

**Do fragmento à pedra filosofal:
A alquimia de Casimiro de Brito¹**

**João de Mancelos
(Universidade Católica Portuguesa)**

Palavras-chave: Casimiro de Brito, D. H. Lawrence, haiku, imagismo, fragmento, *Telegramas*

Keywords: Casimiro de Brito, D. H. Lawrence, haiku, Imagism, fragment, *Telegramas*

1. A paixão pela japonesa londrina

Um antigo provérbio japonês defende que os poemas apenas se deixam encontrar por quem os merece. Aos vinte anos, quando seguia o curso *English by Radio*, da BBC, o jovem Casimiro de Brito é selecionado para passar uma temporada de aperfeiçoamento da língua num colégio em Londres. Na capital britânica, partilhou um quarto com um professor de Estudos Orientais — um acaso que viria a marcá-lo decisivamente. Aí, contactou pela primeira vez com a poesia chinesa e japonesa, deixando-se permear pela condensação e pela beleza enigmática do *haiku* (Cantinho, 2006: 1). Numa entrevista a Andreia Faria, Brito explica o significado dessa revelação para a sua vida de escritor:

(...) conheci uma poética que hoje considero a mais bela de todos os tempos (comparável só as nossas cantigas de amigo); entrei num campo de trabalho como eu gosto, a longo prazo, para sempre; entrei na vida (física, mental, sensível) de um ser celestial, a minha amiga japonesa, enfim, coisas bonitas que mudaram o meu caminho. Nunca mais deixei de respirar essa poesia e, sobretudo, nunca mais deixei de pensar (e de fazer) que é preciso conhecer mais do que a nossa tradição poética. (Faria, 2006: 3)

Quase cinquenta anos e quarenta livros depois, Brito continua fiel às musas orientais, em particular às japonesas. Ao longo do seu trabalho de escritor, cultivou o *haiku*, elaborou homenagens a autores do sol nascente (Brito, 1985: 184), e acalenta ainda o projeto de recolher 1500 poemas traduzidos numa obra intitulada *Livro dos Haiku*.

O *haiku*, por vezes pluralizado como *haikai* (um termo que significa “versos de diversão”) é a forma lírica japonesa por excelência. Tradicionalmente, consta de dezassete sílabas, divididas em três versos, seguindo o esquema 5/7/5, para descrever uma cena natural

¹ Mancelos, João de. “Do fragmento à pedra filosofal: A alquimia de Casimiro de Brito”. *Forma Breve* (Centro de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro) 4 (2006): 183-190. ISSN: 1645-927X.

ou um objeto, que concentra um sentimento, ideia ou aforismo (Gray, 1992: 132). De acordo com o tema dominante, multiplica-se em quatro subgéneros: *wabi* (frugalidade), *sabi* (isolamento), *aware* (impertinência) e *yugen* (mistério) (Braga, 1986: 12). Apesar das variações de escola para escola, os *haikai* apresentam uma estrutura dual, como explica Jorge de Sousa Braga, na sua tradução de poemas de Matsuo Bashô (1644-1694), *O Solitário Gosto do Orvalho* (1986):

(...) do ponto de vista puramente retórico, o *haiku* divide-se em duas partes, separadas por uma palavra-chave: Kireji. Uma dá a condição geral e a ubiquação temporal ou espacial do poema (o outono ou a primavera, uma árvore ou uma rocha...); a outra, explosiva, deve conter um elemento ativo. Uma é descritiva e quase enunciativa; a outra, inesperada. A percepção poética surge da colisão entre ambas. (Braga, 1986: 12)

Características comuns a esta poesia são a simplicidade e a dimensão plurissignificativa, que resulta, em boa parte, da brevidade e da ausência, a suprir pela imaginação do leitor. Brito apresenta-nos frequentemente composições concisas, sejam elas *haikai* ou formas derivadas, que ampliam e subvertem criativamente uma forma espartilhada. Trata-se de uma estética do fragmento intencional, onde a concentração de sentido em poucos versos se concretiza por vezes no aforismo (Cantinho, 2006: 2). Brito explica de uma forma particularmente sugestiva que este:

(...) tem a forma de um ovo, de onde pode nascer um pássaro. É um texto mínimo que, começando por surpreender, vai transformar-se em coisa do outro, do leitor, uma vez que a sua estrutura enigmática se presta à interpretação. Deve ser perfeito como o ovo ou uma pedra: não há nele uma sílaba a mais[,] mas tudo o que lá está é muito mais. A única comparação possível é com a forma mais bela de poema que existiu: o haiku. (Faria, 2005: 2)

2. O carácter fragmentário de *Telegramas*

Um dos melhores conjuntos de poemas originais de Brito — excludo, portanto, as traduções — que ilustram a estética fragmentária é *Telegramas*. O livro foi publicado pela primeira vez em 1959, em Faro, numa edição de autor, e reimpresso sem modificações significativas em 1985, na antologia *Ode & Ceia*, que reúne dez obras da fase inicial da produção deste poeta.

O título da obra, *Telegramas*, remete de forma inequívoca para o carácter fragmentário dos textos incluídos. Trata-se de um conjunto de vinte e sete poemas muito breves, o menor

dos quais, intitulado “Bem os oiço” (Brito, 1985: 48), é composto por um único dístico, e o mais extenso, “Viagem” (Brito, 1985: 42), não ultrapassa os vinte e um versos. De facto, a média aritmética destes fragmentos é de cerca de onze versos.

Ao folhear o volume, o leitor nota que a mancha tipográfica reforça este parcelamento. Em geral, as composições dividem-se em estrofes breves (dísticos ou tercetos); os versos são curtos (normalmente com menos de cinco palavras); e, no poema “Silenciosa Memória”, o termo central (“silenciosa”) é translineado, isto é, *fragmentado* em dois: “silen” e “ciosa”. Tal como num telegrama, cada palavra pesa e tem ainda mais eco nos silêncios gerados pelas linhas em branco, nas pausas que sucedem aos versos curtos, na quase ausência de pontuação, limitada aos travessões e às interrogativas.

Esta sobriedade estende-se à variedade linguística, particularmente aos substantivos. Brito emprega um vocabulário estrito, seletivo, evitando a dispersão vocabular, em concordância com os princípios que norteariam o célebre volume coletivo *Poesia 61*, dado à estampa dois anos depois de *Telegramas*, com a participação de Fiana Pais Brandão, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Teresa Horta e, claro, de Brito (Guimarães, 2002: 87).

Entre os termos que recorrem com mais frequência em *Telegramas*, quer no mesmo texto quer noutros, incluem-se “viagem” (Brito, 1985: 39, 42), um vocábulo particularmente querido aos budistas zen, porque associado à ideia de busca; “música”, “musical” e “canto” (Brito, 1985: 40, 42, 47, 49, 53); “silêncio” (Brito, 1985: 40, 41, 47, 49, 50, 51); “tempo” (Brito, 1985: 42, 45, 48); “morte” (Brito, 1985: 43, 47, 48, 49, 53, 54); “vida” e “vivos” (Brito, 1985: 44, 53, 54); “eternidade” e “eterniza” (Brito, 1985: 44, 45).

Destas palavras, realço quatro: “música” relacionada com “vida”, “silêncio” ligado a “morte”. Nos textos da obra em estudo, “música” possui um sentido eufórico e representa a poesia, “a música dos versos” (Brito, 1985: 47), espaço de comunicação plurissignificativa. Em “Viagem”, por exemplo, o percurso através da vida é comparado a uma frase musical, tocada pelas mãos do tempo (Brito, 1985: 42); enquanto no poema “Primavera”, um delicado *haiku*, a natureza encarna a própria música:

Uma árvore tem música
ou é música
balouçando-se?
(Brito, 1985: 53)

Pelo contrário, em qualquer um dos poemas deste volume, o termo “silêncio” assume conotações negativas. No texto “Matéria sensível”, surge o silêncio da censura, conseguido pela força das armas (Brito, 1985: 40); em “Último beijo”, asfixia-se perante o silêncio inútil e cortante das lágrimas (Brito, 1985: 47); em “Silenciosa memória”, está omnipresente o mutismo

da morte (Brito, 1985: 49).

Certos termos (chamemos-lhe *conceitos*, porque adquirem um significado específico no contexto da obra), como “música” e “silêncio”, marcam geralmente uma oposição. Contudo, Brito harmoniza também os opostos, como sucede no texto “Do Amor e da Morte” — uma alusão aos dois grandes temas da poesia ocidental. O poema é arquitetado através de contradições aparentes:

Levntamos casas para o amor
 cidades bombardeamos para a morte

Plantamos a seara para o amor
 racionamos o trigo para a morte

Florimos atalhos para o amor
 rasgamos fronteiras para a morte

Escrevemos poemas para o amor
 lavramos escrituras para a morte

o amor e a morte
 somos.
 (Brito, 1995: 43)

Para surpresa do leitor, no final do poema, os elementos contrários integram-se (“o amor e a morte / somos”), seguindo o princípio filosófico e religioso do *uno*. Acreditar que o homem e a mulher, o ser humano e a natureza, são parte de um todo, denunciando o simplismo da dualidade, é um fundamento do budismo zen. Esta forma de pensar e de estar no mundo teve origem nos ensinamentos de Siddharta Gautama, quinhentos anos antes de Cristo, e alastrou primeiro para a China, misturando-se com o Taoísmo, e daí para o Japão, onde originou as seitas Rinzai e Soto, e permeou a poesia *haiku* (Ling, 2005: 260 e ss.).

Também o fragmento parece aspirar ao *Uno*, a uma necessidade de prolongamento, talvez a uma eternidade. Este tipo de texto, por ser breve e contido, deliberada ou acidentalmente incompleto, gera no leitor uma *sensação de falta*. No entanto, esta ausência não limita o grau de plurissignificação do poema. Pelo contrário, a lacuna gera o ambíguo, e o ambíguo suscita possibilidades. Tal encoraja o leitor a suprir e a construir o sentido através da imaginação, da competência interpretativa, e do recurso à leitura de outros textos, numa espécie de alquimia que transforma o ausente no presente. Neste âmbito, do pouco pode nascer o muito, da mesma forma que um ovo (retomando a imagem de Brito que referi no início desta comunicação) é a promessa de um ser vivo.

O delicado texto “Certa Música”, semelhante formal e tematicamente a um *haiku*, alude a este processo:

Que música nos devolve
 águas nossas
 que não conhecíamos?
 (Brito, 1985: 40)

Um trecho nunca antes lido (as “águas (...) que não conhecíamos”), pode suscitar no leitor sentimentos, memórias e até a associação a textos que nos são familiares (as “águas nossas”). Através deste processo, o desconhecido torna-se conhecido, a peça encaixa-se no puzzle, a terra incógnita revela-se ao descobridor, e revela o descobridor. De acordo com o significado do termo “música” nestes textos, aquilo que opera essa transformação é nada menos do que a poesia.

A construção do sentido do fragmento é mais fácil quando estes surgem agrupados numa antologia temática, como é o caso de *Telegramas*. Aqui, cada texto ilumina e reforça o significado dos outros poemas, gerando o que decidi designar por “teia de sentidos exponenciais”. Se, como sugeria a escritora norte-americana Emily Dickinson, autora de centenas de fragmentos, no texto “Spider sewed at night” (Dickinson, 1979: 134), o poeta é uma aranha laboriosa, então cada fio ganha mais sentido no contexto da teia. O termo “teia” sugere uma ligação sem hierarquia entre os poemas, num sistema de interdependências, onde os fios se cruzam e reforçam mutuamente.

Um exemplo deste processo ocorre no poema “Puzzle”, quando o sujeito poético inquire:

A palavra incido
 na palma da mão
 mas como se a palavra
 não tem dimensão?
 (Brito, 1995: 45)

A resposta surge no breve texto que imediatamente lhe sucede:

Ceifaram-me as asas
 antes de as sentir

Como
 abri-las
 senão imaginando?
 (Brito, 1995: 46, meu itálico)

Uma pergunta responde a outra questão: a imaginação de quem constrói é a imaginação de quem lê, e vice-versa. Em *Telegramas*, o fragmento vai também buscar sentido a obras de

outros autores, através da intertextualidade endoliterária. O melhor exemplo encontra-se no poema “Nós perdemos o sol”. O título surge entre aspas, dado que são palavras do escritor, dramaturgo e ensaísta inglês David Herbert Lawrence (1885-1930), mais conhecido por D. H. Lawrence. Juntamente com Ezra Pound, Hilda Dolittle, John Gould Fletcher, Amy Lowell, Richard Aldington, F. S. Flint, Lawrence foi um dos principais mentores e praticantes do imagismo, a corrente literária que surgiu nos Estados Unidos e em Inglaterra, entre 1909 e 1917, e que constituiu uma assumida revolta contra o romantismo. A alusão de Brito a Lawrence ganha relevância, porque a corrente imagista recuperou algumas das características do fragmento, em geral, e dos textos gregos e japoneses (*tanka* e *haiku*), em particular (Jones, 1972: 15). Economia linguística, musicalidade, tratamento direto do tema, fragmentos vivos em vez de poemas extensos — eis alguns traços que, segundo o poeta e tradutor Flint (1885-1960), deveriam nortear o trabalho dos imagistas (Martin, 1967: 148), e que também emergem em *Telegramas*.

O título do poema, “Nós perdemos o sol”, constitui a tradução literal da frase “We have lost the sun”, escrita por Lawrence na sua última obra, *Apocalypse and the Writings on Revelation*, elaborada durante o Inverno de 1929-30, e vinda a lume no ano seguinte. Este extenso ensaio resume e transmite a visão lawrenciana do lugar do Homem na natureza e no universo. Lawrence detinha um invulgar conhecimento de história natural, pois estudara botânica e o trabalho do zoólogo alemão Ernst Haeckel (1834-1919), e era também admirador de Friedrich Nietzsche (1844-1900), que imbuíu de imagens naturais a sua obra-prima, *Also Sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen* (1883-85) (Garrard, 2004: 89).

Usando uma retórica apocalíptica, própria do discurso eco-poético que marcaria a segunda metade do século XX, Lawrence lamenta a dissociação entre o ser humano e a natureza na era tecnológica. Esta fratura, designada pela filósofa Val Plumwood como *hyperseparation*, resulta que na cultura ocidental o ser humano surja oposto à natureza, numa relação de superioridade/submissão (Plumwood, 1993: 47, 48). Numa perspetiva que é tão ecológica quanto espiritual, Lawrence afirma categoricamente que o ser humano perdeu a unidade harmónica com o meio ambiente:

The great sun, like an angry dragon, hates the nervous and impersonal consciousness in us. As all these modern sunbathers must realize, for they become disintegrated by the very sun that bronzes them. But the sun, like a lion, loves the bright red blood of life, and can give it an infinite enrichment if we know how to receive it. But we don't. *We have lost the sun*. And he only falls on us and destroys us, decomposing something in us: the dragon of destruction instead of the life bringer. (Lawrence, 2002: 77, meu itálico)

Logo no dístico inicial do poema “Nós perdemos o sol”, Brito recusa enfaticamente a

afirmação de Lawrence: “Oh não/Jamais” (Brito, 1985: 39). Nas estrofes seguintes, argumenta:

Nós aqui estamos
vivos em linha vertical
e não perdemos o que
não alcançamos ainda

Eis a nossa viagem
nossos
telegramas
a força clara que somos.
(Brito, 1985: 39)

Se a viagem em busca do eu na natureza, feita através da vida e da escrita, está por concluir, então o destino não foi cumprido — e muito menos se perdeu. À derrota de Lawrence, Brito responde com a lógica e energia com que há dois mil quinhentos e setenta e dois anos, Gautama despertou para a iluminação: “Eu e todos os seres da Grande Terra simultaneamente nos tornamos o Caminho” (Coen, 2005: 46).

Os fragmentos também são um caminho, porque transbordam do papel, expandem o seu significado, suscitam outras leituras e contrariam a ilusão de um destino cumprido. E se um poema é parte do tecido infinito da literatura, construído e destruído e reconstruído, geração após geração, então todo e qualquer texto não é mais do que um fragmento.

Bibliografia

- Braga, Jorge de Sousa. “O haiku”. *O Gosto Solitário do Orvalho: Antologia poética de Matsuo Bashô*. Trad. Jorge de Sousa Braga. Lisboa: Assírio e Alvim, 1986. 12.
- Brito, Casimiro de. *Ode & Ceia: Poesia 1955-1984*. Lisboa: D. Quixote, 1985.
- Cantinho, Maria João. “Casimiro de Brito: Nómada e Trovador”. *Agulha: Revista de Cultura*. <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag27brito.htm>>
- Coen. “Zen Budismo e Género”. *Revista de Estudos de Religião* 2 (2005): 46-57.
- Dickinson, Emily. *The Poems of Emily Dickinson*. Vol. 1. Ed. Thomas Johnson. Massachusetts: Harvard UP, 1979.
- Faria, Andreia C. *Casimiro de Brito: ‘O essencial ainda está por vir’*. <http://casimirodebrito.no.sapo.pt/portugues/entrevistas/essencial_por_vir.htm>
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*. New York: Routledge, 2004.
- Gray, Martin. “Haiku”. *A Dictionary of Literary Terms*. Beirut: York P, 1992. 132.
- Guimarães, Fernando. *A Poesia Contemporânea Portuguesa: Do Final dos Anos 50 aos Anos 90*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2002.

Jones, Peter. *Imagist Poetry*. London: Penguin, 1972.

Lawrence, D[avid] H[erbert]. *Apocalypse and the Writings of Revelation*. Ed. Mara Kalnins. Cambridge: Cambridge UP, 2002.

Ling, Trevor. *História das Religiões*. Trad. M^a José de La Fuente. Lisboa: Presença, 2005.

Martin, Wallace. *The New Age under Orage: Chapters in English Cultural History*. New York: Barnes & Noble, 1967.

Plumwood, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge, 1993.

Resumo

Casimiro de Brito é um dos mais prolíficos poetas portugueses contemporâneos. A sua produção literária é sobretudo composta por fragmentos, revelando a influência dos aforismos gregos, dos *haiku*, e da poesia imagista. Neste ensaio, a) analiso como Brito apropria e reconstrói essas formas breves na sua obra *Telegramas* (1959); b) pondero o poder estético e plurissignificativo da ausência nos seus fragmentos voluntários; c) discuto o modo como o escritor constrói uma rede de sentidos possíveis ao recorrer à repetição de determinados termos/conceitos, no mesmo texto ou em diferentes poemas de *Telegramas*.

Abstract

Casimiro de Brito is one of the most prolific contemporary Portuguese poets. His literary production is primarily composed of fragments, revealing the influence of Greek aphorisms, *haiku*, and imagist poetry. In this essay, a) I analyse how Brito appropriates and reconstructs those brief forms in his 1959 collection *Telegramas*; b) I examine the aesthetic and meaningful potential of the absence in his voluntary fragments; c) I discuss how the writer constructs a network of hypothetical meanings by resorting to the repetition of specific words/concepts in the same text or in different poems in *Telegramas*.