

DO TEMPO DE DRUM-  
MOND AO (NOSSO) DE  
LEONARDO GANDOLFI  
DA POESIA, DA PÓS-POESIA E  
DO PÓS-ESPANTO

(seguido de antologia de poemas  
de Leonard Gandolfi)



Alberto Pucheu

*grandes mestres*



DO TEMPO DE DRUM-  
MOND AO (NOSSO) DE  
LEONARDO GANDOLFI





DO TEMPO DE DRUM-  
MOND AO (NOSSO) DE  
LEONARDO GANDOLFI  
DA POESIA, DA PÓS-POESIA E  
DO PÓS-ESPANTO

(seguido de antologia de poemas  
de Leonardo Gandolfi)



Alberto Pucheu

*grandes mestres*  
*Azougue editorial*  
2014

**Coordenação editorial**

Sergio Cohn

**Coordenação do PPG em Ciência da Literatura /UFRJ**

Luis Alberto Nogueira Alves

**Coordenação do Laboratório de Edição do PPG**

Ricardo Pinto de Souza

**Diagramação e projeto gráfico**

Larissa Fernandez Carvalho & Letícia Fernandez Carvalho

**Equipe Azougue**

Barbara Ribeiro, Evelyn Rocha, Tiago Gonçalves e Welington Portella

**Revisão**

Larissa Fernandez Carvalho & Letícia Fernandez Carvalho

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

---

P988d

Pucheu, Alberto, 1966-

Do tempo de Drummond e (o nosso) de Leonardo Gandolfi: da poesia, da pós-poesia e do pós-espanto (seguido de antologia de poemas de Leonardo Gandolfi) /Alberto Pucheu. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Azougue Ed., 2014.

112p.; il; 23 cm.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-65332-22-4

1. Gandolfi, Leonardo. 2. Poesia brasileira. I. Título.

13-07624

CDD: 809

CDU: 82.09

---

[2014]

Beco do Azougue Editorial Ltda

Rua Jardim Botânico, 674 sala 409

cep 22461-000 – Rio de Janeiro – RJ

Tel/fax 55\_21\_2259-7712

[www.azougue.com.br](http://www.azougue.com.br)

azougue – mais que uma editora, um pacto com a cultura

SUMÁRIO

**DO TEMPO DE DRUMMOND  
AO (NOSSO) DE LEONARDO GANDOLFI  
DA POESIA, DA PÓS-POESIA E DO PÓS-ESPANTO**  
[p. 7

**UMA ANTOLOGIA DE LEONARDO GANDOLFI**  
[p. 89





Existe em nosso olhar  
Alguma coisa que não vemos  
E nas palavras  
Existe sempre alguma coisa sem dizer  
E é bem melhor que seja assim

(Roberto Carlos e Erasmo Carlos)



Escrevo sobre ele, que não se chama Mário nem Oswald nem Manuel nem Carlos nem Jorge nem Murilo nem Cecília nem João nem Haroldo nem Augusto nem Décio nem Ferreira nem Ana nem Manoel nem Roberto nem Vicente nem Fernando nem... Escrevo sobre ele, que se chama Leonardo. E não me lembro agora de quase nenhum outro Leonardo na poesia brasileira, além do Fróes, é claro, sobre quem, aliás, infelizmente, quase ninguém escreveu. Não escrevo, entretanto, pelo menos aqui, sobre o Leonardo Fróes. Escrevo sobre alguém ainda muito menos conhecido, ainda muito menos lido, do que o Leonardo Fróes. Escrevo aqui, agora, sobre o Leonardo Gandolfi, ou melhor, sobre o segundo de seus livros, *A morte de Tony Bennett* (São Paulo: Lumme Editor, 2010), lançado após *no entanto d'água* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006). Nascido em 1981 e começando a publicar no século seguinte, no nosso, sua poesia se mostra para mim como um dos diferenciais da nova geração, como uma poesia que começa a se fazer em nossa atualidade mais direta mostrando elementos de uma poética capaz de, revelando seu tempo, revelando o nosso tempo, experimentar novas possibilidades no que vem sendo realizado.

Quem, como eu, escreve a partir do que, impondo-se, o afeta e silencia, a partir do que, num primeiro momento, não tem do que falar, apesar do desejo de escrita ter sido provocado pelo fato de o impacto da força e singularidade ter se dado, enfrenta um primeiro problema: a ausência de material sobre a poesia a ser pensada. Não há resenhas nem ensaios nem dissertações nem teses sobre o livro mencionado, foco do interesse deste texto; além disso, Leonardo Gandolfi nunca forneceu uma entrevista sequer que girasse em torno de seus próprios poemas. Se, pelo pouco espaço oferecido à poesia e pelo preconceito ou pela preguiça de muitos dos que com ela trabalham, tal ausência de apoio mínimo ocorre com poetas vivos de modo geral (e mesmo com muitos dos mortos e mais ou menos consagrados), a carência é significativamente ampliada quando se trata de jovens que começaram a publicar nos anos 2000. A dinâmica da crítica brasileira de modo geral tem sido precária e lenta, insistentemente atrasada em relação ao que a poesia vem fazendo. A recente iniciativa de Ítalo Moriconi, enquanto editor da EdUERJ, com a Ciranda da Poesia, em que um poeta ou um crítico escreve predominantemente sobre um poeta vivo, bem como alguns grupos de pesquisa acadêmicos que estudam a poesia contemporânea, se colocam como as mais audazes tentativas planejadas de um início de reversão da situação em que nos encontramos.

Mas talvez o que disse ser um primeiro problema seja, de fato, um falso problema: fora as entrevistas de alguns deles, escrevi sobre Manoel de Barros sem ter lido nada sobre ele; escrevi sobre Caio Meira sem ter lido nada sobre ele; escrevi sobre Antonio Cicero sem ter lido nada sobre ele; escrevi sobre Roberto Corrêa dos Santos sem ter lido praticamente nada sobre ele; escrevi um pouco sobre Leonardo Fróes sem ter lido nada sobre ele; escrevi um pouco sobre Vicente Franz Cecim sem ter lido nada sobre ele... Já estou habituado com isso.

Além do mais, será assim tão diferente escrever sobre um poeta iniciante, cujos procedimentos estão completamente em movimento, cuja obra está totalmente em progresso, e sobre alguém como Platão, sobre quem uma boa parte da tradição e uma soma gigantesca de filósofos, psicanalistas, historiadores, comentadores e outros escreveram? Em casos como os de Platão, Nietzsche, Machado de Assis e Guimarães Rosa, por exemplo, lemos certamente muito do que acerca deles foi pensado, mas, é importante ressaltar, apenas para, no corpo a corpo com a obra e com os comentários, inventarmos um modo pelo qual tentamos nos singularizar, ou seja, para descobrirmos, se possível, um ponto quase zero qualquer que nos faça esquecer o que já foi dito em nome de um caminho que nos mostre um Platão, um Nietzsche, um Machado, um Rosa ou quem quer que seja tão contemporâneo, tão iniciante, quanto Leonardo Gandolfi. Seja nos muito frequentados seja nos iniciantes, a imersão em uma obra enfrenta sempre a peculiaridade de lidar com algo que está insistentemente começando, levando o leitor a se deparar com nada mais do que com o próprio movimento do começo, de um começo que não avança para além do próprio começo, de um começo que não quer avançar para além do próprio começo.

Escolho começar com um poema exemplar de *A morte de Tony Bennett*:

### **O ESPIÃO JANTA CONOSCO**

Como os antigos mas sem sua elegância  
a coisa começa bem na metade. Zé Ramalho  
fez a canção que talvez seja a canção mais  
Roberto Carlos que já ouvimos. Aquelas Ondas.  
Quanto tempo temos antes de voltarem? Pelo sim  
pelo não Roberto acabou deixando-a de lado.

O mesmo aconteceu com Gilberto Gil,  
Se eu quiser falar com deus também não fez  
a cabeça do rei — folgar os nós dos sapatos  
e da gravata não acontece da noite para o dia.  
1976, contracapa do disco San Remo 1968:  
O Show Já Terminou da dupla Roberto e Erasmo  
esconde uma historinha particular só agora  
revelada por RC, diz Big Boy. Então sobre a que talvez  
seja sua mais bela canção assim fala Roberto:  
Sou fã incondicional de Tony Bennett — quando  
fiz essa música eu já imaginei inclusive a versão  
dela em inglês com Tony Bennett cantando — e  
comecei a fazer a música especialmente para ele  
— é lógico que depois eu cantei do meu jeito — mas  
ela começou de uma ideia pensada na voz do Tony  
que na minha opinião é o maior cantor do mundo.  
Também acho Tony Bennett o maior cantor  
do mundo. E embora bem menos do que gostaria  
também acredito na possibilidade de uma ideia  
pensada na voz do outro mesmo que do nosso jeito.  
Não importa quem gravou o quê nem para quem  
fazemos o que fazemos. Que bom que uma ideia  
pensada na voz do outro ainda é uma ideia pensada  
na voz do outro. Aliás uma vez me disseram  
não lembro quem que vítima e carrasco disputam  
o mesmo tempo. Pouco importa, queridos fantas mas,  
dezembro está aí e evitar mal-entendidos é que é bom,  
venho repetindo isso para mim mesmo todos os dias  
embora eu ainda não consiga abrir mão de duas  
ou três segundas intenções que até hoje, acho,  
nunca fizeram mal a ninguém. Muito pelo contrário,  
é justamente isso o que mais tem nos aproximado.

\*\*\*

Além de título do respectivo poema, “O espião janta conosco” é uma frase de um verso de Drummond, pertencente a um de seus poemas mais conhecidos, presente em A rosa do povo, para muitos o livro predileto do poeta, sendo certamente o ponto culminante de seu engajamento político e social. Eis a estrofe de onde ela provém:

É tempo de meio silêncio,  
de boca gelada e murmúrio,  
palavra indireta, aviso  
na esquina. Tempo de cinco sentidos  
num só. O espião janta conosco

Sendo a frase em si de fácil compreensão e sem nenhuma dificuldade vocabular ou sintática, seu vínculo com o que a circunda não se torna imediatamente claro nem na leitura da estrofe de onde ela foi retirada. A frase é uma ilha isolada a desafiar o leitor a encontrar os caminhos de ligação entre ela e as outras da estrofe e do poema, inventando, se possível, um arquipélago qualquer de sentido ou, ao fim, atestando, quem sabe, a ausência de tal conexão. Que espião é esse? Por que ele vem jantar conosco? O que ocorre nesse jantar? Para que ele é necessário? O que ele tem a ver com o tempo que o poema quer pensar? O que ele está espionando? Ele está ali para ajudar o poeta a decifrar o caso de seu tempo? Será o espião o leitor, observador atento e presente da tentativa de o poeta deglutir seu tempo, digerindo-o? Ou ele está ali exatamente enquanto um agente do tempo (de guerras, ditaduras, poderes militares e policiais) espionando o poeta em sua intimidade num momento histórico que suprime o poético obstruindo sua fala e que talvez faça do poeta um indivíduo perigoso, a ser vigiado? Seria o espião aquele que quer reduzir a abertura dos sentidos, as múltiplas evidências, a apenas um sentido, factualmente provado e passível de ser fidedignamente representado?

Na ruptura essencial entre o que na estrofe vem antes e a parte de seu verso final, “O espião janta conosco” é uma imagem passageira em que o vincutivo se faz propositalmente perdido ao não ter justificada a sua continuidade direta em relação ao que ocorre em sua anterioridade nem ao que lhe é consecutivo. Ela é uma ilha sem arquipélago no oceano do poema. Pelo menos imediatamente, muito está indeterminado, indireto,

aberto. É o único momento em que se fala do espião no poema. O que se pode saber é que, enquanto fim da estrofe, “O espião janta conosco” faz convergir para si os sentidos de um tempo em que as palavras não se realizam de modo pleno, muito pelo contrário, é um tempo em que as palavras possuem dificuldades para aparecerem, estabelecerem-se e se comunicarem. Existe uma oposição conflitante, quiçá uma contradição inoportuna, entre o tempo e as palavras poéticas. O que é dito quer praticamente silenciar; gelada, é custoso à boca pronunciar uma palavra; a meia voz, as conversas são murmurantes e as palavras nunca dizem exatamente o que querem dizer, além de facilmente se perderem na brevidade e no passageiro dos avisos de esquinas, com os quais apenas o mínimo, o básico, pode ser comunicado. O que quer dizer que o tempo é “de cinco sentidos/ num só”? Nos homens partidos, perderam-se quatro, restando apenas um de nossos cinco sentidos? Ou todos os sentidos corporais encontraram sua intensificação em apenas um? Esse um que restou é uma síntese dos cinco sentidos? Não sabemos, pelo poema, que a síntese é precária nesse tempo em que o mais importante se oculta? Ou então os sentidos do respectivo tempo perderam seu campo de possibilidades e se direcionaram completamente para apenas um, já dado e estabelecido? Lidar com um sentido único, opressivo, obrigatório, parece ser a *tônica* de um tempo antipoético que, querendo se impor pela força das armas e da propaganda ostensiva, não suporta a abertura de sentidos instáveis da poesia. A língua é sempre autoritária quando atrelada a um sentido exclusivo. A dúvida continua: o espião vem ajudar o poeta em sua tarefa investigativa, ou é o olho de um tempo sufocante que, investigando-o, deseja tornar sua tarefa impraticável, ou o espião é um mero testemunho do que se passa? Que espião é esse, que janta conosco e que, deslizando no tempo por sessenta e cinco anos, se faz título também do poema de Leonardo Gandolfi? Ele (ou quaisquer outros elementos dos dois poemas) nos ajudam a entender a relação entre o tempo de Drummond, poeta exemplar e paradigmático da poesia moderna no Brasil, e o tempo de Leonardo Gandolfi, um poeta dos nossos dias nesse começo de século XXI?

Em oito partes, com *enjambements* fortes a intensificarem os sentidos de versos, variações rítmicas que levam os versos a oscilarem do curto (de até duas sílabas) ao longo — com diversas gradações — fazendo-os às vezes beirarem a prosa, saltos abruptos, descontinuidade da rigidez lógica, simultaneísmos, variações polissêmicas de um mesmo significante, imagens im-

previsíveis e cifradas sem que a chave seja oferecida, repetições estruturais a manterem séries dialogantes em partes distintas do poema, associações inusitadas, metáforas arrojadas, listagens a gerarem sobreposições de pessoas e coisas confundidas, enumerações caóticas, dissonâncias, fragmentação da linguagem a deixar lacunas para o leitor e inúmeros outros recursos poéticos, “Nosso tempo” é certamente um dos grandes poemas reflexivos do que há de mais denso na poesia de pensamento de Drummond. Com isso, quero dizer que “Nosso tempo” é um desses poemas concomitantemente poético, filosófico, político, existencial e histórico, sem deixar de ter uma forte presença do cotidiano da vida, como, por exemplo, da hora do almoço do centro da cidade quando uma multidão sai à rua, deixando os escritórios, e os versos longos em ritmos acelerados se fazem legíveis pela confusão do que mostram. Trata-se nele de fazer com que o tempo de desconsolo do imediato pós-guerra, da ditadura Vargas, do poderio tecnológico, da estrutura econômica capitalista favorecedora do consumo desenfreado e da desumanização seja pensado, exposto em imagens que condigam com ele. É poema de temas frequentes na poesia de Drummond, que busca repetidamente dar voz aos acontecimentos de seu tempo (“Que século, meu Deus!” [“Edifício Esplendor”, José], “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” [“Mãos dadas”, *Sentimento do mundo*): já no livro de estreia, sobre a relação entre poesia e guerra, publica “O sobrevivente” e, acerca do que levará Getúlio Vargas ao governo brasileiro, alternando o verso e a prosa como mais um modo de captar o caótico da época, “Outubro 1930”. Em *As impurezas do branco*, no poema “Entre Noel e os índios”, valoriza o estar “longe da Bolsa, da favela e do napalm”.

Tanto em “O sobrevivente” quanto em “Outubro 1930”, a presença de um tempo que se caracteriza pela fabricação da morte em série e da insistência da poesia, que resiste, em um mundo que, apesar de “cada vez mais habitado” [“O sobrevivente”, *Alguma poesia*], se mostra violenta e bombasticamente inabitável: enquanto em “O sobrevivente” está escrito que “Os homens não melhoraram/ e matam-se como percevejos”, “Outubro 1930” corrobora a presença da morte em versos como

A esta hora no Recife,  
em Guaxupé, Turvo, Jaguará,  
Itararé,



Baixo Guandu,  
Igarapava,  
Chiador,  
homens estão se matando  
com as necessárias cautelas.  
Pelo Brasil inteiro há tiros, granadas,  
literatura explosiva de boletins

chegando ao fim, quando, sobretudo pela força da conjunção adversativa no início do último verso do poema, mostra que nem a presença divina é capaz de alterar o curso histórico, pacificando-o

Deus vela o sono dos brasileiros.  
Anjos alvíssimos espreitam  
a hora de apagar a luz de teu quarto  
para abrirem sobre ti as asas  
que afugentam os maus espíritos  
e purificam os sonhos.  
Deus vela o sono e o sonho dos brasileiros.  
Mas eles acordam e brigam de novo.

O vínculo entre poesia e morte é tão estreito que, em um de seus poemas simultaneamente mais poéticos e filosóficos, “Nudez”, de *A vida passada a limpo*, há uma indiscernibilidade completa entre as duas: “Não cantarei o morto: é o próprio canto”; para um último exemplo, lê-se, em “Brinde no banquete das musas”, de *Fazendeiro do ar*, que “Poesia, morte secreta”. A presença da morte trazida à tona pelas das guerras e de suas bombas, será recorrente nesse poeta que vive em um tempo em que, mais de uma vez, poderia dizer que “A guerra terminou ontem”: para citar apenas *Sentimento do mundo*, de 1940, “Sentimento do mundo”, “Tristeza do império”, “Morro da Babilônia”, “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”, “A noite dissolve os homens”, “Madrigal lúgubre”, “Elegia 1938” e tantos outros poemas ao longo da respectiva obra, em maior ou menor grau, tematizam diretamente ou mencionam as guerras e as revoluções com suas constantes mortes e fabricação do medo, sentimento também constante na poesia em questão. Em *A rosa do povo*, fora os poemas que se utilizam

do significante guerra, ditador, soldado, polícia ou outros do mesmo campo semântico, “Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou”, “Visão 1944”, “Com o russo em Berlim” abordam diretamente a Segunda Guerra Mundial. Ainda haveria, em outros livros, os poemas que se referem à Guerra Civil Espanhola, à Guerra do Paraguai...

Publicado em 1945, “Nosso tempo” tem por tempo cronológico praticamente o meio exato do século XX, querendo, de algum modo, lhe dar voz. Não é apenas, entretanto, um tempo exterior, objetivo, o abordado pelos versos. O “nosso” do título implica o poeta, levando o poema a se referir sobre a relação que há entre o tempo secular e o tempo da vida do poeta. A tarefa do poeta é escrever, sobretudo, os pensamentos, as sensações e os sentidos de sua época, a tarefa do poeta é escrever, sobretudo, o seu tempo, tornando-o audível em sua singularidade. A tarefa do poeta é escrever, igualmente e, sobretudo, para o seu tempo. Se lembrarmos que o poeta nasce em 1902 e morre em 1987, tendo publicado “Nosso tempo” em A rosa do povo em 1945, o tempo anunciado pelo poema enquanto o meio do século XX acerta em cheio o meio da vida do poeta, tornando-se, assim, um poema tanto do tempo paradigmático do meio de sua vida quanto do tempo paradigmático do meio do século em que vive. No meio do caminho, no meio do caminho de uma vida, no meio do caminho de um século, no meio do que já foi começado encontrando-se agora pelo meio, há um poema, interessado em falar exatamente dos meios e realizar a contribuição do poeta não apenas enquanto um leitor de seu presente, mas, com isso, também “sem perder de vista o caráter intemporal de toda poesia”, tal qual demanda Drummond em uma entrevista de 1942, realizada por Moacyr Brêtas Soares.

Mas não nos enganemos, não tenhamos a ilusão de um acordo ou de uma conciliação entre os dois tempos (o da vida do poeta e o do século) apenas pelo fato de, entrecruzando-se, ambos se darem pelo meio de cada um. Em sua tensão intrínseca com o intemporal, o contemporâneo não é afeito a adequações, mas a um impasse entre aqueles que, nele e por ele, se relacionam reciprocamente. Melhor dizendo: o paradigmático do poema é que ele se ocupa da tensão, do desacordo, entre a marcha do mundo e o andamento de uma vida poética, entre o tempo histórico e o contra-tempo do sujeito poético, entre o tempo dos acontecimentos do mundo e o contratempo da poesia, que não se confundem nem, muito menos, se identificam, antes, irreconciliáveis, atritam-se. Na complexa articulação

do contraditório, um parece ter por projeto o aniquilamento do outro. Em “Brinde ao Juízo Final”, de *Sentimento do mundo*, é dito que “Em vão assassinarão a poesia nos livros”. Do tempo impoético no qual vive, e manifestando clandestinamente um desejo utópico, que se sabe impossível, por um outro tempo que fosse verdadeiramente poético, o poeta fala de “minha repugnância total por vosso lirismo deteriorado, / que polui a essência mesma dos diamantes”. Não é de se estranhar, portanto, que em entrevista a Pedro Bloch, de 1963, Drummond afirme que “A poesia, para mim, resulta [...] da inconformidade com o mundo”. Como dar voz a uma essência poluída e, conseqüentemente, inessencial do tempo? Assassina, a poesia ainda é possível, ainda é passível de alguma resistência? Haverá lugar para a poesia? Conseguirá a poesia, se é que ela morreu, de alguma maneira, ressuscitar? Como assegurar o “em vão” do verso há pouco mencionado que anuncia a tentativa, fracassada, de assassinato da poesia? Qual o lirismo compatível a um tempo deteriorado e completamente antilírico? Que tipo de poesia insiste em uma época antilírica? Como dar voz, se possível for, ao tempo presente, aos homens presentes, à vida presente?

Apesar do vocativo que convoca à fala aqueles que, incluindo os poetas, de modo geral, deveriam contar as histórias do meio do século XX, constata-se o fracasso de tal apelo e a dificuldade de lidar com um mundo desintegrado em que, diante das guerras mundiais, do capitalismo avançado e de uma das ditaduras brasileiras, a experiência já não pode ser narrada, senão “pelas fotos e títulos vermelhos” dos jornais (“1914”, *Boitempo*). Que resposta a poesia pode dar a um momento da supremacia midiática, ao momento submetido “Ao Deus Kom Unik Assão” (*As impurezas do branco*)? Há uma oposição frequente a ser considerada entre poesia e discurso midiático. Em *A rosa do povo*, em “Consideração do poema”, a contraposição é acentuada:

Estes poetas são meus. De todo o orgulho,  
de toda a precisão se incorporaram  
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius  
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.  
Que Neruda me dê sua gravata  
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.  
São todos meus irmãos, não são jornais.

Gerando uma dificuldade maior de lidar com o tempo em questão, esse calar das bocas poéticas do presente não é novo, parecendo ser uma determinação do século desde praticamente seu princípio ou, pelo menos, desde a Primeira Guerra Mundial. Como pode ser visto no poema “O sobrevivente”, publicado em 1930 em *Alguma poesia*, afim à questão de “Nosso tempo” tanto na determinação da guerra quanto na suposta impossibilidade poética de tal época, o arco temporal a que Drummond se refere se estenderia pelo menos do começo da primeira guerra mundial ao fim da segunda. O poema publicado em 1930, em *Alguma poesia*, no livro de estreia do poeta, começa assim:

Impossível compor um poema a essa altura da  
[evolução da humanidade.  
Impossível escrever um poema — uma linha que seja —  
[de verdadeira poesia.  
O último trovador morreu em 1914  
Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.

Se eu poderia parodiar rasamente um filósofo dizendo que não seria possível escrever poemas após as guerras do século XX, o próprio Drummond torna a questão muito mais complexa com o fim irônico do poema, a contradizer exatamente o que vinha sendo dito, que acaba por ser negado: “(Desconfio que escrevi um poema.)”. Essa complexidade é ampliada pelo uso dos parênteses, que simultaneamente diminui e amplia a importância do que ele resguarda, e pelo verbo que inicia o verso, que não atesta uma certeza do feito, mas uma suposição, uma possibilidade não confirmada, a relativizar a certeza do primeiro verso do poema, suspendendo-a e suspendendo com ela a compreensão habitual do que então se entendia habitualmente por “verdadeira poesia”. Há uma nova verdade da poesia, inteiramente instável, incerta, indeterminada, que, para se manter nos novos tempos, já não pode se afastar da presença de seu negativo.

Ainda que com uma saída diferente, a realização da escrita poética, mesmo diante de sua impossibilidade em um tempo “de lirismo deteriorado”, também é a ênfase de “Nosso tempo”, que precisa superar as fronteiras entre o suposto lírico e o suposto antilírico, entre o suposto poético e o suposto não poético, entre o suposto canto e o suposto não canto,

entre o verso e a prosa, entre o impossível de se contar e o narrativo, entre o indescritível e o descritível, mesclando-os. Além de para o poético especificamente, lírico é o nome para o artístico de modo geral, já que o tempo antilírico também é antimusical, ou seja, antiartístico, como colocado no poema “Beethoven”: “Meu caro Luís, que vens fazer nesta hora/ de antimúsica pelo mundo afora?”. Trata-se mais, portanto, da inclusão da suposta “má poesia” ou da antipoesia na poesia do “nosso tempo” do que do privilégio asséptico e pejorativamente anacrônico da exclusividade da boa — da alta — poesia. A alta e a má poesia, ou a poesia e a antipoesia, ou o canto e o não canto, ou o elevado e o coloquial, ou o culto e o popular, ou o literário e o vulgar, ou o acerto e o erro, se encontram em Drummond. Ao longo de sua trajetória, sua escrita se constitui como uma das mais vastas enciclopédias poéticas do século XX, uma verdadeira rede para as múltiplas buscas de leitores, inclusive, com uma das maiores diversidades de vozes jamais usadas na poesia: além dos mais díspares tipos de pessoas, até marcianos, bois, ratos, urubus e outros que não detêm a possibilidade da linguagem verbal falam nos versos de Drummond — ainda há o poema dramático “Noite na repartição”, de *A rosa do povo*, cujos personagens que falam são, além de o oficial administrativo, o papel, a porta, a aranha, a garrafa de uísque, o garrafão de cachaça, o coquetel, todos os alcoóis, a traça, o telefone, a vassoura elétrica e a pomba. Drummond insiste em fazer poemas de todos e quaisquer assuntos, máximos ou mínimos que sejam, dos mais significativos aos mais insignificantes (“Como fugir ao mínimo objeto/ ou recusar-se ao grande?”, pergunta o conhecidíssimo “Consideração do poema”, de *Rosa do povo*), de todas e quaisquer formas, os poemas inclusive mais comuns que existem, abordando em suas formas comuns os assuntos mais comuns. Numa trajetória como essa, os paradoxos, ao invés de evitados, são cultivados, as contradições, ao invés de ocultadas, expostas, permitindo que se leia inúmeras poéticas interligadas na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Parece-me que um dos maiores projetos de Drummond é mostrar que tudo, absolutamente tudo, é passível de poesia, que tudo nele quer se transformar em palavras, tendo sido, sobretudo, para isso que trabalhou insistentemente, o que não o livrou da crítica de dar lugar a uma certa banalidade, como se ele também não a desejasse, e de ter escrito poemas, por ruins, a serem descartados. Neste sentido, inesperadamente, a suposta impotência de alguns poemas corroboram a potência do plano geral da obra.

Para dar apenas dois exemplos da assunção pelo próprio poeta de tal simplicidade acolhedora do mais cotidiano ou do supostamente não poético em tal poesia, vale citar dois escritos que servem de abertura a dois livros diferentes. Seriam espécies de prefácios, preâmbulos, introduções, chamando atenção para o que se tem de saber ao se entrar nos respectivos livros, para não lê-los pelo que eles não são nem querem ser. No “Poema-orelha” que vem em *A vida passada a limpo*, está colocada a precaução para que o leitor não abra o livro equivocadamente:

Não me leias se buscas  
flamante novidade  
ou sopro de Camões.  
Aquilo que revelo  
e o mais que segue oculto  
em vítreos alçapões  
são notícias humanas,  
simples estar-no-mundo, e brincos de palavra,  
um não-estar-estando,  
mas de tal jeito urdididos  
o jogo e a confissão  
que nem distingo eu mesmo  
o vivido e o inventado  
Tudo vivido? Nada.  
Nada vivido? Tudo

Na abertura de *Versiprosa*, cujo subtítulo, entre parênteses mesmo, é “(crônica da vida cotidiana e de algumas miragens)”, pode ser lido a título de nota introdutória:

Versiprosa, palavra não dicionarizada, como tantas outras, acudiu-me para qualificar a matéria deste livro. Nele se reúnem crônicas publicadas no Correio da Manhã e em outros jornais do país; umas poucas, no Mundo Ilustrado. Crônicas que transferem para o verso comentários e divagações da prosa. Nem me animo a chamá-las de poesia. Prosa, a rigor, deixaram de ser. Então, versiprosa.

Dois exemplos são poucos; recordo-me de mais dois. Fazendo par

com o “simples estar-no-mundo” e com “um não-estar-estando”, como não lembrar, entre muitos outros, dos versos insuperáveis de “Vida menor”, de *Rosa do povo*, a demarcarem a procura da poesia enquanto a busca e realização de uma poética do pensamento da “vida menor”? Ei-los:

[...] Mas a vida, captada em sua forma irredutível,  
já sem ornato ou comentário melódico,  
vida a que aspiramos como paz no cansaço  
(não a morte),  
vida mínima, essencial; um início; um sono;  
menos que terra, sem calor; sem ciência nem ironia;  
o que se possa desejar de menos cruel; vida  
em que o ar, não respirado, mas me envolva;  
nenhum gasto de tecidos; ausência deles;  
confusão entre manhã e tarde, já sem dor,  
porque o tempo não mais se divide em seções; o tempo elidido, domado.  
Não o morto nem o eterno ou o divino,  
apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente  
e solitário vivo.  
Isso eu procuro.

Ao iniciar sua “Autobiografia para uma revista”, publicada em *Confissões de Minas*, Drummond preserva o tom da “vida menor”, “sem ênfase”, “indiferente”, a respeito dos acontecimentos de sua própria vida:

Segundo, porque, praticando aparentemente um ato de vaidade, no fundo castigo o meu orgulho, contando sem ênfase os pobres e miúdos acontecimentos que assinalam a minha passagem pelo mundo, e evitando assim qualquer adjetivo ou palavra generosa, com que o redator da revista quisesse, sincero ou não, gratificar-me.

Sem abrir mão dos poemas filosóficos, existenciais, históricos, sociais etc., Drummond é também o poeta do comum em seu despojamento. Talvez seja também por esse comum em despojamento, por essa nudez do comum, por dar voz ao homem comum, ao qualquer (“Estes poemas são meus. É minha terra/ e é ainda mais do que ela. É qualquer

homem/ ao meio-dia em qualquer praça”, “Consideração do poema”, *A rosa do povo*; em entrevista a Bella Josef, de 1982, ele afirma que “O poeta é um homem qualquer”), que ele seja um poeta de um novo modo filosófico, existencial, histórico, político etc. Poeta? Ainda podemos manter essa palavra para ele? Depois do esteticismo parnasiano, começa o que Drummond chama de “começo da era difícil” (“Anúncio da rosa”, *A rosa do povo*), de uma era em que, com o Modernismo, quebrando com todo e qualquer esteticismo, a poesia se encaminha em direção ao seu oposto, retirando as facilidades classificatórias e ajuizadoras. Poeta? Vindo após o Modernismo, um ex-poeta ou um poeta perturbado ou um poeta precário soaria melhor, se seguirmos à risca o que a ironia com seu passado ressalta em “Também já fui brasileiro”, de Alguma poesia, e o que está escrito em “O mito”, de *A rosa do povo*:

Eu também já fui poeta.

Bastava olhar para mulher, pensava logo nas estrelas

e outros substantivos celestes.; Mas eram tantas, o céu tamanho,

minha poesia perturbou-se;

Sou eu, o poeta precário.

Na listagem poética de “Nosso tempo” (aliás, a listagem é um dos procedimentos recorrentes ao longo da obra em questão), muitos dos vivos, muitos daqueles que poderiam falar (e mesmo muitos daqueles — animais, objetos, restos de coisas caídas em desuso ou inúteis por quebradas etc. — que jamais poderiam falar por não terem o dom da linguagem) nunca abriram suas bocas, como afirma o poema entre o vocativo poético e a coletânea em versos estendidos:

Ó conta, velha preta, ó jornalista, poeta, pequeno

[historiador urbano,

ó surdo-mudo, depositário de meus desfalecimetos,

[abre-te e conta,

moça presa na memória, velho aleijado, baratas dos arquivos, portas rangentes, solidão e asco,

pessoas e coisas enigmáticas, contai,

capa de poeira dos pianos desmantelados, contai;



velhos selos do imperador, aparelhos de porcelana

[partidos, contai;

ossos na rua, fragmentos de jornal, colchetes no chão da costureira, luto  
no braço, pombas, cães errantes, animais

[caçados, contai.

Tudo tão difícil depois que vos calastes...

E muitos de vós nunca se abriram.

Diante do poder devastador que, até mesmo pelas guerras e pelas ditaduras e pelo mercado avassalador com o fetiche das mercadorias, tudo quer controlar, diante do mundo dos negócios que se infiltram por tudo o que existe e, sobretudo, pela alma das pessoas, tornando-as servas integrais da morte, da violência e do capital econômico, aqueles poucos que persistem falando o fazem de maneira inapropriada, falsa, irreal, indigna, com palavras que, desde sua fragilidade, teimam em se dissipar:

a falsificação das palavras pingando nos jornais

o mundo irreal dos cartórios onde a propriedade é

[um bolo com flores,

os bancos triturando suavemente o pescoço do açúcar,

a constelação das formigas e usuários,

[...] a má poesia, o mau romance.

Por terem chegado ao seu pior, resguardando a esperança de que o tempo “mais tarde será o de amor”, “as coisas talvez melhorem”; a mesma esperança utópica está resguardada em “O elefante” (*A rosa do povo*):

[...] alusões

a um mundo mais poético

onde o amor reagrupa

as formas naturais.

Na contramão dessa utopia amorosa, por ter, em o “Nosso tempo”, a consciência de ele não ser as próprias coisas em suas forças que em seu movimento poderiam melhorar, o poeta, no meio de sua vida, no ápice da decadência que constitui o meio de seu século, colocando-se no exato

intervalo entre o passado e o futuro do século, colocando-se, assim, na fratura de seu tempo e na fratura entre seu tempo e sua própria vida, se revolta. É sob o signo da revolta que se entrecrocavam os sentidos e os não sentidos do poema, os nexos e os desconexos que ruidosamente nele se fazem presentes, o legível e o ilegível que ele conscientemente propõe, o passível de ser comunicável e o incomunicável radical que ele sustenta, a forma que o caracteriza e o informe que a forma quer deixar a todo custo sensível, as continuidades e as fortes rupturas que o poema constantemente apresenta. Se o amor se resguarda numa esperança utópica, pensar uma completude qualquer para o homem (a natureza, Deus, deuses, a consciência, o sujeito...) ou uma certeza autêntica se tornou impraticável, desde que “Miúdas certezas de empréstimo, nenhum beijo/ sobe ao ombro para contar-me/ a cidade dos homens completos”.

Algo terrífico tomou conta de toda a extensão do mundo, fazendo com que ninguém, nem mesmo os que moram nos rincões mais afastados, fique alheio a tal determinação, que afeta todo e qualquer ser humano do planeta: “Escuta o horrível emprego do dia/ em todos os países de fala humana”. Como um refrão que, iniciando-as, percorre as quatro primeiras partes do poema, unindo-as temática e ritmicamente ao mesmo tempo em que demarca sua posição reflexiva primordial, é anunciado o “nosso tempo” como um tempo de incompletudes, de carências, de ruínas, de fragmentações, de isolamentos, de não compartilhamento, um “tempo de homens partidos”: na 1ª) “Este é tempo de partido,/ tempo de homens partidos.”; na 2ª) “Este é tempo de divisas,/ tempo de gente cortada./ De mãos viajando sem braços,/ obscenos gestos avulsos.”; na 3ª) “E continuamos. É tempo de muletas./ Tempo de mortos faladores/ e velhas paralíticas, nostálgicas de bailado”; na quarta)

É tempo de meio silêncio,  
de boca gelada e murmúrio,  
palavra indireta, aviso  
na esquina. Tempo de cinco sentidos,  
num só. O espião janta conosco.

É tempo de cortinas pardas,  
de céu neutro, política

na maçã, no santo, no gozo,  
amor e desamor, cólera  
branda, gim com água tônica,  
olhos pintados,  
dentes de vidro,  
grotesca língua torcida.

No meio de sua vida, o poeta se depara com seu tempo obscuro em que todas as atividades, inclusive, e sobretudo, a poética, são realizadas em vão. Contrariamente ao desejo de transparência integral da linguagem midiática com seu sentido unidirecionado, à penúria obscura do tempo, na poesia, “Símbolos obscuros [que] se multiplicam”. Tais símbolos obscuros estão, de fato, por todos os lados do poema: o que quer dizer, por exemplo, “laboratórios platônicos mobilizados”?; o que quer dizer, por exemplo, e a que se refere, “Mudou-se a rua da infância,/ E o vestido vermelho/ vermelho/ cobre a nudez do amor,/ ao relento, no vale.”?; o que quer dizer, por exemplo, uma “política/ na maçã, no santo”?; o que quer dizer mesmo, por exemplo, o já perguntado e para nós fundamental, “O espião janta conosco”? Nada disso parece poder ser respondido com rigor ou convicção. Claro que sentidos podem ser ofertados, mas sem a sustentação do poema, que constantemente repele o que parece fundamental para a sua compreensão, apesar de procurá-lo. Ou seja, nessas e em outras passagens, mesmo procurando incansavelmente pelo sentido, o poema oferece uma ampla resistência à interpretação. É tempo também de poemas partidos, precários, insuficientes, ditos pela “grotesca língua torcida” do poeta que traz em si, como escrito em outra ocasião, “um eu todo retorcido”, a se relacionar tortuosamente com um tempo repleto de torções. Um dos “Segredos” da poesia de Drummond é saber exatamente que “A poesia é incomunicável”, uma das características do “Discurso” dessa poética é saber exatamente que “Incomunicável/ o que deciframos de ti/ e nem a nós mesmos confessamos”, e avançar por essa incomunicabilidade necessária, evidenciando-a. Um dos múltiplos saberes que a poesia de Drummond carrega consigo é o de uma indescritibilidade de si e do mundo, de tudo, inclusive, que apaga as distâncias entre sujeito e objeto: “Não estou vazio,/ não estou sozinho,/ pois anda comigo/ algo indescritível”. O que há de essencial na poesia é sempre inatingível, e o verso, um simples arabesco em torno do que se preserva inapropriável.

Para esse tempo obscuro que silencia o poeta, ou o leva a escrever torto, apenas um “murmúrio” de “palavras indiretas”, sem centro ou sem base, se faz possível. O direto das palavras já não cabe ao poeta por não caber antes ao próprio tempo que no poema quer ser expresso. Entre o silêncio e a fala, entre o não sentido e o sentido, o murmúrio, enquanto tom da poesia. A carência murmurante dessa poesia do pensamento no tempo de um pensamento escasso é insistentemente mostrada, como quando, logo no princípio do poema, afirma que “visito os fatos, não te encontro./ Onde te ocultas, precária síntese [...]?” Ainda que precária e inacessível, a síntese de seu tempo, embora obscura, é buscada, e essa busca inglória (atrapalhada pelos ruídos incessantes do tempo), de cujo único resultado é o flagrar da perda de um objeto inacessível, se apresenta como o motor do poema, tornando as palavras minimamente viáveis, como já dito, enquanto murmúrio. Buscando o inacessível, ao tentar dizer uma falta, as imagens se fazem, antes, como contraimagens, ou seja, existem antes para ocultar do que para revelar, existem antes para mostrar a falta do que para recobri-la. Sem encontrar uma síntese afirmativa de seu tempo, com ele se deparando apenas por uma escrita que, se ainda é necessária, se ainda se obriga a persistir, se ainda resiste, se ainda é sobrevivente, se sabe que “ainda é tempo de viver e contar./ Certas histórias não se perderam”, vive e conta apenas as histórias que persistem ao abordarem seu tempo como o de uma morte em vida, de abordarem a sua história como a que conduz “a quartos terríveis,/ como o do enterro que não foi feito, do corpo esquecido na mesa”. Há mortos, restos e ruínas espalhados por toda a vida que impedem a fala, o poema e qualquer nascimento verdadeiro de se realizar. Mas, confundindo-se com a morte, o poema do tempo sombrio se sabe também o lugar parcial do morto, de um morto vivo que, moribundo, ainda pode murmurar.

Mesmo com o imperativo para, diante do excesso de morte, o poema se calar, o esforço do poeta é o de, ainda que em vão, enquanto uma contraforça, decifrar, pelo menos a princípio, seu tempo mortuário, sabendo que dispõe apenas de palavras na maioria das vezes sem sentido de um tempo igualmente sem sentido. Se o sentido não se faz nas palavras poéticas, ou se o faz de modo inteiramente partido, é desde a imersão no sem sentido, é desde a imersão na impossibilidade de as palavras poéticas se fazerem, que o poeta em sua busca teima em falar, em murmurar. A tentativa de decifração acaba por encontrar o próprio indecifrável. Uma das grandezas de Drummond é a de, aceitando a necessidade da “má poesia” obrigada por

seu tempo (em “A flor e a náusea”, pode ser lido que “O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera. /O tempo pobre, o poeta pobre/ fundem-se no mesmo impasse” e seus próprios poemas são vistos como “crimes suaves” e “ração diária de erro”), caindo com força na incomunicabilidade de seu não sentido, resguardar, ainda aí, uma busca da poesia murmurante. Nessa tensão, nessa reversibilidade entre o poético e o impoético, entre o lírico e o antilírico, entre o canto e o não canto (“Não canto, pois não sei”, é dito em “Nudez”, poema sem um pingo de ironia), entre o comunicável e o incomunicável, entre o descritível e o indescritível, nesse fracasso constante em encontrar o objeto — perdido — que busca, ele se coloca. Para isso, ele insiste, senão no sentido de seu tempo, impossível, no desejo de palavras que digam o sem sentido de seu tempo, de palavras que, além disso, desfeitas de seu sentido, se revoltam e, em sua incomunicabilidade, “irritadas”, há muito comprimidas, “apenas querem explodir”. O desejo de explosão das palavras, ou as palavras enquanto desejo de explosão, é a resistência que a poesia forja, o último resquício de um (não) sentido intensivo que o meio da vida de um poeta moderno ainda busca em sua época apática ao poético. Em tal meio de século sem sentido e diante dele, em oposição a ele, revoltado com ele, o poeta luta com as palavras para preservar seu espanto. O poeta se espanta como quem se espanta ainda que com o sem sentido do tempo, mas, sobretudo, com a saída encontrada pela poesia a se rebelar contra o beco sem saída do tempo em que o poeta se encontra; o poeta ainda se espanta com uma euforia que resta em permanecer, que resiste enquanto a passagem do poema na aporia ou no impasse do tempo em que o poeta se encontra. Ou melhor, é na própria aporia e no impasse que o poeta encontra a passagem para a poesia.

De sua contensão, as palavras querem explodir e, no último resíduo de sentido possível antes de findar o poema, no momento prévio à explosão final, fazem o poeta nos dizer a última e única saída de emergência que o poema do meio de sua vida encontra para o meio do século em que vive. Na assunção de sua perda de sentido, na ausência da possibilidade de exercerem sua tarefa de compreender o mundo e o tempo a que o poema se dispõe, as palavras poéticas viram uma explosão, uma “arma” dessa última (falta de) compreensão do poema entendido agora — se isto fosse possível e não um contrassenso — enquanto um ato simbólico terrorista. Diferente de “O sobrevivente”, não se trata apenas de se surpreender com a feitura de um poema em um tempo que o tornara impossível. Diferente de

“Elegia 1983”, não se trata apenas da constatação da impossibilidade: “porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan”. Aqui, a proposta de Drummond não é a do poema apenas como dinâmica de compreensão da época capaz de acordar os homens nem a de sua realização à revelia das imposições antilíricas do tempo nem a do ato — ainda que fracassado — para além do poético, mas, indo mais longe em seu processo de aposta nas transformações históricas e desejando criar uma vida futura já no presente, do poema, agora, como arma explosiva de intervenção política em seu tempo, a transformá-lo estratégica e utopicamente através de seus efeitos. Drummond sabe que não pode, “sem armas”, revoltar-se, e sua arma é o poema. Se a feitura de um poema é uma luta com palavras, seu objetivo é o de tornarem-nas, de vãs ou inconsequentes, armas explosivas capazes de atuarem diretamente no real até a conquista de um mundo mais justo e, conseqüentemente, mais lírico:

O poeta  
declina de toda responsabilidade  
na marcha do mundo capitalista  
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas  
promete ajudar  
a destruí-lo  
como uma pedreira, uma floresta,  
um verme.

Lido aos olhos de hoje, esse fim idealizante e utópico pode parecer exagerado, desejoso de dar (como em “A flor e a náusea”) “uma esperança mínima” aos homens, sobretudo em um poeta tão afeito à sobriedade exigida pelo real que, na medida do possível, tão de perto conhece, mas foi certamente o encontrado como crítica a seu tempo de grandes opressões, guerras e ditaduras.

\*\*\*

O que aqui me motiva é estabelecer uma relação de intimidade crítica com a poesia de Leonardo Gandolfi, para que possa colocar a questão mobilizadora deste ensaio: a de como a poesia de nosso tempo se instau-

ra e, com ela, uma abordagem da contemporaneidade a partir de um de seus efeitos. Aproveito para ratificar que este caminho tomado pela poesia drummondiana foi direcionado pelo poema de Leonardo Gandolfi, “O espião janta conosco”, cujo título, como visto, é uma apropriação literal de uma frase pertencente a um verso de “Nosso tempo”, de Carlos Drummond de Andrade. Com a apropriação, o “Nosso tempo” passa a fazer parte da ideia do poema “O espião janta conosco”, que, de algum modo, trazendo-o para si, o circunscreve, sendo interesse da crítica adentrar tal campo potencial drummondiano do poema e da poesia de Leonardo Gandolfi para poder, entendendo-a, melhor se relacionar com ele e com ela. Estou no âmbito do poeta de agora e é nele que desejo me manter, sem querer com isso comparar os dois poetas em termos de grandeza. Depois de tudo o que foi abordado em Drummond em relação à inclusão da suposta “má poesia” ou da antipoesia na poesia do “nosso tempo”, levando-me a dizer que a alta e a má poesia, ou a poesia e a antipoesia, ou o canto e o não canto, ou o elevado e o coloquial, ou o culto e o popular, ou o literário e o vulgar, ou o acerto e o erro, se encontram mesclados em Drummond, seria ao menos inconsistente — para não dizer contraproducente — querer avaliar a pequenez ou a grandeza de Leonardo Gandolfi (ou de qualquer outro poeta) comparativamente ao poeta mineiro. Outro motivo me move: a tentativa de refletir sobre a poesia do nosso tempo a partir de um de seus efeitos.

É certo que Leonardo Gandolfi recebe o legado de Drummond que, nele, sobrevive se desdobrando, com um novo corpo, em apelos pela diferença singular. Pós-vanguardista e com fortes doses de pensamento e de experimentações, essa poesia não se ocupa do passado para repeti-lo como foi nem para, através de um pretense corte divisor, negá-lo, mas sim para descobrir nele uma fissura por onde consiga levá-lo em sua potência aonde ele nunca foi nem poderia ir, de um modo mais condizente com o que lê enquanto o nosso tempo. A poesia contemporânea acolhe e ajuda a estabelecer um tempo muito mais complexo do que a crença praticamente caída em desuso em um tempo linear que, perdoem-me a tautologia a que sou obrigado, recua para trás em uma retraditionalização ou avança para frente em uma linha evolutiva qualquer fascinada com a noção de progresso. É certo que Leonardo Gandolfi é impulsionado pelo passado da poesia de modo geral e especificamente por, entre outros, Drummond, como é certa igualmente a densidade de tal relação com o passado e com Drummond, podendo até mesmo a maneira de lidar com este último se tornar

uma espécie de metonímia para a relação que estabelece com o passado que chega ao nosso tempo e com o nosso tempo que se alavanca em direção ao passado. É também certa a diferença inventada por Leonardo Gandolfi comparativamente a Drummond e ao passado de modo geral. É nessa relação complexa que gostaria de lê-lo.

\*\*\*

Por causa do título drummondiano do poema de Leonardo Gandolfi, a primeira aproximação estabelecida entre os dois poetas foi trazer o “Nosso tempo” para o campo ideal de “O espião janta conosco”, evidenciando tanto o vínculo com o poema de Drummond quanto o procedimento da apropriação, do roubo ou do saque, que ainda será desdobrado como característica fundamental de A morte de Tony Bennett. Tal apropriação ou saque obriga o leitor interessado (pelo menos o instrumentalizado a saber do procedimento) a fazer um duplo movimento: do poema de Gandolfi para o de Drummond e do deste para o daquele. O tempo de Leonardo desliza para o tempo de Drummond, que retorna na contramão, pela direção oposta. Porque os roteiros das idas e vindas não são conhecidos de antemão, porque os caminhos, os cruzamentos, os retornos, os contornos, os desvios e as saídas estão para serem descobertos, nada aqui é circular. Nesse jogo de deslizamentos, de idas e vindas, de mãos duplas sem que a faixa do meio da pista esteja pintada, de intervalos não plenamente mapeáveis entre as movimentações contrárias do tempo, com o leitor se colocando na lacuna entre as duas direções, chega-se ao interesse da poesia de Leonardo Gandolfi pelo seu próprio tempo, ou seja, pelo nosso tempo, agora sem aspas, agora acolhedor de outros “nossos tempos”, diferenciando-se deles. O jogo de palavras, tornando às vezes necessária a colocação e a retirada das aspas, revela uma ambiguidade que já dispõe o modo de leitura do passado e do presente na poesia em questão, encontrando-se também nela, como pode ser facilmente observado ao fim do poema “Cronologia”:

[...] Nossa canção  
embora solitária e cheia de paz  
é uma só canção e, cante o que cantar,



ouviremos apenas os ruídos deste  
que tem sido apesar de tudo o nosso tempo.

Terminando “Cronologia” com o título do poema abordado de Drummond, o poeta atual compromete seu projeto poético com o mesmo que Drummond se comprometeu, ou seja, com o “nosso tempo”. Não importa o que essa poesia cante, em qualquer canto, em qualquer poema do respectivo livro, o que está verso a verso, ou linha a linha, se deixando tramar é “apenas” em nome de tornar audíveis os “ruídos” que distinguem o “nosso tempo”. Para uma tática extremamente saqueadora ou apropriadora, o fato de o poema ser antes um ouvido dos ruídos do tempo (e não uma voz, ou uma voz primeiramente enquanto ouvido) é de imensa relevância, mas, por enquanto, ressalto apenas o fato de essa poesia privilegiar, acima de tudo, o “nosso tempo”, qualquer que seja ele, porque, como em “Playtime”, é “aqui onde exata e justamente/ estamos”,

não porque estejamos  
na hora certa no lugar certo mas porque todas as horas  
— para trás e para a frente — são ao seu jeito divisoras  
de águas e se não dispomos do que temos  
e do que não temos — o que mais ou menos sempre  
acontece — acabamos por deixá-las passar como afinal  
elas passam e precisam passar, sem alarde e com razão.

Na tensão inevitável entre a interrupção e a continuidade, entre a divisão e a passagem, entre o ter e o não ter, o aqui e o agora a serem escutados, pois são eles “que mais ou menos sempre/ acontece[m]”. Quaisquer que sejam eles a, de alguma maneira, sempre acontecerem, é do aqui e do agora que ninguém pode escapar.

Seja em Drummond, seja em Leonardo Gandolfi, o que se privilegia é o aqui e o agora de (“nosso tempo”) como enigmas a serem adentrados e jamais resolvidos, enquanto que o que muda é o fato de o tempo e o espaço de Leonardo Gandolfi, apesar de fazerem parte do mesmo campo potencial, não serem mais exatamente o tempo e o espaço vividos por Carlos Drummond de Andrade em sua atualidade, e que a poesia de hoje, diferente da realizada pelo poeta mineiro, tem novas decisões a tomar so-

bre o que ela deseja e pode historicamente fazer. O começo do poema “A passagem secreta” nos dá uma imagem precisa para a lida com o tempo e suas direções:

Cartas na manga, quartos de hotel,  
ao volante acelera. A pista contrária,  
seus carros deixam ver apenas  
que convergência e encontro, coisas  
que tanto prezamos, também querem dizer  
diferença, colisão. Por mais que corra  
estarei sempre no meio do caminho, dizia.

Trata-se de um motorista drummondiano, a saber que, mesmo indo na maior velocidade, estará sempre “no meio do caminho”. “No meio do caminho” há um carro em movimento que, mesmo acelerando ainda mais, não se aproxima senão do meio do caminho, de onde nunca saiu nem sairá. Eis o preparo de uma fórmula de sabedoria a lidar com o tempo que o mesmo poema ainda dará: não há “convergência” nem “encontro” sem que haja, no mesmo movimento, “diferença” e “colisão”. “A velocidade, quem sabe, uma maneira/ de chegar mais perto disso”, diz o poema mais à frente. Disso o quê? Da simultaneidade necessária e desencaixada entre “convergência” e “diferença”, “encontro” e “colisão”, que ocorre sempre quando se está “no meio do caminho”, no nosso tempo.

Imediatamente em seguida a essa última passagem citada, a fórmula paradigmática para se lidar com o tempo, com o passado e mesmo com o presente, com sua dupla interrupção estratégica no ponto e na quebra do verso a acentuar a tensão da duplicidade simultânea do que quer dizer: “[...] Aproximação./ Afastamento [...]”. Estando sempre no meio do caminho, a relação entre o “Nosso tempo” e o nosso tempo é de “Aproximação./ Afastamento.”. A fórmula pode ser reescrita, tal qual a imagino: (“)nosso tempo(”) = aproximação. / afastamento. Pela presença exata, além da do ponto, da barra da quebra do verso entre a aproximação e o afastamento, a cindi-los, no (“)nosso tempo(”), ou seja, numa superposição sincrônica, barrada, dos tempos de Drummond e de Leonardo Gandolfi, ou melhor, no abismo entre o sincrônico e o diacrônico que os aproxima e afasta, ou no contratempo que compõe todo tempo linear, o poema “A passagem

secreta” ainda afirma: “[...] Tudo parece tão intuitivo que a gente mal percebe as demandas do nosso século [...]”. Mal percebemos as demandas do nosso tempo porque estamos sempre numa brecha vazia, a que existe na barra contemporânea entre aproximação e afastamento em relação aos outros tempos e mesmo ao nosso. Às vezes, é necessário explorar regiões da zona de aproximação e regiões da zona de afastamento para que se ganhe um mínimo de clareza sobre esses vetores, mas mais importante ainda é não se fixar nem em uma nem em outra, mantendo-se no corte que as une e separa.

Em *A morte de Tony Bennett*, há momentos que nos dão imagens-pensamentos vinculadas à zona de aproximação e outros que, contrariamente, nos ofertam imagens-pensamentos vinculadas à zona de afastamento. Privilegiando a vertente da aproximação de tal poesia, há, por exemplo, dois versos muito próximos em “Estou dez anos atrasado”: “Na cena um homem também olha para trás./ [...]// Sim sou aquele que olha para trás”. Privilegiando a zona de “afastamento”, é pertinente deixar ecoar algumas palavras de estrofes distintas de “Mande nem que seja um telegrama”:

[...] e se ainda penso ou  
falo algo é só para confirmar que sigo  
[...] sem olhar  
para trás à procura de pistas ou marcas  
do que achamos que ainda é nosso

Quando lembro da minha outra vida,  
a que não foi secreta porque nunca  
correu o risco de ter sido o oposto disso,  
penso num carro de retrovisor partido  
lançando-se de novo por estradas,  
cidades, avenidas, crianças, canções.

Olhar ou não olhar para trás, essa é uma das questões. Poder olhar ou não poder olhar pelo re-trovisor? Na poesia em questão se trata de olhar e não olhar para trás, de olhar justamente pelo “retro-visor partido”. Com frases opostas pronunciadas por sujeitos líricos que correspondem a personagens diferentes, cabe ao leitor se posicionar nas fissuras entre os cacos do vi-

dro quebrado do retrovisor por onde se olha para trás, na barra, no intervalo, para poder aproveitar a tensão existente e primorosamente realizada das duas diagonais de força do livro. Afeito também consigo mesmo a uma relação de “Aproximação./ Afastamento.” e, portanto, ele próprio pontuado e barrado, o contemporâneo é a passagem secreta que não revela suas demandas senão por vestígios mal percebidos com os quais a poesia é capaz de lidar, na medida em que não quer se apropriar do contemporâneo enquanto uma manifestação qualquer a apreender, mas escutar os ruídos de suas vozes para ver se neles uma passagem qualquer a se manter secreta, ou o secreto enquanto passagem, se faz minimamente audível. Sabe-se que, no meio do caminho entre o passado e o futuro, o contemporâneo diz respeito ao nosso tempo, porém, sua imagem é de “difícil localização”, como atesta o poema “As estrelas no céu não querem dizer nada para você, elas são um espelho”.

Uma das maiores manifestações da dupla interrupção do ponto e da barra entre “Aproximação./ Afastamento.” está em como Manuel Bandeira aparece explicitamente no livro. Primeiro, na epígrafe, que, como qualquer outra, serve para introduzir o leitor ao que virá, para conduzi-lo de fora para dentro dos escritos, na medida em que ela anuncia, por outra voz, algo que a do livro, com sua singularidade específica, quer colocar como de maior relevância. Retirado de um dos poemas mais famosos da poesia brasileira, “Pneumotórax”, a epígrafe é o prosaico e cotidiano “- Diga trinta e três”, falado por um médico em um exame segundos antes de o paciente tomar consciência de sua doença supostamente fatal, ironizada no próprio poema. Privilegiando ouvir os ruídos do nosso tempo, nada mais normal para essa poesia que o “Diga” já na epígrafe; sim, “diga”, para a poesia escutar. Se Bandeira aparece aí como o indicador do caminho do livro e, conseqüentemente, como um dos privilegiados por essa poética que, em algum grau, se relacionaria com a dele, no poema “Pedro e o logro”, não sem surpresa, o leitor se depara com:

Nunca gostei exatamente de poesia, muito  
menos de Manuel Bandeira ou passarinhos  
mas acertar as contas custa caro, tem custado.

Da assunção da familiaridade requisitada pela epígrafe ao seu contrário, nesse caminho de negação reversível, o leitor, esvaziado de qualquer cer-

teza, é obrigado a ler tal procedimento como irônico, não decidindo por um nem por outro, mas se mantendo no corte duplo, no ponto e na barra, que os aproxima e os afasta, que os afirma e os nega. Outra resultante de tal ação é o apagamento do sujeito poético, que não se deixa ser apreendido como uma unidade sólida e conhecida (afinal, ele gosta ou não de Bandeira?), ou, talvez melhor, a multiplicação dos sujeitos poéticos, que podem falar coisas por vezes completamente contraditórias no passar dos poemas, procedimento que também está por todos os lados do livro.

No que tange o modo de Leonardo Gandolfi se relacionar com Drummond, ainda há, entretanto, o que ser flagrado sobre a fórmula “Aproximação. / Afastamento.”. Relativas às aproximações, algumas manifestações poéticas se deixam notar:

1. Ainda que se referindo a um acontecimento muito conhecido da vida da escritora inglesa, como não ler no título do poema “Desaparecimento de Agatha Christie”, o primeiro do livro, uma variação de “Desaparecimento de Luísa Porto”, de *Novos poemas?*;
2. No título “Onde ainda falamos”, há certamente uma alteração do título do poema drummondiano “Onde há pouco falávamos”, de *A rosa do povo*;
3. A apropriação, já estudada, da frase “O espião janta conosco”, de o “Nosso tempo”, de Drummond em *A rosa do povo*, como título de poema;
4. A presença da expressão “nosso tempo”, como determinante do projeto poético de Leonardo Gandolfi, tal qual expresso, como salientado, em “Cronologia”;
5. A presença da famosa expressão do poeta mineiro “no meio do caminho”, também já ressaltada, no poema “A passagem secreta”, tendo por consequência a preeminência de alterações dessas palavras, como em “O espião janta conosco”, que começa afirmando: “Como os antigos mas sem sua elegância/ a coisa começa bem na metade” (é claro que isso pode se referir também a Camões, Dante, Homero... mas Drummond também está aí, sobretudo com a ênfase que no livro lhe recai);
6. A reverberação do que Drummond caracteriza como a poesia de seu tempo e, portanto também a sua, como “má poesia”, tal qual colocado em “Nosso tempo”, ou como seu tempo como um de “maus poemas”, tal qual manifestado em “A flor e a náusea”,

também de *A rosa do povo*, em passagens de *A morte de Tony Bennett*, como a presente no fim do poema “Efeito dominó”:

[...] Não importa,  
talvez não voltemos a encontrar por aqui tiros  
perseguições ou coisas do gênero mas apenas  
uma lembrança, a de que a poesia — inclusive  
maus poemas assim — é feita de uma mesma  
substância escura, distante e por isso nossa;

7. Uma certa autodepreciação irônica do eu lírico ou do sujeito da enunciação poética, tão típica de Drummond, se faz atuante em versos como “Ao meu filho, além de um revólver,/ eu deixo certa propensão tocante/ para o embarço e o arrependimento”, de “Espíões em apuro”, ou, em de “Onde ainda falamos”, “[...] E já há algum tempo/ tenho falado muito, mais do que deveria, e feito/ pouco ou mesmo nada [...]”, ou ainda em “A passagem secreta”, quando escreve que “[...] acabaria revelando o poeta realmente lamentável que tenho sido”, como também em “Playtime”, quando pergunta “E quem sou eu para discordar [...]?”.

\*\*\*

Há uma oitava aproximação que merece ser destacada, pois me parece ser por ela que se dará o afastamento, ainda que tensivo com a continuidade, do que há de mais radical na poesia de Leonardo Gandolfi em relação à de Drummond, à majoritária do passado e à maior parte do que atualmente se produz. Desse tópico, que prepara sua colocação exatamente no lugar do ponto e da barra entre aproximação e afastamento, provém sua força maior e mais visível, ainda que um leitor desavisado talvez não atente para a insistência de tal procedimento, realizado obsessivamente por todos os lados do livro. Ele se passa, certamente, por um detalhe em Drummond, mas muito significativo e condizente com o que dele aqui foi estudado. Em um de meus poemas preferidos, em que o poético e o filosófico se tornam indiscerníveis na reflexão sobre o canto poético, e do qual duas passagens já foram citadas neste ensaio

(“Não cantarei o morto, é o próprio canto” e “Não canto, pois não sei”), “Nudez”, de *A vida passada a limpo*, num certo momento, aparece uma frase que poderia soar, à primeira leitura, bombástica para a história do pensamento da poesia: “E já não sei do espanto.” Como assim? Em um de seus poemas mais paradigmáticos e mais densos de poeticidade e pensamento, o poeta não se espanta?

A articulação entre poesia e espanto é antiga na história da filosofia e na da poesia. Seguindo Platão, que havia escrito que a origem da filosofia é o espanto, Aristóteles, na *Metafísica*, faz uma colocação decisiva, que, desde então, não será mais esquecida:

Através do espanto, pois, tanto agora como desde a primeira vez, os homens começaram a filosofar [...]. Mas aquele que se espanta e se encontra sem caminhos reconhece sua ignorância. Por conseguinte, o filômito é, de certo modo, filósofo: pois o mito é composto do admirável, e com ele concorda e nele repousa.

Há, pelo menos, três assertivas em tal passagem. A primeira, inteiramente platônica: a de que para haver filosofia tem de haver espanto, pois é através dele que, desde sua origem até sempre que ela houver, a cada vez, inevitavelmente, a filosofia se faz; na segunda, para nossa sorte, uma breve explicação de quando o espanto se dá: o espanto se dá quando, diante da aporia, diante do impasse, diante da ausência de alternativas a serem seguidas, reconhecemos nossa ignorância, mergulhando no não saber que a caracteriza; por fim, é exatamente o compartilhar dessa experiência do impasse e da ignorância que faz com que o filósofo e o poeta, de alguma maneira, sejam o mesmo, já que também no mito, no poético, como no filosófico, há a força constitutiva do espantoso ou do admirável, confundida com a aporia. Não à toa, no verso 485 de *Édipo rei*, esvaziando a possibilidade de qualquer fala, assinalando a aporia enquanto o não ter mais o que dizer, enquanto o não poder dizer, enquanto a impotência de dizer, o coro, na tradução de Trajano Vieira, afirma: “Aporia: dizer o quê?”. A aporia é, portanto, a negação — a ser sempre resguardada — da passagem de todo e qualquer sentido que vier a aparecer, a negação da passagem que mostra que todo sentido já é um aparecimento ocorrido por uma passagem derivada do impasse, no qual o sentido é fundado e que, enquanto ignorância, enquanto um não saber, o constitui inapelavelmente. E, para um poeta e para um filósofo gregos, isso

parece ser o mais espantoso, sendo, pelo fato de fazerem tal experiência, sem abrir mão dela, que, de certo modo, são o mesmo.

Se Drummond afirma que já não sabe do espanto, estaria dizendo que no poema ele está cheio de caminhos disponíveis, cheio de facilitações, cheio de passagens, cheio de saberes, a afastá-lo do que desde o começo do Ocidente era o admirável motor da poesia e do pensamento? Será que, em “Nudez”, não há o enfrentamento da aporia, do impasse e a consequente ausência de saber? Fosse assim, Drummond não seria poeta, pelo menos, o poeta que é. Parece-me exatamente o contrário: com a predominância dos decassílabos e a forte dose de trabalho sonoro, imagético e sintático, “Nudez” é um desses poemas em que a aporia se coloca para o poeta em sua dimensão maior, mais radical, exigindo-lhe manifestá-la a cada momento. Seu fundamento poético (e filosófico) está colocado e desenvolvido verso a verso, frase a frase, sem qualquer desvio: “Minha matéria é o nada”. Tendo o nada por matéria, o poema, do começo ao fim, dá vazão à manifestação do nada em sua própria materialidade através das negativas adverbiais constantes (não, nunca, jamais, nem), repetidas, por exemplo, no sintagma retornante cujo complemento vai recebendo variações ao longo de “Nudez” (“Não cantarei [... ]”), chegando ao verso já mencionado “Não cantarei o morto: é o próprio canto”. Enquanto revelação maior do negativo, o que está morto não é assunto do poema, mas o poema mesmo se confunde com a dimensão da morte, da pura ausência, sendo-a. Tanto a conjunção “se” quanto a adversativa “mas” como as interrogações também estão por ali para, colocando o condicional, o opositivo e a dúvida, levar a incerteza a uma ou outra afirmação. No mergulho no impasse inultrapassável de o poema se misturar ao nada, à morte, à falta, à ausência, o poeta foge de qualquer coisa, enfim, capturada, e, como Aristóteles havia proposto, o não saber caracterizador da aporia desde a qual o espanto poético e o filosófico se realiza, a negar inclusive o canto, é anunciado: “Não canto, pois não sei”. No fim, um pouco depois dos vocativos reforçarem as exclamações e perplexidades, as contraimagens admiráveis, em que o que é dado é simultaneamente retirado, em que a imagem não está para mostrar algo, mas para tirar a possibilidade de qualquer manifestação até esvaziá-la por completo, em que as contraimagens não querem dizer mais, mas, a cada vez, “ainda menos”, para dizer a “Nudez” do nada que intitula o poema e com a qual ele se confunde, fazendo-a irromper:



E já não brinco a luz. E dou notícia  
estrita do que dorme,  
sob placa de estanho, sonho informe,  
um lembrar de raízes, ainda menos  
um calar de serenos  
desidratados, sublimes ossuários  
sem ossos;  
a morte sem os mortos; a perfeita  
anulação do tempo em tempos vários,  
essa nudez, enfim, além dos corpos,  
a modelar campinas no vazio  
da alma, que é apenas alma, e se dissolve.

“Nudez” é o poema do espanto e é necessário ser rigoroso: o poeta não afirma que não se espanta, mas que já não sabe do espanto. Se, como visto, o espanto se caracteriza pela ignorância, pelo não saber, o poeta, tão dentro do espanto, sendo-o num grau extremo, já nem sabe dele. Há de se colocar uma ênfase no “E já não sei [d]”, para só então, a ênfase tomar a direção de “[o] espanto”, que, de fato, no poema, toma o poeta. Quanto mais aporeticamente ignorante (inclusive do espanto), quanto mais intenso o impasse que o toma, mais no espanto o poeta está. O verso diz o contrário do que, a princípio, parece dizer.

Esta explicação deve ser suficiente para ser mostrado que, referente ao oitavo tópico, o que em Leonardo Gandolfi poderia parecer a princípio no âmbito da aproximação do passado se coloca também como seu afastamento. Um afastamento e tanto, um afastamento radical, como disse, de Drummond, de boa parte do passado da poesia e mesmo do presente predominante da poesia, mas que desenvolve algumas das virtualidades anteriormente presentes na poesia brasileira e mundial, deixando sua marca de distinção precisamente no abismo e na tensão entre corte e preservação, divisão e continuidade. Tensionando o espaço entre aproximação e afastamento, persistência e ruptura, seu trabalho ajuda a criar essa reversibilidade instável em que os duplos se dobram sobre seus pares, tão característica do nosso tempo. Em “Desaparecimento de Agatha Christie”, primeiro poema de *A morte de Tony Bennett* do mesmo modo como, coincidentemente, “Nudez” o é de *A vida passada a limpo*, uma colocação acerca do nosso

tempo e da poesia de nosso tempo está posta:

Nessa hora  
quando tudo parecer sem razão  
ou regresso, quando a procura  
não for mais que descompasso e divisão,  
nada de espanto

É importante frisar que tal trecho surge em um poema que é uma espécie de súmula da espionagem, de como o espião deve agir. Que o processo de espionagem, com seu jogo de duplos, sombras e espelhos, está, no livro, implícita e inteiramente associado ao da poesia, será mostrado em breve. Ambos sendo duplos, sombras e espelhos, o espião e o poeta agem de modo afim. Ainda não se sabe que modo é esse, mas se sabe então que, no jogo tanto da espionagem quanto no do fazer poético que, no caso, lhe corresponde, chega-se a uma hora decisiva, em que não se pode regressar a uma ideia exclusiva de poeticidade antiga. “Playtime” adverte: “[...] Canção espanto/ dormência, tudo encontra seu fim”.

Leonardo Gandolfi dá voz a uma formulação que, do ponto de vista privilegiado na história, seria terrível: a de que o nosso tempo é, entre outras coisas, o da nadificação do espanto ou de seu fim, ou, pelo menos, de que o nosso tempo tem de lidar com ela, que também o caracteriza. Com a perda de uma compreensão de poesia que já foi e não tem como exclusivamente voltar, tudo acaba por parecer sem razão, inclusive o fazer poético e os modos de se fazer poemas, requisitando-se então novas maneiras a serem instauradas. Alguma coisa foi perdida, mas algo surge. É claro que a procura pela poesia continua, do mesmo modo que a aporia aristotélica insiste em se valer permanecendo nessa hora em que, sem chance de volta e com a razão perdida, tudo que o processo de busca encontra é “descompasso e divisão”. Rompendo, agora, em algum grau, com uma compreensão de poético que vem desde Platão e Aristóteles e atravessa Drummond, o que há de singularidade e de diferença na poesia de Leonardo Gandolfi é o que vem, no livro, curiosamente, dividido do que lhe precede pelo fim da página e pela necessidade de se virar a página, como um longo *enjambement*, para lê-lo: “nada de espanto”. Uma poesia em confronto com os impasses e descompassos aporéticos, mas com nada de espanto ou com

seu fim. A aporia da poesia do nosso tempo, tal qual Leonardo Gandolfi a entende: a de já não se dar desde o espanto. O que seria o contrassenso de uma poesia sem espanto? O que seria uma poesia num tempo em que o espanto, como um dia tudo, encontra seu fim? Retirar o espanto de cena não é retirar o próprio poético? Findado o espanto, não estaria terminado conjuntamente o poético? Não seria o “nada de espanto” o fim do processo criativo? Mas que força tem o criativo, quando tal termo, com maiúsculas e no feminino, — Criativa —, se tornou há muito nome de revista feminina, vendida em banca de jornal? O “nada de espanto” não parte, entretanto, de uma prepotência da poesia que teria resolvido, por conta própria, de repente, de sua própria voluntariedade, tirar o espanto de sua fonte. Longe disso. O “nada de espanto” da poesia é uma resposta a “uma época em que [com o espanto nadificado ou findado] nada se abate sobre nada”, como termina o poema “Espíões em apuros”, que intitula a primeira parte do livro. Se o nosso tempo não é lido como o da presença do espanto, mas como uma “época em que nada se abate sobre nada”, de que adianta, em tal momento apático, a preservação restritiva do espanto, se ele não consegue mostrar a força de sua exclamação, extinta? A aposta é que uma poesia que ouse se realizar, de algum modo, também sem ele — ou ao menos com esse intuito — consiga se fazer afirmativa de um dos vetores de força maior de seu próprio tempo.

Antes de responder com o que vejo de alternativa para dar sequência a uma poesia com “nada de espanto” no fazer de Leonardo, gostaria de lembrar a colocação anteriormente feita de que, em Drummond, a alta e a má poesia, ou a poesia e a antipoesia, ou o canto e o não canto, ou o elevado e o coloquial, ou o culto e o popular, ou o literário e o vulgar, ou o acerto e o erro, se encontram mesclados, já que vivemos num tempo em que a poesia, também como anteriormente assinalado, já não pode se afastar da presença de seu negativo. Preservando em vários momentos essa suspensão instável, a poesia de Leonardo Gandolfi intensifica com força a frequência da voltagem do negativo da poesia através de sua — nova — exigência por “nada de espanto” em “uma época em que nada se abate sobre nada”. Sem abrir mão da suspensão instável em que o poético e o não poético não se excluem, ele adentra um universo de processo poético (des) criativo ou (não) criativo ou (não) original, retirando, conjuntamente, ao máximo, a força de criação autoral, que, paradoxalmente, retorna de um novo jeito, já que em poesia a imersão radical no (des)criativo acaba por ser

uma criação do mesmo jeito que o aprofundamento radical no não autoral finda por demarcar um novo modo e uma nova assinatura de escrita, ainda que desejosamente fragilizada. Sobre tal experimentação com o negativo da poesia, poderia ser dito o mesmo que, logo depois de dizer em “Pedro e o logro” que “nunca gostei exatamente de poesia, muito/ menos de Manuel Bandeira”, confirma que “[...] trata-se de um caminho/ sem retorno”. A força do *enjambement* acentua que a instabilidade ainda maior gerada pelo aproveitamento do negativo da poesia também é um caminho de experimentação. Leitores esperançosos de encontrar a poesia no exclusivo de sua positividade, de encontrar a poesia em seus píncaros (de encontrar A Poesia), confundindo maldosa e equivocadamente as vozes que falam no poema com a do poeta enquanto sujeito biográfico, vão malevolamente acreditar serem autocríticos versos como “[...] acabaria revelando/ o poeta realmente lamentável que tenho sido” (de “A passagem secreta”) e

Não importa,  
talvez não voltemos a encontrar por aqui tiros  
perseguições ou coisas do gênero mas apenas  
uma lembrança, a de que a poesia — inclusive  
maus poemas assim — é feita de uma mesma  
substância escura, distante e por isso nossa.

Outros leitores, com um sorriso cúmplice e uma piscadela de olhos, buscarão outros caminhos, às vezes dúplices, deslizantes, que podem ser usados ora de um modo, ora de outro.

\*\*\*

Que elemento é esse explicitamente (des)criativo ou (não) criativo ou (não) original, que se faz com um “nada de espanto” e, em “uma época em que nada se abate sobre nada”, em uma época do fim do espanto, toma a duplicidade, o sombreamento e o especulativo da espionagem por paradigma para uma espionagem poética, para escutar o contemporâneo enquanto um tempo em que, duplicando-se, “[...] as horas/ se descolam por generosidade ou fastio”? Talvez por generosidade — e — fastio, o contemporâneo se dá no exato intervalo do descolamento das horas, nessa lufada de respiração que,

no cronológico, acaba por separá-lo de si mesmo, instaurando uma respiração e gerando uma duplicidade. Sem delongas, respondo que tal elemento é o mesmo que me fez, a partir de “O espião janta conosco”, ir ao “Nosso tempo”, de onde provém o título anterior do poema mencionado: a apropriação, o saque, a pirataria, o plágio, a cópia, a clonagem, a transcrição, a repetição inadvertida, a remixagem, o posicionar-se como um D.J. da poesia... Com muitos nomes possíveis, tal elemento garante a repetição de algo anteriormente existido, que não retorna, entretanto, de modo idêntico. No retorno enquanto poema, uma notícia de jornal se descobre outra coisa, a ponto de nem nos darmos mais conta de tal poema ser tirado de uma notícia de jornal. No retorno enquanto poema, uma cena de um filme perde sua história, perde suas imagens, e, com os diálogos rearranjados espacialmente na página, se transforma em outra coisa, a ponto de nem nos darmos conta de tal poema ser tirado de uma cena de um filme. E assim por diante, na repetição, a continuidade de uma série a outra encontra a ruptura. O poema tem o saber de que cada coisa acontecida implica em sua própria negação. O que se repete não é propriamente o que foi, mas a potência do que foi, o que foi enquanto possível, a cada vez renovado. Nenhuma contraposição é então possível entre cópia e invenção, entre repetição e surpresa. Na repetição, na transcrição, na cópia, enquanto um gesto pós-espanto, a poesia, sem depender de um sopro natural ou metafísico qualquer, assume uma posição pós-teológica (pós-musaica ou pós-entusiástica), pós-autenticidade-original. Desde a epígrafe bandeiriana (“diga trinta e três”), *A morte de Tony Bennett* é um livro que chega sem fazer alarde, mas, desde então e ao longo de todo ele, é frequente ao leitor a sensação de conhecer alguma coisa do que nele está escrito, de ter a intuição de já ter escutado antes algo do que nele se mostra, de estar familiarizado com elementos daquele universo de palavras, de ser pego por uma musicalidade que soa cotidiana apesar de, na maior parte das vezes, não ser de localização instantânea nem, talvez, se não for investigar, posterior. Apesar disso ou por isso mesmo, também é de se notar imediatamente que o livro resguarda uma estranheza rara na poesia brasileira contemporânea.

A que se deve tal percepção de intimidade e estranheza, de, também aqui, “Aproximação./ Afastamento.”? Sem dúvida, a vários fatores. Um dos procedimentos constantes no livro, como repetido, é a apropriação, o saque, a pirataria, o plágio, a cópia, a clonagem, a transcrição, a repetição inadvertida, a remixagem, o posicionar-se como um D.J. da poesia...: já vi-

mos isso no título do poema, apropriado de Drummond, sem aspas nem itálico, sem o aviso prévio ou posterior de Leonardo Gandolfi de que a frase não é sua, mas do outro poeta, sem, portanto, que a fonte seja revelada. Quem, senão um leitor atento e com ótima memória ou um apaixonado obsessivo ou alguém com ares detetivescos, seria capaz de se lembrar que “O espião janta conosco”, título do poema de Leonardo Gandolfi, é parte de um verso de um longo poema de Drummond? Ao mesmo tempo, entre os amadores que durante uns dias leram e em outros dias releeram Drummond, quem não guardaria tal verso esquecido em algum lugar longínquo na latência da memória, tão longínquo a ponto de não se lembrar dele, mas não longínquo o suficiente para não deixar de reconhecer algo de familiar naquela frase ao lê-la tempos depois, sem que soubesse exatamente o quê proporcionava aquele tom de proximidade? Tal possibilidade de lembrança ainda diminui com a estranheza das palavras reescritas, sem aspas, sem itálico, sem aviso da autoria alheia, saqueadas e remixadas por Leonardo Gandolfi, que lhes dá um contexto inteiramente diverso do de sua origem, sem que nada tenha mais mesmo a ver com o local de sua proveniência. Nessas apropriações deslizantes, nesses saques deslocadores, nessas remixagens móveis a nos causarem uma sensação qualquer de *déjà-lu*, começa o jogo de duplicidade que a figura do espião e do inspetor de polícia encarna e que atravessa todo o livro.

Como característica da espionagem, é frequente no livro o duplo, a sombra, o espelho; desdobrando-os, também é comum aparecerem mapas, catálogos, mercados negros, uma banda cover dos Beatles, a voz de um mágico ilusionista, um nome de pintor que também é nome de rua, um compositor de fato existente falando ao longo de todo um poema que lhe empresta integralmente a voz, um poema traduzido sem que se diga que é tradução, outro poema que é praticamente uma cópia em versos de uma notícia de jornal sem que isso seja indicado, a apropriação de versos de poetas em que apenas o mínimo é alterado, uma voz em off, um aneurisma cerebral em uma pessoa amada que lhe provoca alterações de comportamento, além de colocações de princípio como “todo nosso esforço resumido/ nessa ideia da sombra [...]”, “A sala com espelho duplicava os objetos/ mesa cadeira e inclusive o sigilo”, “[...] Porque no jogo o adversário sempre/ suposto nada mais faz que antecipadamente repetir/ as nossas principais jogadas [...]”, “[...] Talvez/ essa história comece durante o show de uma banda/ cover dos Beatles e a banda cover apesar/ da desconfiança

natural de qualquer um era boa”, “Sintoma do duplo que afetaria toda uma vida [...]”, expressões tais quais “Tête-à-tête” e “como dizem”, a história real de um escritor que mata verdadeiramente o amante de sua mulher e usa o crime como ponto de partida de um livro, o mais famoso cantor e compositor popular brasileiro que diz ter feito uma música importante já imaginando a versão dela em inglês para a voz de um cantor famoso americano etc. etc. etc.

Se, na ambiência do duplo, da sombra, do espelho, o espião e os inspetores de polícia buscam em geral pistas para os crimes, o primeiro criminoso encontrado, o primeiro bandido, o primeiro pirata, é o próprio poeta, espião e bandido a um só tempo. Na brincadeira de polícia e bandido, ele não se furta a ser os dois. Leonardo Gandolfi é um exímio apropriador da tradição poética dos mais diversos tempos, com a qual lida com enorme liberdade, mas é também um exímio saqueador dos ditados populares e da cultura de massa, como dos jornais, dos best-sellers da literatura policial ou mística, dos romances água-com-açúcar — tipo *Sabrina* — vendidos em bancas de jornal, das letras de rock, das letras de canções brega, da pintura pop, dos *ready-written* ou *ready-talked* de inspiração duchampiana e dos acontecimentos que giram em torno do que quer que diga respeito à imaginação pública. Passeando pelo livro *A morte de Tony Bennett*, podem ser encontradas referências diretas ou indiretas a Manuel Bandeira, Dashiell Hammet, Khalil Gibran, Boileau, Leo Huberman, Beatles, Bíblia, Luluzinha, Mônica, Walt Disney, Mickey, Pluto, Tony Bennett, Roberto Carlos, Jaime Gil Biedma, Edgar Allan Poe, Erasmo Carlos, Carlos Drummond de Andrade, Orson Welles, Odair José, Agatha Christie, Joseph Brodsky, Isabel Allende, Guilherme Tell, Françoise Sagan, W.H. Auden, Augusto de Campos, Sebastião Uchôa Leite, Debret, Rugendas, Prokofiev, John Wayne, Jacques Tati, Burt Barcharach, Dione Warwick, Montale, Hegel, Luis Rogelio Nogueras, Lord Byron, Bob Dylan, Rod Steward, Kristian Bala, Zé Ramalho, Gilberto Gil, Big Boy, Sergio Endrigo, Carlos Alexandre, à literatura russa, aos romances baratos, a um livro medieval de bruxaria, e quem e o quê mais o leitor for capaz de descobrir. Com uma frequência muito maior do que a que tenho lido por aí, ele imerge com inteligência e singularidade nesse universo de referências mais ou menos conhecido, insistindo nele, sem ser abduzido por ele um só segundo, sempre obtendo resultados que fiquem consistentemente o interesse do leitor, oferecendo uma renovação da poesia.

Coloco-me a incumbência de ser eu mesmo o espião das apropriações do livro e me utilizo do recurso hoje mais disponível a todos e a quem quer que seja: o Google. Dando-me conta desde o princípio da estranheza do vínculo de muitos títulos com seus respectivos poemas, mas apenas para descobrir apropriações que eu possa desconhecer, e não as des/conexões — mais complexas — entre os títulos e os poemas, faço primeiramente uma busca para cada um dos títulos dos quarenta poemas do livro. Listo a seguir apenas os títulos e, quando existirem, suas breves explicações acerca de o quê foi apropriado por cada título:

### **[PRIMEIRA PARTE, INTITULADA “ESPIÕES EM APUROS”]**

“Desaparecimento de Agatha Christie” — É no mínimo engraçado o fato de o Google me dar aproximadamente 857 mil resultados para minha consulta com as referências exatas do título. Com sua manchete, 4 fotos e legendas a ocuparem-na integralmente, a capa do *Daily Mirror* do dia sete de dezembro de 1926 é toda dedicada ao desaparecimento de Agatha Christie. Diz a manchete: “Mystery of woman novelist’s disappearance”. O blog da editora LP&M narra o acontecimento do modo curioso: “O carro de uma novelista inglesa é encontrado abandonado, com as portas abertas, à beira de um lago. Não há nenhum bilhete e nem sinal da condutora que sumiu sem deixar vestígios. As buscas começam, passam-se alguns dias e a polícia começa a supor que possa ter acontecido um rapto, talvez suicídio, quem sabe até assassinato. O marido da desaparecida, que dias antes havia confessado à esposa que a deixaria por outra mulher, passa a ser o principal suspeito. Os jornais noticiam o fato nas primeiras páginas. A trama poderia ser a sinopse de algum livro de Agatha Christie. Mas o acontecimento não foi ficção: na realidade, teve a ‘Rainha do Crime’ como personagem principal. Em três de dezembro de 1926, Agatha desapareceu, após a crise de seu casamento culminar com o marido Archie dizendo que estava apaixonado por outra, no caso, Nancy Neele. Depois de abandonar seu carro, a escritora ficou 12 dias sumida até que o empregado de um hotel na cidade de Harrogate contactou a polícia para informar que uma das hóspedes parecia-se muito com as fotos divulgadas nos jornais. Chegando ao local, os investigadores descobriram tratar-se mesmo de Agatha Christie. Ela estava registrada no hotel com o nome de Theresa Neele, o mesmo sobrenome da amante de seu marido. Alguns falaram em jogada de marketing, mas o fato é que esse mistério de Agatha



jamais ficou realmente resolvido. A declaração oficial foi a de que ela sofrera amnésia temporária devido a um colapso nervoso já que, na mesma época, sua mãe havia falecido”. A primeira entrada que o Google brasileiro me dá, sob a pesquisa feita em português, é a do verbete sobre Agatha Christie, da Wikipedia, no qual um dos tópicos do índice é exatamente “Desaparecimento”. Colocando o título em inglês, depois de me oferecer igualmente a Wikipedia como primeira opção, a segunda é sobre o lançamento de uma “nova biografia” da escritora, que resolveria a dúvida que teria pairado sobre o mistério: “Christie’s most famous mystery solved at last; A new biography of the crime writer claims her 11-day disappearance was due to out-of-body amnesia”. As buscas poderiam ser seguidas infinitamente, mas o que importa é detectar que “o desaparecimento de Agatha Christie” é um lugar-comum da biografia da escritora inglesa.

A referência a “Desaparecimento de Luísa Porto”, famoso poema Drummondiano, é igualmente evidente no título.

- 1) “As estrelas do céu não querem dizer nada para você, elas são um espelho” — Um *hit* dos anos 1970 composto por Danny Whitten, da banda Crazy Horse, tornado grande sucesso mundial na voz de Rod Stewart, “I don’t want to talk about it”, em seus terceiros e quartos versos, dizem: “And the stars in the sky don’t mean nothing/ To you, they’re a mirror”.
- 2) “O espião janta conosco” — O verso de Drummond, retirado de “Nosso tempo”.
- 3) “Mande nem que seja um telegrama” — Título de uma canção do ídolo brega Odair José, gravada no LP *Assim sou eu*, de 1972.
- 4) “O lençol” — Retirado do poema sem título da página 31 do primeiro livro do poeta, *no entanto d’água*, do qual “O lençol” é uma releitura, ou uma reescrita. O poema do livro anterior começa assim:

A rigor há somente dois lugares  
onde acontecimentos distintos ocorrem  
A vítima e suas palavras estão no chão  
se não me engano a meio metro da cama  
O lençol que por razões óbvias também já ali  
toca o pé direito e descalço dela [...]

- 5) “Estou dez anos atrasado” — Título de um roque de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, gravado pelo primeiro em 1970 no disco *Erasmo Carlos e Os Tremendões*.
- 6) “O despachante” — Esse título não deixa de, com alguma ironia, ecoar “O engenheiro”, de João Cabral de Melo Neto. Como “O lençol”, esse poema também é uma reescritura do poema da página 25 de *no entanto d’água*.
- 7) “Odpis” — Não tendo descoberto nada com o título do poema, coloco uma de suas frases na ferramenta de busca e descubro que Leonardo Gandolfi alterou o título do livro *Amoku (Cólera, em polonês)*, de Kristian Bala, para *Odpis*. Descubro também que *odpis*, em polonês, quer dizer “cópia”, “transcrição”.
- 8) “O bosque” — Retirado de uma parte do filme *The stranger*, de Orson Welles, do momento em que o personagem Franz Kindler diz: “They searched the Woods”.
- 9) “Não cante vitória antes do tempo” — Além de conhecido ditado popular brasileiro, o título faz referência à canção “Não leve flores”, de Belchior, gravada no disco *Alucinação*, de 1976. As citações em inglês são do romance policial *O falcão maltês*, de Dashiell Hammett, publicado em 1930.
- 10) “Mercado negro” — termo habitualmente usado para falar das transações ilegais da economia, geralmente de compra e venda de mercadorias e serviços. Também conhecido como mercado paralelo, caracterizando o jogo do duplo, tão típico no livro.
- 11) “O grande vidro” — Título de uma das obras mais comentadas de Marcel Duchamp, originalmente chamada de “A noiva desnudada por seus celibatários”, realizada entre 1915 e 1923.
- 12) “Espões em apuros” — Com uma pequena variação, *Tiras em apuros* é título de um filme estrelado por Bruce Willis.
- 13) “The melody haunts my reverie” — Título de um dos quadros do artista pop americano Roy Lichtenstein, feito em 1965, que se utiliza de um dos versos do standard da canção americana *Stardust*, de Hoagy Carmichael e Mitchell Parish.
- 14) “A passagem secreta” —
- 15) “Fogo amigo” — Remete, ironicamente e a contrapelo, a um poema feito em forma de cantiga de amigo.
- 16) “Não vou mais deixar você tão só” — “E não vou mais deixar você tão

só” é o título de uma canção composta por Antonio Marcos e gravada por Roberto Carlos, como faixa de abertura, do disco *O inimitável*, de 1968.

- 17) “O último caso do inspetor” — Este poema tem por epígrafe “*El último caso del inspector*, 1983”, Luis Rogelio Noguera. O poema do poeta cubano, nascido em 1944, dá título ao próprio poema.
- 18) “Ut crimina” — Nos *Tristes* (livro 1, elegia 7, verso 21), Ovídio escreve: “Vel quod eram Musas, ut crimina nostra, perosus”, traduzido por Patrícia Prata como “Ou porque às Musas tinha ódio, motivo de meus crimes”. Também soa no título a referência à máxima de Horácio, presente em sua *Arte poética*: “ut pictura poesis”, “assim como a pintura, a poesia”. O título diria implicitamente “assim como o crime, a poesia”.
- 19) “Arma de vingança” — Canção brega de Carlos Alexandre, nascido no Rio Grande do Norte. Com o compacto, pela RGE, que tinha a respectiva música de um lado e do outro a “Canção do paralítico”, vendeu 100.000 cópias. Em 1999, Falcão gravou a música no cd *500 anos de chifre*.
- 20) “Sub rosa” — Expressão latina, sob a rosa, já praticamente em desuso para designar segredo ou confidencialidade. Daí, também a expressão, “debaixo da rosa, um segredo”. Está-se *sub rosa* quando não há perigo de observadores ou ouvintes indiscretos.
- 21) “Efeito dominó” — Termo derivado da brincadeira em que se coloca peças de dominó em pé enfileiramente de maneira que, se o primeiro for derrubado com um leve toque, todos os outros vão caindo em sequência. Virou um termo utilizado pela ciência, pela economia, pelo jornalismo e por outras áreas para falar de um acontecimento que desencadeia vários outros em seguida. Hoje, dia dez de fevereiro de 2012, enquanto escrevo este ensaio, leio, coincidentemente, na coluna de Míriam Leitão, em O Globo, sobre a crise da Grécia e o acordo recém-fechado envolvendo o respectivo país, a Comissão Europeia, o FMI e o Banco Central Europeu, mostrando como a expressão já é um clichê: “O risco de um efeito em dominó ficou menor nas últimas duas semanas”.

[SEGUNDA PARTE, INTITULADA “TODAS AS MINHAS COISAS SÃO TUAS”]

- 22) “Cronologia” — Termo empregado como um gênero mesmo de escrita presente em geral nas obras completas dos escritores famosos sob a designação de “Cronologia da vida e da obra”.
- 23) “Todas as minhas coisas são tuas” — Passagem bíblica, retirada de João, 17, 10, que compõe “A oração de Jesus”.
- 24) “Playtime” — Filme de Jacques Tati, de 1967.
- 25) “Pedro e o logro” — Variação do título da história infantil *Pedro e o lobo*, composta em 1936 por Sergei Prokofiev. Em 1946, a Disney fez um curta-metragem com a história e, no Brasil, em 1970, Roberto Carlos chegou a gravar uma parte da sinfonia no LP “Roberto Carlos narra Pedro e o lobo” e, em 1989, foi a vez de Rita Lee gravar *Pedro e o lobo*.
- 26) “Atrasados” —
- 27) “Malleus Maleficarum” — Título de um dos mais famosos tratados de bruxaria da época medieval, escrito por Heinrich Kramer e Jacob Sprenger em 1486, tendo sido publicado pela primeira vez no ano seguinte na Alemanha.
- 28) “Debret & Rugendas” —
- 29) “Não vou mais deixar você tão só 2” — Como já dito sobre o décimo sétimo poema do livro, “E não vou mais deixar você tão só” é o título de uma canção composta por Antonio Marcos e gravada por Roberto Carlos, como faixa de abertura, do disco *O inimitável*, de 1968.
- 30) “La muerte de Tony Bennett” — Aparece o subtítulo “(según Jaime Gil de Biedma), causando a impressão, acrescida pelo fato de o poema ser escrito em espanhol, de o poema ser do poeta espanhol.
- 31) “Onde ainda falamos” — Variação do poema de Drummond “Onde há pouco falávamos”, publicado em *A rosa do povo*.
- 32) “Canção” —
- 33) “O jogador de xadrez de Maelzel” — Conto de Edgar Allan Poe, do livro *Histórias extraordinárias*.
- 34) “No Porto com um verso de Brodsky” —
- 35) “Tiranossauro, penso em ti” — Título de um poema de Sebastião Uchoa Leite, publicado no livro *A urna incógnita*, de 1991.
- 36) “Itinerário” —

- 37) “Dias com cimento” — Título de poema de Augusto de Campos publicado em 1953, no livro *Poetamenos*.
- 38) “Guilherme Tell” — *Wilhelm Tell* é uma peça de Friedrich Schiller, que deu origem à ópera de Rossini, *William Tell*, sobre o herói lendário do início do século XIV, associado à guerra de libertação nacional da Suíça.
- 39) “Para Vanessa” — Dos quarenta títulos do livro, nada menos do que vinte e quatro são apropriações exatas ou com ligeiras variações de títulos ou versos de canções (para não falarem que exagero, nem estou computando aqui “O despachante”, que a referência a Cabral de “O engenheiro” não é tão explícita e direta, apesar de existir), títulos de poemas de outros poetas, títulos de quadros, títulos de filmes, título de história infantil criada em música por compositor erudito, título de conto, título de peça ou ópera e parte de versos alheios. Além da menção ao poema drummondiano, o primeiro ainda é uma apropriação de um lugar-comum da biografia de uma escritora, mencionado à torto e à direito. Três são apropriações de expressões de uso comum. Dois (um mais diretamente e outro mais indiretamente) se referem a gêneros de escrita. O primeiro se apropria ainda de uma passagem de um poema do livro anterior do próprio Leonardo Gandolfi. Ou seja, dos 40, 30 títulos de poemas (75%) se apropriam de diversos modos do já existente. E estou falando apenas dos títulos.

\*\*\*

Um dos títulos não computados na breve estatística acima é “Odpis”. Como será mostrado, o poema se refere diretamente ao livro *Amoku*, do escritor polonês Kristian Bala, cujo título foi alterado por Leonardo Gandolfi para “Odpis”, que é uma palavra polonesa a dizer “cópia”, “transcrição”. Sendo título de livro, ele poderia estar na contabilidade feita, mas como houve o deslizamento do título original ao qual a história se refere para outro inventado pelo poeta, preferi (não só por isso) lhe dar um lugar de destaque. Por que intitular seu poema com a palavra polonesa para dizer “cópia” ou “transcrição”? O que o poema tem a ver com uma transcrição? O que o poema tem a ver com uma cópia?

## ODPIS

Varsóvia 18 de fevereiro. O escritor polonês Kristian Bala foi condenado a 25 anos de prisão pelo tribunal da cidade de Wrocław por assassinar o amante da sua mulher e usar o crime como leitmotiv de um livro. O romance *Odpis* foi publicado em 2004 e logo virou um best seller graças ao rigor e detalhe na descrição do crime cometido pelo protagonista, o que chamou a atenção do cuidadoso serviço de investigação local. Kristian Bala, é claro, disse ser inocente mas o tribunal sem muita dificuldade acabou encontrando inúmeras semelhanças entre o crime do livro e o brutal assassinato em 2000 de W. Z., que mantinha ligações sentimentais e físicas com a mulher do autor. No romance como na vida real, supôs-se, o ciúme levou o protagonista a manter por três dias em cativeiro o amante da mulher. Ao fim comprovou-se, W. Z. teve seu corpo atados pés e mãos jogado no rio Odra. As investigações começaram em 2005 e a grande semelhança entre o crime na ficção e a morte de W. Z. foi decisiva para a condenação de Kristian Bala, que passará os próximos 25 anos atrás das grades.

“*Odpis*” é um desses poemas típicos de Leonardo Gandolfi, desses em que sua dicção mais se confirma. Nele, estão o crime, o serviço de investigação e o livro (um best seller). Nele, estão as múltiplas manifestações do duplo: amante/marido, assassino/escritor, crime/investigação, criminoso/tribunal, romance/vida real, crime/livro com descrição detalhada do crime cometido. Nele, o tom menor de uma narrativa descritiva sem

qualquer afetação, conseguindo, com a clareza que o constitui, um efeito poético peculiar, a causar um interesse que nos faz ler o poema com toda a atenção, sem nos desviarmos um instante dele. Nele, uma objetividade que não dá margem para manifestações expressivas de um eu lírico qualquer, ausente, em sua neutralidade, do poema. Nele, está a tensão entre o prosaico e a requisição versificadora que, para mim um de seus mais belos poemas, “Efeito dominó”, faz:

[...] Espero que o corte digamos  
acidental dos versos ajude a criar uma sensação  
de confiança nas palavras, torço também para que  
o tom sugerido ajude a controlar o sentimentalismo  
barato de que tenho ultimamente sido vítima regular.

Um poema, enfim, típico de Gandolfi. O mais curioso vem agora. Revelando com autenticidade maior a dicção poética de *A morte de Tony Bennett*, esse poema é, todo ele, retirado de uma notícia de jornal.

Sabe-se que Manuel Bandeira, citado na epígrafe e no corpo do livro, tem o famoso “Poema tirado de uma notícia de jornal”, publicado pela primeira vez em jornal — estranhamente devolvido a ele, portanto — em 1925 e, em livro, no *Libertinagem*, de 1930; no caso de Leonardo Gandolfi, o procedimento é realizado, entretanto, sem que seja anunciado, e eu diria mesmo que, com a alternância do nome do livro que dá título ao poema, ele quer ser dissimulado, para parecer um poema original, da própria lavra de uma suposta autoria, que não existe ou, (des)criativamente, (não) originalmente, (não) criativamente, existe porém de uma outra maneira, a beirar a não autoria, mostrando que o nome de um autor não importa tanto assim. No caso de Bandeira, num momento vanguardista de ruptura com o passado, foi preciso revelar imediatamente no título o procedimento, como se a dizer que o poema pode até se apoderar de uma notícia de jornal, resguardando sua poeticidade ao aumentar o campo de ação e de compreensão da poesia com o choque dessublimador desejado. No caso de Gandolfi, o velar do procedimento mostra um novo momento histórico, em que a ação e a compreensão da poesia se dão em campo ampliado e em que uma simples notícia de jornal pode passar efetivamente por um poema autoral sem que ninguém saiba de sua origem, sem precisar da enunciação do gesto apro-

priador. O poema pode então ser uma cópia ou uma transcrição de algo previamente existente e a priori não poético, sem que sua procedência seja notificada nem facilmente observada. A diferença é sutil, mas importa. Se for lembrado que o *Manifesto Antropofágico* afirmava que “só me interessa o que não é meu”, se forem lembradas as apropriações feitas por Oswald de Andrade, como, por exemplo, as da carta de Caminha, se for lembrado o poema recém-mencionado de Manuel Bandeira, se for lembrado que Drummond, depois de afirmar, em “Consideração do poema”, que os grandes poetas ali mencionados “São todos meus irmãos, não são jornais” e que, em “Nosso tempo”, coloca “a falsificação das palavras pingando nos jornais”, acaba por, no mesmo livro, *A rosa do povo*, em “Carta a Stalingrado”, com a esperança de uma utopia soviética, lembrando “a doce música mecânica” dos linotipos do livro de estreia, dizer que “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais”, fica claro que, com esses poemas-simulacros, a vertente de afastamento pela qual Leonardo Gandolfi lida com o passado está, então, historicamente associada à de aproximação, experimentando-a, acentuando possibilidades, até, na intensidade do procedimento, ir para além dela. Nessa poesia, tudo é como uma ou outra vez já havia sido, mas com um ligeiro — e mais do que importante — deslizamento, com uma ligeira — e mais do que importante — derrapagem.

O respectivo poema de Gandolfi e, para além dele, os procedimentos do livro como um todo são a amostra de um novo momento poético, em que o principal do projeto modernista se mostra cumprido, incorporado: o próprio e o alheio (o original e a cópia) não encontram mais quaisquer separações, a notícia e o poema podem ser intercambiáveis sem aviso prévio nem desconfiança de tal permutabilidade, o poético e o não-poético não conhecem mais zona de distinção nem chocam mais ninguém, a poesia e sua negação são uma e a mesma. Se na história poética do espanto, o poeta implicava o não-ser enquanto o fundamento negativo desde o qual pelo fazer aparecia a obra que — original — não existia antes, no momento com “nada de espanto”, no momento pós-espanto, fica evidenciado que o negativo não se distingue da linguagem, que com ele se confunde. A suposição aqui não é a de que a linguagem emerge de uma origem que lhe precede, mas a de que a linguagem já está desde sempre colocada, inclusive no que se chama de origem, fazendo com que isso que se chama de origem já se dê pelo meio do caminho da linguagem. Pela apropriação frequente em tal poética de atos da linguagem, é preciso juntar aqui, indiscernibilizan-



do-os, a imagem recorrente em nossa tradição para a potência da criação e do pensamento da tabuinha em branco, da página em branco, da tela em branco, do silêncio, ao conjunto possível de tudo que já foi escrito, dito, cantado, do mais original a qualquer estereótipo, do mais límpido ao puro ruído, de Camões a mensagens enviadas por celular, criando um curto-circuito entre eles. É preciso juntar também, indiscernibilizando-os, o fazer e o tirar, o fazer e o encontrar, o fazer e o desentranhar, o fazer e o copiar, o fazer e o transcrever...

Como pode ser visto no link do blog Direito em Debate — Associação Jurídica do Porto (<http://direitoemdebate-ajp.blogspot.com/2007/09/crime-cometido-por-escritor-deu-romance.html>), no dia 5 de setembro de 2007, uma quarta-feira, foi republicada uma notícia, divulgada originalmente pela LUSA — Agência de Notícias de Portugal, sob o título de “Crime cometido por escritor deu romance e 25 anos de prisão”. O primeiro parágrafo da matéria diz:

Varsóvia, 05 Set (Lusa) — O escritor polaco Kristian Bala foi condenado a 25 anos de prisão por um tribunal da cidade de Wroclaw, oeste da Polónia, por assassinar o amante da sua mulher e utilizar o crime como argumento para escrever um romance, noticiaram hoje os jornais polacos.

Para uma análise comparativa, repito os cinco primeiros versos de “ODPIS”:

Varsóvia 18 de fevereiro. O escritor polonês  
Kristian Bala foi condenado a 25 anos  
de prisão pelo tribunal da cidade de Wroclaw  
por assassinar o amante da sua mulher  
e usar o crime como leitmotiv de um livro.

As alterações são mínimas:

- 1) no lugar do dia 05 de setembro, data da divulgação da notícia em Varsóvia, a de 18 de fevereiro, data de aniversário de Leonardo Gandolfi, que, ao colocá-la, se insere nas duplicidades mencionadas que tanto o interessam;

- 2) a troca do adjetivo “polaco” por “polonês”, mais habitual entre nós brasileiros;
- 3) o corte da prosa jornalística em versos;
- 4) ao invés de “por um tribunal”, “pelo tribunal”;
- 5) a retirada da especificação da cidade de Wroclaw como sendo a “oeste da Polónia”;
- 6) a alteração do verbo “utilizar” pelo sinônimo “usar”;
- 7) a variação de “como argumento para escrever um romance” para “como leitmotiv de um livro”;
- 8) a retirada do esclarecimento da agência de notícias portuguesa de que “noticiaram hoje os jornais polacos”.

O parágrafo seguinte da notícia afirma: “O romance, ‘Amoku’ (Cólera), foi publicado em 2004 e rapidamente alcançou grande popularidade na Polónia, graças às descrições pormenorizadas de tudo quanto se relaciona com o assassinio cometido pelo protagonista, numa trama que agora ficou provado ter por base acontecimentos reais”. Eis a sequência do verso 6 ao 10:

O romance Odpis foi publicado em 2004  
 e logo virou um best seller graças ao rigor  
 e detalhe na descrição do crime cometido  
 pelo protagonista, o que chamou a atenção  
 do cuidadoso serviço de investigação local.

De novo, ligeiras alterações:

- 1) a mais significativa, o título é trocado para ODPIS, como explicitado, “cópia”, “transcrição”, em polonês. O título novo tem por intuito destacar o procedimento de realização do poema, que copia ou transcreve quase literalmente a notícia lida;
- 2) a retirada das vírgulas no primeiro verso para dar um ritmo mais fluido ao poema, poderia dizer até mais coloquial;
- 3) a troca de “rapidamente” pelo sinônimo “logo”;
- 4) a transformação de “alcançou grande popularidade na Polónia” no ainda mais simples “virou um best seller” — acentuar o best seller é uma tarefa cara a quem lida com os elementos da imaginação pública;

- 5) a passagem “graças às descrições pormenorizadas” é alterada para “[...] graças ao rigor/ e detalhe na descrição [...]”;
- 6) “de tudo quanto se relaciona com o assassinio cometido pelo protagonista” ganha a facilitação mais acelerada de “[...] do crime cometido/ pelo protagonista [...]”;
- 7) o fim do parágrafo “numa trama que agora ficou provado ter por base acontecimentos reais” sofre a maior das mudanças, virando “[...] o que chamou atenção/ do cuidadoso serviço de investigação local”, para inserir o “serviço de investigação” tão propício a um livro que tem por tema central os espões.

O terceiro parágrafo na notícia continua: “Kristian Bala declarou-se sempre inocente, mas a verdade é que o tribunal encontrou claras semelhanças entre o crime narrado no livro e a brutal morte, em 2000, de Dariusz J., que mantinha uma ligação sentimental com a mulher do escritor”. E, de novo, são cinco versos que dão conta do parágrafo:

Kristian Bala, é claro, disse ser inocente  
 mas o tribunal sem muita dificuldade  
 acabou encontrando inúmeras semelhanças  
 entre o crime do livro e o brutal assassinato  
 em 2000 de W.Z., que mantinha ligações  
 sentimentais e físicas com a mulher do autor.

De novo, pouquíssimas trocas e apenas para ganhar ritmo e uma “sensação de confiança nas palavras”, como na inserção, logo após o nome do autor do crime, de “é claro”, a retirada do “declarou-se sempre inocente” pelo mais coloquial “disse ser inocente”. Curiosa na passagem é tanto a retirada do “a verdade é que”, que, no plano geral do anúncio e do poema, acentua a falta de distância entre o “verdadeiro” e o “ficcional”, quanto a inserção do “físicas” no último verso, a acentuar o caráter da traição, da paixão, da corporeidade. É de se ressaltar igualmente a alteração do nome da vítima que, de Dariusz J., recebe simplesmente as iniciais “W.Z” (seria uma referência qualquer implícita ao nome da recém-falecida poeta polonesa Wislawa Szymborska, a ganhar o Prêmio Nobel de 1996?).

Apropriando-se inteiramente da notícia, o poema segue copiando-a ou transcrevendo-a até o fim, realizando apenas pequenas variações. Só

para constatação, coloco os dois parágrafos finais da notícia e a parte final do poema logo abaixo:

No romance, como também na realidade, os ciúmes levaram o protagonista a sequestrar o amante da mulher numa cave, sem alimentos, durante três dias, findos os quais o apunhalou e lançou, de mãos e pés atados, ao rio Odra, onde morreria afogado.

A polícia começou a investigação em 2005 e a total semelhança entre o crime na ficção e a forma como Dariusz J. fora assassinado acabou por ser determinante para acusar Kristian Bala, trinta e seis anos de idade e vinte e cinco para passar atrás das grades.

No romance como na vida real, supôs-se,  
o ciúme levou o protagonista a manter  
por três dias em cativeiro o amante da mulher.  
Ao fim comprovou-se, W. Z. teve seu corpo  
atados pés e mãos jogado no rio Odra.  
As investigações começaram em 2005  
e a grande semelhança entre o crime  
na ficção e a morte de W. Z. foi decisiva  
para a condenação de Kristian Bala, que  
passará os próximos 25 anos atrás das grades.

\*\*\*

Em maior ou menor grau, *A morte de Tony Bennett* está repleto desses procedimentos copiadores ou transcritivos ou apropriadores integrais ou quase integrais ou parciais. Assimilando Platão de um modo inesperadamente atual, nesta época de pós-espanto, o poema é afirmativa e literalmente um simulacro. O poema seguinte a “Odpis” é “O bosque”, tendo por enredo um crime e por referência uma história de espionagem. Tirando o primeiro e o último verso e a mudança dos nomes dos personagens, o poema também é uma apropriação ou cópia ou uma transcrição, mas, dessa vez, de um diálogo do filme *noir The stranger*, dirigido em 1946 por Orson Welles, com o roteiro escrito por Victor Trivas. A conversa se dá entre Franz Kindler, o personagem vivido pelo dublê de diretor e ator (o jogo do duplo de novo presente antes mesmo do enredo e da história), e Mary Longstreet

Rankin, interpretada por Loretta Young. O primeiro verso, “Seus minutos estão contados”, é uma alternativa para a fala de Mary, que afirma: “I came to kill you”. No segundo verso, o nome da personagem feminina do filme sai de cena para entrar Ana Paula. Acrescido pelo poeta enquanto um rápido desfecho dramático, e repetindo paralelamente em diferença o procedimento que abre o poema anterior, no último verso, o personagem Franz Kindler, de Orson Welles, se transforma em Leonardo, nome, obviamente, do poeta. Com isso, o duplo do diretor/ator recai sobre Leonardo enquanto o duplo poeta/personagem, assegurando o que no livro, persistindo, é fundamental preservar. A partir de então será fácil colocar os versos do poema, que alterna as personagens com as estrofes, e as falas do filme, um abaixo do outro, para evidenciar o processo transcritivo ou apropriativo, com mínimas alterações:

### **O BOSQUE**

[The stranger]

Seus minutos estão contados.

[Mary: I came to kill you.]

Não, Ana Paula, é você quem vai morrer,  
já deveria ter caído daquela escada, vai cair agora.

[Franz Kindler: No, Mary, it's you that's going to die. You were meant to fall through that ladder. You're going to fall]

Não me importo se levá-lo junto.

[Mary: I don't mind if I take you with me]

Eles estão perdidos no bosque, sua tola, quando vierem  
eu volto pra lá, vão pensar que já estou longe.

[Franz Kindler: You are a fool. They searched the woods. I watched them. Like God looking at little ants. I'll hide in the Woods. They won't look again.]

Eu não teria tanta certeza se fosse você.

[Mary: When they find me they'll know you're still here.]

Querida, vai parecer que você teve um colapso nervoso e simplesmente sucumbiu sozinha, me diga, por que você viria até o sino da torre no meio da noite? [Franz Kindler: You were on the verge of a breakdown. Now you've cracked. Why else would you leave your bed, climb here in the dead of night? Any child could see you'd kill yourself.] Para matá-lo, Leonardo.

Outro poema do livro, "The melody haunts my reverie" é o título de um quadro, de 1965, do artista pop americano Roy Lichtenstein, que se encontra hoje no Housatonic Museum of Art, em Bridgeport, Connecticut. Nele, a personagem loura canta a canção *standard* americana *Stardust*, de Hoagy Carmichael e Mitchell Parish, de onde é tirado o verso que intitula o quadro. No jogo de duplos, a citação também tem dupla referência e dupla apropriação: Leonardo Gandolfi cita um quadro que cita uma canção.



Esse breve poema em prosa é todo realizado enquanto um arranjo de cópias ou transcrições ou apropriações de letras de canções ou poemas que acabaram por ser musicados, com uma única exceção, que é o título de outro quadro de Lichtenstein. Eis o poema:

So we'll go no more a-roving so late into the night, cause your loyalty is not to me but to the stars above. That's the way it should have begun, but it's hopeless. Don't look back. I have measured out my life with coffee spoons.

Nesse poema-simulacro, a primeira oração, até a primeira vírgula, é a cópia ou transcrição exata dos dois primeiros versos de um poema do começo do século XIX de Lord Byron: “So we'll go no more a-roving/ so late into the night”. Sob o título “Go no more a-roving”, o poema foi gravado no disco *Dear Heather*, de 2004, pelo grave canto falado de Leonard Cohen, cujo primeiro nome, aliás, é de novo um duplo de nosso poeta. Em 1964, no álbum *Joan Baez/5*, em que ela canta, inclusive, a ária das *Bachianas Brasileiras nº 5* de Villa Lobos e “O cangaceiro” de Alfredo Ricardo do Nascimento, a cantora folk americana já havia gravado o poema de Lord Byron. Tanto sua versão quanto a de Leonard Cohen são facilmente encontradas na rede. Logo após os versos iniciais de “So we'll go no more a-roving”, Leonardo Gandolfi acrescenta o “cause” para vir com dois versos de Bob Dylan, da música “One more cup of coffee (Valley Bellow)”, do álbum *Desire*, de 1976: “your loyalty is not to me/ but to the stars above”. Seguindo os versos de Bob Dylan, um retorno a Roy Lichtenstein com um título de um quadro distinto do anteriormente presente no título: “That's the way it should have begun, but it's hopeless” é mais uma obra de meados dos anos 1960, em que uma loura, com a cabeça reclinada e lágrimas nos olhos, está sob a frase mencionada. Mais uma vez um corte implícito e tem-se o título do documentário de 1967, de D. A. Pennebaker, “Don't look back”, sobre o show de Bob Dylan de 1965 na Inglaterra, seguido de uma vírgula e terminando com um verso de um dos para mim mais belos poemas do século XX, “A canção de amor de J. Alfred Pufrock”: “I have measured out my life with coffee spoons”. Salvo o “cause”, nenhuma outra palavra é inserida pelo poeta brasileiro, caracterizando o poema como puro arranjo de frases alheias.

Evocando tanto o Ovídio quanto o Horácio mencionados, o título “Ut crimina” vincula o crime à poesia, fazendo, do primeiro, no insistente jogo do duplo, o paradigma da segunda. Trata-se da fala de um mágico, de um ilusionista:

Para meu próximo passo,  
senhoras e senhores, eu precisaria  
de algum objeto pessoal de seus bolsos.  
Chave isqueiro cigarro  
caneta, tanto faz. Ótimo,  
senhora, uma chave. Agora  
não se deixe iludir por truque algum  
e veja diante de seus olhos  
a transformação.  
Minha mão e onde estava a chave,  
uma moeda. Segure.  
Você deve estar pensando  
o que aconteceu com a chave?  
Senhora, por favor, olhe no bolso,  
ela foi devolvida a você  
com a moeda.

Para quem conhece *F for fake*, de Orson Welles, em que ele também atua como ator, feito como um documentário personalíssimo que junta realidade e ficção a partir da história do maior falsificador de quadros do século XX, Elmyr de Hory, e de outros grandes falsários existentes ou inventados, como não se lembrar das primeiras palavras do filme:

For my next experiment, ladies and gentlemen, I would appreciate the loan of any small personal object from your pocket. A key, a box of matches, a coin. Ah, a key it is, good sir. On we go, watch out for the slightest hint of hanky-panky and behold before our very eyes a transformation: we've changed your key into a coin. What happened to the key? It's been returned to you. Look closely, sir. You'll find the key back in your pocket.



Valorizando o polo negativo não apenas no tema e em seus personagens mas na materialidade de sua própria concepção, *F for fake* é o grande filme da problematização da separação hierárquica — que ele suspende integralmente — entre o autêntico e o falso, entre a verdade e a mentira, entre a entre o original e a cópia. O filme é um ensaio sobre a potência do falso enquanto essencial à arte. E, apropriando-se literalmente das palavras iniciais do filme e podendo se parecer um poeta tão “charlatão” quanto Orson Welles ao longo do filme se diz ser, Leonardo Gandolfi confirmaria que sua estratégia poética da charlatanice copiadora e transcritiva dos poemas-simulacros é em nome do mesmo que as palavras finais do duplo de diretor e ator ressaltam:

[...] o que nós, mentirosos profissionais, esperamos servir é à verdade. Temo que a palavra pomposa para isto seja ‘arte’. O próprio Picasso o disse. ‘Arte’, ele disse, ‘é uma mentira, uma mentira que nos faz perceber a verdade.

Apenas para continuar salientando a frequência do procedimento de Leonardo Gandolfi, mais dois poemas, dos quais falarei brevemente, anunciando apenas suas linhas gerais. Um é “O último caso do inspetor”. Fora o título explícito sobre espionagem, há uma epígrafe, do poeta cubano Luis Rogelio Nogueras, igual ao título do poema, apesar de em espanhol: “*El ultimo caso del inspector*, 1983”. Procurando-o pela internet para lê-lo, descobri o poema cubano e, para minha surpresa, já que, como das outras vezes, nada foi avisado, o poema em português é uma tradução interventiva (uma “trans-criação”, como diria Haroldo de Campos) do/no outro. De novo, *odpis*, ou o que o poeta chama de cópia ou transcrição, mesmo com ele intercedendo sobre ela. Nesse poema cujo assunto é um momento pré-crime (mais uma vez, o jogo especular de sua relação com o crime), o duplo implícito se oferece ao leitor-espião na articulação não anunciada entre o original e sua tradução. Enquanto o original tem cinco estrofes, a primeira com quatro versos, a segunda com cinco, a terceira com quatro e as duas últimas com cinco, totalizando um poema com vinte e três versos, a tradução mantém as cinco estrofes, mas cada uma com três versos cada, fazendo com que o somatório dos tercetos seja igual a quinze versos, numa redução de oito versos do original. Tal procedimento é, sobretudo, rítmico: todos os segundos versos das estrofes são puxados para compor o

primeiro. Na segunda, na quarta e na quinta estrofes, um sintagma ou uma palavra dos respectivos quartos versos são levados para o terceiro. O último verso da segunda estrofe desaparece. A tradução de “*um hombre cansado*” ganha a liberdade para virar “um caixeiro-viajante”, “*uma mujer ardiendo*” se torna “uma jovem e bela mulher”, “*el testigo de excepción*” é simplificado para “a testemunha” e “*es sólo una lámpara de bronce apagada, / tranquila, inocente*” recebe ligeira variação para “mas um abajur de bronze, tranquilo / e pesado”.

Diante da abundância de todos esses elementos, não indicados no livro como tais, da apropriação, do saque, da pirataria, do plágio, da cópia, da clonagem, da transcrição, da repetição inadvertida, da remixagem, do posicionar-se como um D.J. da poesia, soa como mais uma falsa pista e imensa ironia o aviso, de uma falsa responsabilidade seriamente acadêmica, antes mesmo de começarem os poemas, na página em que está a ficha catalográfica, de que “*A sequência entre aspas, ao fim do texto ‘Debret & Rugendas’, foi retirada da página 172 do livro O Aprendiz de Feiticeiro, de Carlos de Oliveira (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004)*”. A falsa pista se deve ao fato de que, indicando essa citação existente no respectivo poema entre aspas mesmo, a estratégia de ocultamento voluntário de todas as outras apropriações se torna ainda mais eficaz, iludindo o leitor.

\*\*\*

Para terminar a sessão das cópias ou trans-crições, dois exemplos curiosos: “La muerte de Tony Bennett” tem por subtítulo “(según Jaime Gil de Biedma)”. Biedma é um importante poeta espanhol nascido em 1929. Contrariamente à primeira impressão causada por “*El último caso del inspector*, 1983”, a sensação aqui, em função do título em espanhol e do subtítulo, além do fato de o poema ser todo escrito em espanhol, é que se trata de um poe-ma do poeta de Barcelona, transcrito ou copiado no livro do brasileiro. Apesar dos dois versos iniciais, tirados literalmente do poema “Amistad a lo largo” (“Quiero deciros cómo todos trajimos / nuestras vidas aquí, para contarlas.”), e dos dois últimos, recolhidos do começo do poema “París, postal del cielo” (Ahora, voy a contaros / cómo también yo estuve en París, y fui dichoso”), escrevendo em uma outra língua como um dublê de Jaime Gil de Biedma, o poe-ma foi feito por Leonardo Gandolfi, que nos cria um truque ilusionista com um contraprocédimento em relação ao

que já estávamos começando a nos habituar, quebrando, mais uma vez, as expectativas do leitor. Dentro do livro, o contraprocedimento é uma série distinta da do procedimento. Se nesse poema ele indica ser “segundo” em relação a Biedma, o que ocorre é que aí ele é primeiro em relação ao poeta espanhol, escrevendo, diferente da série de poemas anteriormente vista, por ele mesmo, em uma língua que não é a materna dele, criando, tanto aí quanto em “The melody haunts my reverie”, um heterolin-guismo em sua poesia.

Tal tática inesperada do livro, de quebrar o procedimento apropriador, transcritivo ou copiador pelo contraprocedimento, fazendo com que o que é alheio seja lido como original e o que é original seja lido como alheio, volta a acontecer em outro poema, um dos vários que tem a música por tema e o que intitula a segunda parte do livro. Também evocador do duplo, o título bíblico “Todas as minhas coisas são tuas” assinala a indistinção entre o que é dopróprio e o que é do alheio: o suposto original é cópia e, invertendo os pronomes de lugar, a suposta cópia é original, ou melhor, não há a decisão, muito menos hierárquica, entre original e cópia, pelo menos no que diz respeito ao sensível e ao poema. No livro, o que seria de Leonardo Gandolfi é alheio e o que seria alheio é de Leonardo Gandolfi, ou melhor, em *A morte de Tony Bennett* não há a distinção entre o próprio e o alheio, sendo essa indiscernibilidade o que o livro quer trabalhar. Como “La muerte de Tony Bennett”, “Todas as coisas são tuas” traz um subtítulo estruturalmente igual ao anterior: “(segundo Burt Bacharach)”. Tal qual, para dar apenas dois exemplos de poemas similares de um poeta da geração imediatamente anterior, “a terceira morte de m.m.” e “gardênias para Eleonora”, presentes no livro *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*, de Caio Meira, escritos em monólogos dramáticos como se pela própria Marilyn Monroe e por Billie Holiday, o de Leonardo Gandolfi é escrito como se fosse por Burt Bacharach. Ou melhor: ele é escrito como se, seguindo o exemplo de “ODPIS”, tivesse sido copiado ou transcrito de uma entrevista ou depoimento qualquer do músico americano disponível em algum encarte de disco, jornal, revista, livro, site ou blog da internet. Em termos de dicção, qual a diferença entre o tom desse poema e o da fala literal de Roberto Carlos no poema “O espião janta conosco”?:

Sou fã incondicional de Tony Bennett — quando  
fiz essa música eu já imaginei inclusive a versão

dela em inglês com Tony Bennett cantando — e  
comecei a fazer a música especialmente para ele  
— é lógico que depois eu cantei do meu jeito — mas  
ela começou de uma ideia pensada na voz do Tony  
que na minha opinião é o maior cantor do mundo

Tendo por característica geral pertencer a um livro de um momento da poesia que se anuncia sem metafóricidade, a suposta fala de Burt Bacharach confirma o plano maior do livro na ausência completa de metáforas, apresentando o tom da cotidianidade do depoimento pessoal dado por um artista, com a carga de memória nele embutida. Acrescida por dados factuais como o de Dionne Warwick ter de fato gravado em 1968 “Do you know the way to San José”, a música em torno da qual o poema gira, “a sensação de confiança nas palavras” é, mais uma vez, total, bem como “o tom sugerido ajud[a] a controlar o sentimentalismo”, que não se faz nem de longe presente. Seja nos poemas citados de Caio Meira, seja no de Leonardo Gandolfi, o jogo da dupla autoria cria um duplo processo de negação: nega-se o autor na medida em que é um outro que fala no poema e nega-se esse outro na medida em que, apesar de falar no poema, ele não poderia tê-lo escrito. Tais poemas se escrevem pelo meio dos dois possíveis.

### **TODAS AS MINHAS COISAS SÃO TUAS**

(segundo Burt Bacharach)

Quando fiz Do you know the way  
to San José preparei algumas variantes  
que acabaram ficando de fora da versão final  
gravada em 1968 por Dionne Warwick.  
A mais importante delas talvez tenha sido  
uma pequena quebra de andamento  
mais ou menos na metade da música  
indicada sobretudo por uma mudança de nota  
nos três trompetes que naquele instante  
preenchiam os espaços em branco.  
Isso apesar de rápido sempre me remetia  
a um tempo em que meu pai me levava

ao bar a meio quilômetro da nossa casa.  
As cordas de um piano que eu nunca mais  
ouviria. Anos depois toda vez que toco  
Do you know the way to San José penso  
no meu pai. A música que fiz com certeza  
não fala disso, a suspeita a um só tempo  
oportuna e desacreditada que nos separa  
dos nossos. Frio antigo e úmido que  
como depois percebi da ação até a demora  
não leva nem mesmo alguns segundos.

No âmbito dos procedimentos e dos contraprocedimentos, há no livro algo intervalar, indicando, em algo que poderia ser lido enquanto uma terceira série, como autor de determinada frase alguém que de fato não a escreveu, enganando, com o gesto de deslizamento, o leitor. Para distinguir do procedimento e do contraprocedimento, esse intervalar poderia ser chamado de citação com falsas pistas. Em “Playtime”, por exemplo, é dito “tudo isso para terminarmos nesta praia, diria/ Montale. La festa appena cominciata è già finita”. A tradução adaptada de “Il viaggio finisce a questa spiaggia”, do famoso poema “Casa sobre o mar”, de Montale, precede uma citação em italiano que indicaria ser a frase do respectivo poeta, mas, se verificado, descobre-se não ser ela um verso do poeta mencionado, mas o primeiro de “Canzone per te”, de Sergio Endrigo, música com a qual, em uma interpretação incomparável, Roberto Carlos conquistou o primeiro prêmio do Festival de San Remo de 1968 e que consta no disco mencionado em “O espião janta conosco”. Em “Para Vanessa”, o procedimento da apropriação se mistura ao contraprocedimento e à recém mencionada citação com pista falsa. O poema começa com uma cópia de uma passagem do verbete da Wikipedia sobre Antoine de Saint-Exupéry, que, baseando-se em uma notícia do jornal O Globo (o link indicativo vai em nota no verbete), afirma: “Recentemente, o alemão Horst Rippert assumiu ser o autor dos tiros responsáveis pela queda do avião e disse ter lamentado a morte de Saint-Exupéry”. O poema transcreve:

Recentemente o alemão Horst Rippert  
assumiu ser o autor dos tiros responsáveis

pela queda do avião de Saint-Exupéry.

Ele disse lamentar profundamente sua morte.

Como no cinema, ou nos institutos poéticos, essa apropriação recebe um forte corte, mas a montagem se faz no saque que continua, dessa vez de *O pequeno príncipe*, de Saint-Exupéry. No livro do escritor francês, trata-se da passagem do diálogo com a raposa: “Tu não és ainda para mim senão um garoto inteiramente igual a cem mil outros garotos. E eu não tenho necessidade de ti. E tu também não tens necessidade de ti. E tu também não tens necessidade de mim. Não passo a teus olhos de uma raposa igual a cem mil outras raposas”. Indo para o poema de Gandolfi, ela é resumida e facilitada: “Você é um garoto entre cem mil garotos,/ disse a raposa, e eu não passo a seus olhos/ de uma raposa entre cem mil raposas”. Se, como ressaltai, esse procedimento é frequente no livro, no momento, quero chamar atenção para o que começa no verso seguinte do poema: “Nem no campo flores nem no céu estrelas/ os destroços do avião que pilotava/ encontramos a poucos quilômetros da costa de Marselha 2004”. Com ligeiras alterações (a data levada do começo da frase para o fim e a primeira pessoa do plural no presente do verbo sinônimo “encontramos” no lugar do impessoal do passado “foram achados”), os dois últimos versos reproduzem uma sentença encontrada no mesmo parágrafo citado do verbete da Wikipedia: “Em 2004, os destroços do avião que pilotava foram achados a poucos quilômetros da costa de Marselha”. E quando, pela mudança de seu tom, desconfio que o primeiro verso desta seleção (“Nem no campo flores nem no céu estrelas”) não deveria ter sua fonte nos dois textos já plagiados, descubro então o deslizamento surpreendente da autoria para um terceiro inimaginável. Dessa vez, a falsificação não provém de algo vinculado à biografia ou à obra do escritor francês, mas da junção de dois versos pentassilábicos de Camões, retirados inesperadamente das “Endechas a Bárbara Escrava”. A passagem seguinte do poema (“[...] Mas se me cativar/ será único no mundo para mim, prosseguiu/ a raposa, e única serei para você também”) retorna para a mesma fala da raposa de *O pequeno príncipe* (“Mas, se tu me cativas, nós teremos necessidade um do outro. Serás para mim único no mundo. E eu serei para ti única no mundo”). Daí em diante, a voz volta ao poeta (“Os grãos de areia vão levados pela brisa/ mas são as folhas da amendoeira a primeira/ coisa a tocar os seus pés nesta tarde sem nuvens”), ainda que em uma fala, a essa altura, a se

querer demasiadamente poética, cheia de elementos literários, imagens esperadas, com dois dodecassílabos lentos, aliterações e rimas internas, beirando o *kitsch* ou o brega tantas vezes apropriado ao longo do livro, para terminar transcrevendo de novo, com ligeira variação, o livro francês: “Trata-se de uma fonte de mal-entendidos,/ mas a cada dia você se sentará mais perto”. Sentar mais perto dos mal-entendidos, lidando com eles como pode, é o que faz, a cada dia, o leitor de *A morte de Tony Bennett*. “Para Vanessa” tem então a curiosidade de reunir tanto o procedimento de apropriação quanto o contraprocedimento do retorno do que é escrito pelo “próprio poeta” quando se espera a trans-criação, além de ainda realizar o efeito deslizante de dar falsas pistas ao leitor inserindo um Camões quase inteiramente descontextualizado e deslocado no poema.

\*\*\*

Já tendo visto uma parte da lida mais diretamente apropriativa ou copiadora ou transcritiva de Gandolfi com escritos ou falas ou cantos prontos, com o que, em seus próprios termos, foi chamado de *odpis*, ainda há algo importante a ser dito. Enquanto que no já citado “Inquietudes na poesia de Drummond”, de *Vários escritos*, Antonio Candido escreve com muita argúcia e beleza que “este distanciamento em relação ao objeto da criação agrava a dúvida e conduz outra vez o poeta a abordar o ser e o mundo no estado pré-poético de material bruto, que talvez pudesse ter mantido em primeiro plano, conservando o ato criador na categoria de mero registro ou notação”, acerca do vetor copiadador ou transcritivo da poesia de Leonardo Gandolfi, eu diria que é um poeta que lida com o mundo em um estado pós-poético do material linguístico excessivo disponibilizado pelas redes dos múltiplos discursos da poesia, da ficção, das canções populares, da música erudita, da biografia, da crítica, da teoria, da mídia, da tecnologia e da imaginação pública em geral, em que, para além do registro ou da notação e para muito mais além ainda de uma ideia da positividade exclusiva da poesia, exerce, radicalizando sua negatividade, o ato (des)criador ou (não) criativo ou (não) original da apropriação, do saque, da pirataria, do plágio, da cópia, da clonagem, da transcrição, da repetição inadvertida, da reciclagem, da remixagem, da sobreposição.... Se, desdobrando Antonio Candido, Drummond lida com as *commodities* ou com as matérias-primas da poesia, Gandolfi trabalha, sobretudo, a partir dos bens linguísticos manufaturados, a partir dos produtos

derivados, que se mostram paulatinamente enquanto tais; se haveria em Drummondum quase poema, em Leonardo existiria um já não poema.

Atentando-se para o fato de que, desde os gregos, o espanto se coloca no lugar de origem da poesia e de o nosso tempo trazer o vetor de poder ser lido como uma época em que, com o “nada de espanto”, “nada se abate sobre nada”, a pós-poesia de Leonardo Gandolfi se confunde rigorosamente com uma forte diagonal de força do nosso momento histórico apto a ser também interpretado como do pós-espanto. É pós-poesia porque a época é igualmente pós-espanto, já que o espanto é originariamente o fundamento da poesia. Importante frisar ainda que, quando falo em pós-poesia e em pós-espanto na diagonal de afastamento tensivo da poesia de Gandolfi e em sua leitura de nosso tempo, ainda considero que estamos no âmbito aproximativo da poesia e do espanto — não fosse isso, o poético e o espanto que acolhem o pós- já não precisariam estar aí e, no esquecimento, teriam caído completamente em desuso. No âmbito do poético, a pós-poesia ainda provém do espanto e, com o pós-espanto que ela enuncia, ainda quer, paradoxalmente, afetar o leitor com o espanto do não espanto. Importante ressaltar que, se é na barra entre “Aproximação. / Afastamento.”, que se dá a (pós-)poesia em questão, o pós- utilizado, caracterizado pelo movimento de afastamento, não é um termo cronológico que largaria tudo para trás, mas ele se coloca sincronicamente com o movimento poético aproximativo, dobrando-se sobre ele, muitas vezes, indiscernibilizando-se com ele. Não se reduzindo completamente ao outro nem destituindo a presença do outro com sua existência, na concomitância da interdependência de que precisam, um se verga sobre o outro, a mostrar, também aí, o lugar da barra a impedir que, no âmbito da poesia, qualquer positividade se cristalize. A pós-poesia e o pós-espanto de Leonardo Gandolfi não vêm para apagar o poético nem o “pré-poético” que Candido assinalou em Drummond, mas, misturando-se a eles, para ampliar cada uma dessas possibilidades, instabilizando-as, conferindo-lhes a única certeza de se estar, em poesia, sempre no meio do caminho, sempre, mesmo sem o espanto, demorando na aporia que caracteriza a poesia. Demorando, sobretudo, na aporia que caracteriza a poesia contemporânea.

Acionando ao extremo o vetor do pós-espanto e da pós-poesia, Leonardo Gandolfi não abre mão, simultaneamente, do poético e do espanto, abrindo em sua (pós)poesia, como poderia ser então chamada, todas essas possibilidades. Talvez seja a lida também com essa mesclagem dos aparen-



tes contrários que o faça escrever coisas como essa, encontrada no poema “O despachante”: “Sim o raio de luz tem/ um ponto eterno de brilho/ e uma fraqueza extrema”. Uma pós-poesia e uma poesia simultaneamente do brilho e de uma fraqueza extrema, ou, como ele mesmo afirmou em entrevista em um curso de pós-graduação por mim ministrado (no segundo semestre de 2012), uma poesia “de pilha fraca”. Para um tempo com “nada de espanto”, em que “nada se abate sobre nada”, fazer com que a habitual luminosidade exclamativa da poesia seja relativizada por “uma fraqueza extrema”, resultando em uma poesia afirmativa e singularmente de “pi-lha fraca”, resultando no que poderia aqui chamar, diante de tudo isso, de uma (pós)poesia. Pensando sua poética como um todo, a pós-poesia de Leonardo Gandolfi não abre mão de ser em uma (pós)poesia.

\*\*\*

Tendo lidado apenas com o título do poema, foi grande o desvio que “O espião janta conosco” causou no ensaio. Tão grande que este texto poderia terminar ao fim do parágrafo acima. E talvez fosse melhor assim — com o prometido não tendo se cumprido, e tendo se cumprido o desvio a princípio não programado. Tais equívocos fazem bem ao ensaísmo. Provavelmente o ensaio teria muito a ganharse não realizasse aquilo a que se prestou, logo de cara, fazer, e que o feito inesperado fosse o sobrevivente do que se largou no esquecimento. Ou quase. Não há como esquecer de vez um poema como “O espião janta conosco”. Mais cedo ou mais tarde, ele retorna. Mesmo quando parece não estar mais por aí, é um desses poemas a se manterem no meio do caminho como a memória em vestígio de cada passo dado. Ainda que ele aparente se retirar, é sobre ele que as pegadas vão se colocando. Se se esquece dele, é do mesmo modo que para caminhar ou para pedalar se esquece do chão em que se pisa ou no qual o pneu gira. Neste pós-fim que também é um pré-fim, causado por um efeito retardador involuntário que se mostrou necessário, é hora, portanto, de trazer o poema de volta à superfície da lembrança:

### **O ESPIÃO JANTA CONOSCO**

Como os antigos mas sem sua elegância  
a coisa começa bem na metade. Zé Ramalho

fez a canção que talvez seja a canção mais  
Roberto Carlos que já ouvimos. Aquelas Ondas.  
Quanto tempo temos antes de voltarem? Pelo sim  
pelo não Roberto acabou deixando-a de lado.  
O mesmo aconteceu com Gilberto Gil,  
Se eu quiser falar com deus também não fez  
a cabeça do rei — folgar os nós dos sapatos  
e da gravata não acontece da noite para o dia.  
1976, contracapa do disco San Remo 1968:  
O Show Já Terminou da dupla Roberto e Erasmo  
esconde uma historinha particular só agora  
revelada por RC, diz Big Boy. Então sobre a que talvez  
seja sua mais bela canção assim fala Roberto:  
Sou fã incondicional de Tony Bennett — quando  
fiz essa música eu já imaginei inclusive a versão  
dela em inglês com Tony Bennett cantando — e  
comecei a fazer a música especialmente para ele  
— é lógico que depois eu cantei do meu jeito — mas  
ela começou de uma ideia pensada na voz do Tony  
que na minha opinião é o maior cantor do mundo.  
Também acho Tony Bennett o maior cantor  
do mundo. E embora bem menos do que gostaria  
também acredito na possibilidade de uma ideia  
pensada na voz do outro mesmo que do nosso jeito.  
Não importa quem gravou o quê nem para quem  
fazemos o que fazemos. Que bom que uma ideia  
pensada na voz do outro ainda é uma ideia pensada  
na voz do outro. Aliás uma vez me disseram  
não lembro quem que vítima e carrasco disputam  
o mesmo tempo. Pouco importa, queridos fantasmas,  
dezembro está aí e evitar mal-entendidos é que é bom,  
venho repetindo isso para mim mesmo todos os dias  
embora eu ainda não consiga abrir mão de duas  
ou três segundas intenções que até hoje, acho,

nunca fizeram mal a ninguém. Muito pelo contrário,  
é justamente isso o que mais tem nos aproximado.

Esse é um poema que congrega diversos modos de colocação das vozes: uma da apropriação ou da cópia ou da transcrição velada do título; uma da citação de uma fala de Roberto Carlos; uma da citação do texto da contracapa do disco “San Remo 1968”, escrito pelo D.J., programador e radialista Big Boy, que, voz sobre voz, contém a declaração do cantor e compositor; uma de um conhecimento geral dos bastidores do universo da canção; uma dos versos de algumas das canções mencionadas, que vão aparecendo ao longo do texto; uma de uma autorreflexão poética; uma opinativa; uma de um pensamento acerca do duplo fantasmagórico. O poema é um emaranhado de vozes superpostas. E uma reflexão sobre a voz. Com a voz, o duplo fantasmagórico também está por todos os lados: na relação subentendida entre Leonardo Gandolfi e Drummond; na relação de “Aproximação./ Afastamento.” com o passado; na relação de Zé Ramalho e Gilberto Gil com Roberto Carlos, em que os primeiros fizeram músicas para o último cantar, apesar de a gravação não ter acontecido; na relação entre Zé Ramalho e Gilberto Gil, que compartilham uma mesma experiência quanto às músicas não gravadas por Roberto Carlos; na relação entre a contracapa de um disco com o próprio disco; na relação entre Big Boy e a história que ele revela de Roberto Carlos, ao citar o que este disse sobre “O show já terminou”; na relação entre a música com a letra em português e a versão em inglês para ela; na relação entre Roberto Carlos (agora, ocupando o lugar exato que no começo do poema pertence a Zé Ramalho e Gilberto Gil) e Tony Bennett; na relação entre o sujeito lírico do poema e a opinião de Roberto Carlos sobre Tony Bennett, fazendo com que ambos tenham a mesma posição acerca do cantor americano; na relação entre o próprio e a alteridade; na relação entre vítima e carrasco; na própria presença do significante “fantasmas”, explicitando toda a dinâmica do poema e do livro; na relação entre os mal-entendidos a serem evitados e essa impossibilidade; na menção final ao que poderia gerar afastamento, mas acaba por gerar aproximação. A toda essa presença de vozes e duplos, ainda poderia ser acrescentada a do duplo entre o que é considerado o “rei” da música brasileira, Roberto Carlos, e o rei dos poetas, Carlos Drummond de Andrade (não à toa, o samba enredo da Mangueira de 1987, que homenageou o poeta, se chamou “No reino das palavras, Carlos Drummond

de Andrade”, citando, ao mesmo tempo, parte do famoso verso e deixando subentendido o reinado do poeta no reino das palavras e, ao longo da letra, ambigualmente, no de Itabira. Isso não é pouco; a importância de Itabira como indiscernível do mundo pode ser lida, além de no percurso dos poemas, nos versos de “A ilusão do migrante”, de *Farewell*, seu último livro, póstumo. Algumas estrofes abaixo dos versos iniciais de tal poema, “Quando vim de minha terra/ se é que vim de minha terra”, o pensamento sobre sua cidade natal mesclada ao mundo se coloca:

Quando vim, se é que vim  
de algum para outro lugar,  
o mundo girava, alheio  
à minha baça pessoa,  
e no seu giro entrevi  
que não se vai nem se volta  
de sítio algum a nenhum.

Como os duplos e as vozes parecem infundáveis em *A morte de Tony Bennett*, tem-se ainda, claro, a relação do poeta do livro com todos esses “fantasmas” que o habitam, ou, na inversão, que também valeria, de Leonardo Gandolfi enquanto a voz fantasmática a dar voz a todas essas vozes.

Sendo um poema que começa, e continua, na “metade” ou no meio do caminho, por entre todas essas vozes e todos esses fantasmas, é igualmente em sua metade extensiva, a salientar o meio no qual ele sempre está, que se encontra o que poderia ser a motivação do poema, vinda da voz alheia de Roberto Carlos, que disse, segundo é reproduzido pela voz do próprio compositor e cantor, quebrada em versos pelo poeta:

Sou fã incondicional de Tony Bennett — quando  
fiz essa música eu já imaginei inclusive a versão  
dela em inglês com Tony Bennett cantando — e comecei a fazer a música  
especialmente para ele  
— é lógico que depois eu cantei do meu jeito — mas  
ela começou de uma ideia pensada na voz do Tony  
que na minha opinião é o maior cantor do mundo.

Antes desses sete versos, quinze os precedem; depois, dezesseis os sucedem. Acontece que, como já mostrado, tal fala é uma voz citada dentro da citação que o poeta faz do D.J. Big Boy (“1976, contracapa do disco San Remo 1968: ‘O Show Já Terminou da dupla Roberto e Erasmo/ esconde uma historinha particular só agora/ revelada por RC, diz Big Boy: [...]’”). Além de sua importância pública para a inovação dos modos de se apresentar música nos veículos de comunicação de massa, a presença de Big Boy era cotidiana na pré-adolescência e na adolescência da minha geração na estação mais escutada pela juventude nos anos 1970, que era a Rádio Mundial AM, tendo conquistado sua audiência maior justamente depois da transformação que ele operara nela (para quem porventura possa se interessar, vale muito a pena assistir ao “The Big Boy Show”, uma homenagem a ele que morreu aos trinta e três anos, disponível no YouTube. Por sua paixão pela música, seu conhecimento dela e ações interventivas na renovação de sua divulgação, além da popularidade conquistada, especialmente entre os jovens, não é de se estranhar a presença dele na contracapa do disco de 1976 de Roberto Carlos, um ano antes da morte do D.J. Em um dos comentários da página do portal Clube do Rei em que também aparece o texto de Big Boy, postado por eliel-dylan, leio: “Saudoso Big Boy. Não foi à toa que o tremendão [Erasmo Carlos] dedicou o disco Pelas Esquinas de Ipanema, de 1978, a essa grande figura!”)

“O espião janta conosco” começa com uma frase introdutória em dois versos que é uma espécie de súplica do que foi pensado aqui acerca da relação da poesia de Leonardo Gandolfi com a do passado, tendo, como o título propõe, a de Drummond como uma espécie de metonímia para a tradição brasileira e ocidental. “Como os antigos mas sem sua elegância/ a coisa começa bem na metade”. Quem são esses “antigos” que começam seus poemas “bem na metade”? Claro que uma boa parte da história da poesia (Dante, Camões, Homero e tantos outros) está aqui, já que da poesia — pelo menos no que diz respeito aos mitos — poderia ser dito que começa sempre “na metade”. Seja em “A meio do caminho desta vida/ achei-me a errar por uma selva escura”, seja no “Por mares nunca de antes navegado”, seja no “A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles,/ o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas/ trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades”, os próprios poemas revelam que muito já havia acontecido quando eles iniciam — pelo meio — para contar poeticamente os fatos recriados a que se propõem. Pelo título apropriado, pelo aviso do que permite a leitura de que a poesia ocorre “bem na metade” e por toda a importância de Drummond

no livro, acredito que seja ele (“No meio do caminho tinha uma pedra”) o exemplo privilegiado a abrir o presente para sua relação com as múltiplas possibilidades do passado. Mas o que, revelando a tática do poema e do livro, me parece ser o ponto de tensão maior da frase está na articulação imediata, caracterizadora mesmo do contemporâneo, entre o “Como” e o “mas”, com que o poema começa a falar de seu próprio começo e da relação que estabelece entre o nosso tempo e o passado. Entre a corroboração de um começar da mesma maneira que “os antigos” e a oposição restritiva e contrastante, a fórmula “Como / mas”, para lidar com o passado, funciona do mesmo modo que a “Aproximação./ Afastamento.

Do fim do segundo verso ao nono, um conhecimento geral dos bastidores do universo da canção, tendo Roberto Carlos por eixo e importantes compositores como duplos a lhe proporem músicas a serem cantadas:

[...] Zé Ramalho

fez a canção que talvez seja a canção mais

Roberto Carlos que já ouvimos. Aquelas Ondas. Quanto tempo temos antes de voltarem? Pelo simpelo não Roberto acabou deixando-a de lado.

O mesmo aconteceu com Gilberto Gil,

Se eu quiser falar com deus também não fez

a cabeça do rei — folgar os nós dos sapatos

e da gravata não acontece da noite para o dia.

Quanto à primeira parte, que se refere à música de Zé Ramalho, trata-se de “Eternas ondas”. Como pode ser lido no texto do encarte do álbum *20 anos antologia acústica* do compositor paraibano, escrito por Zuza Homem de Mello, tal canção foi feita para ser gravada por Roberto Carlos, apesar de, após sua decisão em não a gravar, ter sido Fagner quem primeiramente a cantou, com força decisiva, no disco que leva apenas seu nome, mas que é mais conhecido como *Eternas ondas* ou *Vento forte*, de 1980: “Como muitos compositores brasileiros, Zé Ramalho também fez uma música para ser gravada por Roberto Carlos. Apresentou-lhe pessoalmente *Eternas ondas* num passeio pelo iate *Lady Laura* por volta de 1980; ela, porém, não foi incluída no disco. Sem se desapontar inteiramente, Zé mostrou a canção para Fagner que a gravou na versão considerada definitiva, detonando um sucesso em seu disco *Vento forte*. Foi também gravada por Ray Conniff. O tema, de

cuinho bíblico, cita o grande dilúvio e a inexorável força da natureza diante da frágil vida humana”. Curiosamente, em 1986, Roberto Carlos lança o disco *Apocalypse*, tendo por primeira faixa a música que intitula o álbum.

Na passagem do poema, a primeira frase franqueia um paradoxo muito interessante, a mostrar — como sempre — o jogo da duplicidade: “[...] Zé Ramalho/ fez a canção que talvez seja a canção mais/ Roberto Carlos que já ouvimos.” Ou seja, nela, ainda que com os porquês não declarados, ainda que com os motivos da dedução da afirmação ofertados à indeterminação e abertos ao pensamento do leitor, Zé Ramalho ganha a chance de ser mais Roberto Carlos do que o próprio Roberto Carlos, ou, então, de ter feito uma canção que soe mais como as de Roberto Carlos do que as do próprio Roberto Carlos. Que canção é essa? Imediatamente a seguir, ela é explicitada: “Aquelas Ondas.” Sobretudo em função das maiúsculas, mas também em decorrência do ponto que vem antes e do fim do mesmo verso se dar igualmente com um ponto, é indicado ser “Aquelas Ondas” o título da canção de Zé Ramalho. O feito é o de inverter os dois primeiros versos da letra de “Eternas Ondas”, “Quanto tempo temos antes de voltarem/ Aquelas ondas”, colocando as pontuações que não existem na letra. Na alteração da expectativa do leitor em ler o título correto “Eternas ondas” para a leitura inesperada de “Aquelas ondas”, essas duas palavras do segundo verso acabam por soar de modo a criar um duplo do título, como se fossem mais um fantasma — um segundo título espectral da canção — a atuar no poema. O primeiro verso (“Quanto tempo temos antes de voltarem”) se transforma, interrogativamente, na quase completude do quinto verso e, nele, então, de novo, um processo do meio do caminho ou da metade: entre as ondas que foram e as que virão devastando tudo, a pergunta sobre quanto tempo se tem no meio do caminho ou na metade de um acontecimento: “Quanto tempo temos antes de voltarem [/ aquelas ondas]?”

Tanto no site de Zé Ramalho como no encarte do álbum mencionado, a letra inteira aparece sem qualquer pontuação, causando uma impossibilidade de se decidir entre a interrogação e a afirmação. Na oscilação existente entre o canto e a escrita, tal dubiedade entre a afirmação e a interrogação também se coloca como mais um duplo da canção, como se, com a letra existindo simultaneamente enquanto um texto impresso que, apesar disso, por causa da oralidade, não consolida de vez o cantado, ela acaba por ser uma espécie de fantasma do canto a, no caso, conseguir reproduzir no papel, na ausência de pontuação, a ambiguidade que o canto resguarda.

Pelo cantar de Zé Ramalho e pelo de Fagner nas gravações originais e em outras encontradas no YouTube e nos discos baixados na internet, em decorrência certamente da melodia da música e igualmente das marteladas repetitivas da oclusiva alveolar surda “t” com rápida acentuação em todas as palavras do primeiro verso, “Quanto tempo temos antes de voltarem” (menos na, sonoramente próxima, oclusiva alveolar surda, preposição “de”), além do alongamento voluntário em maior ou menor grau em cada caso das vogais “a” e “e” do mesmo verso, dando ao canto um forte andamento aliterativo de uma fala profética ou visionária, fica praticamente impossível decidir entre a afirmação e a interrogação, havendo talvez uma leve inclinação para a pergunta. A impossibilidade de decisão final ainda é acrescida pelo fato de a letra, contando com doze versos, depois de falar “aquelas ondas” no segundo verso, torná-las o sujeito de uma longa oração que só termina no nono verso, o antepenúltimo do poema, dificultando ao extremo a sustentação da interrogação — se for o caso — ou da afirmação — se for o caso — por oito versos. Eis a letra:

Quanto tempo temos antes de voltarem  
Aquelas ondas  
Que vieram como gotas em silêncio  
Tão furioso  
Derrubando homens entre outros animais  
Devastando a sede desses matagais  
Devorando árvores, pensamentos  
Seguindo a linha  
Do que foi escrito pelo mesmo lábio  
Tão furioso  
E se teu amigo vendo não te procurar  
É porque multidões ele foi arrastar

No poema de Gandolfi, é incontestavelmente uma dúvida, a perguntar-se pelo tempo de permanência que ainda se tem no meio do caminho em que o antes e o depois são trágicos; vale lembrar que o dístico final do poema “O lençol” é: “A todos restam ainda alguns segundos/ antes de desaparecerem para sempre”. Mas, na dúvida que pergunta por quanto tempo se tem no meio do caminho, torna-se impossível não ouvir que, no meio do



caminho, na metade, no entretanto, se tem um quanto de tempo, um tempo intensivo que não pode ser medido, sendo aí, nesse intervalo ampliado de um tempo esgarçado ao extremo que se tem entre dois movimentos, que a poesia de Leonardo Gandolfi se realiza, querendo de fato manifestá-lo, estendê-lo, enquanto uma intensificação do próprio tempo não quantificado em sua metade não cronometrada, em seu meio do caminho.

Na parte em que se refere ao par Gilberto Gil/Roberto Carlos, a unir o duplo Zé Ramalho/Gilberto Gil através de dois acontecimentos que no fundo são “o mesmo”, a história também é conhecida. No livro *Gilberto Gil: todas as letras* (disponível no Google Livros), organizado por Carlos Rennó, o próprio Gilberto Gil comenta o sucedido:

O Roberto me pediu uma canção; do que eu vou falar? Ele é tão religioso - e se eu quiser falar de Deus? E se eu quiser falar de falar com Deus?’ Com esses pensamentos e inquirições feitas durante uma sexta, dei início a uma exaustiva enumeração: ‘Se eu quiser falar com Deus, tenho que isso, que aquilo, que aquilo outro’. E saí. À noite voltei e organizei as frases em três estrofes. // O que chegou a mim como tendo sido a reação dele, Roberto Carlos, foi que ele disse que aquela não era a ideia de Deus que ele tem. ‘O Deus desconhecido’. Ali, a configuração não é a de um Deus nítido, com um perfil claro, definido. A canção (mais filosófica, nesse sentido, do que religiosa) não é necessariamente sobre um Deus, mas sobre a realidade última; o vazio de Deus: o vazio-Deus.

A aceitar a versão de Gil sobre o assunto, salientando que o que chegou a ele como motivo da recusa não foi pela boca de Roberto Carlos, a tensão presente se colocaria entre um “Deus nítido, com um perfil claro, definido”, um Deus existente enquanto uma positividade qualquer, tal qual o aspirado por Roberto Carlos, e o que este teria chamado de “o Deus desconhecido”, ou seja, nas palavras do compositor bahiano, “a realidade última; o vazio de Deus: o vazio-Deus”, Deus enquanto pura negatividade. A diferença é grande, tão grande que traça a passagem, ainda segundo Gil, do religioso ao “filosófico”. Passar de uma positividade à ausência de qualquer positividade, de uma feição ao vazio, assumindo o negativo como propulsão para a criação, não é tarefa fácil. De alguma forma, parece ser isso que também Leonardo Gandolfi está propondo ao, terminando essa passagem,

depois de se apropriar de versos da canção tematizada, satirizar, com o que se destaca por vir depois da colocação do travessão, o nó apertado, em que o vazio é deixado de lado, em prol do que tem os vazios da folga que valorosamente sobejam: “O mesmo aconteceu como Gilberto Gil,/ Se eu quiser falar com deus também não fez/ a cabeça do rei — folgar os nós dos sapatos/ e da gravata não acontece da noite para o dia”. Compactuando com o negativo, tal qual continuamente exercido em seu projeto de escrita, Gandolfi ironiza explicitamente, nesse ponto, com Gil, o Deus da positividade e, implicitamente, apenas consigo mesmo, aqueles que pensam a poesia através de uma positividade qualquer, ou seja, afirmando a necessidade de também a poesia responder a uma dimensão calcada no vazio essencial que a constitui. Com a poesia completamente esvaziada, o poema assume seu caráter de artifício, de ilusionismo, de fantasmagoria, de deslocamento, de duplicação, de alteridade.

Como os versos seguintes constituem a parte intermediária pela qual, após ter falado do título, comecei a leitura do poema “O espião janta conosco”, ou seja, a em que cita Big Boy que cita Roberto Carlos falando sobre “O show já terminou” (para Gandolfi, a que “talvez seja sua mais bela canção”), e a vinculação fantasmática do cantor com Tony Bennett (para Roberto Carlos, “o maior cantor do mundo”), passo para a parte posterior à da metade do poema, que começa com um verso e uma pendência acrescida ao *enjambement* a ratificar a duplicação da opinião de Roberto Carlos na de Leonardo Gandolfi: “Também acho Tony Bennett o maior cantor/ do mundo [...]”. Inserindo a cisão e deslocando o “do mundo” para o verso posterior, o *enjambement* faz com que a grandeza do cantor ganhe maior relevo expressivo, na medida em que lemos o juízo de ele ser o “maior cantor” e, após a pausa, o acréscimo intensificador que explicita o que estava implícito no verso anterior, como se relêssemos após a pausa uma ampliação não apenas extensiva, mas, sobretudo, enfática do ponto de vista manifestado. No que poderia ser lido como a penúltima parte do poema, a defesa da alteridade se faz presente:

[...] E embora bem menos do que gostaria  
também acredito na possibilidade de uma ideia  
pensada na voz do outro mesmo que do nosso jeito.  
Não importa quem gravou o quê nem para quem

fazemos o que fazemos. Que bom que uma ideia  
pensada na voz do outro  
ainda é uma ideia pensada  
na voz do outro. Aliás uma vez me disseram  
não lembro quem que vítima e carrasco disputam  
o mesmo tempo.

Começando com um lamento talvez irônico ou, ao contrário e paradoxalmente, talvez demasiadamente significativo em sua confissão de, apesar do insistente jogo de alteridade constituído pelo poema e pelo livro como um todo, achar, ainda assim, o esforço e a conquista conseguida nessa direção insuficientes, os versos assumem seu elogio à duplicidade maior que concerne ao mesmo e ao outro.

A passagem ganha sua força maior no “fazer”. Gostaria de começar a leitura desses nove versos, colocando primeiramente o acento no “fazemos o que fazemos” também encontrado no meio do caminho, na metade, desses versos de um poema que está sempre pelo meio. O fazer é uma força irredutível, sem a qual o poema não pode existir: não importando a suposta redução — ou, para alguns, mesmo a ausência — de originalidade que há neles, a cópia, o plágio e a transcrição são um fazer. Faz-se um poema como também, ainda que sem ele, se faz a ideia de um poema, o conceito de um poema, a poesia como ideia ou a poesia como conceito ideal ou potencial. No que diz respeito à escrita, em um dos casos paradigmáticos da modernidade, Bartleby preferiu não, já Melville teve de criar o personagem Bartleby que, incorporando o negativo, preferiu não. Esse é o interessante e inces-sante paradoxo da escrita e — muito — da atual, no que há de “Aproximação. / Afastamento.” ou de “Como / mas” com o predominante do moderno. Além do fazer, mesmo no jogo do artifício de uma arte desdivinizada, ainda há a importância de um saber, provindo da repetição do gesto do fazer, de que o que se faz é sempre irremediável, ou seja, faz-se o que se faz. O artifício atual, pelo menos tal qual aqui pensado, não prima por um exibicionismo técnico de quem poderia fazer qualquer coisa ou se servir de qualquer forma ou de qualquer assunto indistintamente, mas existe de um modo a, diante da infindável multiplicidade, assumir a singularidade extrema eclodida no fazer.

A tautologia é então inevitável: “fazemos o que fazemos”. Claro que

um leitor pouco acostumado às peculiaridades do poema poderia dizer que, na passagem anteriormente mencionada, Leonardo Gandolfino diz “fazemos o que fazemos”, mas, colocando a ênfase no que antecede a importância do fazer e lendo na frase a negação ali presente ao invés de a afirmação abrupta e tautológica que foi salientada, teria escrito “Não importa quem gravou o quê nem para quem fazemos o que fazemos”. Essa afirmação, que teria no “quem” a tônica a propiciar o balanço da sentença, só poderia ser pertinente — e mesmo assim para um leitor preocupado apenas com os sentidos estabilizados — se o poeta escrevesse em prosa, não em verso. Com a unidade do sentido da frase quebrada através da fenda rítmica do *enjambement* (“Não importa quem gravou o quê nem para quem/ fazemos o que fazemos”), que, pela instauração do corte, possibilita ler tanto a continuidade prosaica quanto a ruptura poética, a exclusividade do sentido uniforme ganha, pelo menos, três possibilidades que não podem deixar de serem levadas em conta: 1) a da frase prosaicamente retilínea: “Não importa quem gravou o quê nem para quem fazemos o que fazemos”; 2) a da exclusividade do primeiro verso: “Não importa quem gravou o quê nem para quem”; 3) a solidão do segundo verso: “fazemos o que fazemos”. Daí, a insistência também no que constitui essa última alternativa, já que o interstício abissal do *enjambement* ajuda a consolidar o jogo do duplo (do triplo, do quádruplo, ao infinito) na materialidade mesma da linguagem e dos procedimentos de escrita do poema, como requerido pela poética em questão. Com a tensão engendrada entre a interrupção musical do verso e a continuidade sintática da oração, nenhum sentido ganha o posto de um original privilegiado em relação a outro secundário, mas, a partir do vazio a aumentar os espaços entre o que passou e o que está por vir, todos se aproximam e se afastam sem prioridades nem subordinações. Colocando-se no meio do caminho entre um verso e outro, o *enjambement* é a ideia do verso.

No que, apenas para facilitar a locomoção pelo poema, foi estrategicamente chamado de penúltima passagem de “O espião janta conosco”, cuja leitura está sendo realizada, o *enjambement* se mostra como o lugar do pensamento em que a ideia do verso ganha um de seus aspectos no verso da ideia, ou melhor, nos versos da ideia. Se, filosoficamente, como em Drummond, a ideia do verso garante o nada, o negativo, a infinitude, a potencialidade da poesia, o verso da ideia, enquanto uma feição do poema, diferente do poeta mineiro, busca insistentemente se assumir enquanto

a cópia que é e, muitas vezes, como antes repetidamente mostrado, enquanto a cópia da cópia, enquanto apropriação, plágio, transcrição, em uma palavra — simulacro. Afirma-se, aqui, com o “nada de espanto” da poesia de “uma época em que [com o espanto tendo chegado a seu fim] nada se abate sobre nada”, o pensamento da poesia como simulacro. No lugar de gratuitos, trazendo à tona suas complexidades, seja quando na cópia, seja quando no simulacro, os procedimentos de Gandolfi não anulam sua dimensão ideal, mas é justamente como decorrente dela que se dá a lida com o duplo e o fantasmático. Diante da ideia inapreensível, todo o existente configurado é fantasmagórico (cópia ou simulacro), não havendo a possibilidade de o original se manifestar no mundo sensível. Com isso se justifica plenamente o título do livro: o fato de Tony Bennett ser “o melhor cantor do mundo” é simplesmente, como dito, uma opinião ou um achismo (“Também acho Tony Bennett o maior cantor/ do mundo [...]”), nada mais do que isso. Em nome de ainda haver essa opinião que se sabe opinião, e não uma verdade, é preciso que esse lugar do número 1, do original, do “melhor”, seja apagado em prol do elogio da cópia e do simulacro — é necessária, portanto, “a morte de Tony Bennett” como a morte do original e do melhor para a livre existência de um mundo afirmativo das cópias e dos simulacros, em que a ideia se mantenha inapro-priável. Com o jogo de palavras feito mais acima entre a ideia do verso e o verso da ideia, estou me referindo à clara ênfase que, com a força dos *enjambements* em sequência, os versos da referida parte dão à própria palavra “ideia”. Também a palavra “ideia” é uma cópia do para quê ideia se propõe dizer, ainda que aquela dê consistência a essa. Cito de novo:

[...] E embora bem menos do que gostaria  
também acredito na possibilidade de uma ideia  
pensada na voz do outro mesmo que do nosso jeito  
Não importa quem gravou o quê nem para quem  
fazemos o que fazemos. Que bom que uma ideia  
pensada na voz do outro ainda é uma ideia pensada  
na voz do outro. Aliás uma vez me disseram  
não lembro quem que vítima e carrasco disputam  
o mesmo tempo.

Gostaria de salientar duas alternativas para a palavra “ideia” tal qual empregada pelo poema. Enquanto a primeira remeteria ao uso comum da palavra, a segunda se vincularia à sua compreensão de pensamento. No que diz respeito a seu emprego cotidiano a soar em tais versos, ideia seria algo diretamente atrelado ao plano do sensível, quando uma representação mental qualquer já ocorreu. Assim se fala na ideia de um poema ou de uma música. Quando se diz “tive uma ideia” se quer fazer entender que houve a formulação de um pensamento qualquer. Quando Roberto Carlos tem uma ideia de uma música para ser cantada por Tony Bennett é porque ele já tem algo da configuração da música (senão a música toda), sabendo que ela se relaciona fortemente ao repertório e ao modo de cantar daquele que mais admira. Pela concreção maior ou menor existente quando tem essa ideia, ele sabe que tal canção que está sendo feita combina com a maneira artística do cantor americano tal qual se apresenta em seu percurso. Nesse primeiro sentido, a ideia se liga então a algum nível de nitidez, clareza, definição. É esse sentido que se faz escutar nas duas frases se lidas em prosa, sem o corte do verso:

- 1) “também acredito na possibilidade de uma ideia pensada na voz do outro mesmo que do nosso jeito”;
- 2) “Que bom que uma ideia pensada na voz do outro ainda é uma ideia pensada na voz do outro”. Com pertinência e razão, a leitura linear poderia entender que, se “não importa quem gravou o quê nem para quem fazemos o que fazemos”, é porque o que importa é a possibilidade de, mesmo que do nosso jeito, termos uma ideia de uma canção a priori endereçada ao canto de um outro, resguardando a alteridade necessária para o sujeito criador, à qual ele deveria constantemente se direcionar.

Uma leitura atenta, entretanto, a não linearidade dos *enjambements* escutaria as alternativas do pensamento para a palavra “ideia”. Para isso, é importante ouvir a insistência dos cortes dos versos se dando exatamente na palavra ideia e em sua explícita vinculação, no verbo pendente, ao pensamento:

- 1) “também acredito na possibilidade de uma ideia/ pensada”;
- 2) “Que bom que uma ideia/ pensada na voz do outro ainda é uma ideia pensada”. A ideia enquanto o possível, enquanto o campo de possibilidades; e, na relação “Aproximação. / Afastamento.” que também caracteriza o *enjambement*, tanto a explicitação de

uma “ideia pensada” escrita conti-nuamente quanto a ruptura — duas vezes realizada em tão pouco espaço — que lhe é necessária (“ideia/ pensada”) para manifestar, na materialidade mesma do poema, no vazio mesmo do corte do *enjambement*, no branco mesmo da página ressaltado pela fratura da mancha negra dos versos, o que se entende por ideia e pensamento. A ideia e o pensamento são a pura alteridade inapreensível nela mesma desde a qual “fazemos o que fazemos” e em nome da qual os versos aparecem e Leonardo Gandolfi exacerba afirmativamente os jogos dos duplos e dos fantasmas que estão por todos os lados em seu livro, inclusive na relação entre vítima e carrasco com a qual finda os versos mencionados.

E com os fantasmas termina seu poema:

“[...] Pouco importa, queridos fantasmas,  
dezembro está aí e evitar mal-entendidos

[é que é bom,  
venho repetindo isso para mim mesmo todos os dias embora eu ainda não consiga abrir mão de duas ou três segundas intenções que até hoje, acho, nunca fizeram mal a ninguém. Muito pelo contrário, é justamente isso o que mais tem nos aproximado.”

Esvaziando tanto a leitura comum quanto a de pensamento da parte anterior, o “Pouco importa” com que começa a passagem final é uma ironia típica dessa poesia que, apesar de tudo, como dito, não quer fazer alarde. Como a dicção presente de uma ponta a outra do livro, “O espião janta conosco” chega ao leitor com simplicidade e, quando ele, no convívio contínuo com os poemas, começa a se dar conta de toda a sua complexidade, Leonardo Gandolfi, garantindo a todo custo a vacuidade propiciadora do fantasmático, mantendo-se próximo a ela, trata de dissipar qualquer traço de importância que poderia ter sido percebido, tentando garantir o tom menor do livro. No que diz respeito aos personagens do poema, os “queridos fantasmas” se referem obviamente a Drummond, Zé Ramalho, Gilberto Gil, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Big Boy e Tony Bennett, mas, ao longo do livro, eles ganham os nomes de Manuel Bandeira, Dashiel Hammet, Khalil Gibran, Boileau, Leo Huberman, Beatles, Bíblia, Luluzinha, Mônica,

Walt Disney, Mickey, Pluto, Jaime Gil Biedma, Edgar Allan Poe, Orson Welles, Odair José, Agatha Christie, Joseph Brodsky, Isabel Allende, Guilherme Tell, Françoise Sagan, W.H. Auden, Augusto de Campos, Sebastião Uchôa Leite, Debret, Rugendas, Prokofiev, John Wayne, Jacques Tati, Burt Bacharach, Dione Warwick, Montale, Hegel, Luis Rogelio Nogueiras, Lord Byron, Bob Dylan, Rod Steward, Kristian Bala, Carlos Alexandre... Seu avô, seu pai, sua mãe, sua namorada Vanessa, sua irmã, o amigo morto e escritor Rodrigo de Souza Leão, outros amigos como Tiago, Fábio e Franklin, são também fantasmas. Os versos, como já dito, também são fantasmas. Pelo posicionamento da expressão “queridos fantasmas” no verso, o chamamento também se endereça diretamente a todo e qualquer leitor do livro, e, claro, igualmente, o próprio poeta, Leonardo Gandolfi, também é um fantasma (dos outros e de si mesmo — lembrar que os poemas “O lençol” e “O despachante” reescrevem dois poemas de seu primeiro livro). E não pensem que eu, enquanto crítico do poeta, escapo à designação: tanto como leitor quanto como intérprete, eu, ou qualquer outro crítico — fantasma. Fantasmático é também todo e qualquer sentido atribuído a todo e qualquer verso, a todo e qualquer poema, a toda e qualquer escrita, a toda e qualquer fala, a toda e qualquer língua, pois, apesar do desejo do poeta de “evitar mal-entendidos”, junto com o que quer dizer, no dito mesmo, felizmente, há sempre a abertura para segundas, terceiras e infinitas intenções das quais — tendo ou não consciência delas — não pode abrir mão. Pois é exatamente essa abertura fantasmática que o aproxima do leitor, quem quer que seja, *son semblable, son frère*.

\*\*\*

Não é apenas, portanto, quando aparece, por exemplo, a figura do avô inspetor de polícia em “Desparecimento de Agatha Christie”, ou quando Vanessa, nome de sua então namorada (como revela um de seus versos), surge em poemas como “A passagem secreta”, “Efeito dominó” e “Para Vanessa”, ou quando em “Atrasados” Rodrigo de Souza Leão aparece implicitamente em uma menção explícita a “a dor de um amigo morto faz um mês”, ou quando em certo momento de “Debret & Rugendas” surge um caso que envolve seu pai, sua mãe e um amigo da família, ou quando a presença de sua irmã é ressaltada em “No Porto com um verso de Brodsky”, ou quando o pai é tematizado em “Itinerário”, ou quando a mãe comparece



seja brevemente em “Canção” ou, tragicamente, em função de um aneurisma cerebral, ao lado pai, da irmã, de Vanessa, de amigos como Tiago, Fábio e Franklin, no talvez mais belo poema do livro e mesmo, para mim, entre os que conheço, de sua geração que é “Efeito dominó”, ou quando em “Arma de vingança” fala de “um professor quase sempre/ sem emprego” podendo estar se referindo a si, já que o poeta também é professor... Não, não é apenas em ocasiões como essas, portanto, que traços possivelmente biográficos ou provindos diretamente da vida vivida compõem na respectiva escrita. Não é nem mesmo apenas quando, com a predominância de dodecassílabos, escreve “Cronologia”, cujo título, bem como seu começo e desdobramento nos moldes de um espaço autobiográfico muito peculiar, se refere às cronologias feitas acerca das vidas dos escritores nas quais cada fato vivido, tido por de suma importância, está atrelado a um ano. Tal poema joga divertidamente com o modelo de escrita biográfica caracterizado por ressaltar os grandes feitos dos que acabam sendo tratados como personalidades célebres. As obras completas dos escritores (não apenas elas) estão cheias dessas cronologias e, mesmo que o poema em questão não possua datas nem fatos concretos de acontecimentos ocorridos, uma cronologia existencial ironicamente autodepreciativa vai sendo tramada em frases breves que se superpõem e vão configurando o perfil do supostamente (auto)biografado. A derrocada de um perfil engrandecedor como habitualmente presente nas cronologias para um perfil envilecido que supostamente diria respeito ao próprio autor da “cronologia” é característica dessa poesia em tom menor, dessa poesia de pilha fraca. Mas não é nem mesmo aí que pode residir o traço maior da vida presente em tais poemas. Leonardo Gandolfi, decisivamente, não quer “As fronteiras militares entre uma coisa/ e outra ou talvez entre a vida no livro/ e a vida fora dele”, como escrito em “A passagem secreta”. Entre a vida no livro e a vida fora dele, as fronteiras estão desguarnecidas, e o que há de mais vitalista é justamente o fazer que, do começo ao fim, abole tais fronteiras, não as deixando facilmente traçáveis. Na medida em que o desejo do livro é desestabilizar as fronteiras entre “a vida no livro/ e a vida fora dele”, o que interessa é salientar que tal presença se submete aos mesmos princípios de todo o livro, fazendo com que a vida esteja sendo ali — não revivida nem representada, mas — jogada. Entre a vida no livro e a vida fora dele, também há uma barra, pela qual transita o poeta e na qual, de novo, como no caso acerca de Manuel Bandeira (e todos os outros), o leitor, sem poder decidir, também

se coloca, instavelmente. Nesse fazer, indiscerníveis, poesia (se) faz vida e vida (se) faz poesia.

\*\*\*

Difícil não colocar como um breve adendo, como uma espécie de rápido pós-fim, uma observação pessoal sobre certa metodologia de pesquisa que A morte de Tony Bennett me obrigou a ter enquanto escrevia este ensaio. Em alguns momentos do texto fiz pequenas explicitações do fato, que se repetiu, entretanto, com uma constância infinitamente maior: para mim, pela primeira vez, ao menos enquanto crítico literário (não enquanto poeta), toda a pesquisa realizada ao longo da escrita do texto foi feita em incontáveis buscas no Google que, entre mil outras coisas, iam me mostrando de onde vinham as inúmeras apropriações do poeta — sem o Google seria impossível descobrir a proveniência de tais transcrições; filmes e performances musicais foram assistidos em quantidades no YouTube; downloads de discos foram feitos com frequência; dúvidas eram rapidamente tiradas na Wikipedia e em dicionários de língua pouco habitual; milhares de sites visitados; roteiros de filmes encontrados em sites especializados; blogs frequentados para que lesse algumas postagens e comentários às postagens... Enquanto uma rede discursiva indefinível, a internet se tornou de fato uma ferramenta indispensável para a escrita de certa poesia dos anos 2000, que se utiliza de tudo o que diz respeito à imaginação pública, e, conseqüentemente, de valor inestimável para certa crítica literária — como a aqui feita — que trabalhe com ela. A rede de alcance mundial se tornou uma languagescape: uma paisagem aberta, inteiramente móvel, de textos nas mais diversas línguas e imagens paradas ou em ação uns sob e sobre os outros, por onde muito do que se fabricou e se fabrica globalmente com a linguagem nos mais diversos tempos da história e atualmente é encontrado com alta velocidade para poder, também rapidamente, ser preservado ou logo escapar.

# ANTOLOGIA<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Esta antologia foi gentilmente organizada por Leonardo Gandolfi. Para oferecer ao leitor o maior número de poemas, ele preferiu não colocar aqui os poemas que apareceram integral e unitariamente ao longo de meu ensaio.



## ***De A morte de Tony Bennett***

### **EFEITO DOMINÓ**

Já há algum tempo venho resistindo à ideia de escrever isso. Um pouco talvez pela relação estreita que tenho com que vai contado, um pouco pela indiferença e estranheza com que tenho lido qualquer coisa minha depois de pronta. Não importa, aqui está depois de tantas aventuras com detetives e bandidos que arriscaram suas vidas por razões às vezes suspeitas. Espero que o corte digamos acidental dos versos ajude a criar uma sensação de confiança nas palavras, torço também para que o tom sugerido ajude a controlar o sentimentalismo barato de que tenho ultimamente sido vítima regular. Gosto do cenário, que poderia ter sido outro. Talvez esta história comece durante o show de uma banda cover dos Beatles ou mesmo antes. Todo mundo gosta dos Beatles e a banda cover apesar da desconfiança natural de qualquer um era boa. Sintoma do duplo que afetaria toda uma vida ou seu presságio, pensei. Minha mãe não sabia mas já carregava consigo o aneurisma que só mais tarde dois ou três meses depois descobriria ter. Por isso mesmo sem saber não quis ficar e ouvir as canções que todos gostavam, entre elas, Help Blackbird She's got a ticket to ride. Ela chorou e disse querer ir embora. Meu pai, minha irmã e eu concordamos. Estavam lá também perto da música amigos meus como Tiago Vanessa Fábio e Franklin. Vanessa hoje é minha namorada, Franklin desistiu dos livros, Tiago fez o mesmo com a música e Fábio foi para Alemanha estudar no Arquivo Hegel. Eu jamais dedicaria esses versos a eles, meus amigos, ou à minha mãe. Isso não é coisa que se faça

sobretudo à minha mãe ou a meus amigos.  
O que fariam com uma dedicatória? Ainda mais  
com uma de gosto tão duvidoso. Para além daquilo  
que aqui só a mim interessa esse último poema talvez  
se arrependa de algumas coisas mas não de todas. Por  
causa disso tem consciência tanto da sua fragilidade  
quanto da nossa. É que embora conheça de perto  
a natureza da ficção errou por ter chegado muito  
tempo depois, alguns anos, eu diria. Por isso  
parece desconfiar do significado de tudo  
aquilo que fizemos, melhor, de tudo aquilo  
que um dia eu deveria ter feito. Não importa,  
talvez não voltemos a encontrar por aqui tiros  
perseguições ou coisas do gênero mas apenas  
uma lembrança, a de que a poesia — inclusive  
maus poemas assim — é feita de uma mesma  
substância escura, distante e por isso nossa.

### **CRONOLOGIA**

Tecnicamente não sou lá boa pessoa.  
Amei e fui amado sem ter visto nisso  
amor ou o que quer que seja. Em segredo  
traí amigos mulheres e a memória alheia.  
Cultivei a mentira o medo a covardia,  
tudo em seu registro menos assertivo,  
e só mais tarde fui aprender que ao melhor mal  
coube a mim apenas a melhor resposta.  
Pois se houve bem no mal do qual fiz parte  
foi o de ver que as pedras que tenho no bolso  
também estão no bolso daqueles que não  
abraçei nem dei a mão. Nossa canção  
embora solitária e cheia de paz  
é uma só canção e, cante o que cantar,  
ouviremos apenas os ruídos deste  
que tem sido apesar de tudo o nosso tempo.

## DESAPARECIMENTO DE AGATHA CHRISTIE

Quando descobrir o que seu suspeito vai fazer  
é sua obrigação se antecipar a ele,  
chegar ao local antes que o crime aconteça.  
Se quiser descobrir o que ele está tramando  
ou pensando será melhor persegui-lo.  
Se possível entre o simultâneo  
e o repetido.  
Por terraços,  
esquinas, destroços, seguir e  
seguir até que não exista diferenças entre  
vocês, dizia meu avô, inspetor de polícia.  
Pistas falsas, velocidade, solidão. Atrás dele  
não para pensar como ele, mas por ele —  
me perder onde se perdeu, parar onde  
parou, ver o que viu. Ah os dias,  
todo o nosso esforço resumido  
nessa idéia da sombra, salvo  
engano, seu sentimento de  
pertença. Um peso, duas  
medidas, quantas  
desculpas.  
Nessa hora  
quando tudo parecer sem razão  
ou regresso, quando a procura  
não for mais que descompasso e divisão,  
nada de espanto. A telepatia, como se vê,  
limita-se às bebidas mais baratas,  
conduz ao amor, às suas cidades.

## AS ESTRELAS NO CÉU NÃO QUEREM DIZER NADA PARA VOCÊ, ELAS SÃO UM ESPELHO

Martin Rivera segurou o tenente  
pela gola da túnica e, mão direita,

empurrou o canivete rins adentro.  
O jovem oficial soltou um grito, largou  
a pistola, mãos trêmulas, à altura do peito.

Cada um abandona o que pode e as horas  
se descolam por generosidade ou fastio.  
Rivera arrancou o objeto e logo tornou  
a cravá-lo. As pernas do tenente vergavam,  
ainda estava caindo de joelhos quando  
recebeu o terceiro golpe enfim nas costas.

Talvez não passasse de uma coincidência  
e então a balança que decide de que lado  
estamos — o dos que perderam quase tudo  
ou o dos que apenas perderam muito — opta  
pelo empate, o resto são só frases feitas.  
Martin Rivera soltou o oficial que caiu  
para frente, cara enterrada na areia.

Já agachado e olhando-nos pela primeira  
vez, limpava a lâmina no uniforme da vítima.  
Impressionante, a espionagem tinha ensinado  
muito àquelas quatorze pessoas. Se alguma  
coisa sentiam, só mesmo elas poderiam dizer.  
Até porque a partilha, essa inquietante  
precariedade, com certeza não explica  
o rastro em que se assentam nossas vidas.  
Depois de levantar um pouco o homem pelos pés,  
Rivera em vão o arrastou pela areia, iria deixá-lo  
próximo da água. A dignidade das imagens,  
sabíamos, crepita num lugar de difícil localização  
entre o passado e os dias futuros.  
É claro, naquela noite não seria diferente.  
Na luz que a lua permitia, consultou o relógio,  
tinha ido se sentar nas pedras quando  
finalmente compreendemos o que estava em jogo.



## O BOSQUE

Seus minutos estão contados.

Não, Ana Paula, é você quem vai morrer,  
já deveria ter caído daquela escada, vai cair agora.

Não me importo se levá-lo junto.

Eles estão perdidos no bosque, sua tola, quando vierem  
eu volto pra lá, vão pensar que já estou longe.

Eu não teria tanta certeza se fosse você.

Querida, vai parecer que você teve um colapso nervoso  
e simplesmente sucumbiu sozinha, me diga,  
por que você viria até o sino da torre no meio da noite?

Para matá-lo, Leonardo.

## UT CRIMINA

Para meu próximo passo,  
senhora e senhores, eu precisaria  
de algum objeto pessoal de seus bolsos.

Chave isqueiro cigarro  
caneta, tanto faz. Ótimo,  
senhora, uma chave. Agora  
não se deixe iludir por truque algum  
e veja diante de seus olhos  
a transformação.

Minha mão e onde estava a chave,  
uma moeda. Segure.

Você deve estar pensando  
o que aconteceu com a chave?  
Senhora, por favor, olhe no bolso,  
ela foi devolvida a você  
com a moeda.

## PLAYTIME

A viagem por ora termina aqui, diria Montale.  
Anos e anos, dormindo acordando deixando  
de dormir ou de acordar. Cansaço espanto  
dormência, tudo encontra seu fim. Inocentes traidores,  
nós, da nossa causa, qualquer que tenha sido ela.  
Nem é preciso pensar duas vezes, tudo o que você tiver  
você está usando agora — o que trouxe e o que deixou.  
Trata-se de um divisor de águas não porque estejamos  
na hora certa no lugar certo mas porque todas as horas  
— pra trás e pra frente — são ao seu jeito divisoras  
de águas e se não dispomos do que temos  
e do que não temos — o que mais ou menos sempre  
acontece — acabamos por deixá-las passar como afinal  
elas passam e precisam passar, sem alarde e com razão.  
Da estrada de terra cortada pela bicicleta  
não se veem os sulcos a não ser em intervalos  
generosos de anos. Tudo conta, os pais  
que morreram e também os que vão morrer.  
Horas cortando unha ou escovando dentes  
ou esperando os filhos ou deixando crescer a barba.  
Tudo isso para terminarmos nesta praia, diria  
Montale. La festa appena cominciata è già finita.  
Que se somem acertos e erros e pronto  
o resultado é estarmos aqui onde exata e justamente  
estamos. Essa a matemática possível, você diria.  
E quem sou eu para discordar, quem somos nós?  
eu perguntaria, nós perguntaríamos. Cinco minutos  
a mais na hora de se levantar num dia qualquer  
— por exemplo no ano de 1996 — e com certeza  
você não estaria aqui. Uma fita do John Wayne  
a mais, nada feito. As coisas na sua vida foram feitas  
para culminarem nesta praia que poderia muito bem  
ser o botão solto de uma camisa, mas não. É uma praia  
e é linda. E toda sua vida vem junto. Com o vento  
a areia e o aceno feliz das mulheres sob o guarda-sol.

## A PASSAGEM SECRETA

Cartas na manga, quartos de hotel,  
ao volante acelera. A pista contrária,  
seus carros, deixa ver apenas  
que convergência e encontro, coisas  
que tanto prezamos, também querem dizer  
diferença, colisão. Por mais que corra  
estarei sempre no meio do caminho, dizia.  
E o sol ao se estender pelos campos e estradas  
contamina ou também se deixa contaminar  
por dias e pessoas. Maços de cigarro  
espelhos cabides. Menos que um redemoinho  
só um sistema. Substância das imagens,  
seu progresso até o lugar onde quem está no carro  
mede a distância entre dois pontos quaisquer.

No mapa eu também aponto  
para eles como se fossem duas datas.  
O tipo de ladrão no gênero de coisas  
que não roubamos. Claro, isso ditava  
não só a relação entre minhas cartas  
e o baralho mas também entre o malogro  
— comum em tipos assim — e a sua viagem.  
Como amar a coisas sem ruído?  
A velocidade, quem sabe, uma maneira  
de chegar mais perto disso. Aproximação.  
Afastamento. A cara do pai, os mesmos  
vincos na testa, o mesmo amor de  
segunda mão. Tudo parece tão intuitivo  
que a gente mal percebe as demandas  
do nosso século. Não conte comigo.  
Agora é só um pouco cedo demais  
e a paciência de que sou capaz  
não vale grande coisa. Um sinal  
é como um carro, apenas siga-o  
com o olhar: cada um, um pouco.

Porque a leitura com automóveis  
tem uma só direção — depois. Em 2006  
para fins documentais é 15 de agosto.  
Para trás, nada. Para frente, mais  
22 crises ao telefone, 13 situações  
de sentimentos conflitantes, mais 2  
carros, pelo menos 8 jogos de pneus  
e talvez 127 gargalhadas, cerca de 10 por ano,  
o que, diga-se de passagem, é um bom número.

Aproximação. Entre sistemas escolho  
o imunológico. Certo, a sequência  
de árvores e outdoors formando um muro  
instável cujas cores irregulares variam  
basicamente do verde até o branco —  
que é quando os tons se misturam e deixam  
de fazer sentido, se um dia já fizeram,  
os anúncios e as palavras. Então  
num contratempo que parecerá programado  
o maço de cigarro desliza, cai do velocímetro  
e eu reclamo disso como tenho reclamado  
de tanta coisa. Afastamento. O sol —  
ao se estender por carros, caminhões,  
poeira, estrada — acabaria revelando  
o poeta realmente lamentável que tenho sido.

O todo está contido nas partes, as partes  
não refletem o todo. É a música, ouço.  
Sombra que diz o lugar onde ele está  
na estrada e o lugar onde o veremos  
quando finalmente vai escrever isso tudo  
sob os olhares descrentes de Vanessa.  
As fronteiras militares entre uma coisa  
e outra ou talvez entre a vida no livro  
e a vida fora dele. Câmbio. É quando  
alter ego e foragido penso nas estações.  
Assim pensava e isso pareceu-nos outro

episódio seu de sentimentalismo barato.  
Daqui a alguns anos ao olhar pra trás  
quem sabe eu não fuja de fantasmas  
um pouco mais camaradas, dizia.

## NO PORTO COM UM VERSO DE BRODSKY

Deem-me outra vida e estarei no Café Ceuta  
à espera do arroz de pato, toda terça  
sem passado ou futuro mas só este frio  
de gelar as bochechas e apertar os bolsos.  
Deem-me outras coisas e estarei aqui  
porque depois de dois anos será verão  
e terá sido nada ou muito pouco o tempo  
nesta mesma cidade às terças-feiras.  
A novidade é minha irmã estar comigo  
e, como eu, à espera, mas de um omelete,  
que ela não come carne, a pobrezinha.  
Pobrezinho de mim também, eu pensarei,  
dos meus inúmeros defeitos o maior  
terá sido o de prolongar as despedidas  
ou o de não saber como encurtá-las.

## ESTOU DEZ ANOS ATRASADO

Posso perfeitamente estar aqui,  
é uma questão de referência.  
Você olha nos olhos do seu assassino e sim  
são como os dois olhos do seu cachorro.  
Às vezes quer voltar mas sempre segue.

Na cena um homem também olha pra trás,  
talvez veja o mesmo que a gente talvez não.  
Perfeitamente poderia estar aqui, disse,  
mas nada disso vale muito a pena.  
Um passo e pronto, nunca achei que fosse você.

Sim sou aquele que olha pra trás,  
faça o que tem que fazer.  
No seu lugar também faria o mesmo.  
Ele ainda é seu assassino. Um instante,  
não foi você quem atirou?



## MANDE NEM QUE SEJA UM TELEGRAMA

O que está em vermelho indica o começo do caminho. Em amarelo sua metade. Já estas indicações são possíveis campos de batalha e as letras em gótico marcam lugares de interesse apenas arqueológico.

Essa a minha herança, minha divisa. Aceitar do novelo a linha, um catálogo dos nomes datas barcos que me levam para o lado de trás das promessas e do esquecimento.

O tal sujeito vai contigo até a torre de tiro. Daí em diante só indo sozinha. Numa semana ou duas as coisas podem mudar. Em Bigsweir procure por Kelpie e não deixe que um tal de Mr. Wren te veja senão vai tudo por água abaixo.

Não mandarei nenhum telegrama ou qualquer coisa do tipo. Toda batalha, eu sei, é perdida e se ainda penso ou falo algo é só para confirmar que sigo dentro do incêndio avançando pela parte mais superficial do dia sem olhar pra trás à procura de pistas ou marcas do que achamos que ainda é nosso.

Faz mais de um ano e nada. Para todos os efeitos ninguém se lembra de você. Algo mais? Ótimo. Pode ir. Quando lembro da minha outra vida, a que não foi secreta porque nunca correu o risco de ter sido o oposto disso, penso num carro de retrovisor partido lançando-se de novo por estradas, cidades, avenidas, crianças, canções.

## ESPIÕES EM APUROS

Escreviam cartas como se cortassem  
as unhas. Atenção e descuido redobrados.  
Minha estátua de sal já está pronta,  
seria preciso pelo menos outros 27 anos  
agora de diligência para a gente começar  
pensar em algo como lealdade ou mentira.  
Aliados ou não, foram indispensáveis.  
Ao meu filho, além de um revólver,  
eu deixo certa propensão tocante  
para o embarço e o arrependimento.  
Em vários outros momentos podemos  
perceber essa mesma ponta de felicidade  
resignada se abater sobre cada um deles.  
O que — verdade seja dita — já é alguma coisa  
numa época em que nada se abate sobre nada.

## O ÚLTIMO CASO DO INSPETOR

Luis Rogelio Nogueras

*El último caso del inspector*, 1983

O lugar do crime não é ainda lugar do crime  
mas um quarto em penumbra  
onde duas sombras nuas se beijam.

O assassino não é ainda assassino  
mas um caixeiro viajante voltando  
para casa um dia antes do previsto.

A vítima não é ainda vítima  
mas uma jovem e bela mulher  
ardendo nos braços de outro.

A testemunha não é ainda testemunha  
mas um inspetor ousado que goza  
da mulher do próximo em cama deste.

A arma do crime não é ainda arma do crime  
mas um abajur de bronze, tranquilo  
e pesado sobre esta mesa de mogno.

## LA MUERTE DE TONY BENNETT

(según Jaime Gil de Biedma)

Quiero decirlos cómo todos trajimos  
nuestras vidas aquí para contarlas.  
Decir en portugués direita  
es decir de las cosas derechas  
o sea correctas. Y como se sabe derecha  
es también lo que queda cerca de mi mano,  
la derecha. Decir en inglés left  
es decir de las cosas que siempre  
están en otro lado, el otro lado y mi otra mano,  
la izquierda. Left como también se sabe  
es una conjugación del verbo  
dejar. Dejar, una importante acción  
con algunos significados, ejemplo, Tony  
Bennett, I left my heart in San Francisco.  
Ahora voy a contaros cómo también  
yo estuve en París y fui dichoso.

## PEDRO E O LOGRO

Esta história envolve diretamente um gato e um pássaro. O gato chama-se Colignon, mora conosco há alguns anos. O resto importa pouco ainda mais daqui a um tempo quando a diferença entre início e fim se esmaecer. Tínhamos nos mudado para a casa nova há menos de dois meses e o pássaro (uma rolinha) só entra na história porque fora jovem o suficiente para ter sido alvejado pelas unhas afiadas do Colignon, felino com quem aprendemos em tempo devido o amor em seu registro mais negligente e filial. Nunca gostei exatamente de poesia, muito menos de Manuel Bandeira ou passarinhos mas acertar as contas custa caro, tem custado — seja na direção do gato seja na dos livros não importa: trata-se de um caminho por ora sem retorno. Camadas de datas esquecidas ou por esquecer sob pontos de vista de gente que podemos ou não gostar (dá no mesmo) até chegarmos com o acúmulo ao pequeno e fundo abismo do como e porquê um dia nos embrutecemos. E pensar que haverá sempre rolinhas cruzando o céu do meu bairro. E pensar que haverá sempre casas novas de gente que mais ou menos se ama e ama o próximo. E pensar tanta coisa. Mas o que me impressiona mesmo é saber que o passarinho foi apenas a primeira coisa a morrer naquela casa nova bem presa no chão e com um gato tão bonito.

## PARA VANESSA

Recentemente o alemão Horst Rippert assumiu ser o autor dos tiros responsáveis pela queda do avião de Saint-Exupéry. Ele disse lamentar profundamente sua morte. Você é um garoto entre cem mil garotos, disse a raposa, e eu não passo a seus olhos de uma raposa entre cem mil raposas. Nem no campo flores nem no céu estrelas os destroços do avião que pilotava encontramos a poucos quilômetros da costa de Marselha 2004. Mas se me cativar será único no mundo para mim, prosseguiu a raposa, e única serei para você também. Os grãos de areia vão levados pela brisa mas são as folhas da amendoeira a primeira coisa a tocar os seus pés nesta tarde sem nuvens. Trata-se de uma fonte de mal-entendidos mas a cada dia você se sentará mais perto...

### *De No entanto d'água*

#### — QUEM SÃO ESTES?

Da tartaruga retirar a tartaruga,  
deixá-la ser apenas a não tartaruga.  
Chove. As gotas molhariam seu atraso.  
Eis o primeiro ciclo, o da falta.  
A chuva insiste, toca as telhas de amianto.  
A casa está fechada e quem está lá dentro  
é a continuação da chuva e do amianto.  
Esse o segundo ciclo, o do gesto.  
Junto da casa, um quintal. Ainda não.  
Quem sabe quando a chuva parar de insistir

eu compreenda as regras da perspectiva.  
O que se retirara retorna. Silêncio.  
À tartaruga chega-se por paciência.  
Terceiro ciclo, o das coisas repetidas.

O coração subentendido do elefante  
desce por uma linha que vai dar ao lado  
do que se repetiu sem ter sequer e ainda  
acontecido uma só vez. Analogia.  
Junto do verso acima, novamente a casa.  
No quintal dois cachorros latem sem parar;  
um deles nada sabe acerca do elefante  
e de seu coração localizado às pressas.  
Entro na casa até que a casa deixe o texto.  
O elefante é do lado de fora. Por isso  
o quintal, os cachorros, os ciclos, a linha.  
Interrompem-se então tamanho e referência.  
Talvez viesse pelas águas. Improvável.  
Sobre a copa das árvores a ventania.

A casa está vazia não por mera ausência,  
mas para o aprendizado da subtração.  
E a chuva, porque cai desde o terceiro verso,  
além de chuva é extensão desse elefante.  
A casa está vazia para que se saiba  
do desapego que há em insistir no mesmo.  
Mesa e pausa. A chuva caindo talvez  
e apenas como efeito de profundidade.  
Depois um dos cachorros. Não, acho que só  
seu deslocar-se repetido até a porta.  
A metodologia seguida do gesto.  
Alguns pássaros seguem para o noroeste.  
Tudo começa no elefante. Lentamente  
a bala dentro do tambor, as leis da física.

Os pássaros aos poucos pousam no que sobra;  
o pouso repetindo-se até haver árvores.

Espécie de equilíbrio natural nos ciclos  
que haja ainda e a partir de agora apenas árvores.  
E por haver apenas árvores, chego ao  
cuidado que se ganha em se perder tais pássaros.  
Assim, em cada projeção, seu negativo;  
no que algo se levanta, algo também cai.  
Compensação e equivalência. Revoadas.  
Os pássaros e as árvores segundo os peixes  
que ausentes marianne moore quis próximos ao jade.  
Em outro lugar deixo um jornal sobre a mesa.  
As coisas são somente por faltarem todas.  
Substituição e excesso. Continua.

Imitação do esquecimento o fato  
de a primeira pessoa não ter posto  
jornal algum na mesa. Mas espera.  
Olha como retorna a tartaruga.  
De seus ciclos inúmeros e três,  
a segunda pessoa esta terceira.  
Alguém, não sei, talvez um homem que  
chegasse em casa com o tal jornal.  
Me pergunto se já não o conheço.  
Ele se olha no espelho e vê o pai,  
depois pensa na chuva e na mulher.  
Entre os dias então escolhe um dia  
— anulação do dia anterior.  
Quem sai, sai de onde quando entra na casa?

Ao elefante nada disso importa;  
seu coração inchado ainda desce  
ao vir por uma linha que vai dar  
ao lado das palavras de quem chega.  
E toca o chão. E quando o toca está  
tocando notas menos simultâneas  
que repetidas. Por exemplo, pássaros,  
jornal, cachorros, telhas de amianto,  
árvores, mesa, peixes e quem sabe



até todo o catálogo das naus.  
Depois, lembro, alguém se olha no espelho.  
Ainda não. A paciência insiste.  
Sete anos de pastor jacob servia.  
Introdução. O tempo do elefante.

Pausa e peixes. Mover-se em relação  
ao que se move permanece imóvel.  
Muda o registro, árvores mais pássaros  
igual talvez a casa menos chuva.  
Muda outra vez: a mesma marianne moore  
— que traduziu até algumas fábulas  
de la fontaine — ao ler o verso abaixo:  
where there is personal liking we go.  
Sim, hoje marianne, amanhã jacob  
e assim seguindo, sob a mesma chuva,  
de nome em nome até tocar o chão,  
i.e., até que cicatriz alguma  
possa impedir que homônimos raquel,  
lia e filhos estejam entre os seus.

Da tartaruga retirar o não  
que antecedia a coisa repetida.  
Não para confirmá-la, já que é de  
confirmação que a tartaruga inteira é feita.  
Mas para contrapô-la ao elefante  
e a seu ainda inchado coração.  
Por isso que o que fica no lugar  
do gesto é seu reverso e também extensão.  
Colocar sobre a mesa tanto o pôr  
como o não pôr jornal nem coisa alguma.  
Anulação seguida de recuo.  
Chove. As gotas contra o amianto  
das telhas descobertas molhariam  
por três vezes o não da tartaruga.

§



Leonardo Gandolfi dá voz a uma formulação que, do ponto de vista privilegiado na história, seria terrível: a de que o nosso tempo é, entre outras coisas, o da nadificação do espanto ou de seu fim, ou, pelo menos, de que o nosso tempo tem de lidar com ela, que também o caracteriza. Com a perda de uma compreensão de poesia que já foi e não tem como exclusivamente voltar, tudo acaba por parecer sem razão, inclusive o fazer poético e os modos de se fazer poemas, requisitando-se então novas maneiras a serem instauradas. Alguma coisa foi perdida, mas algo surge.



Laboratório de Edição

Programa • de  
Pós-Graduação • em  
ciência • da  
Literatura

U F R J



 *Pb* pensamento  
brasileiro

ISBN 978-85-6533-205-7

