

E POR FALAR EM MÚSICA, ONDE ESTÁ A POIESIS? ANÁLISE DA POESIA-PERFORMANCE DE ANISSA MOHAMMEDI: CONSIDERAÇÕES, REFLEXÕES E (QUASE) ELUCUBRAÇÕES PARA O CAMPO DE ANÁLISE POÉTICO-MUSICAL

Wellington Rogério Da Silva

Professor dos cursos de licenciatura e bacharelado da Faculdade de Música do Espírito Santo "Maurício de Oliveira" - FAMES, doutorando em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF.

Resumo

No Brasil, parece ainda haver uma cultura do fazer musical sem precedentes, sobre o qual o músico ignoraria um pouco da essência da obra musical enquanto arte poética, em detrimento da técnica. Herança europeia, a prática interpretativa que até aqui viajou, na época muito lentamente, deixou marcas de um fazer musical exaustivo, fazendo com que o músico promova um sofrimento maior de si e idealize formas perfeitas automaticamente. Este artigo propõe uma leitura do fazer poético e busca, na medida do possível e das limitações que o próprio texto impõe, uma possibilidade de reflexão do fazer musical.

Palavras-chave: música - poesia - arte - literatura - performance - práticas interpretativas

Abstract

In Brazil, it seems there is still a culture of music making unprecedented, on which the musician would ignore some of the essence of poetic piece of music as art, rather than technical. European heritage, the interpretative practice that traveled this far, then very slowly, left marks of a comprehensive music-making, causing the greatest suffering a musician to promote themselves and idealize perfect forms automatically. This article proposes a reading to make poetic and literary pursuit, as far as possible and the limitations that imposes the text itself, a reflection of the possibility of making music.

Keywords: music - poetry - art - literature - performance - interpretive practices

Introdução

E se “falássemos” de poesia e não de música? Ou pelo menos de uma poesia que leva e que faz pensar em música? Da *performance* da palavra às práticas interpretativas em música? Em suma, falaríamos de uma *poiesis*, que poderá, quem sabe, provocar certos *détournements* no processo do fazer musical. Podemos revisar em Aristóteles os conceitos de *práxis* e o de *poiesis*. De modo geral, o primeiro estaria ligado aos atos morais e políticos, ao trabalho prático, enquanto o segundo às atividades criativas, ainda assim passando pelo processo de produção. Desses conceitos, talvez cheguemos à conclusão que o trabalho do músico se torna *práxis*, pela própria condição que nos é imposta pela sociedade pós-revolução industrial.¹ Isso fica mais evidente quando o antropólogo Stuart Hall afirma que

Desde a Revolução Industrial, o trabalho tem predominado em nossas vidas. O primeiro emprego acontecia aos 15 ou 16 anos, numa jornada de 60 horas semanais, tendo-se um domingo livre para ir à igreja. A aposentadoria ocorria quando já se estava exaurido, com uma expectativa de vida limitada. A estrutura da vida estava amplamente

1 Muitos questionam o prefixo ‘pós’ em relação à era industrial. Aqui fazemos alusão à Revolução Industrial, já ultrapassada pela Revolução Tecnológica da década de 1970 e pelos novos paradigmas que nos são impostos pela era da globalização.

predeterminada: um pouco de religião e muito trabalho. (HALL, 1997)

Em seu imortal verso *De la musique avant toute chose*², o poeta Paul Verlaine (1844-1896) desvelava, dentre muitas outras coisas que a música se elabora no seio das pulsações humanas, com vertigem e adrenalina, com prazer e endorfina, com o corpo que dança, com a palavra que se lança do inconsciente. No entanto, o poeta trouxe ao público o que o homem sempre questionou. Ou seja, não era novidade que, ao afirmar a música antes de tudo, o poeta se referia igualmente à poesia que com ela/nela se realiza. Em suma, música e poesia encontram na *poiesis* um pouco de suas razões de existir: *poiéo*, que se liga a essa palavra, expressa o “produzir”; não necessariamente a produção dos meios industriais, mas aquela que se liga diretamente ao sujeito. Assim, música se produz e se (re) produz continuamente *ad infinitum*. Verlaine, por ter sido antes de tudo um poeta, trouxe as artes que existem há milênios. Além disso, a arte da poesia proporciona a *performance*, termo tão utilizado em nossos cursos superiores de formação de músicos intérpretes e músicos educadores. Sabe-se, porém, que no século XIX o uso do termo *performance* traduzia-se inicialmente pelo trabalho desenvolvido por um atleta, ou, de um modo geral,

2 VERLAINE, P. *L'Art Poétique*, 1884.

por uma ação cumprida. Falava-se ainda da *performance* linguística do sujeito. Retrocedendo ao Século XV, a *performance* era vista como a execução de uma obra literária ou artística, como conhecemos mais intimamente nos dias atuais. O mais interessante disso tudo é que o termo sofreu evoluções e transformações e deu o músico todo o seu significado, uma vez que é pelo domínio da técnica e o da interpretação que o músico se lança (lança-se com o corpo de fato e com a própria alma, ou seja, a sua vida psíquica) nas mais variadas formas musicais, dando ao público um pouco de sua vida laboral e virtuosística. E por que trazemos para este artigo reflexões sobre o poeta francês e o conceito de *performance*?

Um *corpus* estranho?

Muitos professores de instrumento se queixam da falta de leitura e de conhecimento de mundo por parte de seus alunos, que muitas vezes se limitam ao “ato de tocar”. Tentando trazer para a discussão que muitas peças musicais podem ser compreendidas primeiramente como um poema, e que toda poesia traz em si ritmo e som (sendo então música), apresentarei nas linhas que se seguem uma análise da poesia de Anissa Mohammedi. No entanto, trago, à guisa de esclarecimento, algumas explicações acerca

da escolha da obra que aqui analiso.

Primeiramente, a escolha da obra se deu única e exclusivamente pelo fato de se tratar de uma poetisa com que trabalho, e por consequência que me interessa pessoalmente. Se tal fato é inegável, apresentarei pelo menos relevância no estudo do *corpus*, uma vez que *práxis* e *poiesis* encontram, na superação da lógica binária, motivos de interseções mais do que de oposições. É preciso lembrar em seguida que explorarei poemas de expressão francesa, que se inserem no que chamamos de literatura francófona, sem verdadeiramente incluir o conjunto de escritores da chamada França metropolitana. Por isso devemos considerar como francófona toda a produção literária produzida em países que foram colonizados pela França por razões distintas.

Anissa Mohammedi, poetisa argelina, escreve no atual momento em que vivemos e possui uma trajetória um pouco mais peculiar, pois vive atualmente na França, e por isso possui certa distância do contexto espaço-temporal da Argélia. Isso inclusive se torna comum nos dias atuais, criando uma espécie de “poética da migração”. Porém, é preciso pensar que o trabalho do artista é antes um trabalho de sustentação da cultura. Isso pode aguçar o debate sobre atuais projetos do fazer

artístico, uma vez que a sua centralidade, apoiada pelos paradigmas do século XX, dá lugar a deslocamentos/descolamentos, tendo em vista a realidade social, política e econômica em que vivemos. Acerca disso, Hall tece reflexões importantes ao escrever que:

Em certo sentido, a cultura sempre foi importante. As ciências humanas e sociais há muito reconhecem isso. Nas humanidades, o estudo das linguagens, a literatura, as artes, as idéias filosóficas, os sistemas de crença morais e religiosos, constituíram o conteúdo fundamental, embora a idéia de que tudo isso compusesse um conjunto diferenciado de significados - uma cultura - não foi uma idéia tão comum como poderíamos supor.³

Agora sim, nas linhas do antropólogo, podemos afirmar que os processos dinâmicos do artista que interpreta deveriam levar em consideração que

Antes, a "modernidade" era transmitida de um único centro. Hoje, ela não possui um tal centro. As "modernidades" estão por toda parte; mas assumiram uma ênfase vernácula. O destino e a sorte do mais simples e pobre agricultor no mais remoto canto do mundo depende dos deslocamentos não regulados do mercado global - e, por essa razão, ele

(ou ela) é hoje um elemento essencial de cada cálculo global. (HALL, 2003)

Todavia, um músico poderia questionar a não-centralidade da cultura, uma vez que é especialista em compositores barrocos, clássicos ou românticos. Não seríamos inocentes: Revolução Tecnológica nos permite maior trânsito com todas as culturas do planeta, e portanto mais motivos para nos deslocarmos de um centro cultural, na medida em que o fluxo de informações impede maior pureza interpretativa, inclusive oriundas de artistas nativos de uma região onde nasceu o compositor, pois eles também se encontram no mesmo dilema. Em suma, o nosso dilema pode ser igual ao de qualquer outro neste planeta.

Em relação à Anissa Mohammedi, veremos nas linhas da sua poesia que a *performance* da palavra se liga àquela dos fonemas, das figuras de linguagem, dos simbolismos por vezes difíceis de compreender, e que por fim produzem a *performance* do discurso poético, que convoca o corpo e a mente. Isso já faria do poeta um deslocado, já que a Argélia produziu tantos escritores no próprio território. É ainda interessante notar em Mohammedi a preocupação com a musicalidade e a apresentação de seus versos. Por isso, embora através de caminhos em certa medida tortuosos, espera-se

3 Hall, S. 1997

proporcionar ao intérprete uma reflexão acerca do seu "ofício", e ao leitor sensível da complexa arte de viver: ao músico e a todos, viver é uma arte, apesar do lugar comum, pois é algo que se elabora, que se constroi e que se apresenta ao público, ao mundo, à vida.

A análise

Anissa Mohammedi envereda-se pelo mundo povoado por espectros, fantasmas e outros meios que ativam a memória contida em sua poesia, trazendo à superfície do poema uma espécie de angústia existencial. É então por meio da *performance*, sob a qual se desencadeia a evolução da criação poética, que se envolve o conteúdo de um passado que parece permanecer um presente. De um modo geral, a poesia continua sendo um trabalho de metalinguagem e o verdadeiro poema é quase sempre um metapoema. Assim, a poetisa assina a sua escrita pelo título da obra que analisaremos, *Au nom de ma parole*, sinalizando em cada poema que o gozo cerebral que motiva o poeta a trazer à tona o mundo abandonado ao holocausto é uma hemorragia que sai do crepúsculo e do exílio e jorra sobre aquele que vê nas palavras do poema um pedaço de sua história.

Com uma primeira formação acadêmica em

biologia, Anissa Mohammedi, nascida em Alger em 1967 e originária da cabília, afirma que há conjugação entre a ciência da vida, a biologia, e a ciência da alma, a poesia, pois ambas se interessam pelas coisas invisíveis, coisas que não surgiriam necessariamente do exterior. Aliás, a evocação da vida se torna um ofício maior na poesia de Mohammedi, uma vez que a poetisa abandona o mundo imaginado pela Argélia pós-colonial e retorna a uma das origens de sua cultura linguística, a França, e inscreve em sua poesia as marcas de um olhar invisível sobre o mundo e sobre a vida. Do mesmo modo, a música, poeticamente, é sempre o desnudamento do invisível que surge dos elementos escritos do compositor.

Das abordagens preliminares às vias de análise, adentremos o universo poético de Mohammedi. Buscando atender aos reclames de uma análise que privilegia os assuntos ligados ao que aqui proponho, contemplamos neste trabalho a leitura de uma das partes da obra em evidência, a fim de demonstrar que a memória e o olhar do poeta demonstram, como afirma Foucault, um discurso que permite a superação metafísica e questiona o discurso dominante (FOUCAULT, 1972). Segundo o teórico, percebemos na obra de Anissa Mohammedi o *a priori* histórico, já que a poetisa parece

fazer transparecer o jogo de continuidades e de descontinuidades dos fatos que evoca. Assim, os arquivos que se formam nas linhas de sua poesia surgem pelo jogo de relações, que é o nível discursivo, nascem pela regularidade, ou seja, forma-se nelas um sistema de discursividade:

O domínio dos enunciados assim articulado segundo *a priori* históricos, assim caracterizado por diferentes tipos de positividade e escandido por formações discursivas distintas, não tem mais o aspecto de planície monótona e indefinidamente prolongada [...] deixa igualmente de aparecer como elemento inerte, liso e neutro em que vêm aflorar, cada um segundo seu próprio movimento, ou empurrados por algum dinamismo obscuro, temas, idéias, conceitos, conhecimentos. Trata-se agora de um volume complexo, em que se diferenciam regiões heterogêneas, e em que se desenrolam, segundo regras específicas, práticas que não podem superpor. (FOUCAULT, 1972)

Os poemas que se congregam em *Au nom de ma parole* não se organizam como em um livro tradicional ou a partir do fechado conceito de “obra” literária. Desse modo, a poetisa abre o conjunto de poemas sugerindo que as “fibras do seu verbo” capturem o leitor, se ele assim o permitir: *Par le risque/ et la dépossession/ Par l'exaltation/ et l'impulsion/ agrippez-vous/ aux fibres de mon verbe.*⁴ Em seguida,

4 Proposta de tradução: Pelo risco/ e a desapropriação/ Pela exaltação/ e o impulso/ capturem-

chama de “discursos narcísicos” aqueles que “incham” o “gozo cerebral”, reiterando a visão foucaultiana de um arquivo de fatos ou coisas que serão inseridos nas linhas de sua poesia, *au-delà* da soma de textos e da informação institucionalizada. Aqui o narcísico que explode pelo gozo cerebral quebraria a linha da continuidade, fazendo aparecer um novo olhar sobre o mundo que tentará fazer ver em seus poemas: *Lorsque les discours narcissiques/ gonflent la jouissance cérébrale/ vos corps légers tremblent/ sous les Lourdes sensations génésiques.*⁵ E confirma no poema que se segue: *Lorsque mon verbe/ ne supportera plus/ l'orgasme extrême/ mes yeux vous diront/ sans permission/ le non de ma parole.*⁶ Dentre as possibilidades de análise, frisemos nestes versos que a sequência *au non de ma parole* (o “não” da minha palavra) com(funde-se) com o título do livro, *Au nom de ma parole* (Em nome da minha palavra), fazendo das sequências fonéticas mais um diálogo e menos um jogo de oposições. Isso seria da ordem de um desempenho que liga a visão à audição, e por isso mesmo é algo que nos levaria a reflexões acerca da necessidade

se/ pelas fibras do meu verbo.

5 Proposta de tradução: Quando os discursos narcísicos/incham o gozo cerebral/ seus corpos leves tremem/sob pesadas sensações genésicas.

6 Proposta de tradução: Quando o meu verbo/ não mais suportar/ o orgasmo extremo/ os meus olhos lhe dirão/ sem permissão/ o ‘não’ da minha palavra (aspas minhas).

de expor, calar-se e negar a condição em que vive a criação poética ou a própria *poiesis*. Na sequência, os poemas poderiam ser divididos por temas. Teríamos assim um único poema, cuja expressão inicial “sabor afônico” parece nos mostrar pelo paralelismo entre o “sabor” e a “voz que não fala” que a porta de entrada para a manutenção da vida é a boca, onde se sente o sabor e que se combina com a voz que não pode falar (foi privada de liberdade?) e por isso talvez a poesia represente a impossibilidade por meio da sua paradoxal matéria: a palavra. Neste caso, o “fogo”, que seria a própria poesia, tornaria-se a própria fonte de expressão e de desejo: *Saveur aphone/ je mastique la parole prohibée/ Le feu devient alors source/ dans ma bouche*.⁷ Os poemas que se seguem tratam então da overdose “das palavras”, “do silêncio” e “do absurdo”, dos “nervos à flor da pele” e finalmente da “Terra imortal”. Esses poemas constituiriam uma parte do todo do livro, que seguirá explorando outras possibilidades ainda tão complexas para as quais o espaço deste trabalho seria insuficiente.

Arte contemporânea?

Giorgio Agamben (AGAMBEN, 2009), parece ter conseguido explicar ao estudioso dos dias

⁷ Proposta de tradução: Sabor áfono/ envernizo (decoro) a palavra proibida/ O fogo então se torna fonte/ em minha boca.

atuais o complexo termo “contemporâneo”. Em seu ensaio “O que é contemporâneo?” o autor traz um primeiro questionamento: “De quem e do que somos contemporâneos?” Essa indagação poderia nos incomodar, pois comumente se pensa que o contemporâneo é o que se ligaria diretamente às produções recentes, em um sentido cronológico. No caso da poesia que analisaremos, perceberemos uma escritora que se “descola” de um contexto argelino pós-colonial e embarca em excursões mais amplas, questionando o próprio fazer poético pelo questionamento do fazer humano. Poderíamos então afirmar que se trata aqui de uma poetisa contemporânea e que escreve para um público contemporâneo? Seria a poesia de Anissa Mohammedi intempestiva, nas palavras de Roland Barthes, mencionado por Agamben no início de seu ensaio? A poetisa aqui não seria contemporânea por estar presente em “nosso tempo”, mas por trazer à baila questões pertinentes para a manutenção da vida, assim como muitos poetas e escritores já o teriam trazido e que, portanto, seriam igualmente contemporâneos (ver poema de Drummond no final do artigo). Percebemos então em Anissa Mohammedi que a “overdose das palavras” chega às “cavernas”, lugar de trevas: *L’overdose des mots/ à redresser le sourire des cavernes/ tu entendras le souffle*

de l'indifférence/ gémir sous l'étreinte de la
complainte em forme de dépotoir.⁸ Embora
a "luz" seja tradicionalmente o símbolo de
tudo o que liberta o homem de suas mais
diversas prisões simbólicas, é das "trevas" ou
da "escuridão" que aqui trataremos.

Ainda a partir do ensaio de Agamben, o
olhar da poetisa se fixa em seu próprio
tempo. Nele, a palavra, que sofre de
overdose, a própria poesia, parece atingir
lugares dados como cavernas que sorriem. A
figura de linguagem aqui parece contrapor
a escuridão das cavernas aos que nela
habitam, talvez ofuscados pela luz fascista
que reina sobre o mundo, e por isso, mundo
contemporâneo. Em seguida continua:
*L'overdose du silence/ à exorciser la frénésie/ tu
verras la nuit/ coupable du rêve/ abandoner
ses étoiles/ en forme de flots.*⁹ Mais uma vez,
os termos « noite » e « sonho » e « estrelas »
evocariam a escuridão necessária para se
enxergar mais longe a poesia, e, portanto o
próprio mundo. Talvez aqui fique também
o convite para enxergarmos a música pela
via da criação do poeta, que é o compositor.
Agamben afirma que « O escuro não é [...] um

8 Proposta de tradução: A overdose das palavras/
a endireitar o sorriso das cavernas/ tu ouvirás o sopro da
indiferença/ gemer sob a pressão do lamento/ em forma
de lixo.

9 Proposta de tradução: A overdose do silêncio/
à exorcisar a frenesi/ tu verás a noite/ culpada do sonho/
abandonar suas estrelas/ em forma de fluxo.

conceito privativo, a simples ausência de luz,
algo como uma não-visão, mas o resultado
da atividade das off-cells, um produto da
nossa retina». E ainda se pergunta e afirma:

Por que conseguir perceber as trevas
que provêm da época deveria nos
interessar? Não é talvez o escuro uma
experiência anônima e, por definição,
impenetrável, algo que não está
direcionado para nós e não pode, por
isso, nos dizer respeito? Ao contrário,
contemporâneo é aquele que percebe
o escuro do seu tempo como algo que,
mais do que toda luz, dirige-se direta e
singularmente a ele. Contemporâneo
é aquele que recebe em pleno rosto
o facho de trevas que provêm do seu
tempo. (AGAMBEN, 2009)

Assim, o escuro do seu próprio tempo é
o que luta contra a ofuscante luz, sobre a
qual discorreremos mais adiante. Quanto
ao poema, nem palavra, nem silêncio. A
overdose que lhe resta é a do absurdo, que
estaria mais próximo da poesia, uma vez que
a palavra não conseguiria expressar, nem
tampouco o silêncio, como teria sido uma
possível resposta: *L'overdose de l'absurde/ à
basculer le sens/ tu seras l'enjeu/ des mots et du
silence/ puis tu apprendras/ à devenir l'essor/
d'un instant inédit.*¹⁰ Por isso podemos afirmar
que as palavras ou o seu contrário, o silêncio,

10 Proposta de tradução: A overdose do
absurdo/ a bascular o sentido/ tu serás a aposta/ das
palavras e do silêncio/ depois aprenderás/ a tornar-se o
voo/ de um instante inédito.

são difíceis de lutar contra a luz que ofusca a humanidade, e por isso o absurdo, como o voar em evolução de um pássaro (*l'essor*), no instante que doravante se faz inédito.

Os poemas que consideramos como um primeiro grupo terminam com a evocação da “Terra”: aqui se constroi o maior número de poemas (cinco), fazendo justamente da “Terra” o nosso habitat maior, o centro de sua obra. Imortal, a terra se move em seu próprio sentido, o de mundo, país ou território, promovendo assim a quebra dos paradigmas modernos de divisão política, e deixando ao leitor a escolha da parte que lhe cabe no poema: *Terre immortelle/ ton visage ombré/ pétile sous le ciel nuageux*.¹¹ Que dimensão territorial estaria evocando tais versos? Limitar-se-ia ao todo, ao mundo? Ou a Argélia e todo o Magreb também poderiam ser reflexos na memória do poeta? Assim, a Terra, enquanto arquivo, é a página principal de uma longa introdução promovida pelo gozo cerebral e pela palavra que se cala, silencia e aposta no absurdo. Todavia, questionaríamos ainda: por que o “rosto” de uma terra que é imortal permaneceria “escondido” e, velado, liberaria “faíscas”? Mais adiante, no mesmo poema lemos: *Tu propulses l'outrage/ pour protéger le serment/ mais la promesse a trahi/ et tu ne jures/ que par l'âme ancestrale/ la force*

11 Proposta de tradução: Terra imortal/ teu rosto escondido/ libera faíscas sob o céu nublado.

*du temps/ te traverse/ comme un cours d'eau/ Pour abreuver ta mémoire/ qui fait défaut/ le courroux éructe/ des ténèbres des fidèles.*¹²

Percebe-se então, no segundo poema, que a Terra imortal não seria somente o planeta em sua constituição química, mas se realizaria enquanto movimento humano que tudo decide, que impulsiona ao ultraje, que abrevia a própria memória. Essa abreviação da memória parece ser justamente o que o poema tenta trazer à superfície. Essa terra, no poema seguinte, amedronta como o canto da coruja. Essa ave, cristalizada pela superstição, faz do seu ulular a representação do pavor diante do mundo. Assim a poetisa descreve a Terra imortal, que agora se relaciona com o corpo que treme e a carne que provoca os frissons do desejo, em uma espécie de mistura entre o terror e o imenso prazer de estar no mundo: *Terre immortelle/ ton silence m'effraye autant/ que le hululement des chouettes [...] j'attends l'aurore qui viendra/ poser son baiser/ sur mon corps tremblant/ le silence se tait/ dans les frissons de ma chair...*¹³

12 Proposta de tradução: Tu propulsas o ultraje/ para proteger o sermão/ mas a promessa traiu/ e tu juras somente/ pela alma ancestral/ a força do tempo/ atravessa-te/ como o curso da água/ para nutrir a tua memória/ que tem a falta de algo/ a forte cólera arrota/ trevas dos fiéis.

13 Proposta de tradução: Terra imortal/ teu silêncio me amedronta/ tanto quanto o ulular das corujas [...] espero a aurora que virá/ dar o seu beijo/ sobre o meu corpo que treme/ o silêncio se cala/ nos frissons da minha carne...

No terceiro dos cinco poemas sobre a Terra imortal a poetisa convoca pela primeira vez a criança, a quem chama de “filho perdido”. *Terre immortelle/ je prends ton enfant perdu/ par la main/ je fixe son regard/ et je comprends pourquoi/ mes mots son amers.*¹⁴ O filho da Terra, o deslocado em sua condição pouco satisfatória em relação ao poder mundial da Terra imortal é contemplado pelo poeta e lhe dá os motivos pelos quais a estética de sua escrita, neste caso de sua poesia, possui uma carga semântica tão pesada, com palavras tão escuras e viscerais. No entanto, como aquele que reflete sobre o universal, parece, nos versos que se seguem, sugerir uma moral, a da participação para a mudança do sistema, a responsabilidade do indivíduo sobre outrem: *je lui montre le chemin/ de l'éden des enfants du monde/ son sourire éclôt/ avec les bourgeons du printemps/ je lâche la main/ et je conjure mes mots.*¹⁵ De qualquer maneira, de posse dos brotos que crescerão depois do inverno, o poeta parece querer firmar um acordo com o mundo pela imortalidade da Terra, trazendo a esperança mais do que o pavor e o desespero.

No quarto poema sobre a Terra imortal, surge

14 Proposta de tradução: Terra imortal/ eu tomo o seu filho perdido/ pela mão/ fixo o seu olhar/ e entendo por que/ minhas palavras são amargas.

15 Proposta de tradução: mostro-lhe o caminho/ do édem dos filhos do mundo/ seu sorriso escancarado/ com os brotos da primavera/ solto a sua mão/ e suplico por minhas palavras.

a recriação, ainda sobre a responsabilidade do poeta, ou ainda do sujeito. Ao desenhar outro rosto que ultrapassa a promessa, o poeta vomita amargamente com palavras a sua denúncia diante de todos os enganos, todas as promessas e todo o imaginário alimentado pelo mundo contemporâneo, que não passariam de violência ao sujeito (*morsures*) ou sujeira (*crasse*): *Terre immortelle/ je te dessine un autre visage/ plus beau que la promesse/ mon regard ne croisera plus le mirage/ mes mains ne caresseront plus/ les traces des morsures/ mes mots ne cracheront plus/ sur la crasse du mensonge/ mes pas ne connaîtront plus/ le chemin de l'exil.*¹⁶

Finalmente, no quinto poema, o poeta contempla o fruto do seu trabalho, o novo rosto da Terra que permanece imortal. Uma vez realizado, o novo desenho também se immortaliza. O juramento, que pelo mundo era feito em nome dos ancestrais, dos mortos pela violência do mundo em várias instâncias (políticas? sociais? religiosas?) é agora realizado em nome do sorriso da criança, em lugar do já vencido “sorriso das cavernas” como a covardia do sujeito, ou o ulular da coruja, que causa medo e pavor.

16 Proposta de tradução: Terra imortal/ eu te desenho outro rosto/ mais belo que a promessa/ meu olhar não cruzará mais a miragem/ minhas mãos não acariciarão mais/ os traços das mordidas/ minhas palavras não mais cuspirão/ sobre a sujeira da mentira/ meus passos não conhecerão mais/ o caminho do exílio.

*Terre immortelle/ je contemple ton nouveau visage/ je n'ai plus besoin de le redessiner/ et je ne jure/ que par le sourire de l'enfant.*¹⁷

Conclusões

Anissa Mohammadi parece nos fazer contemplar a complexidade dos arquivos que abre, pela descontinuidade dos acontecimentos do mundo contemporâneo. O exílio tanto exposto parece sinalizar a necessidade de se observar que estaríamos todos diante de um exílio no próprio mundo, sobre o qual a poesia consegue pelo menos lançar fochos de luzes intermitentes, que apontariam, talvez para uma esperança ou para uma nova luz, diferente daquela que nos obstrui a memória, que nos limita o pensamento e que ofusca nossa frágil visão. Quanto ao músico que lê os versos da poetisa, pergunta-se: haveria espaço no palco e na mente do público para novas interpretações? De qualquer modo, debater com a prática interpretativa não é tarefa fácil, pois significa tentar mexer com fixidez e material cristalizado por hábitos que herdamos de tantas gerações e de tantas tradições, em sua maioria europeias. Por isso mesmo é que poderíamos pensar que em lugar da reificação do repertório que colecionamos poderia se ceder lugar a uma

17 Proposta de tradução: Terra imortal/ contemplo o teu novo rosto/ não preciso mais redesenhá-lo/ e juro somente/ pelo sorriso da criança.

nova ordem correlacional, acrescentando sempre aos significados precedentes. É o que afirma Wander Melo Miranda (MIRANDA, 1999):

A lógica do colecionador vale-se da singularidade, em oposição ao típico e ao classificável, atuando contra a reificação, que é uma forma de esquecimento. O trabalho arqueológico de anamnesis opera por cortes e recortes no continuum da história - individual, familiar, coletiva - modificando o já fixado e estabelecendo uma nova ordem correlacional, que se acrescenta a um significado precedente [...].

Há exílio ou libertação durante a *performance* de uma obra musical? A *parole* em Mohammadi parece querer nos dizer que o exílio é inevitável, mas luzes intermitentes podem surgir, piscar aos poucos e continuamente. Que esperança poderíamos trazer ao mundo do excesso de luzes midiáticas, fascistas, de correntes homogeneizadoras nós, os que pensamos, ou que pelo menos “pensamos que pensamos” música e/ou poesia? E a palavra (ou o instrumento)? Calar-se-á? Ou gritará ao mundo do ritmo, do corpo e do som que a vida deve perpetuar? Em se tratando de (quase) elucubrações, fiquemos por enquanto com um poema de Carlos Drummond de Andrade que, assim como Anissa Mohammadi, não nos lembra o que

devemos fazer, mas ajuda-nos a esquecer, pois, como “Arestas cortantes de sentido”, a vida, a arte, a poesia são feitos de “cacos”, sucedem-se metonimicamente como fragmentos, sem nunca constituírem, no entanto, uma totalidade ou algo completo. Se de qualquer modo Mohammedi permanecer distante, Drummond poderá igualmente ser útil, uma *práxis*, para a revisão da *poiesis* com a qual lidamos todos os dias de nossa vida, musical ou não.

Já não coleciono selos. O mundo me inquizila.

Tem países demais, geografias demais.

Desisto.

Nunca chegaria a ter um álbum igual ao do Dr. Grisolia,

Orgulho da cidade.

E toda gente coleciona

os mesmos pedacinhos de papel.

Agora coleciono cacos de louça quebrada há muito tempo.

Cacos novos não servem.

Branco também não.

Têm de ser coloridos e vetustos, desenterrados -faço questão - da horta.

Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,

restos de flores não conhecidas.

Tão pouco: só o roxo não delineado,

o carmesim absoluto,

o verde não sabendo

a que xícara serviu.

Mas eu refaço a flor por sua cor,

e é só minha tal flor, se a cor é minha no caco de tigela.

O caco vem da terra como fruto

*a me aguardar, segredo
que morta cozinheira ali depôs
para que um dia eu o desvendasse.
Lavar, lavar com mãos impacientes
um ouro desprezado
por todos da família. Bichos pequeninos
fogem de revólvido lar subterrâneo.
Vidros agressivos
ferem os dedos, preço
de descobrimento:
a coleção e seu sinal de sangue;
a coleção e seu risco de tétano;
a coleção que nenhum outro imita.
Escondo-a de José, por que não ria
nem jogue fora esse museu de sonho.¹⁸*

18 Carlos Drummond de Andrade, Coleção de cacos, Boitempo II.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio, *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

FOUCAULT, Michel, *Arqueologia do saber*. Lisboa: Vozes: 1972.

HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização de Sovik. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MOHAMMEDI, Anissa. *Au nom de ma Parole*. Québec: Écrits de Forges, 2003.

MIRANDA, Wander Melo. *Cad. Esc. Legisl., Belo Horizonte*, 2(4): 95-113, jul/dez. 1999. Disponível em www.almg.gov.br/CadernosEscol/Caderno4/miranda.pdf