarelo.  
E, por um atalho nas colinas,  
    a grande álea de Memnons.  
Além, mar, crinas divisadas sobre a duna  
Mar noturno agitando cascalhos,  
Para esquerda, a álea de ciprestes.

    Veio um barco,  
Um homem sustendo sua vela,  
Conduzindo-o com remo preso às falcas, dizendo;  
    “Lá, na floresta de mármore,  
    “as árvores de pedra – emersas dágua –  
    “as frondes de pedra –  
    “folha de mármore, sobre folha,  
    “prata, aço sobre aço,  
    “bicos de prata erguendo-se e cruzando-se,  
    “proa ajustada contra proa,  
    “pedra, dobra sobre dobra,  
    “reflete o ouro a flama de uma noite”  
Borso, Carmagnola, os artífices, i vitrei,  
Para lá, a um tempo, tempo após tempo,  
E as águas mais ricas do que o vidro,  
Ouro bronzeado, brasa sobre prata,

Potes de tinta à luz do archote,  
O clarão de vagas sob proas,  
E os bicos de prata erguendo-se e cruzando-se.  
Árvores de pedra, alvo e rosalvo na treva,  
Cipreste pelas torres  
Amontoados sob cascos, à noite.

“No florescer o ouro  
Doura a aura ao seu redor”...

Agora, indiferente na toca, sarça meio sobrearqueada,  
Um olho para o mar, através de uma fresta,  
Luz cinza com Athena,  
Zothar e seus elefantes, o dourado tecido no lombo,  
O sistro, sacudido, sacudido,  
a sua legião de dançarinas  
E Aletha, pela curva da encosta,  
com os olhos voltados para o mar,  
e algas marinhas nas mãos  
Brilho salino com a espuma.  
Koré pela campina luzente,  
com poeira verde-cinza no relvado:  
“Para esta hora, irmão de Circe”.  
Braço deitado em meu ombro,  
Viu o sol por três dias, o fulvo sol,  
Como um leão erguido sobre areia lisa;  
e aquele dia,

E por três noites e nenhuma a mais,  
Esplendor, como o esplendor de Hermes,  
E embarcou então  
para o lugar de pedra,  
Branco-pálido sobre água,  
água conhecida,  
E a branca floresta de mármore, vergada ramo a ramo,  
A fronde encurvada de pedra,  
Para lá foi Borso, quando lhe desfecharam a flecha farpada,  
E Carmagnola, entre as duas colunas,  
Sigismundo, após aquele naufrágio em Dalmatia,  
Crepúsculo como o vôo do gafanhoto.

Ezra Pound:  
CANTO XLVII

Que, morto, tem ainda a mente intacta!  
Este som veio no escuro  
Primeiro debes seguir a trilha

XXXIX

para o inferno

E à morada de Prosérpina, filha de Ceres  
Através de iminente treva, para ver Tirésias,  
Cego que era, uma sombra, no inferno  
Tão ciente que os homens de carne sabem menos que ele,  
Antes que chegues ao fim de tua trilha.

Sabedoria, a sombra de uma sombra,

Mesmo assim debes navegar em sua busca  
Sabendo menos que bestas entorpecidas. phtheggometha  
thasson

Lâmpadas apinhadas na enseada

E, colhendo-as, a garra do mar.  
Neptunus bebe depois da maré baixa,  
Tamuz! Tamuz!!

A rubra flama seguindo para o mar.

Neste portão foste medido.

Dos longos botes fincaram luzes pela água,  
A garra do mar as recolheu  
Os cães de Scilla rosnam sob o penhasco,  
Os alvos dentes remoem-se sob o rochedo.  
Mas, na pálida noite, flutuam as lâmpadas para o mar.

TU DIONA

KAI MOIRA T'ADONIN

O mar raia-se rubro com Adonis,  
As luzes vibram rubro em breves jarros.  
Rebentos de trigo erguem-se de novo no altar,  
flor de semente lesta.

Dois palmos, dois palmos para uma mulher.  
Além disso, ela não crê. Nada tem importância.  
Para isso, está voltada, sua intenção  
Para isso te chama a intenção sempre sinuosa,  
Seja, à noite, o grito do mocho,  
Seja pela seiva do rebento.

Jamais vã, nunca em nenhum ardil intermitente  
Mariposa atraída montanha acima  
O touro corre cego para a espada, naturans  
À caverna és chamada, Odysseus,  
Molü deu-te um pouco de descanso,  
Molü te livrou do único leito  
    para que possas voltar ao outro  
Ela não tem provisão de estrelas  
    São para ela nada mais que gretas errantes.  
Principia teu lavrar  
Quando as Plêiades descem para o descanso,  
Principia teu lavrar  
40 dias ficam elas sob a orla do mar  
Assim, nos campos, pela orla do mar  
E em vales serpeando abaixo para o mar.  
Quando as gruas voam alto  
    pensa em lavrar.  
Por este portão fôste medido  
Teu dia está entre uma porta e uma porta  
Dois bois de canga para arar  
Ou seis no campo da encosta  
Vulto branco sob oliveiras.  
Uma entalha onde as pedras descem,  
As mulas cobertas de ardósia  
Aqui, na trilha da colina.  
Portanto, estava em tempo.  
E tombam agora as estrelas miúdas  
do ramo de oliveira,  
Sombra fendida cai escura no terraço  
Mais negra que o zirro flutuante  
    que não percebe a tua presença,  
Nas telhas, é negra a marca de sua asa  
E a marca esvai-se com seu grito.  
Tão leve é teu peso sobre Tellus  
Teu entalhe não a fundo recortado  
Teu peso menor que a sombra  
Embora tenhas-te lacerado pela escarpa,

Menos agudos, os dentes brancos de Scilla.  
Encontraste um ninho mais macio que cunnus  
Ou achaste melhor repouso  
Tens uma plantação mais profunda, o ano de tua morte  
Trará rebento mais pronto?  
Penetraste mais fundo na montanha?

A luz entra na caverna. Io! Io!  
A luz baixou caverna adentro,  
Esplendor sobre esplendor!  
Com forçado penetrei nestas colinas:  
Que a relva cresça do meu corpo.  
Que eu ouça as raízes em coro  
O ar é fresco em minha folha.  
Os galhos em forquilha movem-se com o vento.  
É Zephyrus mais leve que o galho, Apeliota  
Mais leve no ramo da amendoeira?  
Por este portão entrei na colina.  
Tomba  
Adonis tomba.  
Depois o fruto. As lâmpadas impelidas na maré,  
A garra do mar colheu-as por fora,  
Quatro insígnias para cada flor  
A garra do mar afasta as lâmpadas para fora.  
Pensa na tua lavra  
Quando as sete estrelas baixam para o repouso  
Quarenta dias para seu repouso, pela orla do mar  
E em vales que serpeiam para o mar

KAI MOIRA T'ADONIN

Quando o galho da amendoeira  
lança à frente sua flama.  
Quando os novos rebentos  
são levados ao altar

TU DIONA KAI MOIRA

KAI MOIRA T'ADONIN

    que tem o dom da cura  
Que tem o domínio das feras.

“Pound vivia o poeta, como poucos, entre nós, temos coragem de viver esse excelso papel em nossa época” – William Carlos Williams.

“... pois a linguagem dos grandes poetas era regulada pela forma, enquanto os restantes escreveram apenas ao acaso” – Dante (**De Vulgari Eloquentia**).

Em 1951, quando Hugh Kenner publicou **The Poetry of Ezra Pound**, dedicou este livro a Marshall McLuhan. Sintomático. McLuhan, que, pelo menos em 1949, já havia escrito um artigo sobre a prosa crítica de EP, viria a se tornar num dos personagens mais importantes e polêmicos, com as suas teorias sobre os veículos de comunicação e a conseqüente **aldeia global** em que vivemos, depois da superação do universo mecânico pelo da eletrodinâmica – em suma, o salto de Newton para Einstein.

Tudo ao nível do óbvio. Os **Cantos** – depois **Cantares**, segundo a opção posterior do poeta – essa épica sem enredo, assim como a denominou o citado Hugh Kenner, não representam mais do que um eco-reflexo da era da descontinuidade, da cisão com a linearidade clássica. A partir de uma espécie de substrato de sua **Kulchur** – Homero, Ovídio, Virgílio, Propertius, Dante, Cavalcanti, Langue D’Oc, **The Seafarer**, Golding, Gavin Douglas, Villon, Andrea Divus, Li Tai Po, Confúcio, Robert Browning, Gautier, as peças Nô do teatro japonês, Laforgue, Corbière, leituras políticas, filosóficas, econômicas etc & etc. – “o animal político” Ezra Pound, tal como, entre outros, definia-o Harold H. Watts, aplicou todos esses elementos e informações, de anotações ou memória, num critério de montagem, de corte de seqüências referenciais, palmilhando em paralelo o método do ideograma, assimilado de suas leituras e do ensaio famoso de Ernst Fenollosa.

E foram emergindo os **Cantares** – o maior corpo de obra do maior poeta do século, um autêntico **mobile** verbal, onde espacialização de palavras, variação tipográfica, expressões ou referências em diversos idiomas, citações ou paráfrases de outros autores, os critérios poéticos de melopéia, fanopéia ou logopéia, ideogramas chineses, estabelecem um painel da humanidade em movimento. Por isso mesmo, foi também o principal poeta participante de nossa época. George Dekker, em **Sailing After Knowledge**, vê Pound essencialmente como um “poeta-historiador”. E, mais além: “Acredito ser importante reconhecer que **Os Cantos** representam o único maior clamor, no século XX, pela força civilizadora da poesia”. Enfim, uma história projetada com “as técnicas do imagismo e do monólogo dramático”, tal como vislumbrava Watts (**Ezra Pound and**

**the Cantos**), ou, ainda com referência à montagem, seguindo, por analogia – e mais através de trechos ou segmentos, do que por palavras – aquela teoria da “enumeração caótica da poesia moderna”, lançada por Leo Spitzer (**Linguística e História Literária**).

Os **Cantares XVII** e **XLVII**, que aqui apresentamos em nossa versão (e com a revisão realizada por Augusto e Haroldo de Campos), representam duas passagens gregas no cosmos poundiano, ou seja, com maior concentração no tocante ao universo referencial. Nessa evocação do mundo homérico e da fertilidade (**Cantar XLVII**), estão presentes os recursos de montagem e a predominância da fanopéia.

O de número **XVII** principia com a repetição das palavras finais do **Cantar I** – “de modo que” (consoante a tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos – primeira edição, de 1960, do Serviço de Documentação do MEC). Apresenta conotações com a arte e arquitetura de Veneza e Hugh Kenner encara-o como uma espécie de apanhado cultural, com elementos de decadência e magnificência da Grécia antiga e da Itália renascentista. Invoca também a escultura poética, por causa da utilização do verbo **to cut** (cortar, talhar), neste e em outros **Cantares**. Talvez não tenha sido por menos que Donald Davie escreveu seu livro, **Ezra Pound, Poet as Sculptor**, pois também, em determinado trecho, o poeta, num mero lance de percepção, sintetiza todo o processo de elaboração do mármore.

O de número **XLVII** faz perdurar a mesma unidade evocativa, o ressurgimento da fertilidade. Traduz a ancoragem de um Pound-Ulysses errante na gruta que o chama, onde, como observa Laurette Veza (**Ezra Pound**, n. 210 da coleção **Poètes D’Aujourd’hui**), sua natureza somente se integrará com a única magia do desejo, apenas obedecerá à única medida de seu prazer, pois é assim que se navega rumo ao conhecimento, da sombra à luz...” Nesse **Cantar**, há um pouco de corroboração com o paganismo proclamado na antológica parte inicial do **Cantar XX**. L. Veza é radical em sua interpretação do sadio e saudoso paganismo, quando se tomava em conta as estações, o ritmo natural de um corpo que não pode voltar-se contra si próprio, com vergonha dos seus instintos, livre das interdições e do obscurantismo do pensamento judaico-cristão, que só envida mutilar esse mesmo corpo, a fim de torná-lo sofredor e induz-lo a apenas fruir tal sofrimento.

George Dekker considera esse **Cantar XLVII** como uma resposta ao **Waste Land**, de Eliot, pois o seu Tiresias é vigoroso, homérico, aquele “Que morto tem ainda a mente intacta”.

## William Carlos Williams: RETRATO DE UMA DAMA

Tuas coxas – macieiras  
Cujas flores roçam o céu.  
Que céu? O céu –  
onde a sandália de uma dama  
pendurou Watteau. Os teus joelhos  
são uma brisa austral – ou  
rajada de neve. Ora! que  
espécie de homem era Fragonard?  
– como se isso a alguma coisa  
respondesse. Ah, sim – sob  
os joelhos, já que o tom  
goteja desse modo, diga-se  
um daqueles brancos dias de verão,  
a longa relva dos tornozelos  
teus tremula sobre a praia –  
Que praia?  
a areia adere a meus lábios –  
Que praia?  
Ah, pétalas talvez. Como  
eu saberia?  
Que praia? que praia?  
Eu disse pétalas de macieira.

Williams Carlos Williams:  
POEMAS CURTOS

Em apêndice ao **Retrato de uma Dama**, publicamos a tradução de alguns poemas curtos de WCW, cartão de visitas de sua originalidade e técnica apurada:

O POEMA

**Tudo está  
no som. Uma toada.  
Raramente uma canção. Devia**

**ser uma canção – feita de  
minúcias, vespas,  
uma genciana – algo  
imediató, tesoura**

**aberta, olhos  
de uma dama – despertando  
centrífuga, centrípeta.**

O PRATO DE FRUTAS

**A mesa não descreve  
nada. Quatro pernas, pelas quais  
torna-se uma mesa. Quatro linhas,  
pelas quais torna-se uma quadra**

**o poema que exalta o prato  
de frutas, se dizemos que é como  
uma mesa – como descreverá  
os conteúdos do poema?**

PRELÚDIO AO INVERNO

**A mariposa sob as goteiras  
com asas como  
a casca de um tronco, estende-se  
em silêncio simétrico.**

**E o amor é uma curiosa  
coisa suavemente alada  
imóvel sob as goteiras.**

Dr. Williams, Bill ou Bull (como o chamava, no último caso, o seu amigo Ezra Pound, com o qual manteve grande correspondência), morto há alguns anos, foi dos poetas mais instigantes da literatura moderna. Ainda, usando a classificação poundiana, foi inventor, foi mestre e até **starter of crazes**. Era um poeta respeitável, que experimentou bastante, em tudo: lírica ou épica, “participação” ou “intimismo”, a imagem pura ou o coloquial, enfim, fanopéia ou logopéia. O homem dos “achados” ocasionais, das soluções do momento.

William Carlos Williams, tal como o Garcia Lorca das **Canciones**, foi um poeta especialista no poema-minuto, curto, conciso, às vezes, quase-**haikais**. E criava o seu ritmo **staccato**, como **expert** no **enjambement**. Sem falar nos parênteses, tmeses, travessões. E, assim, como Paul Klee concebía os títulos para seus quadros, no caso de “Bull”, o título de seus poemas nada tem do mero ato de etiquetar, mas é um elemento da própria peça, entra em conflito dinâmico – por justaposição – com o texto.

A busca de uma objetividade rarefeita. “Deixe o metafísico tomar conta de si mesmo, as artes nada têm a ver com isso”. “Nada há de sentimental na máquina e: um poema é uma pequena (ou grande) máquina feita de palavras”. “Quando digo que não existe nada de sentimental num poema, quero dizer que não pode haver, nele, nenhuma parte, como em qualquer outra máquina, que seja redundante.” “Não é o que se diz que importa como obra de arte e, sim, o que se faz, com tal intensidade da perceptiva, que a obra vive com um movimento intrínseco próprio, a constatar a sua autenticidade”. “Não há poesia de mérito sem invenção formal, pois é na forma implícita que as obras de arte consumam o seu sentido exato, no qual mais se parecem com a máquina, no sentido de dar à linguagem a sua mais alta dignidade, sua iluminação no âmbito nativo”.

**Retrato de uma Dama** é um dos momentos mais felizes (e talvez mais herméticos) da logopéia (a dança do intelecto entre palavras) em língua inglesa. O retrato apenas

existe no título e, se o poema inicia-se com uma descrição (“as coxas como macieiras roçando o céu”), logo, a partir da terceira linha, emerge um diálogo hipotético, carregado de **wit**, de invocações culturais, intelectuais, quando já estamos numa espécie de clima entre o absurdo ou o **non-sense**. Mas não é isto o que Williams procura, a rigor. O seu retrato tem muito a ver com o espírito de fragmentação dos retratos cubistas, na ala racional, ou com o do surrealismo, na ala não-racional do pensamento. Idílio irônico, o “lirismo” a ser minado por dentro, um mundo de papéis pintados, cujos autores poderiam ser Watteau ou Fragonard, com chispas posteriores, vitorianas ou pré-rafaelitas. Notar o jogo feito com os travessões e os **enjambements** arrojados, num sincopar de cortes sucessivos, a lembrar inclusive a técnica cinematográfica, quando imagens e diálogos díspares são montados, quase no ritmo da **machine-guncut**.

O **Portrait of a Lady** de Williams é também contrapartida de um tema presente na obra de Pound, **Portrait d'une femme** (o qual também já traduzimos e publicamos, primeiramente no **CORREIO DA MANHÃ** e, depois, na antologia de Pound, editada pela Ulisséia), e na de T.S. Eliot, **Portrait of a Lady** (já traduzido há bastante tempo por Paulo Mendes Campos). Mas, sem entrarmos num julgamento de valor, as peças de Pound e Eliot são mais descritivas, apesar da pujança de dicção e dos **touchstones** do primeiro (“**your mind and your are our Sargasso Sea**” ou esta jóia da imagem-conceito: “uma inteligência média com um pensamento a menos cada ano”) ou das sutilezas e da finura de “atmosfera” do segundo. De qualquer modo, todos esses retratos são descendentes da técnica e dos efeitos de Jules Laforgue, o pai moderno da logopéia: (é só ver o exemplo de poemas lapidares, como **Notre Petite Compagne** ou **Une Autre Complainte de Lord Pierrot**, ambos já traduzidos por Augusto de Campos), revelado por Ezra Pound aos próprios franceses, enquanto (de acordo ainda com EP) o pai geral seria Propertius.

## UMA ESPÉCIE DE CANÇÃO

Deixe a serpente espreitar sob  
sua moita  
e a escrita  
ser de palavras lentas e rápidas, fiadas  
para ferir, quietas no esperar,  
insones.

— pela metáfora, reconciliar  
o povo e as pedras.  
Compor. (Não idéias  
mas coisas) Inventar!  
Saxífraga é minha flor que rompe  
as rochas.

## A COISA

Cada vez que soa  
penso que é para  
mim, mas não é  
para mim nem para

ninguém, meramente  
soa e, rigorosamente,  
atendemos juntos  
nós, eles e eu.

Nota: Vale reparar que O Poema, O Prato de Frutas e Uma Espécie de Canção refletem aquela vertente do poema sobre o poema, tão comum na poesia moderna. Prelúdio ao Inverno impõe a concisão no entrechoque de duas quadras, a 1ª, descritiva, a 2ª, daí, conceitual. Quanto a A Coisa, em sua abstração, invocamos algo, hoje, bem sugestivo: algo como o monólito de Kubrick e Arthur Clarke.

## T. S. Eliot: MR. APOLLINAX

Quando Mr. Apollinax visitou os Estados Unidos  
Seu riso tilintou entre as taças de chá.  
Eu me lembrei de Fragilion,  
Aquela arisca figura entre os álamos  
E de Priapus, pelos arbustos,  
Mirando a dama no balanço.  
No palácio de Mrs. Phlaccus,  
Com o professor Channing-Cheetah,  
Ele riu como um foetus irresponsável.  
Sua risada era submarina e profunda  
Como se fora o velho dos mares  
Oculto sob ilhas de coral  
Onde aflitos corpos de afogados  
Imergiam no verde silêncio  
Tombando dos dedos das ondas.  
Olhei a cabeça de Mr. Apollinax  
Agitando-se numa cadeira  
Ou zombando detrás de um biombo  
Com algas nos cabelos.  
Ouvi sobre solo firme  
Pancadas de cascos de centauros  
Enquanto sua fala viva e seca  
Devorava a tarde.  
“É um homem encantador” — Mas  
Afinal o que queria dizer?” —  
“Suas orelhas ponteagudas. . .  
Deve ser desproporcionado”  
— “Há uma coisa que ele disse  
Que eu deveria ter contestado.”  
Da viúva Phlaccus  
E do professor e sra. Cheetah  
Lembro uma rodela de limão  
E um bolinho trincado.

e. e. cummings:  
POEMA

minha dama  
de miúda cabeça modelada em pêra

por viscosa penumbra  
se movendo, súbito

três animais é. A  
minicintura continuamente

com trejeito africano

revela uma densa e frívola meia  
Menina que (qual

cobra flutuando sempre e sobre si mesma e  
lentamente, certo, para cima a fluir) emite  
uma postura

: para, malévola, se agitar

enquanto as pernas grandes e firmes  
marchando majestosas  
como belos elefantes  
coléricos e cautelosos

( unidas e murmurantes coxas  
essamente delicadas

pensativamente)  
lembram-me a Mulher e

como entre suas ancas  
Índia está

**Logopéia**, segundo Pound, “a dança do intelecto entre palavras”, isto é, o emprego de palavras, não de acordo com o seu significado direto, extraído dos dicionários, mas tomando em consideração os hábitos e modismos do uso da linguagem corrente. Para o mesmo Pound (que influenciou profundamente a Eliot), o grande inventor da **logopéia** é Jules Laforgue, do qual Eliot também deriva uma das variantes de sua obra poética – principalmente a primeira fase, quando despontaram criações famosas, como **Portrait of a Lady** ou este satírico **Mr. Apollinax**. Aqui, a linguagem coloquial mescla-se à carga alusiva, mormente através da invo-

cação a figuras mitológicas ou, em especial, ao famoso quadro de Fragonard. **O Balanço**. Uma dialética de imagens e permuta de observações triviais, em clima de sátira e ironia, onde o alvo é o estar de uma sociedade. Também o **non-sense**, no esfumaçado de uma era épica-romântica, embaçada pelo cotidiano, atingindo o absurdo. Segundo George Williamson, um poema que significa estar “cada ação de Apollinax registrada numa reação do narrador e sempre numa imagem; e as imagens, finalmente, são colocadas em contraste com os comentários dos outros, que permanecem confundidos pelos seus paradoxos”.

Este poema sem título funciona como um bom **exhibit** da técnica de e. e. cummings, um dos maiores nomes da literatura norte-americana deste século. Aqui não está presente o cummings mais radical em sua linha de vanguarda, o poeta que, talvez como ninguém, soube conferir uma utilização extremamente inventiva à disposição tipográfica e extrair ilações expressionistas dos próprios sinais de pontuação. Com relação a essa parte de sua obra, poderemos remeter inclusive o leitor às traduções (revisadas pelo próprio cummings) que Augusto de Campos realizou, em edição do Serviço de Documentação do Ministério da Educação, na época sob a direção de Simeão Leal.

Mas a inventiva do poeta não residia tão-somente na reorganização espacial da sintaxe e naquela fisionomia do movimento temático que tão bem sabia processar com o isolamento de letras e fracionamento das palavras. Com uma ampla obra, foi um dos maiores poetas líricos dos últimos tempos e — também de certa forma como ninguém — soube dar um tratamento único às frases poéticas dentro dos recursos de versificação. A aglutinação, as pausas, os **enjambements**, os cortes de palavras ficavam utilizados permanentemente no teor de uma objetividade construtiva, com imagens oferecidas mediante os modos mais inusitados de associação.

No poema que, aqui, traduzimos, está presente o cummings da vertente mais discursiva, mas que renova um motivo comum e tradicional (a descrição de uma mulher) através de nomeações e comparações insólitas, enquanto, violando ou deslocando critérios usuais de pontuação, a peça, como um novelo, rola e se desenrola entremeada de pausas ou silêncios abruptos. Os símiles cumminguianos, neste poema, conduzem à comparação da mulher em movimento com as modulações de animais como a cobra ou o elefante, além da cabeça como pêra. Talvez, por todos esses elementos entrosados ou justapostos, o poema, não pela técnica, mas pela expressão em si, lembre, analogicamente, um quadro de Picasso, numa etapa entre o cubismo analítico e o novo realismo do criador de **Les D emoiselles D'Avignon**.

Notar igualmente a sensibilidade no uso dos par enteses, como um paralelismo que reforça o fluxo descritivo, além de cortes e dos **enjambements** prefixando um ritmo peculiar e instigante na contraposi o das nomea es. E, quanto ao conceito final — “how between her hips India is” — temos, não somente uma síntese precisa, mas a angula o que remete   segunda retomada do poema, desde o início.

Esta peça faz parte do livro & (and), publicado em 1925.

## Dylan Thomas: EM MEU OFÍCIO OU ARTE SEVERA

**Em meu ofício ou arte severa  
Na sossegada noite exercido  
Quando apenas uiva a lua e, ao leito,  
Pairam os amantes com todas  nsias  
Nos braços concentradas, eu trabalho  
  luz cantante, nem por glória ou pão  
Ou pela permuta e pompa de encantos  
Em palcos de marfim, mas pela paga  
Simples em seu mais quieto cora o.**

**Não ao orgulhoso, alheio   lua uivante  
Escrevo nestas espumadas páginas;  
Nem t mbem ao soberbo falecido  
Com seus rouxin is e salmos, e sim  
Aos amantes, seus braços circundando  
Todo o padecer dos tempos, aqueles  
Que não prestam louvor nem recompensa  
Nem se importam com meu ofício ou arte.**

**In My Craft or Sullen Art** (Em Meu Ofício ou Arte Severa) é o mais famoso poema de Dylan Thomas, morto em 1953, em Nova Iorque, aos 39 anos de idade, quando estava realizando um **tour** de recitais. No conjunto de sua obra em verso (também foi autor de contos, peças radiofônicas e de um roteiro cinematográfico jamais filmado), está presente o desembocar da linha mais rica da tradição da poesia em língua inglesa. É a poderosa dicção da vertente elizabethana, vazada na riqueza de imagens e de metáforas, os **strong lined verses**, seja dos poetas metafísicos, John Donne à frente, de John Webster e Caryl Turner, o barroco de Crashaw, o intelectualismo de Marvell, o **wit** de Herrick. Tal vertente, após ressonâncias no próprio Keats e haver influenciado a obra de Blake, caracterizou, no período vitoriano, o fabuloso Hopkins e, na poesia moderna, além de Hart Crane, especialmente Dylan Thomas.

Dylan Thomas, natural de Gales, viveu praticamente por e para poesia. Em **Meu Ofício ou Arte Severa** não deixa de refletir isso — o poema do escritor taciturno, que encara

a sua arte, não como um mero arroubo de inspiração ou de loas de encomenda, mas como um ofício rigoroso, desenvolvido em solidão. Talvez este poema não seja o mais representativo no que toca a algumas constantes do seu autor, mormente o fundo religioso e aquela busca de inocência da criança num mundo de imaginações torturadas. A sua importância (e talvez a sua fama) advém de ter sido a peça por excelência onde ele medita sobre o ato de escrever. É um dos seus poemas menos herméticos, mas que não deixa, entretanto, de evidenciar a força de sua dicção e de suas imagens instigantes. Exemplo: “the strut and trade of charms on the ivory stages” (permuta e pompa de encantos em palcos de marfim).

Há críticos entusiastas de Dylan Thomas, como Elder Olson — que chegou até a escrever um livro premiado sobre o poeta — pouco interessados em **In My Craft or Sullen Art**, dando proeminência a muitos outros poemas. Todavia, este último ficou — a tal ponto que tem uma expressão transcrita no próprio verbete de Thomas na Enciclopédia Britânica.

## Pierre de Ronsard: QUANDO FORES BEM VELHA . . .

Quando fores bem velha, à noite junto à vela,  
Sentada ao pé do fogo, enovelando e fiando,  
Dirás, cantando os versos meus e te enlevando:  
“Ronsard me celebrava ao tempo em que era bela”.  
Então nem haverá, ouvindo o recital,  
Serve, ao fim do trabalho e semi-sonolenta,  
Que, com som do meu nome, não desperte atenta  
A saudar o teu nome em louvor imortal.  
Estarei sob a terra e, fantasma sem osso,  
Pelas sombras dos mirtos terei meu repouso;  
Tu serás à lareira uma anciã encolhida  
Chorando o meu amor e o teu fero desdém.  
Se me crês, não espere o amanhã também:  
Vive, colhe desde hoje as rosas desta vida.

(Les Amours — Amores de Helena, livro segundo — soneto XLIII).

Este soneto se consiste no poema mais famoso de Pierre de Ronsard (1524-1585), um dos grandes poetas da **Pléiade** (além dele, Du Bellay e Baif). E também um dos poemas líricos que se tornaram clássicos na história de toda a literatura.

**Pléiade:** criação e nova linguagem na estrutura do verso, quando o soneto e o alexandrino começam a ganhar uma hegemonia na poesia francesa que durará séculos, indo praticamente até a idade contemporânea.

Conferindo inusitado espírito à poesia do século XVI, especialmente aquela de natureza amorosa, abandonando o modelo petrarquiano, que dominava quase todo o continente, Ronsard, até por isso mesmo, era moderno em sua época. Conheceu a glória em vida como poeta, mas, logo após sua morte, caiu no desinteresse e no esquecimento, só vindo a ser ressuscitado cerca de dois séculos depois por Sainte-Beuve, que, inclusive, dedicou-lhe um soneto. Ronsard atacou todos os gêneros e formas de construção em seu tempo: odes, sonetos, elegias, hinos, canções, epigra-

mas, panfletos, epitáfios etc. Frederic Boyer, em seu livro sobre ele, considera-o o poeta mais original da Renascença e assinala: “era cômico e cósmico, petrarquiano e “engajado”, pagão e teológico, revolucionário e cortesão”.

**Quand Vous Serez Vien Vieille** se consiste em um dos inúmeros poemas na série de **Les Amours**, dedicado geralmente às mulheres que lhe despertaram amor, como Cassandra, Marie, Astréia e, por fim, Hélène de Surgères, dama de honra de Catarina de Médicis, a sua última e maior paixão. Ele, com 46 anos, ela, com 25, encontram-se pela primeira vez durante missa realizada na corte. Helena acabara de perder o seu amante e apenas aceitava Ronsard na medida da glória. Este, sob o sentido patético daquilo que classificava como “minha última aventura”, pagava com versos os favores de Helena: **ma douce Hélène, non, mais bien ma douce haleine**. O grande poeta obcecado pela velhice e pela morte, uma fixação temática que, aliás, vinha-lhe desde o tempo das **Odes**, como aquela mais conhecida, de número XVII, **Mignonne, allons voir si la rose**.

## Charles Baudelaire SPLEEN LXXVIII

**Quando, pesado e baixo, o céu cai como tampa  
Na alma soluçante, assolada aos açoites  
E que deste horizonte, a cercar toda a campã  
Despeja-nos um dia mais triste que as noites**

**Quando se transformou a Terra em masmorra úmida  
Por onde essa esperança, assim como um morcego  
Vai tangendo paredes ante a asa túmida  
Batendo a testa em tetos podres, sem apego**

**Quando a chuva estirou os seus longos filames  
Como as grades de ferro de uma ampla cadeia  
E um povoado mudo de aranhas infames  
Até os nossos cérebros estende as teias**

**Súbito, os sinos saltam com ferocidade  
E atiram para o céu um gemido fremente  
Tal aquelas errantes almas sem cidade  
Que ficam lamentando-se obstinadamente**

**E fêretros sem fim, sem tambor ou pavana  
Lentos desfilam dentro em mim: a Esperança  
Vencida, chora, a angústia, atrás e tirana  
Sua bandeira negra no meu crânio lança.**

Pode-se chamar “irracionalismo” o esforço que consiste em recolocar o pensamento em seu elemento? – Heidegger  
O ausentar-se dentro do ser é a essência daquilo que eu denomino o nada. Daí, porque o pensamento, por pensar no ser, pensa no nada – Heidegger

Sobre as cinzas dos astros, aquelas cinzas indistintas da família, estava o pobre personagem, deitado, após haver bebido a gota de nada que falta ao mar. (O frasco vazio, loucura, tudo que resta do castelo?) O nada havendo partido, resta o castelo da pureza – Mallarmé, **Igitur**.

**Igitur** é um elemento-chave de penetração na **angst** mallarmaica. O próprio fato de o poeta haver deixado inacabada, não publicada, essa experiência – não ter consumado o seu desligamento dela, como era sua atitude com relação a qualquer poema – ajuda, impele a instigação de enfrentar o se labirinto semântico. Algumas constantes básicas do mundo de Mallarmé vêm inserir no **Igitur**: o acaso, o nada, o vazio, o absoluto, a obra, enfim o sacerdócio do mistério, onde se poderia encontrar as únicas possibilidades de tanger, tatear, tocar, tomar os elos entre o ser (no sentido de essência ou **ek-sistência** heideggeriana) e a sua insistência na capacidade de apreensão e assunção da totalidade do cosmos.

Além do hermetismo contingente, não é fácil classificar **Igitur** nas generalizações consagradas da literatura: poesia? prosa? Mas não se exprime como um conto. Ocultismo, ficção e filosofia se entranham mutuamente; ou essência ou suma teórica para um Teatro Total, onde vida & arte se conjugam em modulação una, isomórfica? O poeta parou de escrevê-lo quando residia em Avignon, por volta de 1869-70. Em carta a Henry Cazalis, datada de 14 de novembro de 1869, dizia: “é um conto, pelo qual quero esmagar o velho monstro da impotência, que é o seu tema, a fim de me encerrar no grande trabalho já reestudado”. Edmond Bonniot, que, em 1925, descobriu o manuscrito, classificou-o como uma prosa muito densa e com as palavras em eco a facultar o retorno do pensamento sobre ele mesmo.

A palavra **Igitur** é extraída do capítulo II do texto latino do Gênese: **Igitur perfecti sunt coeli et terra et omnis ornatu eorum**. E o nome, **Elbehnon**, constante do subtítulo da obra, **A loucura de Elbehnon**, provém do hebraico, significando os filhos dos Elohim, potências criadoras emanadas de Jeová. Por aí, já se denota o tema básico: a potência criadora mergulhada até a loucura diante do desafio da totalidade ou, no caso mallarmaico, o seu sinônimo, o vazio, o nada, a pureza, o absoluto, o infinito. Paul Claudel, em seu artigo, **A Catástrofe de Igitur**, após considerá-lo um “documento capital”, vê o “Hamlet supremo” encerrado numa prisão de signos. E, como a maioria dos estudiosos de Mallarmé, comprova, em **Igitur**, a existência do trampolim para a concepção de **Un Coup De Dés**, o poema capital da era moderna. Ou como diz Guy Delfel, em seu **L’Esthétique de Stéphane Mallarmé**: “**Igitur** foi o Werther intelectual de Mallarmé”.

“Criei minha obra só por **eliminação** e toda verdade adquirida nascia apenas da perda de uma impressão que, havendo luzido, tinha-se consumido e me permitia, graças às suas trevas descerradas, avançar mais profundamente na

sensação das Trevas Absolutas”. “A Destruição foi a minha Beatriz, falava assim essa espécie de Dante dos tempos modernos (cf. Décio Pignatari), em carta de 17 de maio de 1867 a Eugène Lefèbure, amigo do poeta e quem o iniciou em alguns aspectos do ocultismo. Pois, aliás, a idéia do Livro, da Grande Obra, liga-o diretamente à indução dos alquimistas, já não bastassem para evidenciar essa preocupação as suas próprias manifestações a respeito do assunto, em cartas e escritos diversos. Vários volumes são invocados, como um certo **Tratado das Pedras Preciosas** ou o conhecido **Dogmas e Ritual da Alta Magia**, de Eliphas Lévy, além das leituras de Hegel. Por isso é que Guy Michaud, em **Mallarmé, L’Homme Et L’Oeuvre**, fala na preocupação de Mallarmé sobre o valor e importância, não só da palavra em geral, mas do ato de nomear e o seu poder mágico sobre os espíritos. Para o mesmo Michaud, o famoso soneto com as rimas em **yx** e **or** (Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx) consiste em ponte para o **Igitur**, onde a então misteriosa palavra – **ptyx** – (mais tarde, graças a Lefèbure e sua contribuição através da etimologia grega, indicando a significação de concha) traduzia o apogeu do nada, representado pelo vazio do significado, que por sua vez, consagrava o mistério. A idéia de Baudelaire – a poesia, não para ser inventada, mas para ser descoberta, isto é, o poeta como um decifrador – foi acompanhada por Mallarmé em seu esoterismo. Nesse sentido é que também se compreende, em **Igitur**, a presença do **grimoire** (livro de magia).

Levantados, assim, os panos para a sessão teatral do ato criativo. Ou isso que Wallace Fowlie, em **Mallarmé**, designou como documento essencial da mais profunda crise pessoal do poeta. Seu estado podia, na época em que escrevia essa obra, ser medicamente classificado como psicastenia e toda a ânsia, inclusive no clímax, foi comentada por ele numa carta a Cazalis. Fowlie, que é um dos melhores analistas do **Igitur**, diz que as construções do poeta, que são triunfos no jogo do acaso, contêm, nelas mesmas, um elemento de absurdo, porque são monumentos ao vazio, neste último são elaborados: “há qualquer coisa de prodigioso e desesperado sobre a aventura intelectual de Mallarmé, em **Igitur**”.

Claudel mostra como é significativo que Mallarmé haja escolhido, como pseudônimo (**Igitur**), um advérbio que, tal qual a conjunção como figuras do discursivo, confere à frase (como numa figura de ballet) a sua atitude e articulação. Deslocamento para o vazio da neutralidade, diante da obra. **Igitur**, todavia, não é só o **en passant** da obra de um autor: váli-do em si, reflete aquelas cintilações da linguagem mallarmaica, aqui a serviço de um dos esforços mais extenuantes, profundos, de penetração numa razão superior, que não aboliu o mistério. Colocar as palavras-coisas em cena para o teatro filosófico, onde se opera a transmutação alquímica da linguagem em amálgama de sujeito e objeto. Mais tarde, o poema-base, **Un Coup de Dés**, desvendaria o fracasso em sua insuperável elaboração estrutural: “um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Um livro é um livro “and nevermore”; poderia-se parafrasear o corvo de Edgar Allan Poe, este, aliás, o mestre do mestre da invenção poética.

(Tradução publicada, de forma definitiva, em Código, nº 4 em 1980).

## Stéphane Mallarmé: BRINDE

**Nada, esta espuma, virgem verso  
Apenas denotando a taça;  
Como longe afogam-se em massa  
Sereias em tropa ao inverso.**

**Navegamos, ó meus diversos  
Amigos, eu já sobre a popa,  
Vós a proa que rompe em pompa  
As vagas de trovões adversos.**

**Empenho-me em pura voragem  
Sem mesmo temer a arfagem  
A, de pé, este brinde erguer:**

**Solitude, recife, estrela,  
A não importa o que valer  
O alvo desvelo em nossa vela.**

**Salut** (Brinde) é um dos mais famosos sonetos de Mallarmé. E também um poema sobre o ofício poético onde já se encontram alguns dos elementos conotados com isso que, mais tarde, ele iria desenvolver em sua obra máxima. **Un Coup de Dés** (Um Lance de Dados): a viagem, o mar, a página em branco, a procura do absoluto na solidão, elidindo o acaso – “solidude, récif, étoile” – verso este usado, aliás, por João Cabral de Melo Neto, como epígrafe do seu primeiro livro, **A Pedra do Sono**.

Esse poema possui, ao mesmo tempo, o seu aspecto histórico-biográfico: foi recitado por Mallarmé, aos 51 anos de idade, quando, em 15 de fevereiro de 1893, presidiu o sétimo banquete da revista **La Plume**, onde se reuniram apenas poetas em torno da mesa. Ao término, Mallarmé foi ovacionado pelos presentes. Muito melhor do que um discurso, evidentemente, era “ce sonnet, en levant le verre, récemment à un Banquet de **La Plume**, avec l’honneur d’y présider”, como declarou o mestre do simbolismo. Imediatamente depois, aquela revista publicou o soneto em sua primeira página, com o título na época de **Toast** (mais tarde modificado definitivamente para **Salut** e que se consiste em peça de abertura de quase todas as edições de obras poéticas do autor).

**La Plume** assim relatou o banquete: “Um leve sorriso nos lábios, o olho assim como algo estático, emocionado, tremendo tal uma jovem virgem sobre a qual pesassem os olhares de uma assembléia inteira, o presidente do sétimo banquete, esse puro poeta, esse homem encantador, Stéphane Mallarmé, ergue-se, pega a sua taça e, com uma voz sonora, embora algo mal empostada, recitou o estranho poema impresso na capa desta revista. Em seguida, as mãos dos convivas fazem ressoar a sala com aplausos retumbantes: três ovações sucessivas sublinham a afeição sincera, a glória do mestre, espantado, ele, o esteta intransigente, com essa unanimidade dentro do entusiasmo . . .”

São muitas as exegeses críticas do **Brinde**. Charles Mauron, nas estrias mais acadêmicas, diz que, para o poeta, esse soneto era uma saudação sem mais importância ou peso do que a “mousse de champagne” da taça erguida, em suma, outra versão da viagem marítima como aventura idêntica à vida literária.

Wallace Fowlie, um dos maiores especialistas norte-americanos em literatura francesa, em seu excelente livro, **Mallarmé**, interpreta o poema, mediante análise que pode ser desdobrada sinteticamente nas seguintes etapas: 1) a espuma invoca a imagem do mar e as sereias imergindo; 2) a mesma espuma, tal uma linha poética, designa apenas a superfície, enquanto a realidade está imersa; 3) o banquete dos poetas torna-se a visão de um navio, onde Mallarmé fica

na popa; 4) o brinde de Mallarmé contém os elementos da aventura poética; 5) a vela da embarcação tem a brancura da folha de papel; 6) o poema vincula-se à concepção baudelairiana de fuga e viagem, cf. **Parfum Exotique**, por exemplo; 7) constitui-se **Salut** numa das rotas temáticas para **Un Coup de Dés**; 8) **rien**(nada), palavra de abertura do soneto, é também uma das palavras-chave em toda a obra do poeta.

Albert Thibaudet, depois de fazer notar que o poeta realiza a conotação verso igual a taça, graças à quase homofonia das duas palavras francesas (**verre** e **vers**), alega que o terceto final não seria bem uma frase, porém uma constelação de 15 palavras em volta da página em branco. Já, por seu turno, Charles Chassé, além de apontar a mesma conotação aduz: “seu objetivo era o de conferir, aos versos, sensações semelhantes àquelas proporcionadas pela música, mas, isto, através de recursos visuais”. Guy Michaud chama a atenção para o engenhoso jogo de palavras, mormente em torno do termo **vers** (verso), ou seja, além de **vers**, **divers**, **hivers**, **envers**, mais do que rimas ricas a auto-reiteração do verso, aspecto do poema sobre o poema. Identicamente, aduzimos, está a rima do primeiro com o último verso do terceto final, quando **étoile** (estrela) reaparece em **notre toile** (notr-etoile), enquanto a palavra **toile** pode significar, ao mesmo tempo, toalha e vela e a brancura alusiva à página em branco sobre a qual sempre medita o poeta.

Enfim, Pierre-Olivier Walzer invoca o poeta-navegante, já presente em outro soneto tão notável como o da figura de Vasco – “todo destino poético é feito de risco e aventura” – “da espuma, esse nada, sai tudo”. E compara a idéia de solidão e absoluto na nomeação triádica contida em ambos os sonetos e que se correspondem precisamente: de um lado, **solidude**, **récif**, **étoile**; de outro, **nuit**, **désespoir** et **pierrerie**.

★ ★ ★

Críticos ou especialistas de formação tão heterogênea, como Ezra Pound, Walter Benjamin ou Roman Jakobson, chegam a conclusões análogas quanto ao problema da tradução, mormente a de poesia: a) traduzir é trair (ou seja, trair o necessário ao nível semântico, a fim de que sejam mantidos os efeitos e a estrutura significante); b) tradução é um problema de forma, ou seja adaptação idiomática do propósito estrutural. Assim é que, neste poema, a fim de sustentar em português o citado propósito estrutural na oitava linha, em lugar de verter diretamente a palavra **hivers** para o equivalente de significado, **invernos**, preferimos lançar a palavra **adversos**, que assim sustenta a reiteração dos versos auto-referentes nas quatro linhas dos dois primeiros quartetos.

## Guillaume Apollinaire: A PONTE MIRABEAU

Na ponte Mirabeau, desliza o Sena  
E nossos amores  
E a memória acena:  
Alegria vem sempre após a pena  
Vem a noite, soa a hora  
Os dias vão, eu me demoro  
As mãos nas mãos, fiquemos face a face

Enquanto abaixo  
Pela ponte dos nossos braços, passa  
De olhar eterno a onda tão lassa.  
Vem a noite, soa a hora  
Os dias vão, eu me demoro  
O amor se vai como essa água corrente

O amor se vai  
Como a vida é lenta  
E como a esperança é violenta  
Vem a noite, soa a hora  
Os dias vão, eu me demoro  
Passam-se os dias, passam as semanas  
Nem tempo passado  
Nem o amor reemana  
Na Ponte Mirabeau, desliza o Sena  
Vem a noite, soa a hora  
Os dias vão, eu me demoro.

Guillaume Apollinaire, ou, segundo o nome de batismo Wilhem-Apollinaris de Kostrowitsky, nascido em Roma em 1880, filho de pai desconhecido e de Angélica Alexandrina, além de poeta, foi teórico e um dos grandes catalisadores dos movimentos de vanguarda do início do século. Uma das suas obras consideradas mais importantes é exatamente o ensaio sobre os pintores cubistas.

Como poeta, abriu comportas e estendeu a sua influência além continentes. O maior monumento do **vers libre** talvez seja o seu **Zone**, do qual possivelmente o melhor eco, aqui no Brasil, é a poesia pouca, mas pioneira, de Luís Aranha. Na vertente da estrutura rítmica e rímica, ficou, no topo, **La Chanson du Mal-Aimé**, uma espécie de **villonade** sob o sopro da influência do grande Tristan Corbière. Em suma, na vertente da vanguarda, ficaram os seus diversos **caligramas**, que remontam aos poemas em forma de coisas, da Grécia antiga, ou, em outros casos, poemas como fisiogno-

mia de eventos. Disse Apollinaire uma frase lapidar e profética em sua época: “é preciso que a nossa inteligência se habitue a pensar sintético-ideograficamente em vez de analítico-discursivamente”. Daí, para o **media** atual de Marshall McLuhan é apenas uma linha reta, direta concreta.

A sua balada sobre a **Ponte Mirabeau**, ao lado dos citados **Zone** e **La Chanson du Mal-Aimé**, se constitui num dos seus poemas mais famosos, frequentador normal de antologias. Aqui não se trata do homem de vanguarda, mas do poeta competente e com as antenas da sensibilidade filtradas pela expressão concisa. É o Apollinaire **chansonnier**, o Apollinaire pré-Edith Piaff, com o lirismo evocativo, também um lirismo pré-René Clair. Um **boulevardier** medita à beira do Sena: o cromo é comum, fácil o cartão-postal. Mas há também a técnica que nos conduz, aqui, à poesia (que é feita com palavras e, nunca, através de idéias – conf. Mallarmé).

### Guido Cavalcanti: SONETO VII

Ela quem é, que qualquer homem mira  
Que faz de claridade o ar tremer  
E traz o amor consigo, a quem dizer  
Algo nenhum consegue e só suspira?

Ah, Deus, que lembra quando os olhos gira?  
Diga o Amor, pois eu não sei narrar:  
Mas sua singeleza faz pensar  
Que outra qualquer mulher é de mentira.

Ninguém pode falar do seu encanto  
Nela contendo a aura da potência  
Já que a beleza deu-lhe endeusamento.

Nunca tão alto foi o pensamento  
E nunca em nós tão clara a inteligência  
Para reconhecer o puro espanto.

**José Lino Grünewald:  
a ira por um fio**

**no ar dedilha a ira  
fio de agulha ou dente  
não o que se sempre sente  
mas linha de unha em lira.**

**da ira a lira é devassar  
o que trinca o que aperta  
é desfiar em tira certa  
um fio de um fio no ar.**

**um rio que não pára  
um comprimir sem estouro  
é tirar entre chifres de touro  
a exata linha contra cara.**

**por fio entenda-se rio  
um afiar por fio de ira  
correr em cio de mira  
longe-longo sem ver desvio**

**num porfiar dentro da fala  
sem sombra sem incerto  
presteza de canino aberto  
em paralelo ao som à bala**

**do som que morrenasce  
nas estrias do assobio  
um raio ou arrepio  
luz e frio na face.**

**da ira a crista é lírio  
lume de arco lacre  
um cheio hálito acre  
à forma e pêso de círio.**

Este soneto VII, de Guido Cavalcanti, apresenta um dos versos mais belos de toda a história da literatura ocidental: “Che fa di clarità l’aer tremare” (que induz, com facilidade, à transposição para o decassílabo “heróico” em português: “que faz de claridade o ar tremer”).

Ezra Pound devolveu Cavalcanti à posteridade, com suas traduções dos sonetos, baladas e canções e, quanto a este último gênero citado, tornou-se imortal a sua versão de **Donna Mi Prega**, que também teve a sua tradução para o português elaborada com mestria por Haroldo de Campos (Edições Papyrus Ltda. – 1968). Pound apresentou a sua introdução para os poemas de Cavalcanti traduzidos por ele, em 15 de novembro de 1910; depois, revisou essas traduções, em 1920 e 1931. E, no seu **Canto XXXVI**, retornou com uma adaptação da mesma **Donna Mi Prega**.

A propósito da adaptação que, no soneto VII, fizemos da denotação de **virtù**, por potência (energia), retornamos ainda a Pound. Segundo seu entender, “as equações da alquimia estavam em condições de serem escritas como nomes de mulheres e, as mulheres assim nomeadas, estavam dotadas com os poderes mágicos dos componentes”. “A **virtù** é a potência, ou seja, a propriedade eficiente de uma substância ou pessoa”.

Guido Cavalcanti nasceu e viveu em Florença, **circa** 1255-1300. Teve intensa participação política em sua época, foi predecessor imediato de Dante e teria influenciado Petrarca e o **dolce stil nuovo**. Não há melhor epígrafe para a eternidade do que, sobre Cavalcanti, disse Dante, no Canto XI, do Purgatório:

“Cosi ha tolto l’uno all’altro Guido  
La gloria della lingua”.

por forma de ira um copo  
um corpo sem côr um corte  
por face o vento a sorte  
a sorte de ser ar num copo.

um copo sem face açor  
de açoite num lamber que voa  
de lâmina a lábio coroa  
sem fim de curva flor.

por flor de círio a pena  
a sina de inclinar o flanco  
à força de violar o branco  
em vazio de vácuo – hiena.

por flor de ira moínho  
por pétala pá de giro só  
em digerir nas mãos a mó  
e no ar o coração de pinho.

por hiena leia-se língua  
e à guisa de lábio pedra  
no sal do sal que medra  
em laço à mágoa e míngua

num fio de afã palma a palma  
por fino contôrno de aço  
a pena de roer traço a traço  
o centro duro escuro da alma.

(poema inédito, escrito em junho de 1959).





CÓDIGO 7

Editor  
Erthos Albino de Souza  
Salvador/Bahia/Brasil  
Caixa Postal 502

Capa/Contracapa  
Enéas Guerra Sampaio

Logotipo  
Augusto Campos

Programação Visual  
André Luyz  
Enéas G. Sampaio

Composição e Impressão  
Bureau Gráfica e Editora Ltda.

Copyright © de José Lino Grünwald  
Outubro de 1982

VII

