

A POESIA DO CORPO, O CORPO DA POESIA

Entrevista a Alfredo Fressia conduzida por Frederico Fernandes¹

Alfredo Fressia é uma daquelas figurinhas raras, que não tem repetida no pacote e que, quando a gente encontra, deve manter sobre ela todo carinho e zelo, pois dificilmente haverá outra igual. Eu o conheci recentemente, em 2013, por conta do Festival Literário de Londrina – o Londrix, em que ele nos contemplou com uma belíssima conferência intitulada “O corpo na poesia latino-americana”. Nascido em Montevideú, em 1948, mudou-se para São Paulo em 1976, por conta da ditadura de Juan Maria Bordaberry, iniciada 3 anos antes e cujo processo duraria até 1985. Aqui, Fressia deu continuidade à sua atividade intelectual e artística, sempre colaborando para o fortalecimento entre os laços culturais de Pindorama com a América Latina, ao mesmo tempo em que foi professor de francês na *Aliança Cultural*. Tornou-se crítico literário, sendo correspondente do jornal *El País*, de Montevideú, tendo publicado também ensaios sobre a poeta espanhola radicada no Paraguai, Josefina Pla, e sobre o teatro de Tchekhov, entre outros. Ainda nesta linha de aproximar nosso País da distante identidade latinoamericana, traduziu para o espanhol vários poetas, entre eles: Ana Cristina César, Carlos Drummond, Donizete Galvão, Cecília Meirelles e Ferreira Gullar. Entre a sua vasta produção poética, cabe destacar: *Un esqueleto azul y otra agonía*, 1973; *Clave final*, 1982; *Noticias extranjeras*, 1984; *Destino: Rúa Aurora*, 1986; *Cuarenta poemas*, 1989; *Frontera móvil*, 1997; *El futuro/O futuro*, (Portugal), 1998; *Veloz eternidad*, 1999; *Eclipse*, 2003; *Senryu o El árbol de las sílabas*, 2008; *Ciudad de papel*, 2009; *Canto Desalojado*, 2010; *El memorial de hombres que me amaron*, (México), 2012; *Poeta en el Edén*, 2012; e *Clandestin*, 2013, este último publicado na França.

Sendo um grande poeta, sua concepção de poesia escapa à palavra escrita, fazendo-se num gesto de “inscrição”: do texto que impregna em seu receptor para se fazer poema. Nesse sentido, a compreensão do fazer poético transcende o corpo da

¹ Professor do Teoria Literária da UEL, bolsista sênior da Fundação Araucária/CAPES junto à Universidade de Bolonha, Itália. Email: fredericofernandes3@gmail.com

escrita e a palavra alça ao corpo vivo e pulsante da linguagem. Trata-se de uma entrevista que destrói os paradigmas: escrito *vs.* oral; poeta *vs.* cantor; escritor *vs.* contador... porque, no fundo, toda linguagem reage a um único princípio: o da pulsão do ser. É este ser que Fressia açambarca em sua poesia e, para tal empreita, é necessário muita sensibilidade; e suas respostas ao longo da entrevista são um verdadeiro transbordamento de sensibilidade.

Esta entrevista foi realizada por email entre os dias 19/12/2013 a 15/01/2014.

*

Frederico Fernandes - Em sua participação no Londrix 2013 (Festival Literário de Londrina), você fez uma belíssima apresentação na UEL sobre poesia e corpo. O corpo para a poesia oral é fundamental, pois estamos falando dele enquanto intervenção e composição, isto é, a presença do corpo que muda o sentido do poema e o corpo que pode (ao mesmo tempo) compor junto com o poema. Em suma, o corpo parece ter sido desde a Antiguidade um elemento chave para a compreensão do poema e recepção da poesia. Parece que, com a escrita, o olhar sobre o corpo na poesia ficou meio que intocado. E me chama muito atenção em sua poesia escrita a recuperação do corpo, tanto em *Clandestin* (publicado pela editora francesa L'Harmattan em 2013) e *Canto Desalojado* (antologia bilíngue espanhol e português publicado pela Lumme em 2010). O que você tem a declarar sobre o corpo?

Alfredo Fressia – Sim, caríssimo Frederico, o corpo é central na poesia oral, a começar pela garganta. A voz, o volume, o tom dela podem modificar um poema, alterá-lo, no estrito sentido latino de tornar o poema *alter*, outro. Mas eu iria mais longe. Penso efetivamente que o corpo dá identidade ao poema escrito também, ao poema *tout court*. A gestação de poema, por exemplo, costumamos situá-la na alma, e não suspeitamos que ela pode surgir do corpo, digamos, que suas raízes penetram fundo no corpo. Essa dicotomia corpo-alma nos parece inaceitável em muitas áreas, por excessivamente primária e redutora, mas eu tenho verificado que, ao chegar ao tema poesia, ela nos parece “necessária”. É porque fomos educados assim.

Exceto na doença, nossa relação com o corpo é quase sempre metaforizada e hierarquizada. Por isso a doença é uma volta à infância, um redescobrir os órgãos e suas funções mais elementares, quase com surpresa, como se nos tivéssemos esquecido durante toda uma vida do nosso corpo e de repente voltássemos a ele. Então contemplamos os humores, o excremento, os resíduos, os ritmos fisiológicos, não direi como uma novidade, mas sim como um reencontro ou uma re-significação do que até então era nossa subentendida “base orgânica”, e subitamente passa a ser nossa natureza, desprovida de metáforas, nua e crua.

Mas eu te dizia que, fora desse “retorno” ao corpo que a doença impõe, nosso corpo se apresenta a nós hierarquizado e mediado pela metáfora (e digo “metáfora” para ser breve, na verdade usamos o trâmite “um significante, dois significados” sob forma de metáfora, metonímia, ironia, etc, etc, a panóplia com que os homens “culturalizamos” o corpo).

Habitualmente vemos as metáforas sucederem-se: o corpo é a nossa “casa”, usamos frequentemente o verbo “habitar”, minha alma “habita” meu corpo (corpo que é perecível, ao passo que minha alma, nascida sob o signo da eternidade, continuará vivendo para além do corpo). Eu falei na UEL daquele vai-e-vem na história ocidental da alma bela que só pode habitar um corpo belo, no esquema dito “clássico”, e da alma bela que mora num corpo horrível, ou vice-versa, no tópico romântico. Também falamos da possível manipulação de corpos e almas, e víamos que um corpo é “criável”, “factível” (falei do *Frankenstein* da Mary Shelley, 1818), mencionamos o corpo “devorável”, a antropofagia, e a devoração de uma alma (recordar esse mito moderno que é o *Drácula* de Bram Stoker, 1897), mas destacamos a impossibilidade de “criar” uma alma, pelo menos na história literária.

No tema das hierarquias corporais eu dizia também naquela palestra que, se de fato nós nos pensamos a partir da “alma”, o dedo gordo do meu pé, dizia eu, está muito mais “longe” que meu coração. E continuava perguntando: “longe” ou “perto” do quê? E lembrava que o critério das partes “amputáveis” é enganoso. Sem dúvida, eu posso viver (entendido como continuar sendo “eu”) sem meus pés, pernas, braços, mas supostamente não sem meu fígado, meus pulmões, etc, não por acaso chamados “órgãos nobres”, com os quais sempre imaginamos que nossa alma dialogava. (Não é surpresa que a alma se altera segundo o estado do meu fígado, ou do meu cérebro, etc). O que eu dizia naquela ocasião é que esses órgãos são hoje transplantados, que podemos suprimir

partes deles e substituí-las por próteses, que já andam instalando chips no cérebro... O corpo foi e continua sendo colonizado pela cultura e, por isso mesmo, imaginamos que ele não será nunca meu “eu”, ou não totalmente. “Eu sou eu e meu corpo é meu corpo”. Ele é meu, mas não sou eu. E quando me aproprio dele é para metaforizá-lo (recordemos o uso e o abuso na literatura -em temas vinculados ao amor- dos olhos – “espelho da alma”-, do coração, dos órgãos que imaginamos próximos da alma (os gregos falavam dos rins, mas devemos mencionar a genitália, claro, sempre em conexão direta com a alma).

Com relação a esse tema de corpo e alma que não “coincidem”, ao ponto de sentirmos com frequência certo estranhamento frente ao nosso corpo, eu queria recomendar aos leitores de sua revista a leitura de “Le corps utopique” de Michel Foucault. É uma pequena palestra (20 minutos) do Foucault no rádio em 1966. Existe como livro, mas é mais fácil ouvi-la diretamente em Youtube, são duas gravações de 10 minutos cada uma: http://www.youtube.com/watch?v=EakkuTj_cfl. Ele pensa que essa “coincidência” de corpo e alma só se dá no amor. Eu não concordo totalmente, mas admito que o raciocínio do Foucault é magnífico. Recomendo vivamente.

Enfim, eu dizia que nós falamos e o corpo cala. O que você viu na minha poesia, e que a crítica assinala às vezes, é esse espaço que tento dar a esse silêncio do corpo. Penso que é um *silêncio* cultural que nós impusemos, é mais um “silenciamento” – imposto, eu quase diria *manu militari*- e ninguém ignora que o corpo com frequência grita, se faz ouvir, e pode ser brutal. Desde sempre –certamente muito antes do Freud- sabíamos que nossas almas navegam sobre territórios inexplorados, perigosos, imprevisíveis, sobre paixões que não conseguimos dominar. E de fato, a sinuosa travessia de uma alma é um velho objeto literário justamente porque está sob a sina do enigma, o permanente mistério em que nossas almas vivem.

Ora, nossos corpos não se reduzem a uma história previsível (isto é, um mero desempenho fisiológico, o que inclui o envelhecimento, as “somatizações” –o corpo como território de reação frente às paixões da alma-, e a morte). Acontece que nossos corpos contêm em si mesmos tantos mistérios quanto os mistérios que compõem nossas almas. Quando eu era adolescente, nos anos 60, nos ensinavam a anatomia corporal como última e mais perfeita etapa da “História Natural” (assim se chamava essa matéria escolar). A tradição dos moralistas clássicos nos ensinava a “dominar” o corpo justamente porque admitia que o corpo tinha suas leis e que construía a partir delas uma

perigosa história própria. Recordemos que na moral cristã há pecados “da alma” (orgulho, acídia) e pecados “do corpo” (a luxúria, a gula) (a divisão é de Santo Tomás).

É possível, finalmente, que tocar corpos –o nosso e os alheios- nos ensine alguma coisa, mas não parece suficiente. Aproveito para lembrar que, como latino-americanos, nossos corpos são particularmente “tocáveis” e, mais ainda, violentáveis. A antropóloga Teresa Pires do Rio Caldeira fala do corpo sem limites precisos do brasileiro em “Cidade de muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo”, Editora da USP, 2000 (Parte IV, “Violência, direitos civis e o corpo”), tanto no carnaval como no castigo, mas isso vale para todos nós, latinoamericanos, acho eu.

Para fechar nosso tema –que será sempre uma sucessão de perguntas- eu te deixo com dois poemas meus. Num –“El miedo, padre”-, o corpo é um “umbral”, um “retorno” repetido em cada ser humano, ele pesa sobre uma alma “presa”, que quer ser livre. O outro poema –“Ciudad”- gostaria de entender esse oxímoro fundador que consiste em dar voz ao silêncio do corpo. A metáfora aqui é a “Escollera”, esse fático quebra-mar do porto de Montevideo. Te proponho ler esse segundo poema como o discurso de um falo. E te deixo com um abraço, caro Frederico.

EL MIEDO, PADRE

*Padre, yo me espanto
de estar preso en mi cuerpo, el condenado
umbral, perfecto, este retorno, padre,
eternamente en viaje y muerto, por las cuatro
estaciones y la suerte
echada de los hombres, los hijos
obedientes de la especie, padre,
los muertos venideros. ¿Quién es
este huésped en mi cuerpo? Estos años,
¿de quién son prisioneros en las venas?
¿Qué hago, padre, con mi espanto
a cuestras, y mis días*

en los días implacables de los hombres?

CIUDAD

Dice desde la Escollera:

No es la maldad mi signo

aunque destruyo.

El penetrante llamado de los buques

me eriza por veces en la niebla

(¿qué luna no tienta

el irritante ciclo?)

cuando petróleo y agua

y ese escozor en las rocas

me rodea.

Un día lo vieron

(tampoco es la bondad mi signo)

y me dieron un nombre para sostenerlo todo.

En mi boca está la base de lo precedero.

Mis ostras renacen

sin voluntad ni sino

y desde mi piedra

es la eternidad quien me desnuda.

FF – Me encontro em sintonia com estes corpos de que você trata acima. Chego a pensar que não haveria possibilidade de uma poesia incorpórea, pois a poesia é um “estar em”, um acontecimento que nunca prescinde de sua corporiedade. Mesmo em estado de escrita, há nela um corpo de palavras, letras, sílabas que vão compor ritmos, sons, gestos, vozes... Lembro da introdução de *A Condição Humana*, em que Hanna Arendt afirmava que a condição humana, aquilo que nos essencializa, é que somos

terráqueos, temos como única experiência comum o planeta em que nascemos e habitamos e, muito provavelmente, morreremos. Pensando que o planeta é também um corpo, o que vai tornar este corpo essencial, o que faz com que todos os demais corpos que habitam este planeta tenham uma mesma condição é o movimento. E me parece que seu verso: *En mi boca está la base de lo perecedero* (Em minha boca está a base do perecível) traduz muito bem esta condição. É claro que a condição de movimento nos recoloca como filhos de Cronos, daqueles que ainda são devorados pelo tempo. Por isso, todo corpo traz marcas, todo corpo conta uma história. Minha esposa, Márcia Sel, que é uma terapeuta corporal neoreichiana, diz que muitos dos traumas *psi* de nossa existência podem ser identificados nos padrões corporais de cada um, seja por meio das couraças (rigidez muscular) ou pela própria anatomia.

Digo isso tudo porque seu poema “El miedo, padre”, o qual já havia me chamado a atenção ao ler *Canto Desalojado* (com organização e tradução de Aristimunho Vargas) parece refletir este contato do eu consigo mesmo, já nos primeiros versos: *Padre, yo me espanto/ de estar preso en mi cuerpo* [Pai, me espanto/ de estar preso em meu corpo]. Tais versos, em certa medida, têm a ver muito com a conferência de Michel Foucault, quando afirma: “Mon corps, c’est le contraire d’une utopie, ce qui n’est jamais sous un autre ciel, il est le lieu absolu, le petit fragment d’espace avec lequel, au sens strict, je fais corps.” [Meu corpo é o oposto de uma utopia, que nunca está sob um outro céu, é o lugar absoluto, o pequeno fragmento de espaço com que, a rigor, eu me realizo corpo]. Ou seja, meu corpo é também minha identidade, é um fazer, é, além de tudo isso e um movimento: *je fais*.

Até aqui foi sua resposta que ressoa em mim. Mas quero voltar ao tema da poesia vista como um corpo, um corpo que brota no lírico e é formado, deformado, informado pelo poeta, como você vê o corpo poético na poesia contemporânea? E uma outra pergunta: há nela espaço para a utopia foucaultiana, isto é, para um “corpo sem corpo”, para o espaço do incorpóreo?

AF – Acho impensável uma poesia sem corpo, caríssimo Frederico, uma poesia que você chamaria “incorpórea” e na qual você também não acredita. Claro, isto nos remete à velha pergunta do que falamos quando falamos de poesia, esse velho mal-estar que provoca toda definição de poesia, justamente porque ela será sempre um objeto fugidio.

Imagina que falamos poesia com o mero olhar do receptor, do leitor, da emoção que se apodera de nós. Uma pedra jogada num lago ou num rio provoca uma série de círculos concêntricos. Esqueçamos o objeto –no caso, o poema, seja escrito ou não-, fiquemos no estremecimento da água. Se chamarmos poesia não o objeto deflagrador, mas o estremecimento que esse objeto provoca, então acharemos poesia nesses artefatos chamados poema, mas também em paisagens, em fragmentos musicais, num simples olhar, nos sapatos (eu costumo achar muita “poesia” nos sapatos). Costuma ser a definição romântica de “poesia”. “*Poesía eres tú*”, respondia um romântico espanhol (Bécquer) a sua amada. E devia ter razão, por que não?

Ainda assim, o corpo não estará ausente. Há na emoção poética uma elevação da pressão arterial, da temperatura, um arrepio da pele, uma disposição que é do corpo – ou que é do corpo tanto quanto da alma. E em todo caso, nossa “poesia” se revelará ainda “corpórea”.

Mas te proponho reler este poema da Ana Cristina Cesar, de *A teus pés*, 1982. É um poema sem título, “decapitado”, tão curto e tão vasto:

*olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas*

Aqui aparece o “corpo” de poema, mencionado exatamente como você fez nas suas reflexões. Isto é, já não estamos na poesia como estremecimento na água. Aqui a poesia é um corpo, esse que cai no rio (no leitor) como um meteorito, um objeto que deflagra (ou não) os “círculos concêntricos”. É a poesia definida na outra ponta, não na ponta do “consumidor” mas na ponta do criador, a poesia-*poesis*. E ela também é feita de corpo, sim.

E um corpo com características que podemos adivinhar. Por exemplo, é provável que ele exiba a “espiralidade” do poema, essa anáfora visual na sucessão dos versos revisitada pela tradição. Não quero excluir a poesia em prosa (e nem desprezo a possibilidade de ler no “corpo” do poema de Ana C. uma obra oral), estou falando de uma mera experiência pessoal de leitura: sempre vi esse olhar jogado sobre um objeto

vertical e sobre uma página. Ou talvez eu fui levado a essa leitura pelo próprio poema sem título que Ana C. dispôs frente a mim, leitor.

Do olhar (de Ana C., que corresponde ao meu como leitor que atualiza o poema a cada leitura) surge um poema que, como meu corpo, é feito de duas naturezas. Eu sei que sou feito de alma e de corpo. Seguindo o olhar de Ana C., nessa perfeita *mise-en-abîme*, descubro que o poema possui partes que não são “corpo”.

E descubro mais. Por exemplo, descubro que é preciso um esforço (e tempo, como num exercício oriental) para separar o que é corpo, no poema, do que nele não é corpo. A poeta diz que olha “*muito tempo*” para esse objeto para poder “*perder de vista*” essa parte que não era corpo.

Não sei em compensação se ela olha para conseguir essa “perda de vista” (que também não significa desaparecimento) ou se essa perda se produz sem intenção explícita. Mas eu sei que não se pode ler o poema de Ana C. sem lembrar-se da *náusea* sartreana. Sei por Sartre e, antes, por nossa comum experiência humana, que um objeto contemplado na sua mudez ontológica pode tornar-se atroz, como seria atroz meu corpo desprovido de alma. Impossível também não recordar o terror dos zumbis haitianos.

Mas no relato tradicional do Vodou os corpos sem alma podem obedecer as ordens de um xamã. Não é o caso da experiência da náusea. E nem parece ser o caso desse poema que eu (Ana C.) e eu (leitor) estou/estamos vendo frente a mim/nós, desprovido do que não era corpo.

Meu olhar agiu como uma faca, cortei o que não devia ser *separado* (é o participípio que aparece depois da conjunção “e”, consecutiva aqui, um “e” que convida a constatar uma consequência). E ela não é a náusea, nem o exercício de poder de um xamã; a consequência é outro corte, agora no meu corpo, que provoca esse filete de sangue na minha gengiva.

Eu feri o que não devia ser ferido, mordi –como na comunhão- o que não devia ser mordido, separei o inseparável, e meu corpo age como espelho, a ferida na minha boca é de natureza especular, como eu sou especular a Ana C. lendo, hoje, seu poema.

Mas há uma leitura que pode ir mais longe (no enigma do poema). O poema não diz se esse filete de sangue, prova de uma ferida, seja meu, do eu do poema, seja ele quem for. Eu posso ler esse filete de sangue como prova da ferida que eu provoquei no corpo do poema, e então ele é sangue do corpo poemático. Nessa leitura eu não sou mais especular. Também não sou necessariamente draculino. Eu suguei o sangue do

poema, sim, mas já sabemos as informações emblemáticas do sangue, quiçá vinho feito sangue, quiçá oferenda poemática, e então assistimos a uma leitura-comunhão: eu, Ana C., o poema lido por ela, e o poema dela que hoje eu leio.

Enfim, meu amigo, você e eu continuaríamos proseando dias e dias, mas temos que acabar, e este poema veio para responder algumas das nossas perguntas (mas certamente para colocar perguntas novas). Nem você nem eu acreditamos no “incorpóreo”, e é bom que os teus alunos e os leitores da tua revista lembrem sempre que lidar com poesia é lidar com corpos. Talvez seja a única coisa que aprendam lendo esta nossa conversa, mas se conseguirmos ensinar isso já terá sido suficiente para justificar nosso papo.

FF – Realmente o poema de Ana Cristina Cesar é capaz de oferecer uma brilhante síntese das relações entre *poiesis* e *poiema*, entre a poesia e seu corpo. Além de que o modo como ele ressoa em você já se torna, a meu ver, uma outra poesia, uma poesia em expansão. Mas vamos mudar de assunto um pouco para tratar de seu trabalho. Você é um hispano-falante de nascimento, luso-falante há mais de 30 anos residindo no Brasil (no centro de São Paulo onde fui seu vizinho sem saber), e professor de francês aposentado. Desse modo, eu lhe pergunto: como outras línguas atravessam seu processo de criação? Qual é a sua língua de criação? Estou falando “língua”, mas me referindo, é claro, a uma identidade linguística, ou seja, um modo de pensar que os falantes de espanhol têm, que os franco e luso-falantes não possuem e vice-versa. Nesse sentido, tenho a impressão em alguns momentos de lê-lo em espanhol, mas escuto uma lírica bem brasileira, como por exemplo em “Noturno na Avenida São João”, do qual paga a pena transcrever os seguintes versos: “y todos los idiomas son incomprensibles/como la espera del viento por sí mismo/oyendo su queja vieja de ventana rota” [e todos os idiomas são incompreensíveis/ como a espera do vento por si mesmo/ ouvindo sua velha queixa de janela quebrada]. É necessário calar a língua para falar a poesia?

AF - Gosto dessa sua última pergunta, caro Frederico, a parte dela que é retórica já está respondida, claro, pela negativa. Em Montevideo eu tive (eu e toda minha geração) o privilégio de ser aluno do Coseriu, que nos ensinava os três níveis sobre os que baseou a sua lingüística: sistema, norma e fala. É claro que o poeta deve estar totalmente antenado com os três, com as possibilidades sempre latentes do sistema, com os campos

que abre a norma e com o som vivo da fala em todos seus níveis, incluso o nível das ruas. Mas a resposta a sua pergunta arдилosa é afirmativa se falamos de línguas como unidades históricas e nacionais, como idiomas, digamos.

Dito do outro modo, eu nunca aderi às experiências de “portunhol” –que podem dar resultados estéticos interessantes, claro que sim, e aí estão vários poetas com esse trabalho linguístico –e, numa revista paranaense como esta, é impossível não falar da obra de Wilson Bueno. Aliás, aproveito para render minha homenagem a ele no Paraná. Tive o prazer de participar de uma leitura pública com ele na última vez que ele esteve em São Paulo, lemos no anfiteatro do instituto Cervantes. Aquela figura tensa e delicada ficou para mim como a aura que cerca todos grandes artistas, feita de força e de contenção, de arrojo e de sutileza.

Mas, voltando à nossa conversa, não, eu tentei sempre trabalhar nessas três línguas que são “minhas”, mas sem saltos entre elas. E as “intertextualidades” são das línguas, não são “minhas”. É difícil evitar esses jogos do sentido, principalmente esse nível “fala” deteriora-se aos olhos quando uma língua “se escreve mas não se fala”. Mas com disciplina tudo se supera, ao menos no caso de alguém com alguma consciência idiomática.

A única língua –ou quase- na qual eu escrevi minha poesia foi sempre o espanhol, porque é a língua “materna”, a do leite materno. O francês também me acompanhou desde sempre, desde a infância, e de fato, são as duas línguas em que não tenho “sotaque” naquilo que agora chamam de “performance oral”. O português veio depois, comecei a estudar aos 24 anos, e claro, é a língua de uma das literaturas que me constituem, a brasileira.

Falando nisso você não falou em “identidade” –palavra que costuma vir aderida ao tema das línguas maternas e adquiridas. Em todo caso, minha *identidade* reside em ser este mestiço que efetivamente sou, filho de uma espanhola com um italiano (falo das famílias e das culturas *mix* deles, galega e lombarda), uruguaio por nascimento e por opção, brasileiro por naturalização, latino-americano até as medulas e com a França sempre por perto (isto, por motivos não de trabalho mas afetivos, íntimos, coisas da minha vida, privada digamos). Minha identidade a esta altura está reduzida a “poeta uruguaio”, e é uma boa definição do Alfredo Fressia, para que mais? Sabe, Frederico, eu era amigo do Lêdo Ivo, e ele ficava bravo quando ouvia alguém dizer aquilo do Pessoa, de que sua pátria era a língua. Língua coisa nenhuma, dizia ele. Aliás, o Ledo tem um

belo poema sobre isso, e ele dizia que a pátria dele era sua infância nas Alagoas, que língua não é pátria de ninguém.

Nestes tempos de migrações e navegações entre culturas, a literatura não podia faltar, não podia faltar seu testemunho, ao ponto que ser migrante já é uma identidade literária (e não só literária). E então voltamos ao corpo, para fechar nossa conversa. Se as pátrias eram frágeis, se as línguas se contaminam, se as identidades resultam porosas e mutantes, o nosso corpo é, numa boa medida, só nosso, ou principalmente nosso, e ao menos é uma das partes mais íntimas de nós mesmos, não é mesmo?

FF – No que diz respeito à sua aproximação com a França, eu sinto em sua poesia e, sobretudo em sua prática poética, uma latinidade muito próxima de Borges, com a diferença de que ele possuía uma relação muito intensa como mundo anglófono, enquanto você, com o francófono. Mas, no que diz respeito ao mundo linguístico, as pessoas tendem a ignorar que a América Latina é francófona e, também, anglófona, além, é claro, de ser indígena (basta ver o guarani, quíchua, aimará, more e canichana, que são línguas indígenas oficiais da Bolívia, sendo o guarani também do Paraguai). E, em se tratando de América Latina, você tem publicações no Uruguai, Brasil, México, Argentina, ou seja, tem uma rede de relações com poetas destes países também, e inclusive vem sendo convidado a participar de muitos festivais literários, como no caso do Londrix em 2013. Nesse sentido, eu lhe pediria para falar um pouco da importância dos festivais literários para o poeta e sua própria produção poética. Pergunto isso pois tenho interesse acadêmico nesta questão.

AF – Em termos gerais esses festivais/ feiras do livro/ apresentações/ leituras públicas/ oficinas (e um vasto etcétera) são importantes, digamos que são uma caixa de ressonância da obra que o poeta vai produzindo. Por outro lado, constituem um espaço onde a gente conhece e encontra colegas, se atualiza sobre o trabalho deles, um espaço onde os poetas se conhecem e onde eles se dão a conhecer. Finalmente, constituem um dos modos de recuperar a performance implícita em toda leitura autoral.

Esses espaços são variados, e os resultados também. No Brasil, no Uruguai e na Argentina estamos numa situação de indigência se compararmos com os espaços que os poetas dispõem em outras partes, principalmente no México. Nos encontros de poesia no México ou na Colômbia, por exemplo, você encontra poetas do mundo inteiro, são cosmopolitas, abertos a experiências novas, e esses espaços são promovidos em

diversos níveis, ora pela academia, ora pelas prefeituras, ora por grupos de poetas, que em quase todos os casos contam com apoio financeiro de fundações, dos ministérios, das secretarias da cultura. Aqui no cone sul custa-nos entender que a cultura é cara, sim, que ela exige investimentos. Por exemplo, contamos com poucos espaços acadêmicos. A UEL, que organiza o Londrix junto ao Cemitério de Automóveis, ou o departamento de Espanhol da USP, que também tem organizado encontros de leitura e discussão de poesia, são brilhantes exceções. Uma “Casa das Rosas” ou os ciclos de Centro Cultural São Paulo são pequenos oásis num deserto onde se vêem ao longe, feitos miragem, esses “saraus” que parecem preencher uma função antes sociológica que poética. Em São Paulo também existe esse movimento de poetas jovens, que de uns cinco anos para cá tem feito encontros, festivais, internacionais inclusive (como o Tordesilhas), e agora os editores jovens (Patuá, Demônio Negro, Lumme) fizeram a livraria-café-espço Hussardos...

Não queria esquecer-me de ninguém, porque são todas instâncias generosas. Mas é muito pouco comparado com os espaços do México, inclusive aquele que estão levando adiante países pequenos como é o caso da Nicarágua (o “Festival de Granada” deles é inimaginável aqui) ou da República Dominicana. Finalmente, e com exceção dessa geração mais jovem, os mais velhos sofremos ainda da síndrome do isolamento, essa doença provinciana que nos coloca sempre de costas para tudo que acontece no resto da América latina. Claro, estou falando em termos gerais, eu sei muito bem que há pessoas cultas e com uma visão mais cosmopolita e menos empobrecida de nós mesmos.

FF – Apenas devo fazer um pequeno acréscimo à sua resposta, que seria muito injusta de minha parte se não o fizesse, pois sabemos o quanto a organização de festivais é um trabalho hercúleo e pouco reconhecido, com impacto muito grande na cultura de uma cidade. O Londrix teve o apoio da UEL, e eu tenho buscado transformá-lo num projeto que envolva também a academia, mas sua organização é feita pela Vila Cultural Cemitério dos Automóveis, no qual devo destacar o nome das duas criadoras e grandes batalhadoras do evento que são a Christine Vianna e Edra Moraes. Dito isso, quero lhe fazer uma última pergunta, este número da *Boitatá* é sobre oralidade francófona e sua última resposta foi também um exemplo de como os festivais fazem valer a performance, a oralidade. O que você poderia me dizer sobre a oralidade na poesia

contemporânea? Este tema o atravessa em sua criação poética? Você se preocupa com a performance?

SF – Sim, eu também quero deixar aqui meu reconhecimento ao trabalho da Christine Vianna e da Edra Moraes. Eu sei o esforço que demanda a organização de um festival. Uns anos atrás, eu ousei realizar um simples encontro de poetas de São Paulo no Mosteiro de São Bento. Eram só três dias, com discussões sobre temas previamente determinados e leituras. Saiu tudo bem, felizmente, mas eu... adoeci no fim da empresa. “Somatizei”, como dizíamos acima, o trabalho de engenharia de horários, temas, personalidades belicosas, etc, etc. E também quero agradecer a Edra e a Christine o fato de ter conhecido várias pessoas interessantes, começando por você, caro Frederico (embora quatro décadas antes nos tenhamos certamente cruzado pelas veredas da Ladeira da Memória onde moramos, no centro de São Paulo, você criança, eu ainda jovem e novo no Brasil).

Sim, Frederico, a simples leitura pública –a voz, o corpo de poeta, um público- já é uma performance. Eu fui descobrindo a importância disso muito aos poucos porque, quando jovem, eu era tímido e não lia em público. Sem dúvida, eu vinha de um modelo tradicional – aquele que uma “tradição” pós-renascentista nos dava e que tinha achado uma forma mais ou menos definitiva -válida até hoje- com o poema impresso, “gutembergiano”, normalmente formando parte de uma série, quer numa “plaquette”, quer num livro maior. É um modelo que por enquanto a própria internet não tem modificado ainda. Suponho que os jogos de hipertextos acabarão por se impor, mas por enquanto eu continuo a ver o poema ocupando posições estratégicas na “página” – entenda-se, no espaço da tela, enfim, nada que escape desse vetusto, duradouro modelo.

Os jogos tipográficos que o século XIX introduziu (penso no Mallarmé) e, por outro lado, a experiência da leitura, oral e frente a um público (autoral, sem a *normalização* que a “recitação” impunha), isto é, as experiências sobre os “suportes” – gráfico e vocal- não me motivavam, não me moviam a fazer experimentos novos.

A esta altura, mais do que pensar em jogos tipográficos, podemos imaginar os territórios que a internet abre, e não te oculto uma certa melancolia, a de saber que, na minha idade, já fiquei do lado de fora da festa (principalmente porque, te repito, penso que essas experiências nem sequer começaram ainda).

Quanto à oralidade, eu aprendi do jeito que se aprende tudo na vida: na prática, fazendo, lendo, acanhado no começo, e depois, aos poucos, nesses tais de festivais dos quais falávamos, vendo meus colegas, comparando, verificando em mim mesmo que cada leitura era uma experiência nova e a reação do público também.

Há pouco pediram minha opinião para convidar ou não uma certa poeta para um festival no México (não direi seu nome) e eu desaconselhei porque a pobre –que, aliás, é um boa poeta- é gaga... É um pouco patético, mas o primeiro que exige uma performance oral –no caso, a pura e simples leitura- é uma boa dicção (ou então, um poeta que explorasse sua gagueira como improvável estratégia expressiva –e certamente não era o caso dessa poeta).

Por outro lado, quero mencionar um receio, ou, digamos, uma pergunta que eu me faço, uma incerteza. Eu sei que um poeta sobre um palco –às vezes em teatros grandes- aproxima a poesia do espetáculo. Isso não me parece ilegítimo. Também não creio que a oralidade que podemos praticar hoje reate diretamente com uma oralidade medieval, isto é, a do poeta que se apresenta frente a um público iletrado, que sem o poeta –ou aeda, para ir mais longe ainda e falar em termos homéricos- não poderia ter acesso à poesia. Nas aulas de literatura espanhola é de praxe recordar aos alunos que o *Quixote* era lido em praças públicas ou em pousadas ou nas ruas onde os ouvintes eram normalmente analfabetos, e que essas condições de transmissão têm conseqüências óbvias sobre a organização do texto como conjunto. Algo parecido acontecia com a poesia gauchesca. Mas já quando meu pai recitava poemas gauchescos (ele amava certas árias de ópera e sabia de cor poemas gauchescos), ele já não se dirigia a um público iletrado, isto é, o que fazia era um *espetáculo* (geralmente eu via ele fazer em aniversários, festas de família, e eu adorava ouvir). Então, não tenho nada contra o espetáculo, eu sei que a poesia pode fazer parte dele sem demérito algum para ela.

Mas eu queria te contar uma experiência que considero extrema. É a dos encontros de poesia em países de língua impenetrável para a gente, onde, sem tradução alguma, o corpo de poeta, sua voz, seus tons ganham um sentido que me parece imprevisível –para dizer o menos. Em março de 2013 estive em Istambul, no festival chamado justamente *Istanbulensis*, com poetas de países muito diversos. Os latino-americanos eram um poeta cubano e eu, tinha poetas da Espanha, França e Itália, e de países do oriente médio, também da África do Sul e, claro, vários poetas turcos. Pois bem, eram muito poucos os poemas traduzidos. Os organizadores –e fiz amigos

queridos entre eles- não achavam que a tradução fosse tão importante. O corpo e a voz deviam criar o sentido. O mais estranho é que tudo aconteceu em grandes teatros, literalmente enormes, e que estavam sempre cheios, principalmente de jovens. Antes de ler eu fazia questão de explicar meus poemas em meu inglês macarrônico, e escolhi sempre poemas com ritmos e rimas fixas (não sei se fiz bem). Entre minhas lembranças da bela Istambul estará sempre uma performance da poeta polonesa, quando falou (ela não leu) um longo poema, acho que muito sofrido, pelo menos patético. Eu –como o público todo- observava seus gestos, seu corpo. De algum modo ela me comoveu... Se foi poesia... eu não sei. Não saberei nunca...

Querido Frederico, eu gosto de encerrar nosso papo com incertezas. As coisas claras e aqueles que sempre têm as coisas resolvidas na cabeça me deixam a impressão de poemas pior que sem tradução, eu diria de poemas mal traduzidos e recitados por antigos professores de declamação. Um grande abraço!

Recebido em 17 março 2014

Aceito em 20 março 2014