

MURILO MENDES, O IMBELE NO CAMPOCONCENTRAÇÃO

Leonil Martinez

“Pós-poema” 1, publicado por Murilo Mendes no livro *Poesia liberdade* (1947) pode ser considerado como a explicitação de um projeto estético e político de longo alcance. Sem dúvida, o próprio título já coloca por inteiro a questão central de tal projeto: o pós-poema confronta-se resolutamente com os escombros, com as ruínas de tudo aquilo que até ali tinham sido o mundo e a poesia, para a partir destes restos e sobras instaurar uma pós-poética, ou seja, uma possível lírica da pós-modernidade. Por outro lado, esta precursora consideração da pós-modernidade pode ser utilizada para a leitura de trabalhos muito posteriores do próprio Murilo, como “Grafito segundo Kafka” 2, publicado em *Convergência* (1970), buscando iluminar as soluções posteriores deste projeto que madrugou com o pós-modernismo. Para facilitar sua consulta, ambos poemas são reproduzidos em anexo no final deste ensaio.

Para o presente trabalho, o termo pós-moderno e seus derivados são tomados no sentido de expressar uma determinada maneira de perceber a experiência e o mundo que aponta justamente para o esgotamento da estabilidade dos significados. Afinal, após o holocausto judeu e as bombas atômicas de Hiroxima e Nagasaki efetivamente tornou-se difícil acreditar ainda na neutralidade do “progresso” e da “verdade” ou da “objetividade” científicas. Com efeito, desde a Segunda Guerra Mundial conceitos como o de progresso científico e tecnológico passaram a ser vistos por muitos como simples instrumentos de dominação e de destruição. Por fim, a argumentação a seguir em grande parte é tributária daquela desenvolvida por Giorgio Agamben em *Homo sacer* 3, principalmente na consideração do campo de concentração como o fato político característico da pós-modernidade.

Mesmo sabendo-se que, quando perguntado sobre qual de seus livros era o de sua preferência, Murilo costumava responder que era o último 4, é bom não esquecer

1 MENDES, Murilo. “Pós-poema”. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.432. Para simplificar as citações, as futuras referências a *Poesia completa e prosa* serão feitas apenas por meio da abreviatura *PCP*, seguida do número da página.

2 *PCP*, p.647.

3 AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

4 Resposta de Murilo ao questionário de João Condé publicada em *Letras e artes*. Suplemento literário dominical do jornal *A Manhã*. Rio de Janeiro, n. 114, p.8, 06 fev. 1949.

que, respondendo ao questionário Proust em 1964, ele declarou ter por divisa justamente a expressão poesia liberdade 5. Este fato possibilita considerar, então, que o contexto no qual insere-se a escritura de “Pós-poema”, ou seja, aquele do livro *Poesia liberdade*, é efetivamente uma das passagens cruciais da máquina expressiva muriliana, de resto um argumento já exposto, entre outros, por Luciana Stegagno Picchio 6. Afinal, sabe-se que “Janela para o caos”, talvez a poesia de Murilo de maior repercussão, também faz parte de *Poesia liberdade*. Assim, pode-se dizer que o pós-poema resulta da radical liberdade do poeta em incluir em seu poetar materiais e estratégias de algum modo até então deixados em segundo plano pela dicção poética. A pós-modernidade é a janela, lente simultaneamente telescópica e microscópica de que se serve para examinar a realidade o “olho armado” pós-poético, atento à diversidade dissonante entre os possíveis pontos de vista sobre um mesmo objeto a partir das diferentes perspectivas existentes nos atos de “ver, rever”, olhar pleno de “uma curiosidade inextinguível pelas formas.” 7

É importante assinalar, fazendo eco a Picchio, que *Poesia liberdade*, “talvez a obra mais conhecida de MM, [é] a mais comprometida com a realidade contingente, a guerra, o fascismo”, e esta “vivência ideológica” teria proporcionado ao livro “um sucesso internacional, bem fora dos confins do Brasil.” 8 Portanto, tratar da realidade contingente brutal da guerra e do fascismo é um dos aspectos centrais desta pós-poética capaz de repercutir até mesmo fora dos “confinos” do Brasil 9. Seria possível acrescentar a esta afirmação que tal repercussão talvez derive antes da maneira pela qual Murilo articula as recorrentes e freqüentes imagens de guerra, como tanques, metralhadoras, aviões de bombardeio, obuses e explosões (até mesmo as flores explodem ou são cadáveres) a outros aspectos de sua poética, do que propriamente o uso de imagens de guerra. Nesse sentido, a utilização da guerra como temática aparece já nos anos 1910 no Marinetti do Futurismo italiano, que fez o elogio da técnica a partir do ponto de vista fascista; contudo, na pós-poemática muriliana, a guerra e seus dispositivos de destruição em massa são materiais incluídos no entretecer de um poetar que erige um novo

5 PCP, p.52.

6 PCP, p.1.673.

7 PCP, p.974.

8 PCP, p.1.673.

9 Os confins do Brasil; o confinamento, sabemos, decorre de uma série de sucessivos confinamentos sobrepostos: confinamento de uma língua pouco utilizada em termos globais; confinamento de uma economia historicamente condenada a produzir apenas o que interessa aos países ricos; confinamento político do último país do mundo a abolir a escravidão e que, até muito recentemente, foi governado apenas pelas elites conservadoras.

humanismo, pautado não pela apologia mas sim pela crítica dos efeitos devastadores da ciência e da tecnologia militarizadas, por uma decidida defesa do pacifismo, juntamente com a forte condenação e denúncia dos autoritarismos. 10

O projeto estético pós-poemático esboçado por Murilo em “Pós-poema” propõe uma poética de atualização radical na forma como o próprio poeta entende sua experiência, que não pode mais ficar restrita ao simples jogo de dualidades, como o existente no par binário ser/não-ser: “trata-se de ser *e* não ser” (grifo meu). Assim, o projeto pauta-se por uma lógica de coexistência interativa entre pólos aparentemente opostos: o anteontem, ou o passado, agita-se vivo no presente e conecta-se ao que ainda vai acontecer, o futuro; a sensibilidade ingênua de anteontem do poeta-menino sente-se ainda pouco à vontade nas calças compridas do pós-poeta, sorri sem jeito... Mas a substituição do paradigma do aparato perceptivo é decidida, firme, não há lamúrias por uma inocência perdida e impossível de resgatar, há apenas a constatação lúcida e pós-poética de que “a caveira pertence ao corpo” e a adesão à realidade mais imediata, buscando mesmo indicar como articulam-se os mais opostos estados da matéria, como pedra e ar (corpo e espírito) os quais, embora nossos sentidos percebam tão opostos em sua essência, de fato não passam de estados físicos limites da mesma matéria.

Evidentemente, os três últimos versos são a refutação pós-poemática ao Hamlet de Shakespeare, refutação realizada por intermédio da substituição do termo *ou* (excludente, ou isto ou aquilo) pelo termo *e* (inclusivo, isto e aquilo). Mais do que isto, o pós-poema apropria-se de uma maneira peculiar desta antiga sensibilidade, vestindo-a com um traje de corte atual, impossibilitando-a de exercer alguns de seus movimentos mais característicos: “ilusão, queixa ou lamento.” Esta forma de apropriação é peculiar, diga-se, na medida em que ela ocorre não exatamente como uma incorporação e mais como uma deformação, ou seja, não como paródia ou pastiche e sim através do questionamento do próprio raciocínio binarista excludente, através da substituição da conjunção alternativa “ou” pela conjunção aditiva “e”. De fato, o Hamlet resultante desta mudança de perspectiva parece algo novo que agrega-se ao antigo personagem sem negá-lo, antes promovendo um aprofundamento de planos por meio da reorganização dos elementos pré-existentes na velha questão. Nesta maneira pela qual o

10 Pode-se dizer que a forma como Murilo lida com a guerra tem muito a ver com o Apollinaire de *Calligrammes* (1918) que, como se sabe, além de tematizar extensamente a guerra, também foi em grande parte escrito durante a permanência do autor nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial. Afinal, sabe-se que Murilo foi um grande leitor de Apollinaire, mesmo antes da década de 1920, como indicam os nove títulos do poeta francês na biblioteca de origem do Centro de Estudos Murilo Mendes.

pós-poema incorpora Hamlet não há a exclusão da dicção ou sensibilidade shakespeareana; ocorre, antes, uma superposição, algo assim como se ao conhecido personagem fosse concedida a oportunidade de diferir não daquilo que o caracteriza, e sim na forma pela qual o caracteriza. O Príncipe da Dinamarca de Shakespeare parece então ser uma modalidade de percepção do mundo, e da experiência, de certa forma infantil (o menino sorrindo sem jeito), frente à complexidade da realidade pós-moderna, as calças compridas do lúcido pós-poeta adulto. Por fim, assinale-se que esta lucidez de raciocínio do pós-poema talvez possa ser traduzida (ou sintetizada) pela expressão freqüentemente usada para descrever a escritura de Murilo: poesia crítica.

Escrito quase vinte anos depois, “Grafito segundo Kafka” pode ser lido como um pós-poema elaborado a partir de uma intensificação e mesmo ampliação das implicações desta estética pós-poética. Sem dúvida, o longo trajeto percorrido entre ambos possibilitou que os processos apenas esboçados no primeiro pudessem chegar à plenitude no segundo. Mas, assim como considerou-se importante o contexto em que se insere “Pós-poema” para uma melhor explicitação das suas implicações, é igualmente importante examinar o contexto no qual está inscrito “Grafito segundo Kafka”. Mesmo porque, no caso de Murilo, a importância do contexto de publicação foi notada já em 1931 por Mário de Andrade, quando ele argutamente observou que a escritura muriliana instaura um estatuto de criação em que “desaparece fortemente a possibilidade da obra-prima, da obra completa em si e inesquecível como objeto. Não são apenas todos os planos que se confundem nas obras (...), mas estas próprias obras, que se tornam enormemente parecidas umas com as outras, ou pelo menos indiferenciáveis na memória da gente.” Assim, desaparecendo a possibilidade de distinção entre elas, “as obras se enlaçam umas nas outras, vazam umas pràs outras, pairam numa indiferença iluminada em que não é preciso mais distinguir a grande invenção da invenção menos forte”, enfim, “a gente não possui mais razão pra separar a obra-prima e a justificar.”

11 Evidentemente, para os objetivos deste trabalho, o fato de que Mário perceba a respeito do livro de estréia de Murilo a impossibilidade da obra-prima, nos termos de Barthes, indica que na escritura muriliana, em detrimento da noção de obra, desde sempre atuou fortemente a de texto. Pode-se dizer, então, que nesta escritura as forças atuantes não buscam constituir um campo delimitado de obra acabada, restando portanto como um campo de forças em permanente reconfiguração, *a work in progress*, ou,

11 ANDRADE, Mário de. “A poesia em 1930”. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967, p.44.

como diz Barthes, como algo que não se detém; atividade produtiva incessante, o texto não cessa de divergir da obra. 12

“Grafito segundo Kafka” foi publicado em *Convergência* (1970), no qual uma das imagens recorrentes mais importantes na perspectiva adotada por este trabalho é a da bomba atômica, a ameaça do holocausto nuclear, infelizmente uma temática de atualidade inesperada no início do século XXI, pois embora a ameaça de uma guerra atômica não tenha preocupado mais as pessoas após o naufrágio da União Soviética, as bombas ainda estão todas aí, cada vez em maior número. Em *Convergência*, a multiplicidade de imagens explícitas da guerra intensamente usadas na segunda parte de *Poesia liberdade* (tanques, obuses, metralhadoras, balas, aviões bombardeiros, etc) dá lugar a uma utilização diversa da imagética da violência da guerra, com o uso relativamente menos intenso de imagens explícitas, como a própria palavra guerra (5 ocorrências) e a palavra bomba (12 vezes), sempre usada no sentido de bomba atômica, de holocausto e de extermínio total. Assim, pode-se dizer que, enquanto em *Poesia liberdade* a questão da guerra parece comparecer em um patamar de engajamento na luta da liberdade contra o autoritarismo no qual ainda não há lugar para o campo de concentração, em *Convergência* ele parece ocupar posição de destaque, juntamente com o temor da guerra nuclear, ou extermínio total, e estas imagens disseminam-se sutilmente ao longo do livro, gerando um clima de terror difuso, embora absoluto, reproduzindo o clima político da guerra-fria, e que imprevisivelmente parece ressuscitar neste início do século XXI.

De qualquer modo, parece indiscutível que o passo decisivo dado por Murilo em *Convergência*, no sentido de perseguir até às últimas conseqüências políticas a estética do pós-poema, é o surgimento do campo de concentração no campo pós-poético. Com efeito, embora o campo de concentração apareça somente duas vezes ao longo de todo o livro 13 (além disto, assinale-se que os termos “câmara de gás” e “cárcere” aparecem uma vez cada 14), o peso destas ocorrências por certo afeta profundamente o campo poético, transformando-o a tal ponto que ele efetivamente torna-se o campo pós-poético, ou seja, consciente de que a experiência atinge no campo de concentração o limite de terror, limite extremo que não pode ser ultrapassado nem mesmo pela linguagem: “qual

12 BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987, p.58-59.

13 *PCP*, p.649 e p.717.

14 *PCP*, p.717 e p.651, respectivamente.

o verbo adequado para estes cárceres/ qual o adjetivo para estas moles (...)?” 15. Dito de outra maneira, o terror das câmaras de gás e dos campos de concentração explode a poética conforme ela até ali tinha existido, apontando para o seu esgotamento, simplesmente porque ela é incapaz de expressar o holocausto em toda sua catastrófica dimensão pós-moderna. Neste sentido, incorporar Kafka é incorporar uma dicção específica da modernidade, o kafkês é uma língua nova, talvez a única capaz de expressar a autonomização do político da qual derivam os superpoderes do Estado moderno em relação ao indivíduo.

Kafka, o novo registro de expressão (pós-moderna) que se instala no esgarçamento entre os gêneros, criando uma escritura ambivalente na qual tendem a desaparecer as distinções entre prosa e poesia. Kafka, o judeu de um gueto de Praga, talvez o primeiro comentador moderno do labirinto, mas desde já pós-moderno labirinto da lei incompreensível, inscrita nos corpos de suas vítimas, aprisionadas na *Colônia penal*. Kafka, a máquina literária que põe em circulação a consciência da catástrofe como o único “lirismo” ainda possível na pós-modernidade: pós-lirismo que aliás “Rejeita qualquer lirismo./ Tachando a flor de feroz.” 16

E é dentro desta dimensão catastrófica que “Grafito segundo Kafka” instala-se inteiramente, já de saída, no deslizamento entre vida e morte, entre vigília e sono, e por fim entre duas diferentes personas, nas duas primeiras estrofes. A partir daí (parte 2), o poema incorpora inteiramente a voz de Kafka, e a primeira tarefa a que se propõe esta voz é expressar para quem (“paraquem”) especificamente ocorre a morte, em oposição a uma descrição genérica da morte existindo apenas mais além (“paralém”), ou seja, da morte como algo que acontece para um outro, desconhecido e indeterminado, em um lugar longe daqui 17. Ao mesmo tempo em que ocorre esta incorporação da voz de Kafka, o próprio Kafka perde o passaporte e o direito de ir e vir, “tudo está, sempre/ Esteve fechado. Alfabeto partido./ A fechadura fecha, não se abre”, o judeu é confinado no campo de concentração, onde é levado “ao armazém de Anubis” 18, a câmara de gás. O alfabeto partido é incapaz não só de expressar este horror, preferindo o papel de anúncio publicitário de sabão, como também de estabelecer comunicação e

15 *PCP*, p.651.

16 *PCP*, p.685.

17 Todavia, deve-se notar que os dois pontos que sucedem ambos os versos podem apontar para uma indeterminação da morte apenas enquanto uma questão essencialmente subjetiva, e não enquanto fato social.

18 Anúbis, na mitologia egípcia, deus dos mortos. Considerado o inventor do embalsamamento, guardião dos túmulos e juiz dos mortos. Os egípcios acreditavam que no juízo das almas, ele avaliava o coração dos mortos com a pena da verdade. Na arte, era representado com cabeça de chacal.

solidariedade entre as pessoas: “Para quem apelar?/ Telefonam em chinês./ Telegrafar à ONU?/ A resposta em kafkês.” A linguagem não é mais capaz de comunicar, mas unicamente de fazer propaganda ou então de constituir um labirinto de normas e leis incompreensíveis (kafkês, a incompreensível língua da pós-modernidade).

O que são grafitos ou grafites? Antes de mais nada, são um transgênero de escritura que questiona radicalmente o estatuto da escrita oficial, normatizada, e que tradicionalmente usa como meio físico de reprodução o papel. Os grafites transformam a arquitetura, os muros das cidades e os espaços públicos nas páginas de um livro infinito, incessante, e impossível de apagar ou conter. As mesmas paredes que opõem público e privado opõem igualmente escrita oficial e pichação: do lado interno da parede, no espaço privado, quadros, estantes com livros, papéis e canetas, teclados de computador, a escrita diurna socialmente tramada e decifrável; do lado externo da parede, o *spray* e a escrita oculta, executada no anonimato solitário do escuro da noite e que em uma de suas modalidades mais instigantes e atuais busca ser indecifrável, apenas os iniciados sabem lê-la. Os grafites são uma transgressão sistemática aos procedimentos normativos da escrita oficial, são a forma adotada pela escrita barrada, impedida em seu acesso ao papel, ao livro, ao computador, são uma escrita que não busca tornar-se escritura legitimadora da propriedade nos cartórios da cidade e sim transformar em um grande livro indecifrável as paredes externas dos imóveis que compõem a imóvel cidade. Os grafites são uma escrita que adere ao corpo social, como tatuagem no corpo das estátuas e dos monumentos, dessacralizando o monumental corpo heróico social. Por fim, e é o que mais importa aqui destacar, os grafites são a escrita transgênero utilizada pelo povo, pela massa, pela multidão. Forma de comunicação e de expressão de massa, a escrita do grafite não pertence à mão de seu autor, como a escrita consagrada; a escrita grafiteira é transpessoal e nominalista, ao contrário da escrita normatizada, que é pessoal e descritiva (sem deixar de ser também prescritiva).

Convergência é composto por três partes de distintos aspectos formais, e a primeira delas, intitulada “Grafitos”, agrupa poemas todos eles intitulados como grafitos. Neste sentido, o título de “Grafito segundo Kafka” apresenta uma particularidade em relação aos títulos dos outros poemas da seção que, tendo em vista os objetivos deste trabalho, vale a pena explicitar. Com efeito, enquanto todos os outros títulos e respectivos poemas certamente endossam o que foi dito acima sobre a natureza dos grafites, “Grafito segundo Kafka” parece ser regido por uma concepção que não

exclui, mas ultrapassa, efetivamente sobrepondo-se a esta natureza. Dito de outra maneira, enquanto os outros grafites inscrevem-se em seu contexto físico habitual de muros, paredes, cadeiras, monumentos, etc, o título em questão sugere considerar a escritura kafkiana como grafite e a imagem de um Kafka grafiteiro, na medida em que o pós-poema muriliano define-se como um grafite feito segundo (ou seguindo) o estilo de Kafka. Desta forma, a escritura kafkiana e a escritura grafiteira convergem no sentido de que a escritura menor possível ao judeu habitante de gueto define-se como grafite por ser uma escrita do terror e da catástrofe pós-moderna, e indecifrável como tal para a maioria dos alemães que dominavam, ou que eram dominados, pelo idioma oficial, ao menos na época em que a maioria dos textos de Kafka foi originalmente publicada.

A pós-poética que pode ser lida em “Grafito segundo Kafka” substitui o antigo lirismo *do* campo por um pós-lirismo *no* campo de concentração. Por isso, o limiar do inferno da terceira parte do poema de Murilo é com efeito o limiar do campo de concentração, inferno impossível de conhecer, assim como é impossível reconhecer ao outro como um ser humano. A passagem parece uma atualização das imagens da entrada de Dante no inferno católico, que ele conhece muito bem, assim como facilmente reconhece Virgílio como um igual. Sabe-se que são destinados ao inferno católico aqueles que não respeitaram os mandamentos, ou leis cristãs, os pecadores, e que lá deverão ser reencaminhados ao cumprimento da lei, cumprindo suas penas e encontrando o “caminho da salvação”. Ao inferno moderno, o campo de concentração, pelo contrário, está destinado o imbele, isto é, o ser pacífico, o não-bélico, o indefeso. Além disto, enquanto o inferno de Dante era apenas o ponto inicial de uma jornada a ser concluída no paraíso, o inferno moderno é uma condenação que é um fim em si mesma: o campo de concentração é o fim na câmara de gás.

Campos de concentração brasileiríssimos, as favelas expõe “nossa técnica atual de asfixia”: “o absurdo, nosso pão cotidiano”. E a brutalidade no trato com a linguagem que caracteriza a parte final do poema (de número quatro), com a brusca e violenta colagem de versos, desconexos apenas em aparência, elege uma estética da “crueldade”, porque esta é “mais lúcida que o antônimo”.

Concluindo, certamente pode-se dizer que a ida do imbele Murilo Mendes ao campo de concentração da biopolítica pós-moderna originou uma pós-poética na qual as imagens paradoxais, como a escada rolante que “sobe para baixo, desce para cima”, funcionam como índices de uma condição humana igualmente paradoxal, incapaz de distinguir “para cima” de “para baixo”. A pergunta quem sou eu percorre todo o poema,

e revela-se impossível de ser respondida: “fui imposto a mim próprio” e assim, “o enigma permanece” até o final, restando um sujeito pós-moderno ambivalente, de identidade evanescente, pois se “a palavra transmite fato e idéia”, na pós-modernidade “o fato evaporou-se” e “a idéia finge”. Portanto, a pós-poesia não pretende nem o prazer estético nem comunicar, pois se é certo que ela fala, não é menos certo que ela fala uma *outra* língua.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Paris: Gallimard, 2000. Préface de Michel Butor.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

ANEXO

Pós-poema

O anteontem — não do tempo mas de mim —
Sorri sem jeito
E fica nos arredores do que vai acontecer
Como menino que pela primeira vez põe calça comprida.

Não se trata de ilusão, queixa ou lamento,
Trata-se de substituir o lado pelo centro.
O que é da pedra também pode ser do ar.
O que é da caveira pertence ao corpo:
Não se trata de ser ou não ser,
Trata-se de ser e não ser.

Grafito segundo Kafka

1

Marcar a solidão, sem consciência,
Sem lâmpada, sem mapa ou mão tangente,
Trocando as letras do seu próprio nome.

Que tinhas de comum contigo mesmo?
Bastava-te o respiro da palavra.
Tua testa, teus pulmões tramaram contra
Ti. Autoabandonado antes de alguém te.

2

K:

Todos falam da morte paralém:

Eu falarei da morte paraquém:

•

Perdi a carta o passaporte o eco.

Magazines fechados. Tudo está, sempre

Esteve fechado. Alfabeto partido.

A fechadura fecha, não se abre.

A escada rolante, em sentido contrário:

Sobe para baixo, desce para cima.

O anúncio luminoso ilumina o sabão.

O ônibus conduz-me ao armazém de Anubis.

Para quem apelar? Telefonam em chinês.

Telegrafar à ONU? A resposta em kafkês.

3

Sou recolhido diante de outro homem:

No limiar do inferno que não sei.

Nem ele sabe.

4

A mensagem era de outro. Para outro.

Deram-ma por engano. Quem sou eu.

•

A versão do robô — talvez genuína.

•

O absurdo, nosso pão cotidiano,

Nossa técnica atual de asfixia.

•

Sou da terra e do céu enquanto textos.

•

Crer num deus: é ser oculto a si

Ou então se manifestar ao próprio ser?

•

Campoconcentração: só para o imbele.

•

Os tremores da terra sem sismógrafo,

Sem sismograma. E sem tremor de terra.

•

A destruição do rito: uma parte do rito.

•

As nádegas na adega de quem são?

A voz que me tocou não é voz, nem me toca.

•

Não sou de meus irmãos, de meus pais ou de mim.

Ottla minha irmã: irmã de quem?

•

Os dois K do meu nome: num só nome.

O F comprimido entre dois A, dois K.

Pobre deste nome sem esfera. Só ângulo.

•

O cristão que não sou, o judeu que me estranho.

Tudo vem de Moisés, vem de Freud ou da Índia.

Houve judeus hindus à época do Buda?

Em Paris sofro de Praga. Em Praga, de Paris.

A crueldade: mais lúcida que o antônimo.

América, Rússia, China, de tão grandes

Tornaram-se para mim abstrações.

Veio Rebeca, mas não era Rebeca:

Antes de chegar, eu destruíra a aliança.

Nada se explica. Tudo se destrói.

E tudo se transforma — para outrem.

Sinto-me a desprazer na casa de um qualquer.

Toda casa é uma praça, e na praça quem sou?

A palavra transmite fato e idéia.

O fato evaporou-se, a idéia finge.

•

Não pedi para nascer, não escolhi meus pais.

Fui imposto a mim próprio. O enigma permanece.

Roma 1964