

A via da dor

O martírio
de Cristo em
14 poemas

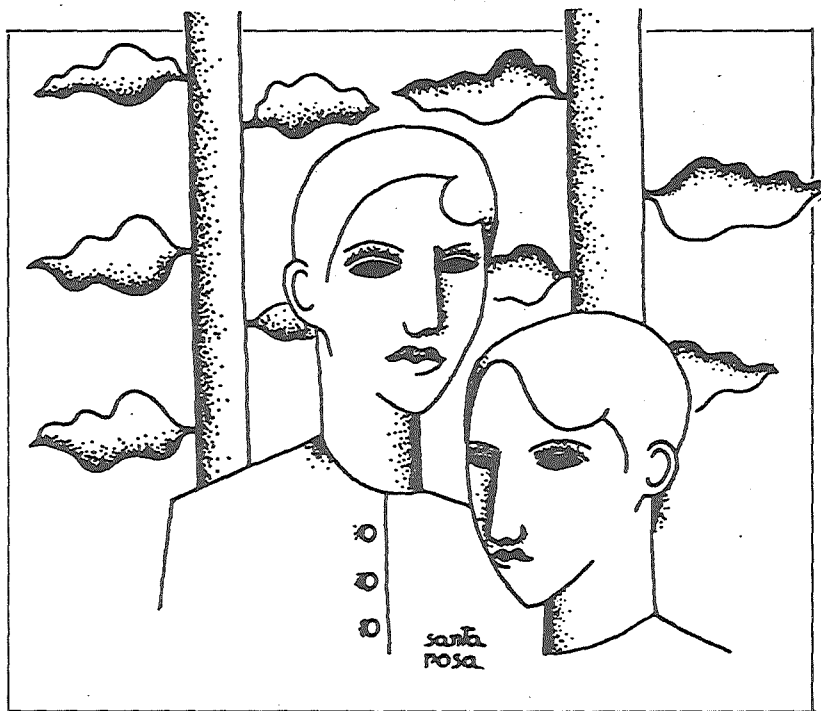
Nesta edição

- 2 — **Opinião**
Editorial
- 3 — **Entrevista**
Victor Alegria
- 4 — **Pedras de Minas**
Agenor Gonzaga dos Santos
- 5 — **Modernismo — Cabo Verde**
C. Nunes
- 6 — **Modernismo — Cabo Verde**
C. Nunes
- 7 — **Transfinito**
R. de Melo Souza
- 8 — **Transfinito**
R. de Melo Souza
- 9 — **Transfinito**
R. de Melo Souza
- 10 — **Movimento Verde**
Ronaldo Cagiano
- 11 — **Movimento Verde**
Ronaldo Cagiano
- 12 — **Via Dolorosa**
Eno Teodoro Wanke

- 13 — **Via Dolorosa**
Eno Teodoro Wanke
- 14 — **Grande Otelô**
J. Antonio
- 15 — **Paranoá**
Valter Pedrosa
- 16 — **Paranoá**
Valter Pedrosa
- 17 — **Artigo**
Jason Tércio
- 18 — **Artigo**
Jason Tércio
- 19 — **Poesia Visual**
Vários
- 20 — **Poesia**
Vários
- 21 — **Poesia**
Vários
- 22 — **Poesia**
Vários
- 23 — **Cartas**
- 24 — **Parque de Los Poeta**

L'INFINITO (1819)

Sempre caro mi fu quest'erme colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profundissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufraga m'è dolce in questo mare.



O Infinito

Sempre cara me foi esta erma colina
E a cerrada sebe que de tanta parte
Exclui o olhar do último horizonte.
Mas sentando e mirando, interminados
Espaços de além daquela e transumanos
Silêncios e profundíssima quietude
Eu no meu pensar me finjo, onde por pensar
Não se espanta o coração. E como o vento
Ouço aflar entre estas plantas, eu aquele
Infinito silêncio a esta voz
Vou comparando: e me recorde o eterno
E as mortas estações, e esta presente
E viva, e o seu rumor. Assim por esta
Transfinitude se afoga o meu pensar
E o naufragar me é doce neste mar.

O Idílio Leopardiano do Transfinito

■ **Ronaldes de Melo e Souza**

Na extraordinária obra poética de Leopardi, notabilizam-se os curtos cantos líricos, concebidos e redigidos entre 1819 e 1821, e compostos de hendecassílabos soltos. O estatuto peculiar destas admiráveis composições é caracterizado pelo próprio poeta, que as distingue com a particularíssima denominação: **idílios**. A originalidade desta caracterização se patentiza quando se compreende que o idílio a que se refere Leopardi não designa a pequena e conhecida composição lírica de caráter pastoril, mas, sim, a dramática representação de uma experiência anímica, que se consoma na intuição e na consciência da finitude radical da existência humana. Destes idílios dramáticos ou destas excursões anímicas, a prioridade, não só cronológica, mas

também axiológica, pertence a esta obra-prima que se denomina **L'Infinito**, cujo sentido, problemático desde o título, solicita uma elucidação hermenêutica.

Os quinze hendecassílabos soltos deste incomparável idílio são regidos pela dialética da rápida sucessão rítmica e da brusca suspensão anti-rítmica. O primeiro verso, um trocaico, termina por duas palavras fortemente sofredas pelo acento: **ermo colle**. Este ritmo de transe se repete nos extremos terminais dos dois versos sucessivos que perfazem o primeiro período: **tanta parte, guardo esclude**. Articulado por uma adversativa balanceada por dois gerúndios, o quarto verso constitui uma retomada do movimento ritmanalítico, que se distende na pulsão sincopada dos encavala-

mentos desdobrados em adjetivos ainda mais indeterminados do que os anteriores: **interminati, sovrumani**. O oitavo verso contém uma pausa interna fortíssima, e os hiatos suscitam silêncios reforçados pela ruptura da dicção entre **io** e **quello**, no verso nono. Acentuado pela tensão dialética de **questo** e **quello**, o descaimento rítmico se propaga no truncamento das oxítonas, ampliando-se na repetição dos conectivos que conduzem ao último

verso, um hendecassílabo que, como o primeiro, não é **a maiorie** nem **a minore**. A singularidade máxima do idílio se atesta, portanto, na fratura extrema do travejamento sintático e do paralelismo fono-semântico.

Em consonância com o conceito leopardiano de harmonia, o grandioso final, que assume quase o valor de rima, reproduz a estrutura interna do verso inicial: expressões dissilábicas, posição central do verbo e do eu que se poematiza no devaneio do infinito. Resta saber, no entanto, quem é o sujeito desta enunciação e, sobretudo, o sentido de seu naufrágio. Sabe-se que a primeira intuição crítica que se torna canônica para o esclarecimento da obra leopardiana é a de Vincenzo Gioberti. Na visão giobertiana, a lei fundamental da poesia e da poética de Leopardi se traduz no contras-

te dramático entre o ilusionismo do coração e o ceticismo da razão. Encalçando os passos desta interpretação, Francesco de Sanctis define a natureza idílica da poesia leopardiana como a dialética tensa do entusiasmo lírico e do desânimo trágico. Arturo Graf sustenta a tese de que o caráter indeterminado desta linguagem idílica é a expressão consumada do misterioso sentimento do infinito. Atribuindo ao poeta uma profunda aspiração religiosa, Eugenio Donadoni argumenta que o nada, concebido como tradução sensível do infinito, constitui o objeto privilegiado do devaneio idílico. Esta caracterização de Leopardi como cantor do nada (**Cantore del Nulla**) é parcialmente retomada por Karl Vossler. O resultado hermenêutico desta tradição crítica é que o poeta se nos apresenta submetido ao doloroso re-

“ Transfinito é o infinito composto do finito ”



Cláudio Monteiro — PPS

Jornal na Formação dos Jovens

O deputado Cláudio Monteiro (PPS) reapresentou na Câmara Legislativa seu projeto de lei que cria no âmbito da Fundação Educacional do Distrito Federal o “Programa de Leitura de Jornais em Salas de Aula”. Seu argumento é o de que jornal, além de veículo de formação e informação é acima de tudo cultura. “Precisamos criar em nossos jovens o hábito de leitura e a convivência com o pluralismo de idéias”, afirmou Cláudio Monteiro ao insistir na sua proposta, vetada pelo governador Joaquim Roriz mesmo tendo sido aprovada

anteriormente pela unanimidade dos deputados distritais.

Cláudio Monteiro entende que o programa de leitura de jornais em salas de aula, nos moldes em que ele defende, estimulará o senso crítico dos estudantes, ampliará o conhecimento de assuntos que dizem respeito ao desenvolvimento da sociedade e do bem-estar coletivo do indivíduo, sua história e tradições, direitos e deveres, necessidades e aspirações. Isso, afirma o deputado, resultará na indução do jovem para a sua participação na coletividade, além, claro, de proporcionar

uma vivência cultural mais profunda.

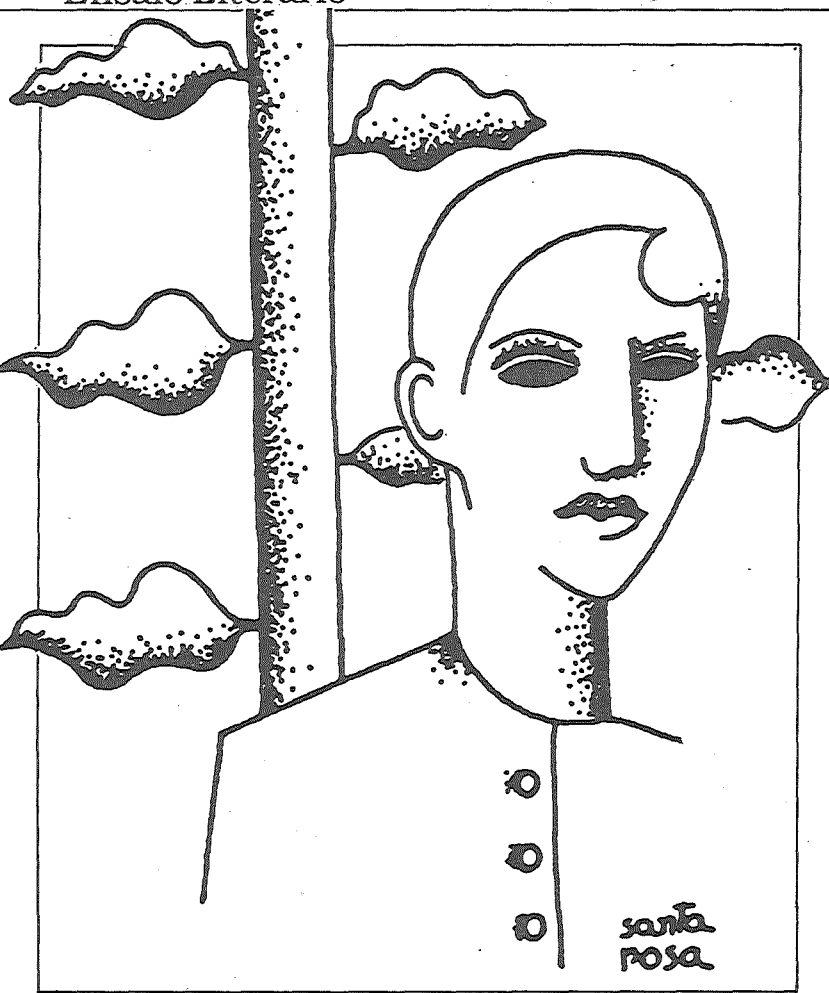
Na avaliação de Cláudio Monteiro o Poder Legislativo não pode submeter-se ao Executivo ao aceitar passivamente um veto do governador às suas propostas, como aconteceu com o projeto de leitura de jornais em salas de aula. “Não podemos desperdiçar a intenção de prover o sistema educacional de instrumento tão importante para a formação da consciência crítica dos estudantes e até para o seu aprendizado”, concluiu.

gime de fascinação da estranha potência de nadificação do horizonte extremo, liricamente disposto e tragicamente frustrado no anelo dramático de se conseguir o acesso ao inefável sentido do infinito sempre visível aos olhos da imaginação, mas nunca acessível aos passos e trâmites da reflexão. Ao fim e ao cabo, o sujeito lírico se nos revela dividido entre duas solicitações contrárias e contraditórias, e o seu naufrágio apenas confirma o desenredo catastrófico do irreduzível antagonismo dramático. Impensada, porém, permanece uma questão essencial: o infinito e o finito são pólos antagônicos na experiência leopardiana do poeitar pensante?

As minuciosas análises estilísticas de Giuseppe de Robertis, Mario Fubini, Emilio Bigi, e os valiosos ensaios de Walter Binni e Cesare Luporini situam a poesia e o pensamento leopardiano na vanguarda literária e cultural da Europa oitocentista. Leopardi é, conforme demonstra Franco Brioschi, o instaurador da moderna lírica italiana. Na formulação de Antonio Prete, a modernidade leopardiana se comprova na interpenetração dinâmica do poeitar e do pensar, de que resulta um poeitar pensante, a que corresponde um pensar poético. É preciso, contudo, extrair as consequências requeridas pela decantada radicalidade desta revolução estético-literária. O alado ímpeto rumo ao absoluto denuncia tão somente o legado antiquíssimo da tradição onto-teológica da metafísica. A versão literária deste idealismo filosófico e deste misticismo religioso se dramatiza na romântica nostalgia do infinito. O nirvânico desejo de se afo-

gar na infinitude das origens primeiras e dos fins últimos já se reconhece como o acicate permanente da inspiração poética de Gessner, Young, Mazza. A extraordinária novidade do idílio leopardiano consiste precisamente na refutação categórica da vocação lírica e metafísica, que privilegia a infinitude em detrimento da finitude. Ao símbolo escatológico do último horizonte, à que se reporta a noção metafísica do infinito, prontamente se contrapõe a imagem do finito duplamente delimitado pelo **ermo colle** e por **questa siepe**. Este serro e esta sebe são queridos, porque restringem o campo visual, delimitam o espaço cênico, convertem a visão inteligível do infinito na contemplação sensível do finito. Instante e circunstancial, a sebe fixa os limites da perceptibilidade, configurando uma dimensão puramente telúrica e mundana, e, ao mesmo tempo, excluindo a visão mística do ilimitado escampo da infinitude. Exurgindo de uma técnica de anulamento perceptivo em que se realiza uma desejada limitação do olhar, o devaneio idílico não é uma excursão rumo ao superlativo além-transmundano, mas, sim, uma singularíssima incursão na espessura existencial deste mundo espacialmente limitado e temporalmente finito.

A inovação radical do poeitar pensante de Giacomo Leopardi se condensa na enunciação da natureza ilusória do infinito. A tese de que o infinito é uma ilusão metafísica se converte num dos motivos recorrentes das reflexões acerca da cultura e da literatura da antiguidade em confronto com a modernidade, que Leopardi registra, de julho de 1817 a de-

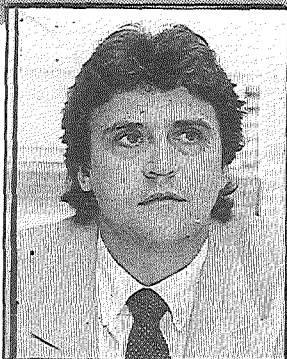


zembro de 1832, numa espécie de diário intelectual que se intitula **Zibaldone**, publicado pela primeira vez, em sete volumes, entre 1898 e 1900, pela comissão presidida por Giuseppe Carducci e, mais recentemente, acessível na edição de Walter Binni (**Zibaldone di Pensieri**, Firenze, 1976). No estilo sincopado destes fragmentos estéticos, o infinito se define como um sonho sem sonhador, um postulado meramente fantástico, uma idéia contraditória e metafisicamente falsa. Não há o ilimitado; algo sem limites equivale a coisa nenhuma (1 Maggio, 1826). O infinito não é, senão o inexistente, o não-ser, o grão nulo do nada (2 Maggio, 1826). Sejam cognitivas, afetivas, voltivas ou imaginativas, as facul-

dades humanas são capazes de uma concepção indefinida, mas não infinita. Sobre as sensações e condições desencadeadas pelo indefinido, o poeta remete o leitor para o seu famoso idílio, sublinhando a indefinição provocada pelas sinclinais e anticlinalis de um terreno ondulado, pelos aclives e declives de uma encosta, de uma colina, por uma fileira de árvores, cujo fim se perde de vista e, sobretudo, enfatizando que **L'Infinito** poematiza um contraste superlativamente sublime e poderosíssimo entre o finito e o indefinido (**un contrasto efficacissimo e sublimissimo tra il finito e l'indefinito**) (1 Agosto 1821). Irônico desde o título, o idílio do infinito é o devaneio do finito que se

torna indefinido por obra e arte de um delimitante visual, de um horizonte real. Escrever idilicamente significa circunscrever a finitude, e não se dissolver na infinitude.

O contraste dramático entre a ilusão lírica e a desilusão trágica não é, conforme pretende a tradição crítica, a chave hermenêutica do fingimento idílico. E não o é por três razões fundamentais. Em primeiro lugar, porque o sujeito idilicamente poematizado denuncia o infinito como uma mera ilusão. Na ilusão do infinito, o genitivo é objetivo, e não subjetivo. O infinito ilude, mas a **persona ficta** do poeitar pensante não se deixa iludir. Em seguida, porque o contraste leopardiano se dá entre o finito e o indefinido, e não entre o finito e o infinito. Finalmente, porque o eu que se compraz na visão do finito pontuado pelo indefinido não experimenta nenhuma cisão dolorosa ou desilusão trágica, mas, sim, um plexo de sensações agradáveis (**Circa le sensazioni che praccione pel solo indefinito puoi vedere il mio idillio sull'Infinito**) (Agosto 1821). No **Zibaldone** se propõe até mesmo uma teoria do prazer solidariamente vinculada ao sortilégio poético do indefinido; do sugerido, do interminado. De acordo com esta doutrina estética literariamente consubstanciada numa estilística da sugestão, tudo que desperta idéias indefinidas provoca sensações agradabilíssimas. Enumeram-se, por notáveis exemplos, os objetos apenas entrevistos devido a impedimentos, a luz solar ou lunar, contemplada de um ponto em que não se divisa a fonte luminosa, um lugar parcialmente iluminado, e os variados efeitos materiais



Tadeu Roriz — PP

Músicos do DF se Apresentarão em Praças Públicas

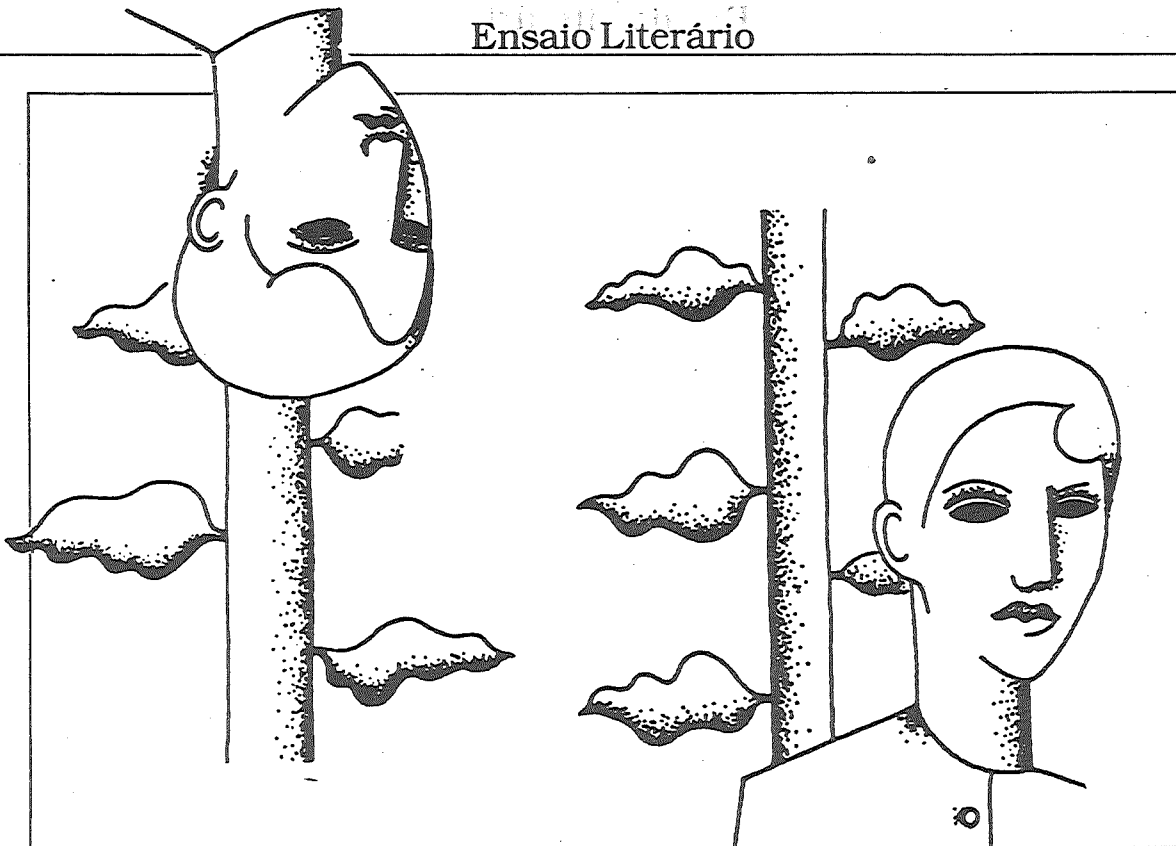
Os espaços públicos de Brasília estão prestes a "mudar de cara" para dar lugar a apresentações artísticas e musicais. É que a Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo está analisando a implantação de uma indicação de autoria do deputado Tadeu Roriz (PP), que cria locais específicos, em áreas públicas, para a apresentação de músicos e artistas profissionais e amadores. A proposta, aprovada por unanimidade na Câmara Legislativa, visa popularizar a arte no Distrito Federal, além de

incentivar os músicos da Cidade, muitas vezes sem oportunidade de divulgar seu trabalho. Alguns países adiantados já dispõem de locais públicos fixos, em área de grande circulação, para a apresentação de músicos e artistas em geral. São cantores, guitarristas, violinistas, violonistas e outros artistas, que a critério do público, recebem incentivos através de moedas deixadas nas capas dos instrumentos. "Na Inglaterra, eles são chamados de "baskers" e se

apresentam em áreas selecionadas pela prefeitura. Os horários são divididos, de forma que na mesma praça se apresentem vários músicos durante o dia", explicou Tadeu Roriz. O Deputado acrescentou ainda que muitos músicos hoje de renome internacional começaram a divulgar seu trabalho em praças públicas. Tadeu acredita que muitos músicos desempregados do DF poderão se beneficiar com a indicação, que vai atuar, principalmente, como educação à população.

que decorrem dos reflexos da luminosidade, e a propagação difusa do jogo das luzes e das sombras. Para este prazer contribui a variedade, a incerteza, o não-ver tudo e, por isso mesmo, o poder espacejar com a imaginação o que não se vê (**A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, il non veder tutte, e il potersi percio spaziare coll'immaginazione, riguardo a cio che non si vede**) (20 Settembre 1821). Sentando e mirando, o eu que se poematiza vislumbra, imagina, para além da sebe, os espaços interminados e os transumanos silêncios.

O idílio leopardiano é o **idyllium**, o **cidyllion**, diminutivo de **eidos**, forma, aspecto. Supõe uma visão restrita e confinada. Recusa o olhar eidético, metafísica e nostalgicamente devotado à contemplação mística das idéias arquetípicas ou das essências intemporais. O eu que se finge no devaneio idílico é o que se forma numa intuição puramente sensível do espaço demarcado pelo horizonte, e que se representa detido no impulso intempestivo de se ultrapassar e diluir-se na excessividade caótica do indiferenciado. **Sempre caro mifu quest'ermo colle. Mi fu** não se refere ao passado. O que passou não se compatibiliza com o advérbio **Sempre. Fu** é um pretérito mitopoético, que evoca um sucesso de uma vez por todas acontecido, e que, por isso mesmo, se torna vigente para sempre. Situado exatamente no meio do verso inicial, este verbo centraliza um destino vital, assinala uma experiência fundamental, adensa e concentra um drama de auto-reconhecimento, que se explica nos



“O nada, concebido como tradução sensível do infinito, constitui o objeto privilegiado do devaneio idílico”

três momentos essenciais do poema. O primeiro se atualiza numa adesão espacial de natureza involuntária, indeterminada e dispersa, que seduz a alma e a conduz ao limiar da vereda abissal de um nada descomunal, onde o coração pressente o pavor do aniquilamento diluvial (... **per popo/ll cer non si spaura**). A pausa interna fortíssima deste oitavo verso acentua justamente a suspensão anti-rítmica da pretensa excursão anímica rumo ao ominoso abismo. O segundo momento se realiza numa reconstituição temporal, articulada por uma soleníssima sensação auditiva, em que o raptó anímico é neutralizado e contido pela misteriosa voz do vento (... **E come il vento/Odo stormir tra queste piante...**). A profunda conscientização provocada pela trama fono-semântica deste múrmuro momento se

clarifica quando se nota que **anima** deriva de **anemos**, vento. Em grego, espírito se diz **pneuma**, o **spiritus** dos latinos, o alento, o sopro. **Pneuma** e **spiritus** provêm de **pnéo** e **spiro**, ambos significando respirar (**Zibaldone**, 4 Febbraio 1821; 15 Maggio 1821). Resistindo ao raptó mortal, o ruflar do vento e o sussurrar da alma são o anverso e o reverso de um mesmo aspirar o alento vital. Enfim, o terceiro momento se consuma numa fusão do espaço e do tempo, de que resulta uma dimensão em que a existência se verticaliza na matéria vertente da recordação do que foi, do que é, do que será. Tudo paira suspenso na fuga reminiscência da música silente (... **e mi sovvien l'eterno/E le morte stagioni, e la presente/E viva, e il suon di lei...**). O moto perpétuo do

tempo é a matéria vertente do eu que se converte no guardião do duplo domínio do vivo e do morto (... **e mi sovvien l'eterno..**). **Subvenire**, vir do fundo do que foi (**fu**), exsurgir da mais recôndita intimidade da alma, trazer ao coração o selado segredo do espírito. O eterno não é o ser, mas o advir e devir no horizonte móvel das estações existenciais. Não há simplesmente o **ser** eterno, mas antes o **eterno** ser. Ao invés de exprimir o infinito, o interminável, o imortal, a idéia leopardiana da eternidade significa o finito, o que foi (**defunctus**), o adormecido subterrâneo morto (**L'idea dell'eternità entra in quella di ultimo, finito, passato, morte**) (30 Maggio 1822). A eternidade não se contrapõe ao temporal, ao sensível, ao mortal, mas se compõe da própria temporalidade. O infinito provém do finito,

eis a genuína descoberta leopardiana: a idéia de uma grandeza infinita deriva da grandeza que cai sob os sentidos, e não é obra totalmente da imaginação, pois, como já disse, a imaginação frequentemente se compraz por não ver mais do que o bastante para poder imaginar (**L'idea di una grandezza infinita deriva da quella grandezza che cade sotto i sensi, e non e opera tota al mente dell'immaginazione, laquale come ho detto, si compiace alcune volte del circoscritto, e di non vedere piu che tanto per potere immaginare**) (25 Iuglio 1820). A imaginação não é uma aspiração ao infinito, nem um vôo cego no vazio nirvânico, mas uma inspiração (**pneuma**) do finito. O poeta nomeia, portanto, dois infinitos: o **infinito** **contraposto ao finito**, que se denuncia como uma ilusão ótica, e **infinito composto do finito**, poeticamente delineado na espessura existencial do horizonte circunscrito pela finitude radical da natureza, inclusive a humana. Postulação de uma essência absoluta, o infinito não é, senão enquanto devem na gestação de uma existência finita. A vida não subsiste, senão porque a morte existe. O morto nunca é passado, mas o **eterno finito**, por ter sido e permanecido o que foi e sempre será: **uma presença ausente**. Completamente alheio e estranho ao infinito da essência, o infinito da existência é, na verdade, o transfinito poematizado nos três êxtases do tempo. **Transfinito é o infinito composto do finito**.

■Ronaldes de Melo e Souza é professor de Teoria Literária da Universidade de Brasília



Maurílio Silva — PP

Por uma Tradição Cultural na Cidade

Brasília tem um problema sério em relação à cultura, normalmente confundida com educação. São duas áreas relacionadas, porém distintas, e investir em educação apenas não implica resolver os problemas do setor cultural da cidade. Em mais de 30 anos no DF tenho observado a dificuldade de se instituir aqui uma produção artística definida, com a “cara” de Brasília. Sou co-autor do projeto de incentivos à cultura e que resultou na lei N° 158/91, regulamentada pelo decreto 13674, de 1991. E,

mais que um mero observador, tenho estudado formas de abrir espaço à implantação de uma política cultural para a cidade. É certo que temos aqui a junção de várias culturas, provenientes dos diversos estados brasileiros com representantes no DF, pessoas de outras localidades residentes em Brasília. Esse fenômeno dificulta a identificação de um traço que defina a cultura candanga, como acontece em outros estados, onde basta assistir a um espetáculo ou visitar feiras de artesanatos para reconhecer a origem cultural da obra.

Para que cheguemos a essa definição, credito que só através de mais incentivos, além dos já alcançados com a lei n° 158/91, obteremos um resultado favorável. Mais discussões em torno do assunto também vão favorecer um discernimento nas artes brasilienses. Cultura demanda tradição, preservação de costumes e a vontade de uniformizar tudo isso, desenhando assim um perfil da Capital da República, em seu aspecto até histórico. Cultura não se produz do dia para a noite, mas pode começar a ser reforçada desde já na cidade.