



LEONARDO MARTINELLI

**“Nem tudo são temas e metros
na composição do poema”**

A persona de Leonardo Martinelli é de difícil apreensão, pois o mesmo guitarrista que tocava em porões barulhentos do underground carioca costumava ser visto em animadas conversas teóricas; o ensaísta meticuloso podia berrar versos em bares; o compositor de rock era também doutorando em Literatura Comparada.

Toda essa heterogeneidade se revela coerente em seu primeiro livro de poesia, *Dedo no ventilador* (2005), e parece explicar o tráfego fácil no espaço e no tempo, o vínculo estreito entre existência e arte, a busca renhida do ritmo e a peneiração obsessiva das palavras.

Respondendo a uma série de perguntas formuladas por **Alessandra Gomes, Dau Bastos, Pedro Andrade e Rosana Barreto**, Leonardo demonstrou uma consistência que, juntamente com a beleza de seus textos, deixava entrever um futuro promissor. Infelizmente, alguns anos depois faleceu – o que torna ainda mais significativa a reedição desta entrevista.

Considerado parte de uma geração nomeada fluidamente como “Pós-pós”, o saudoso poeta não se via à frente de nada, apenas esculpido o suficiente para encarar tradição e contemporaneidade como complementares. Postura semelhante adotava na relação com as demais artes, em abertura cuja fecundidade se percebe em sua poesia.

Dedo no ventilador saiu pela coleção Canto do Bem-Te-Vi, em companhia dos livros de outros quatro poetas igualmente inéditos. Em vista da pluralidade que caracteriza a produção literária contemporânea, talvez haja mais diferenças do que semelhanças entre vocês. Entretanto, o aparecimento conjunto cria uma marola capaz de chamar a atenção da imprensa e, quiçá, dos leitores. Estaríamos diante de mais um indício de que o mercado editorial brasileiro realmente está se profissionalizando?

Espero que sim. Desde que deixou ser “amigo do rei”, o poeta dispõe basicamente dos próprios recursos para publicar. Para não recuar muito no tempo, pensemos em Drummond, que imprimiu *Alguma poesia* com dinheiro da família, e João Cabral de Melo Neto, que fez livro na prensa caseira... Eram projetos individuais. Em 1974, essa situação parece ter começado a mudar a partir do lançamento de uma coleção decisiva chamada Frenesi, com livros de Cacaso, Francisco Alvim, Geraldo Carneiro, João Carlos Pádua e Roberto Schwarz. Eram poetas bem setentistas, com trabalhos de nível muito alto. Quanto à *Canto do Bem-Te-Vi*, foi ideia da poeta Lélia Coelho Frota, que decidiu lançar uma coleção com poetas inéditos, a partir de originais escolhidos por um júri constituído por ela própria, Armando Freitas Filho, Silviano Santiago e Luiz Paulo Horta.

Italo Moriconi publicou uma resenha em que combina uma visão global do que chamou de “Geração Pós-pós” ao elogio pontual de cada um dos poetas. O que você acha do que ele escreveu?

Além de ter sido a primeira, foi a mais importante resenha produzida sobre a coleção. Esse tipo de apresentação de novos poetas

por parte de um crítico conhecido funciona, pois chama a atenção de outros editores e analistas, ao mesmo tempo que estimula as pessoas a adquirirem os livros. Ao falar de “pós-pós”, imagino que o Italo tinha em mente quem estreou depois de Carlito Azevedo, Claudia Roquette-Pinto, Marcos Siscar, Heitor Ferraz e outros poetas que apareceram no final dos 80 e início dos 90. Após esse pessoal, vê-se a Geração 00, ou Pós-pós, que somos nós. Pessoalmente, acho um nome ruim, com uma conotação meio *blasé* que me desagrada.

É verdade que a Geração Pós-pós é dada a frequentar oficinas literárias?

Sim, e não fugi à regra. A oficina de que fiz parte chamava-se Mário Faustino, era ligada ao Diretório Acadêmico de Letras da UERJ e dirigida pelos poetas e professores de literatura Jorge Wanderley, Italo Moriconi e Luiz Carlos Lima. Foi muito proveitosa, pois eu, que não mostrava meus poemas a ninguém, fui obrigado a expô-los ao olhar dos outros. Nos reuníamos toda quinta-feira para discutir poesia nossa e alheia. Havia muita polêmica, porque o Italo, o Jorge e o Luiz Carlos não concordavam em quase nada. Mas como não se disputava nenhum tipo de poder, as discussões acabavam sempre em brincadeira. Depois a gente ia para o bar beber cerveja e continuar falando. Ai a oficina ficava boa mesmo.

Você também gosta de escrever ensaios, a exemplo de “Ferreira Gullar e o tempo do poema”, publicado pela revista Inimigo Rumor. Como se deu o encontro entre texto analítico e escrito poético em sua vida?

Comecei a me interessar realmente por poesia ao travar contato com trabalhos como o dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Gostava de ir à livraria mesmo sem dinheiro, só para ficar lendo *À margem da margem*, os livros traduzidos, tudo o que faziam. Os dois me pareciam muito cultos e estudiosos, eu achava tudo aquilo muito bonito. Ezra Pound dizia que ninguém acorda de manhã e fala que vai escrever uma sinfonia para o “meu amor”; mas um poema todo mundo acha que pode fazer. Ao afirmar isso, ele queria enfatizar a necessidade de se conhecer a tradição para se fazer arte. Tentei isso por meio dos trabalhos acadêmicos, que acabaram sendo um excelente laboratório. Os primeiros textos que publiquei foram estudos críticos, pela própria demanda acadêmica e universitária, de se sair correndo atrás de congresso, discussão, leitura e pesquisa. Já a poesia precisa ser criada de maneira mais paciente, não convém ter pressa. Escrevo poemas desde os 15 ou 16 anos e somente aos 35 lancei um livro.

Desde 1993 seus poemas aparecem em jornais universitários e revistas literárias, todavia, entre os entrevistados do livro Papos contemporâneos 1, você é o mais novo e o que menos publicou. A escolha de seu nome se deve à concordância dos críticos quanto a seu potencial. Como se sente ao ser visto como promessa?

Fico feliz, mas não olho para minha poesia como promessa. Prefiro vê-la como meio de expressão que escolhi desde muito cedo. Agora, que já estou quase na metade da vida, não dá mais para mudar, vou continuar escrevendo. Meu primeiro livro não se compõe dos melhores poemas escolhidos entre um monte que eu tivesse na

gaveta. Foi pensado, isso sim, para começar um trabalho. Por isso demorou tanto. Para mim, foi muito importante arquitetar o livro, seccioná-lo em quatro partes ou vetores aos quais os diferentes poemas se atrelam. Com essa divisão não visei a uma expressão exterior, não tentei dar conta de nenhuma condição especial do humano, e sim reforçar a coerência interna do conjunto de textos. Foi assim que realmente comecei a me sentir autor. Em fase avançada desse processo, mandei os poemas para alguns amigos, entre os quais o Armando Freitas Filho, que gostou e recomendou a publicação de meu livro na coleção.

Você inveja outros poetas?

Invejo mais poemas do que poetas. Foi o que me aconteceu, por exemplo, ao ler um poema da Lu Menezes sobre uma pessoa desacordada no banco de trás de um carro; achei aquela imagem poderosa. Às vezes, a gente nem conhece o livro todo, mas, ao se deparar com alguns textos, já fica chocado. Experimentei isso diante de uns poemas do Ricardo Domeneck, que tem uns processos muito atraentes; gostaria de conhecê-lo e conversar sobre poesia, ele tem ideias um tanto bombásticas e radicais, enfim, não está de brincadeira... Fiquei igualmente fascinado pelos livros do Aníbal Cristobo, argentino que publica muito no Brasil e fez parte da antologia *Esses poetas*, organizada pela Heloisa Buarque de Hollanda. Essa é uma inveja produtiva, provocada por trabalhos que demonstram domínio técnico e muita precisão. Agora, há também a inveja que senti ao ler “A rosa do povo”, quando pensei: “Nunca vou escrever nada que chegue aos pés disso, o século XX existe para que Drummond brilhe”.

Devido ao grande volume de texto que costuma compor um romance, a maioria dos escritores redige as primeiras versões de suas histórias diretamente no computador. E quanto a você, em sua criação poética?

Quando comecei a escrever, não tinha computador. Usava lápis ou caneta e, como minha caligrafia era ruim, ficava com raiva do caderno, então passava a limpo até achar que o poema estava bonito na página. Essa necessidade acabou resultando no hábito de reelaborar muitas vezes cada verso. Hoje em dia, meu processo envolve muita colagem. Redijo uma série de textos, depois escolho os pedaços que me agradam mais em cada um deles e vejo se funcionam juntos. A justaposição de fragmentos acaba gerando novas ideias e dando outras perspectivas aos poemas. O mais interessante é isso.

Esse processo de montagem naturalmente cria elipses e estranhamentos que ampliam o potencial literário, ao mesmo tempo que dificultam a recepção por parte dos leitores mais simples. Você acha que o hermetismo é um traço inevitável da poesia contemporânea que leva em conta os achados do passado?

A tendência ao hermético de boa parte da poesia contemporânea não é negativa nem positiva, mas sintoma de uma realidade que se deve a várias coordenadas literárias e sociais, além da formação de cada autor. Muitas vezes o poeta brasileiro escreve apenas para seus pares ou para estudantes de Letras preocupados em atingir o máximo de rendimento analítico em suas monografias, dissertações e teses. Há também os praticantes do hermetismo vazio,

que é como uma caixa chinesa: você vai tirando uma de dentro da outra e, quando chega ao final, não encontra nada. No entanto, existem poetas que não poderiam ser de outra forma, que por trás do hermetismo guardam alguma coisa cujo prazer de descobrir proporcionam ao leitor. Fazem uma poesia tão boa que não tem sentido cobrar que ainda seja comunicativa. Sem falar que há muita poesia extremamente comunicativa que é horrível, fácil demais de ler, não interessa.

Como a velha discussão entre métrica e verso livre se coloca hoje?

A métrica já foi fetichizada, ao ser vista como detentora da essência do poético. A partir do Modernismo, porém, recebeu um combate cerrado. Agora, para falar do verso livre, citemos Fernando Pessoa, que não abdicou dos metros regulares, mas tão somente do padrão rítmico a que a métrica clássica induz. Na verdade, não existe poesia sem a utilização de recursos musicais que visem ao ritmo. Hoje, a métrica não desperta tanto ódio assim. Poucos são os poetas que não trabalham, em alguma esfera de composição, com versos medidos. Existem aqueles que não conhecem métrica e até podem tirar algum proveito da ignorância; mas são poucos. Acho que não se perde nada em aprender métrica, em conhecer os vários expedientes para contar as sílabas e fazê-las caber no verso. O mais importante é o ritmo, a ser trabalhado no sentido da expressão do pensamento e da imagem. Há aliteração, assonância, eco, enjambement, corte abrupto... Pode-se escalonar um verso para se conseguir o mesmo número de sílabas ou isolar uma pequena parte do verso no centro da página, já pensando no efeito de leitura... Acho que todas

essas escolhas implicam uma determinada atitude diante da literatura e da vida. Para mim, o legítimo é isso. Basta pensar no Paulo Henriques Britto, que trabalha basicamente com formas fixas e é um dos maiores poetas brasileiros da atualidade.

Coerentemente com o que acaba de dizer, você faz tanto verso livre quanto poema respeitoso da métrica. O que pauta suas decisões?

Uso métrica com intenções musicais. Geralmente começo com uma frase ou expressão que me cativa a ponto de querer continuar escrevendo. Se sai com um ritmo decassílabo, por exemplo, posso escolher continuar com o mesmo número de sílabas ou alternar com outras formas; depende do que quero expressar. Por isso é preciso fazer muitos estudos, como um artista plástico, para conseguir uma forma poética. Quando se trata de metrificar, fazer a estrofação, cortar o verso, sou muito cauteloso, até obsessivo, demoro muito para fazer opções. Um problema frequente são os materiais vocabulares: certas palavras incomodam por serem incomuns na língua falada e, ao mesmo tempo, excessivamente carregadas de atmosfera poética. Nas últimas montagens e revisões do livro, preoquei-me em extirpar todo palavreado forçado, capaz de criar efeitos rítmicos, mas sem funcionalidade na composição. Penso o poema de tal maneira como um projetinho arquitetônico que, às vezes, faço bandeirinhas volpianas com a métrica. Gosto de compor silhuetas para cada poema e, ao menos nesse livro, quis que houvesse um reconhecimento imediato da visualidade do poema, sua mancha na página, essas coisas.

Você se refere à mancha, porém não conseguimos enxergá-la tão nitidamente quanto em Mallarmé, Apollinaire...

Mallarmé, no grande poema “Un coup de dés” (1897), trabalhou com verdadeira obsessão a tipografia e a mancha gráfica, como se elas pudessem exprimir uma nova sensibilidade poética, que acompanharia os avanços tecnológicos. Em 1918, publicaram-se os *Calligrammes* de Apollinaire, considerados um marco desse tipo de procedimento, mas posteriormente criticados, já que se veem poemas sobre coração em forma de coração, ou quase isso. De toda forma, muitos poetas contemporâneos continuam cultivando um *approach* mais visualista, mais concreto. Quanto à mancha formada por meus poemas, eu a penso em termos de estrofação, a partir da alternância entre versos curtos e longos. Acho que assim se pode criar um ritmo silencioso. É uma criação simultaneamente sonora e visual, desvendada enquanto se está lendo o texto na página. São esferas que se interpenetram, para criar efeito.

A psicologia, a sociologia e a história costumam ser vistas com desconfiança pela literatura, já que se pretendem ciências, portanto costumam buscar certezas. Já a filosofia se alimenta de perguntas e cogitações, por conseguinte possibilita aprofundamento sem tolher a liberdade. Como você vê a relação da filosofia com a poesia?

Acabamos herdando muito da dureza, entre aspas, do texto filosófico, como um antídoto para a beleza, também entre aspas, do texto poético. Todavia, o que há de mais interessante na poesia moderna, sobretudo em poetas grandes como João Cabral de

Melo Neto, é a existência de quase que uma filosofia rítmica sobre os acontecimentos poéticos. “Treze formas de olhar um melro”, de Wallace Stevens, também pode ser lido como filosofia, uma filosofia algo zen. Essa sintaxe do pensamento filosófico acaba sendo uma das ferramentas da poesia e se reflete na retomada de uma imagem em relação ao circuito que se arma em torno dela. Tentei fazer isso em alguns poemas. Em “Nietzsche: máscara mortuária”, por exemplo, cada imagem tratada se reflete sobre a outra, de modo que não há hierarquia e se abarca tanto o relevo das categorias desenvolvidas pelo filósofo quanto a imagem de seu corpo tragicamente decomposto. Tudo isso funciona como um sistema reflexivo, de espelhamentos. Acho que o entendimento e a imaginação vão ser sempre matéria para a filosofia, enquanto tendem a se espelhar no poético. Acrescente-se que a raiz de toda a poesia é filosófica e religiosa. Ler/ouvir o Antigo Testamento é uma experiência poética de que dá excelente testemunho a tradução que Haroldo de Campos fez do *Eclesiastes*. O mesmo Haroldo escandiu trechos da *Fenomenologia do espírito*, de Hegel, e mostrou como esse texto, tido por muitos como duro, difícil, antimusical e feio, tem um potencial rítmico que se explicita ao se imprimir a cadência poética adequada ao pensamento. O concretista pega uma passagem hegeliana e, mediante cortes e acréscimos vocabulares estratégicos, transforma-a em poema. Acho que esse é um dos tipos de trânsito que pode haver entre filosofia e poesia, a meio caminho do pastiche e da paráfrase.

O niilismo e a violência perpassam seu livro. Que conexão você enxerga entre esses dois termos?

Tento cultivar não o niilismo do desespero, da nostalgia do sublime, e sim o niilismo ativo. O próprio poema em que descrevo a foto da máscara mortuária de Nietzsche me ocorreu como vontade de tratar do fato de o corpo decomposto do filósofo continuar produzindo vida. Para mim, é uma metáfora viva da própria filosofia dele. O niilismo que está no livro é transformador, do homem que diz não ao não, que ultrapassa o estado do querer morrer. Enfrentar o decomposto e o violento é uma tarefa diária. As poéticas da violência – vamos falar assim – sempre se fizeram presentes na história da humanidade. Basta pensar no bíblico *Livro dos juízes*, que é uma carnificina só. O século XX, com duas guerras mundiais e uma mortandade inédita, não teve escapatória senão enfrentar artisticamente o problema. Por outro lado, há diversos modos de encará-lo e o meu é bastante carioca. Tento imaginar o que se passa na cabeça dos personagens que povoam nossos noticiários, nossos medos cotidianos. Esses personagens não devem ser propriedade exclusiva dos produtores; os poetas também podem falar sobre eles. Afinal, como disse o beat Lawrence Ferlinghetti, “poesia moderna é prosa”, também trabalha com fatos e coisas concretas, acontecimentos, cenas do dia a dia. A menos que fique ilhada no significante, o que não me interessa. Acho que semeiei prosaísmo ao longo de todo o meu livro.

Costuma-se ver como nefasto o engajamento em literatura. Só que seu livro parece escapar a essa limitação, ao demonstrar consciência da realidade sem resvalar para a denúncia e, na verdade, limitar a ancoragem ao tempo. O que nos diria a respeito?

Fiquei contente quando li o livro finalmente montado, porque vi que isso transpareceu. Realmente me preocupei em deixar emergir minhas preocupações – não minhas posições – quanto ao modo como o mundo se organiza e à maneira como isso pode ser transposto para a poesia. Tomei emprestada essa ideia do Jacques Rancière, para quem a linguagem literária é política já de saída, não porque remeta a um espaço de significações políticas, mas porque se trata da língua, arena onde se dão todas as negociações. Desarmar o clichê, sabotar uma expressão costumeiramente prosaica com algum adjetivo fora de ordem, alguma conexão que desestabilize, seja no campo sintático ou no semântico, é ser político no melhor sentido que o poema pode ser.

Em seu livro, são frequentes as incorporações de outras artes. Importa-se de comentar alguns poemas em que isso se mostra mais evidente?

“A amiga imaginária”, por exemplo, é um clone de *A noiva despida pelos seus celibatários*, de Marcel Duchamp. Ao ler sobre o fascínio do pintor e escultor francês pela poesia hermética, por Mallarmé, acabei intuindo um princípio de montagem a partir do qual cheguei aos mecanismos de que precisava para escrever o poema. Os músicos também aparecem bastante. Sem Miles Davis e Jimi Hendrix, eu não teria chegado a certas percepções de material sonoro que foram fundamentais a poemas dedicados aos dois. Ao escrever sobre Jimi Hendrix, eu ia lendo os versos ao som da introdução de “Voodoo Child”, que colocava como um *loop* no computador. Já no poema do Miles Davis, peguei um trecho da primeira parte do *Bitches Brew*, a introdução do baixo, e também fiquei lendo em cima, colando um

verso ao outro até que aquilo desse o efeito musical que eu procurava.

Como compositor que também é, como você vê a relação entre letra de música e poema?

O livro que organizou minha cabeça sobre o assunto foi *O balanço da bossa*, de Augusto de Campos. Há letra de música que é poema, como há poema que pode ser musicado. Certas letras podem ser lidas sozinhas e se sustentam como poesia. Poderia lembrar algumas de John Lennon, Bob Dylan... Muitas letras de Caetano Veloso, principalmente num disco como *Joia*, são verdadeiras pérolas de poesia visual. O mesmo se pode dizer do grande artesão Vinicius de Moraes, do qual muitas letras entram sem problema em qualquer antologia poética sua. Em “A felicidade”, por exemplo, ele pega dois lugares-comuns do lírico – “flor” e “amor” – e faz uma aproximação: “Brilha tranquila / Depois de leve oscila / E cai como uma lágrima de amor”. Não é para qualquer um. Agora, independentemente da qualidade, nem toda letra pode ser lida como poesia... Acho que todo poeta deveria saber escrever letra de música, porém nem todo letrista precisa saber escrever poesia.

O que você acaba de dizer também se aplica ao trabalho de um dublê de músico e poeta como Arnaldo Antunes?

Sim. No trabalho do ex-titã a letra e o poema praticamente fazem parte do mesmo processo: muitas letras podem ser lidas como se fossem poemas, mas, se você atentar bem, percebe que há dife-

renças e nuances. O poema tem questões de ênfase, dá-se ao luxo de ser hermético, afinal o livro pode ser lido várias vezes e abrir os significados paulatinamente. Quanto à letra, não pode ser tão profunda e, ao mesmo tempo que privilegia o ritmo, faz-se de palavras mais próximas do coloquial.

Existe alguma possibilidade de o letrista se livrar dessas limitações?

Bom, ele pode trabalhar no underground, na esfera do barulho e da experimentação, o que aliás me atrai bastante. Tanto que há muito barulho em meu livro. Tentei criar uma certa alternância de climas, ritmos e figuras ao longo de *Dedo do ventilador*, pois acho que nem tudo são temas e metros na composição do poema.