

**ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A INFLUÊNCIA DA
POÉTICA ITALIANA EXPERIMENTALISTA NO BRASIL**
Carolina Tomasi

Pós-doc, doutora e mestre pela USP (Departamento de Linguística – FFLCH-CAPES)

Queridos amigos, quero agradecer o carinho desse convite. Agradecer principalmente ao amigo Grácio, ao querido Antonio Carniato. É uma honra estar aqui com vocês, com todos os pares da Academia, que neste ano completa 25 anos. Jovem ainda. Muito jovem para a história das Letras. Parabéns, jovem academia! Parabéns a todos os Acadêmicos que por aqui passaram.

Vou falar um pouco de mim. Primeiramente, pode ser interpretado como um ato de vaidade “falar de si mesma”; mas aqui tem o sentido de dizer de onde eu venho para que cada um possa interpretar minha fala, tendo a consciência plena do lugar em que me encontro. Desde muito criança, tive a sorte de ter um bisnonna (a minha noninha), mulher feminista *avant la lettre* que me ensinou a ler e a ter sabor, principalmente, pela escrita. Afinal, todo sagaz leitor carrega em si a potencialidade de ser um bom escritor. Desde então não parei mais de escrever. Até para ir a um bailinho (nome comum ainda nos anos de 88) eu pedia permissão para o meu pai e para minha mãe, que estão ali sentados, via bilhetinho. Eu escrevia cartas, bilhetes, e os colocava debaixo do travesseiro deles. Deixo aqui bem claro que minha mãe, seguindo a linha da noninha, sempre foi avançada, uma verdadeira feminista, de colocar fogo no sutiã; meu pai sempre foi um homem avançado pra época. Eles estão aqui perto de mim hoje; é uma honra pra mim. Quando me doutorei, preferi que eles não estivessem na sala de cerimônia, uma vez que quem escreve uma tese de 518 páginas, como a minha, sempre leva um pouco de pancada. Pois bem. O fato de meus genitores serem avançados me deixava tranquila para simplesmente dizer “vou ao bailinho, pai!”. Mas não: a minha mente sempre pertenceu à visualidade da escrita, do grafema escorrendo pela página. Eu gostava de borrar a página com a escritura. Invadir as linhas do caderno e deixar meu rastro escrito pela casa toda. Para vocês terem uma ideia, eu escrevia até no espelho do banheiro. Ou, ainda, eu brigava por escrito! E sempre por escrito. A escritura tem uma marca: a vontade humana de deixar seu rastro indelével. E assim de bilhete em bilhete, entrei nas Letras da USP, me graduei; em seguida, fiz meu mestrado na USP; fiz meu doutorado na USP, com passagens pela Università di Padova. Agora, faço meu terceiro pós-doutorado na USP, salientando que este terceiro e atual pós-doc tem uma parceria com o Prof. Dr. Francesco Marsciani, da Faculdade de Letras e de Artes da Università di Bologna, uma das antigas e tradicionais, onde

estudou nosso querido Umberto Eco. E é deste lugar de doutora em Linguística e Arte que venho aqui falar com vocês hoje.

Começo minhas reflexões, afirmando que todas as coisas que fazemos na vida, como humanos que somos, ou fazemos por “repetição” (por semelhança) ou por invenção e diferença. Pensem comigo: (a) dirigir um carro; se não for por semelhança, corremos o risco de bater o carro. Não dá para inventar muito quando se dirige. (b) Abotoar uma camisa. Por repetição (e semelhança), a não ser que você queira inventar e sair por aí feito um palhaço mal arrumado. (c) dar nó em gravata. Por repetição também, torna-se um ato mecânico. Imita-se alguém que te ensinou a dar nó em gravata. Depois de “decorado” ou “aprendido”, vira um ato mecânico. (d) fritar um ovo. Por repetição de técnicas, torna-se um ato também mecânico. (e) escovar os dentes e assim por diante. Desse modo, atos mecânicos convocam a semelhança e a repetição. E a poesia? Esta última merece de nossa parte uma parada no cotidiano para reflexão. É o que estamos fazendo aqui agora: vocês, gentilmente, vieram aqui ouvir algumas de minhas reflexões sobre o ato de fazer poesia.

A poesia, diferentemente do que alguns poetas acreditam, pode ser um ato de *repetição por semelhança* ou de *invenção por diferença*. Afinal, poetas criam ou por cópia (semelhança) a uma tradição ou por invenção (diferença). A poesia de invenção, geralmente, vem com bulas ou receituários; são as conhecidas poesias de vanguarda, que, antes de serem produzidas no atelier do poeta, são prescritas por um manifesto que rezam como elas deveriam ser feitas. Lembrem-se aqui do manifesto da poesia concreta: trata-se de um receituário de como se fazer poesia de invenção, de experimentação.

Um exemplo de *poesia de repetição* são as poesias seiscentistas, as chamadas poesias de agudeza. Ao contrário do rótulo barroco, elas são conhecidas por “agudas”, porque sua técnica requer a repetição ou a cópia dos tratados dos seiscentos. Os tratadistas seiscentistas escreveram os manifestos da cópia: Matteo Sarbiewski (1595-1640), Matteo Peregrini (1595-1652), Pietro Sforza Pallavicino (1607-1667); Baltazar Gracián (1601-1658); Emanule Tesauro (1592-1675); Francisco Leitão Ferreira (1667-1735); todos eles, tratadistas da agudeza, pensaram a poesia seiscentista segundo a pré-dica aristotélica. Assim, recomendam, em seu tempo, a poesia da repetição, da cópia e não da invenção. Melhor o poeta copiasse ou seguisse os tratados de agudeza, melhor seria a poesia. Faço uma nota aqui: lembrem-se de que a noção de invenção ou de genialidade nasceu no romantismo alemão. Os poetas românticos estão acima do bem e do mal; querem ser considerados gênios. Vejam que não são tão gênios assim, não é? Ideia de poeta inspirado pelas musas, de poetas que recebem das divindades a condição de gênio, é uma noção que morre junto com a tuberculose dos próprios

românticos. Daí que não podemos julgar a poesia dos seiscentos, dizendo que elas são uma cópia da outra. Calma lá. Cópia e repetição era uma técnica poética; técnica de excelência por sinal. Não se copiava o conteúdo e sim a técnica. A agudeza era, pois, aristotélica pelo simples fato de se inventar por repetição dos entimemas ou dos silogismos retóricos (todo homem é mortal. Pedro é homem; logo, Pedro é mortal). Os silogismos na poesia de agudeza deveriam ter um *a mais* (um plus), que era a tal agudeza. Assim, o poema deveria ser a repetição de um silogismo complementado por uma comparação entre dois termos que não se combinam por semelhança. Essa comparação eles chamavam de metáfora aguda; essa técnica suscitaria o maravilhamento do leitor. Faço agora um exemplo de metáfora aguda de um verso de Ovídio, que foi um poeta romano (43 a. C. – 18 d. C.), colocado ao lado de Virgílio e de Horácio, poetas de peso, três poetas canônicos da literatura latina, portanto. Ovídio foi muito imitado durante a antiguidade tardia, a Idade Média. Além disso, foi muito imitado, repetido, pelos poetas tratadistas. Tanto é assim que seu verso é citado por Baltazar Gracián, quando ele ensina e mostra a técnica de Agudeza. Não para por aí. Ovídio influenciou Dante Alighieri, Shakespeare, Milton. Todos eles são poetas agudos.

Vejamos o verso de agudeza:

“O, nix, flamma mea!” = Ó, neve, chama minha!

Nesse exemplo, temos uma **técnica poética de agudeza**, que associa no poema figuras (elementos) afastados semanticamente (no conteúdo da palavra): (a) neve + (b) chama. Ao juntarem, no mesmo verso, dois elementos que não são próximos (uma vez que neve é gelo e chama é fogo), o poeta produz um efeito de intensidade poética, pois surpreende o leitor, quando aproxima figuras ou elementos que são tão afastados em seu sentido. O encantamento ou o *maravilhamento poético* se dá no reconhecimento intelectual (no ato da leitura) ao se perceber que o poeta é engenhoso, quando conjuga neve com fogo, impactando o expectador. Embora agudas e impactantes, essas poesias são de um tipo de poeta que produz por repetição e por semelhança. Quanto mais se repetissem ou se imitassem os tratadistas, melhor poeta se era. Camões, por exemplo, imitava não só a técnica formal do soneto, como também a técnica de conteúdo, a da agudeza. Lembram-se do famoso soneto “amor é fogo que arde sem se ver/ é ferida que dói e não se sente...”? Aqui, fica claro que Camões une no conteúdo do poema coisas que não se juntariam no discurso comum do cotidiano: (a) fogo [visual e tátil] + (b) algo invisível; (a) ferida dolorida + (b) algo que não se sente. A repetição é da técnica de aproximar coisas que não se misturam, causando um estranhamento agudo no poema. Tenho um exemplo de Jorge de Lima, caso extremo de poeta de repetição. Jorge de Lima, por

exemplo, chega a copiar partes da Divina Comédia de Dante, bem como copiar partes de Os Lusíadas no livro A invenção de Orpheu. Curiosamente ele chama de “invenção”. Não era não. Ele copiava não só a técnica como o verso *ipsis litteris*.

Esses foram alguns exemplos da tradição poética de *repetição por semelhança*.

Passemos agora para o outro eixo: o da poética da *invenção por diferença*. Gostaria que, ao final da minha fala, vocês notassem uma pequena contradição que há nessa categoria, a dos poetas inventores. Deixarei o suspense para o fim. Todo e qualquer poeta inventor pretende ressaltar, em seus manifestos poéticos, o desejo de se sobressaírem ou ultrapassarem uma tradição que lhes antecedeu. Vejamos o caso do futurismo italiano e de sua influência na poesia brasileira, que é um dos casos mais discutidos pelos estudiosos da literatura e da arte.

O futurismo foi um movimento italiano -- e aqui no evento somos em muitos deles -- artístico e literário iniciado em 1909. Felippo Marinetti, poeta e artista, um dos responsáveis pela divulgação do Manifesto Futurista, tanto fez que se posicionou como referência da primeira vanguarda futurista. Elenco agora algumas características do futurismo: (a) ruptura com a tradição passadista, considerada por eles de “conservadora”; (b) valorização da velocidade, das máquinas, da indústria, todas “mote” de seus poemas; (c) desejo de atrelar as artes poética e plástica ao universo das máquinas; o pintor futurista, Gino Severini, por exemplo, afirma em mais de um lugar, no manifesto, que considera mais belo, mais artístico, pintar uma locomotiva, uma máquina, do que uma musa inspiradora ou uma “*donna*” renascentista; (d) prática de propagação do manifesto futurista e da poesia como forma de comunicação veloz; (e) utilização de artifícios fonéticos e fonológicos para simular rumores e ruídos que imitassem, no poema, o trem, o carro, os sons dos objetos modernos; (f) fragmentação e quebra inusitada dos versos para simular, no poema, a endeusada velocidade; (g) na pintura futurista, por exemplo, Umberto Boccioni e Gino Severini utilizam a mistura (amálgama) de cores para dar um efeito visual de contraste, que gera um outro efeito, o pretendido efeito de velocidade; (h) uso de sobreposição de imagens, do derretimento de linhas, criando deformações e desmanches e, aqui, novamente produz um efeito de velocidade, de movimento e de dinamismo no discurso da pintura de vanguarda. Todos esses artifícios situam o futurismo como uma vanguarda que predica a produção poética por invenção, na medida em que atua por diferença em relação ao seu passado. A partir do futurismo italiano (1909), há uma sequência frenética desse tipo de poetas inventores. A modernidade, por meio da indústria, da ciência, do mercado, traz para a poesia e para a arte esse desejo de superação, de progresso, de invenção.

Na própria Itália, depois de alguns anos, no final do século XX, surgem os poetas inventores do tipo experimentalista-formalista. O que seria um poeta experimentalista-formalista? Antes de defini-lo, vamos lembrar de alguns tipos de poetas: (a) o poeta do coração, cuja preocupação é imitar os poetas românticos, erigindo poesias preocupadas, exclusivamente, com o conteúdo ou com a mensagem. Esse primeiro tipo se preocupa em transmitir sentimento, transmitir a dor do poeta genial ou transmitir as preocupações com a existencialidade da vida; (b) o poeta panfletário, cuja preocupação é também com o conteúdo; sua poesia é de protesto; (c) o poeta icástico, cuja preocupação é reproduzir o mais fielmente possível o mundo e os objetos do mundo; Alberto de Oliveira, parnasiano, escreveu um poema em que descreve um simulacro de vaso grego; (d) o poeta logocêntrico, cuja preocupação é com a forma, ou seja, é um tipo de poeta que se preocupa em trabalhar com as palavras; assim como o pintor utiliza as invenções com a tinta para inovar, o poeta logocentrista é o arquiteto das palavras. Ele se preocupa não com a mensagem do sentimento, mas com a criação por meio de palavras. É um poeta que não se preocupa com gêneros. Ao contrário, rompe os gêneros, instituindo a “proesia”; e aqui prosa se confunde com poesia, ficando complicado estabelecer divisão entre elas. Este último tipo é o poeta experimentador-formalista, que acabou por construir uma linha de tradição poética, a conhecida linha experimentalista.

Nanni Balestrini por meio do Gruppo 63, nos anos de 1958, por exemplo, influenciou sobremaneira a produção poética do final do século XX no Brasil (a poesia concreta e a neobarroca dos irmãos Campos). A técnica desse poeta inventor consiste em: (a) violentar a estrutura conhecida da língua natural, da língua cotidiana, levando a um limite extremo de rompimento da estrutura conhecida e desestruturando o falante acostumado com a linearidade da fala cotidiana; (b) “desenvelhecer” a literatura italiana; (c) criar/inventar a poesia-objeto, isto é, a poesia que se pretende objeto de arte; isso se verifica pela aproximação entre poetas e pintores, que se juntavam em laboratórios de artes plásticas, poéticas e musicais para criarem as poesias-objeto; (d) preocupação, quando postulam o objeto artístico, em construir poesias visuais, de apelo à expressão, cuja construção acaba por espalhar grafemas na mancha da página; a mancha da página, por sinal, já não é mais só o fundo para as letras pretas e sim tem um papel de adjuvante visual.

Uma das técnicas mais difundidas por Nanni Balestrini, que acabou influenciando a poesia concreta e neobarroca dos irmãos Campos, é o que o Gruppo 63 de experimentalistas chamava de aproveitamento dos dejetos (das sobras) da língua natural. Trata-se de uma estética de reuso e de reaproveitamento dos descartes linguísticos da produção de massa. De

influência dadaísta, os poetas experimentalistas do final do século XX produzem seus objetos poéticos segundo a técnica do ready-made dadaísta. Os principais procedimentos utilizados por Balestrini foram o recorte, a montagem e a colagem. Desse modo, a atividade poética é concebida como recombinações (recorta e cola) de fragmentos linguísticos preexistentes nos “pedaços” de realidade da língua falada. Eles pegavam jornais e dali extraíam a matéria-prima para a edição da poesia (recorte-montagem e colagem). É um manifesto, que mostra que a poesia, o objeto artístico visual, é extraído do grau zero da língua natural. Traduzindo em miúdos, grau zero é o primeiro sentido da língua, sem conotações ou duplos sentidos. Ou seja, os poetas e artistas que produzem as poesias de colagem o fazem tendo como matéria-prima as palavras, as letras, os grafemas dos jornais, que carregam o sentido de língua do cotidiano, de língua primária, utilizada para comunicação. Onde esses poetas de invenção formalista-experimentalista queriam chegar? Queriam exprimir que faziam arte de invenção com uma matéria simples, do cotidiano de qualquer pessoa comum. Melhor ainda, para ser poeta não precisa carregar aquela áurea de gênio, de inspirado por musas ou qualquer coisa que o valha. Para ser poeta precisaria ter em vista que poesia se faz com palavras e com o trabalho em cima das palavras do cotidiano, do dia-a-dia. Sem muita glória. Sem muito mimimi.

Todos esses poetas italianos de invenção, os experimentalistas-formalistas, sobretudo, influenciaram fortemente a poesia brasileira do final do século XX (concretistas e neobarroquistas) e as artes plásticas (as colagens de Duke Lee, as colagens de Carlos Fajardo). A partir do manifesto da poesia concreta, a contemporaneidade poética brasileira passou, então, a conviver com a briga velada (e, muitas vezes, descarada) entre poetas de invenção, os que querem ser diferentes, e poetas da repetição, os poetas preocupados com as mensagens sentimentais e existenciais, os que se inspiram em alguns poetas arraigados em conteúdo amoroso, em conteúdo político, em conteúdo social, entre outros; o que importa é que os de *invenção* querem aproximar sua produção das artes plásticas e dos objetos visuais, e os de *repetição* aproximam-se da forma mais tradicional (e aqui sem nenhum juízo pejorativo), a da ode, a do soneto, a das quadrinhas, a das poesias rimadas. Há, ainda, uma subcategoria dentro da categoria dos poetas de repetição: são aqueles que, na contemporaneidade, “imitam” os poetas modernistas, cuja preocupação é com o verso livre, com os enjambements, com a rima interna, com o ritmo (Manuel de Barros é um exemplo na contemporaneidade; Ana Cristina César, Fabiano Calixto, Eduardo Sterzi).

No início de minha exposição sobre os poetas de invenção, eu mencionei que haveria uma contradição que permeia tais poetas. Qual seria, então, essa contradição? Como estão preocupados na divulgação de seus manifestos, os poetas de invenção, normalmente, juntam-

se aos artistas plásticos para criarem seus preceitos e manifestos. Aos juntarem-se, tem em vista, não só o fazer poético, mas também e, principalmente, a propagação de suas técnicas. Nessa circulação de técnicas, há uma descentralização do fazer poético e a importação de fazeres poéticos; como tudo tem seu pró e seu contra, o fato de ter havido grande circulação dos manifestos, as técnicas experimentalistas-formalistas alastraram-se no circuito Europa-Brasil, levando a uma saturação poética. Ou seja, algo que era para ser de invenção acabou se tornando “repetição”. Irmãos Campos repetiam Nanni Balestrini, que repetia Ana Hatherly, que repetia Nanni, enfim, um círculo vicioso que levou as poesias visuais a um esgotamento tamanho que causou ojeriza em alguns poetas contemporâneos.

Qual é a vantagem do poeta inventor, do poeta experimentalista-formalista? É que eles não se fecham em suas casas ou em seus quartos para produzir suas poesias, como gênios independentes. Para mim, isso não é ser poeta. Poeta quer poeta, poeta quer artista. Essa é a maior lição que deveríamos ter aprendido com os poetas de invenção: aprender a se juntar; artistas plásticos, músicos e poetas juntos em laboratório são capazes de produzir arte realmente tocante e eficaz, capaz de atuar no mundo contemporâneo.

A pergunta que deve sempre latejar na nossa mente: para quê e para quem o poeta escreve? Por que o poeta escreve aquilo que escreve? No fundo, somos todos repetidores, seja por semelhança, seja por diferença. Se somos repetidores, se somos poetas, pergunte-se: “sou poeta. Mas a que tradição me vinculo?” A de poetas visuais, os inventores, os que circulam entre os artistas e os que repetem as técnicas formais, propondo a quebra da linearidade, propondo a poesia espatifada na página? Ou sou o poeta da tradição verbal, o da repetição das formas tradicionais do verso que não se quebra? O da repetição dos sonetos, das odes? O da repetição das rimas de dicionário de rimas? O da repetição de conteúdos sentimentais e panfletários? Pergunte-se: se você é poeta, certamente saberá dar essa resposta para você mesmo ou para seu leitor. Sou de que linha de repetição? A repetição por semelhança ao passado? Ou a repetição por diferença ao meu passado? Talvez seja essa consciência crítica que falte para a maioria dos poetas. Consciência que sobrava ao poeta de invenção experimentalista-formalista, pois este último vivia em rodinhas de artistas, vivia criando seus manifestos, seja para o bem, seja para o mal. O que está em jogo aqui é a programação do fazer artístico. Não se acorda de uma noite mal dormida, espreguiçando e se sentando na escrivaninha, dizendo: “agora, vou sentar e fazer uma poesia”. Peraí... Que poesia? O que você vai escrever, o conteúdo, é de relevância poética? Com que técnica que você vai escrever? Ao pretender escrever, você foi influenciado por quem? Por qual grupo de poetas

ou de artista? O que é o eu e o que é o não-eu? Onde terminam as vozes do outro e onde começa a minha voz? Poética da semelhança ou poética da diferença?

Nunca me esqueço de um trecho de Harold Bloom, no belíssimo livro *A anatomia da influência*, em que ele menciona que “não pode haver tradição literária viva (seja qual ela for, visual – espacial - ou linear - temporal) sem canonização secular, e juízos de valor literário não têm importância se não forem explicitados”. Aqui eu chamo a atenção de vocês poetas para ouvirem, de vez em quando, a crítica, pois ela aponta, pelo menos em artigos ou em livros, o que pode ser considerado hoje como a grande literatura. Ela existe sim; e identificá-la não é só possível, mas também essencial para que qualquer poeta possa melhorar sua técnica. Por que sempre é possível melhorar. E o diálogo é necessário. Poetas para serem melhores deveriam pensar em: (a) conviver com outros poetas; (b) conviver com artistas plásticos; (c) conviver com a crítica literária e com linguistas (e aqui me coloco... mas... elogio em boca própria é vitupério); (d) conviver com músicos. Por falar em músicos, quem aqui se incomodou com o prêmio Nobel dado a Bob Dylan? Espero que ninguém daqui em nosso meio de letrados.

Tentei entender o discurso dos incomodados; alguns diziam “onde já se viu dar um prêmio de literatura a um músico?” Temos de ter calma em nossos ataques. Ou é melhor não atacar quando o argumento se limita a dizer: “músico é músico; poeta é poeta”. Nunca ouvi maior asneira. Poetas gregos, como Homero e Safo eram poetas da oralidade. A poesia antecede a escrita de livrinhos impressos de poesia. Por que não pensarmos em dar um Nobel retroativo para Homero? Ou se fosse dado a Homero ninguém reclamaria.

Dylan criou novas expressões poéticas dentro da vasta tradição cançãoeira norte-americana. E o prêmio, note-se, adveio das músicas de Dylan. A Academia Sueca considera-o o maior poeta vivo. Enquanto ele viver, ele será o maior poeta. Segundo minhas reflexões, posso considerar Dylan um poeta complexo. Elenco aqui alguns poetas-Dylans encampando o mesmo poeta: (a) O poeta Dylan da repetição de conteúdos sociais, políticos, religiosos, amorosos. (b) O poeta Dylan da invenção, preocupado com a sonoridade impactante que toda poesia tem de ter. (c) O poeta Dylan não só como figura importante do mundo literário, mas de qualquer mundo universal conhecido nosso. (d) O poeta Dylan cançãoeiro: suas letras sustentam-se como poesias, sem dúvida nenhuma, separadas de sua melodia. (e) o poeta Dylan que dialoga com o passado, pois é também um repetidor de estilos tradicionais ingleses, como o bardo, o arcaico-popular, que se erige via tradição da poesia oral, em que a dicção e o ritmo são bem marcados. Só um grande poeta condensa essa gama de tipos poéticos (só aqui eu mencionei cinco Dylans em um só). Seja lá o que for, a premiação dá

uma repaginada, uma revigorada na tradicional premiação do Nobel, cujas escolhas dos melhores em literatura pareciam no passado mais voltadas para poetas panfletários e ativistas políticos norte-americanos.

Os versos de Dylan são, em sua maioria, visionários e agudos, reunindo personagens da história, da literatura, da tradição lendária, da bíblia e tendo um tom acentuadamente profético. Num tempo em que o futuro parece estar em suspensão, em situação de parada, parecendo não existir, nada melhor do que um poeta profético-apocalíptico, como Dylan, para receber essa premiação.

Nunca é tarde dizer que nascemos na tradição da poesia impressa. Os poetas querem imprimir suas poesias na mancha da página, deixar ali seu rastro. Declamar é uma prática rara e, muitas vezes, enfadonha, porque os poetas quiseram separar-se da música. Que pena! Quando vamos a saraus, as pessoas contam nos dedos os minutos para que aquela declamação monótona acabe logo. Claro! A maioria dos poetas não sabe, sequer, declamar suas próprias poesias, pois estão distantes da música, distantes dos músicos, afirmando sua solidão, afirmando sua prática poética do banquinho, caderno e computador. Aqui, faço uma parada, acho que é a última parada de minha fala para homenagear um músico-poeta (eu o considero um dos maiores poetas vivos de Santa Rita do Passa Quatro): Adão Nildo, que agora está aqui na ACASALE, ocupando a cadeira 21. Adão Nildo você é uma amostra viva de que poesia e música não podem descolar-se. Poesia sem música é “invenção”, no pior sentido que pode carregar a palavra invenção. Homero, poeta da oralidade, da musicalidade, se revivesse no nosso século, adoraria saber que o Nobel foi dado a Bob Dylan, que ainda não atendeu ao telefone da Academia, nem para dizer “obrigado”. Uns disseram que isso é falta de educação, que isso não se faz; outros disseram que o silêncio de Dylan é por que ele reconhece que poeta é outra coisa. Ora, nos libertemos dos rótulos: poesia se faz com sílabas que nada mais são do que notas musicais; canção se faz com a sílaba cantada. O elo que liga poeta e músico é o laço do encanto, que nos maravilha e que nos transporta, nem que for por minutos, para um lugar distante do automatismo dos nós de nossas gravatas.