

# AO LADO DA TARDE

MÁRIO ALEX ROSA

Quando naquela tarde  
depois da chuva, ao lado da janela,  
olhava o arco-íris, lembrei  
que aqui dentro o escuro prevalecia  
longamente perto do amor.

Daqueles dias recorro  
as treze estrelas contadas  
e a cada uma dizia:  
aquela que cai infinitamente  
é para lembrar de nossas alegrias. Mas  
se indagar pelas outras respondo:  
o amor tem ponto.



# {SUPLE MEN+O.

50 ANOS DA POESIA CONCRETA  
HOMENAGEM A AUGUSTO DE  
CAMPOS + PARA WEISSMANN  
ARMANDO F. FILHO + CLAUDIO  
FELDMAN SOBRE RASHOMON +  
ANTONIO OU OS DONS DO ERRO  
M. ESTHER MACIEL + RESENHA  
MÁRIO DE CARVALHO POR M. DE  
LOURDES SOARES + POEMAS  
DINIZ GONÇALVES JR + SIMONE  
NEVES + MÁRIO ALEX ROSA.

MÁRIO ALEX ROSA - Poeta. Professor de Literatura Brasileira no (UNI-BH). Tem poemas publicados nas Revistas *Dimensão*, *Inimigo Rumor*, *Cacto*, *Teresa*, *Jandira*, *Folhinha de São Paulo* e no *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Publicou uma plaquete na coleção *Relógio do Rosário*. Traduziu poemas de Alejandra Pizarnik publicados pela Espectro Editorial. Breve sairá seu primeiro livro de poemas infantis.

Quando recebo queixas de leitores que sentem falta de uma coluna mensal no jornal sobre "crítica literária" de livros brasileiros e estrangeiros, não há como deixar de fazer uma auto-crítica e me indagar sobre a função dos Suplementos Literários. Até mesmo o "literário" deve ser posto em questão.

No universo das mídias eletro-eletrônica, a literatura não apenas dialoga com os novos meios de comunicação, como traz em sua linguagem as modificações por eles provocadas. Por outro lado, literatura e cultura são inter-

faces que impedem, através de sua diversidade e multiplicidade, de pensamentos e idéias, tanto em sua forma como no conteúdo, a imposição de um único olhar, de um fazer uníssono que nada tem a ver com a criação. Esta já traz em si uma crítica que, se lida com a devida atenção, oferece aos leitores uma excelente oportunidade de reflexão sobre o mundo em que vivemos, esse presente para onde convergem passado e futuro.

Camila Diniz Ferreira  
Editora

# MULTUM NON MULTA: ESSÊNCIAS E MEDULAS

DANIEL LACERDA



CAPA: AUGUSTO DE CAMPOS.  
PROFILOGRAMA 2. *hom'cage to webern.* 1972.

GOVERNADOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS AÉCIO NEVES DA CUNHA  
SECRETÁRIA DE ESTADO DE CULTURA ELEONORA SANTA ROSA SECRETÁRIO  
ADJUNTO MARCELO BRAGA DE FREITAS DIRETORA E EDITORA CAMILA DE  
CASTRO DINIZ FERREIRA PROJETO GRÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE MÁRCIA LARICA  
CONSELHO EDITORIAL ÂNGELA LAGO + CARLOS BRANDÃO + EDUARDO DE JESUS  
+ MELÂNIA SILVA DE AGUIAR + RONALD POLITO EQUIPE DE APOIO ANA LÚCIA  
GAMA + FREDERICO MATOS + ROSÂNGELA CALDEIRA + SÉRGIO RICARDO ESTAGIÁ-  
RIOS CAMILA PEIXOTO + VALBER PALMEIRA JORNALISTA RESPONSÁVEL MENOTI  
ANDREOTTI (REG. PROF. 221665). TEXTOS ASSINADOS SÃO DE RESPONSABILIDADE  
DOS AUTORES. AGRADECIMENTOS: IMPRENSA OFICIAL/ DR. PEDALINO COSTA  
DIRETOR GERAL, DR. PERSICHINI CUNHA DIRETOR DE TECNOLOGIA GRÁFICA +  
LIVRARIA E CAFÉ QUIXOTE + LIVRARIA SCRIPTUM.

{SUPLE  
MEN+O.

Suplemento Literário de Minas Gerais  
Av. João Pinheiro, 342 - Anexo  
30130-180 Belo Horizonte MG  
Tel/fax: 31 3213-1072  
suplemento@cultura.mg.gov.br

Impresso nas oficinas da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais.

Em entrevista concedida por ocasião do lançamento de seu livro *Música de Invenção* (CAMPOS : 1998), quando questionado acerca da contribuição da música ao seu trabalho poético propriamente dito, Augusto de Campos assim se pronunciou:

“A música é para mim uma 'nutrição de impulso' indispensável. Como a poesia, no dizer de Pound, está mais próxima da música e das artes plásticas do que da própria literatura, acho natural que assim seja. Sem Webern, Mondrian e Maliévitch, eu não teria formulado o 'Poetamenos' (também devedor, é óbvio, de Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings)”.

(Revista Cult : 1998, p. 7)

Dada a relevância do *Poetamenos* - obra antecipadora das premissas da poesia concreta, na qual o débito para com a “melodiadetimbres”, do compositor austríaco Anton Webern, particularmente, é evidente - para a poesia de Augusto de Campos, cremos não ser descabido ampliar sua afirmação, a ponto de dizer que, sem os diálogos com as poéticas dos autores acima, toda a sua obra não teria sido formulada.

Partindo deste princípio, três escopos norteiam este ensaio introdutório: a) fazer uma leitura genérica dos traços comuns entre as poéticas dos autores por Campos listados; b) estabelecer, também de forma genérica, um ponto de contato entre as suas poéticas e a poética do próprio Augusto de Campos; c) traçar o roteiro de nossa pesquisa investigativa.

**Qual, se algum, o elo entre as pinturas de Piet Mondrian e Kasimir Maliévitch, a música de Anton Webern, a prosa poética de James Joyce e as poesias de Stephane Mallarmé, Ezra Pound e e.e.cummings?**

Para responder a esta questão, recorramos à 'série de categorias' delineada, curiosamente, por um dos nomes listados: Ezra Pound. Pound, em seu ensaio crítico *ABC da Literatura* (POUND : 1989), afirma que a literatura - e nós, aqui, estendemos sua afirmação para as artes plásticas e para a música - tem sido criada por algumas *classes de pessoas*. É mister reproduzirmos aqui estas *classes*, para uma adequada compreensão da divisa do poeta norte-americano:

- 1) Inventores: homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá um exemplo conhecido de um novo processo.
- 2) Mestres: homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores.
- 3) Diluidores: homens que vieram depois das duas primeiras espécies de escritor e

não foram capazes de realizar tão bem o trabalho.

4) Bons escritores sem qualidades salientes: homens que tiveram a sorte de nascer em uma época em que a literatura de seu país ou em que algum ramo particular da arte de escrever é “saudável”.

5) Beletristas: homens que realmente não inventaram nada, mas que se especializaram em uma parte particular da arte de escrever (...)

6) Lançadores de modas: homens que gozam de um certo prestígio por um determinado tempo e, logo em seguida, desaparecem.

(idem ibidem, pp. 42 e 43)

Verifiquemos agora a qual das categorias acima pertencem cada um dos artistas por Augusto de Campos listados.

■ Partindo dos moldes acadêmicos naturalistas - paisagens e naturezas mortas - Piet Mondrian, com a série “Árvores” (1908), começa a alterar sua forma de expressão pictórica. Nesta obra serial, já estão presentes alguns dos elementos que mais tarde lhe seriam caros, tais quais, a relação entre as linhas horizontais e verticais. A inflexão para o abstracionismo, no entanto, começa a dar-se com a adesão ao

cubismo. Porém, o pintor holandês acaba afastando-se dele, por considerá-lo uma *abstração* e não a real *arte abstrata*. Com a eliminação do volume no espaço pictórico e a adoção de um modelo conciso e econômico, que utiliza como elemento de base superfícies planas e retangulares justapostas na tela, e as três cores primárias - o vermelho, o azul e o amarelo - com algo de preto e de branco, dá-se o seu rompimento com a arte cubista e a criação do Neoplasticismo.

■ Ainda que em seu ensaio “Sobre os Novos sistemas da Arte”, o pintor russo Kasimir Maliévitch afirme que “o Cubismo pulveriza as velhas conclusões sobre pintura e constrói novas, de acordo com seu próprio sistema” (PERLOFF : 1993, p. 208), estando entre estas 'novas conclusões' a “construção das mais variadas unidades em uma organização definida”(idem ibidem), seu rompimento com a estética cubista viria com a “manifestação de uma realidade maior”(idem,ibidem): o Suprematismo. A corrente suprematista utiliza elementos geométricos abstratos, elaborando composições puras e cerebrais, destituídas de toda sensualidade.

■ Anton Webern purificou a técnica dodecafônica - do grego *dodéka* (doze) - , criada por Arnold Schoenberg: emprego de uma sequência de 12 sons que formam uma estrutura, na base da qual a obra é construída. Abolem-se as tradicionais sequências de melodia, harmonia e padrão rítmicos, característicos da música tonal. Traços da música de Webern : cachos de sons cercados de, por vezes amplas, zonas de silêncio. Quase nunca mais do que três notas ao mesmo tempo, associadas em relação de dissonância. Uma melodia contínua, passando de um instrumento para o

outro: *klangfarbenmelodie* - *melodiadetimbres*. Uma música de natureza serial, onde se rompem todas as amarras com a estrutura tradicional.

■ “Un Coup de Dés” (“Um Lance de Dados”): poema-partitura que aspira a condição de constelação, abole radicalmente a linearidade lógico-discursiva do verso tradicional, utilizando-se - segundo o próprio autor, Stephane Mallarmé, informa em sua nota introdutória - de: a) diferentes caracteres de impressão entre o motivo preponderante, o secundário e os adjacentes, ditando as normas de oralização da peça; b) posição das linhas tipográficas determinando as descidas e subidas da entonação; c) o branco da página criando um espaço como que de silêncio ao redor dos vocábulos; d) uso especial da folha, que passa a compor-se de duas páginas - esquerda e direita - desdobradas, podendo ser lidas tanto separadamente quanto como



um todo. Dá-se, assim, no *corpus* poemático mallar-maico, a reelaboração da tensão gráfica dos reclames publicitários e da modulação visual da página impressa da imprensa cotidiana.

■ Na *arquitessitura* do romance-poema “Finnegans Wake”, James Joyce opera uma verdadeira revolução lexical em sua escritura, utilizando à exaustão a técnica do *portmanteau* - *palavras-valise*, na tradução de Haroldo e Augusto de Campos (CAMPOS, AUGUSTO de; HAROLDO de; 2000) - lewiscarroliano. A tradicional dicotomia saussuriana significante/significado é, aqui, abolida em nome de um isomorfismo absoluto, gerando uma intrincada rede sonora, que rompe com a delimitação literária dos gêneros poesia/prosa. Cria-se o que Caetano Veloso -

referindo-se às “Galáxias”, de Haroldo de Campos (CAMPOS : 1984), (obra, aliás, de dicção nitidamente joyciana) - chamaria, mais tarde, de *proesia*. Também a estrutura início-meio-fim, aqui, cede a uma hipnótica não-trama caleidoscópica, que propicia ao leitor adentrar o universo da obra por qualquer uma de suas partes.

■ Duas ou mais palavras sobrepostas, a sugerir, não uma terceira, mas uma relação entre elas: esta a base do *método ideogrâmico*, que Ezra Pound adotou, a partir de estudos de Ernest Fenollosa, como um macrocosmo estético para a escritura de seus 115 “Cantos”, trazendo para o universo da literatura ocidental - eminentemente verbal - o caráter icônico da cultura oriental. A intensidade das relações entre os vocábulos, suscitada pelo ideograma, quebra o logocentrismo predominante no verso tradicional do Ocidente.

■ Os *poemas espaciais* de e.e.cummings dão à sintaxe um tratamento visual, operando uma fratura lexical que tem como base a *tmese* - inserção de palavras ou frases entre partes de uma sentença ou de um vocábulo. Tal recurso, somado a uma atípica disposição tipográfica da página - preferindo a verticalidade à horizontalidade da versificação tradicional - garante ao poeta lugar de ponta no

panorama da vanguarda do século XX, colocando-o à frente mesmo de um Marinetti ou de um Apollinaire.

Claro parece estar que os sete artistas em questão notabilizam-se pelo fato de haverem descoberto novos processos de composição, sejam eles de natureza pictórica -

Mondrian (neoplasticismo); Maliévitch (suprematismo) - , musical - Webern (purificação do serialismo) - ou verbal - Mallarmé (poema-partitura); Joyce (*proesia* de *palavras-portmanteau*); Pound (método ideogrâmico) e cummings (especialização). Nas categorias poundianas, portanto, situar-se-iam todos eles entre os *inventores*, podendo Webern e Joyce figurarem, também, entre os *mestres*, uma vez que levaram às últimas conseqüências técnicas previamente elaboradas - Webern, o dodecafonismo schoenbergiano; Joyce, as *palavras-valise* lewiscarrolianas.

*Inventores* ou *mestres-inventores*, o fato é que é a invenção o elo entre seus universos criativos.

O *minimalismo* de minha poesia não é só uma questão de postura, mas de temperamento. Não se pode ser ao mesmo tempo Mondrian e Picasso, Webern e Mahler, Emily Dickinson e Walt Whitman. E não se deve exigir tudo de uma só pessoa. Há poesia para todos os gostos, e quem preferir *multa* e não *multum* deve buscar outros autores. Eu mesmo aprecio imensamente poemas longos, mas só aqueles em que a extensão não elide o rigor e a qualidade, como “A Divina Comédia” ou os “Cantos” de Pound. Montale definiu os “Cantos Pisanos” como um *dilúvio de haicais*. Quem me dera ser capaz desses dilúvios! Assumo as minhas limitações e me conforto com os autores de obras breves como Arnaut Daniel e Anton Webern, meus modelos.

(CAMPOS : REVISTA 34 LETRAS, p. 11)

*Multum* - rigor, qualidade - e não *multa* - quantidade, extensão: divisa weberniana que Augusto de Campos adota como busca permanente de seu ideário estético.

Uma leitura da extensão das peças do autor revela, de fato, um temperamento afeito à brevidade e à concisão, pelo menos se considerarmos sua produção a partir da supracitada obra *Poetamenos* (1953). Interessante nos voltarmos, para uma adequada compreensão do perfil *minimalista* camposiano, ao ensaio “Mário Faustino ou a Impaciência Órfica”, de Haroldo de Campos (CAMPOS : 1993). Nele, o autor

estabelece um paralelo entre “a programação da poesia concreta” e o “projeto poético” de Mário Faustino (idem *ibidem*, pp. 189-192).

Imbuída de ultimar o “projeto mallarmeano de sintaxe espacial” (idem *ibidem*) e o ideal poundiano de “uma linguagem ideogrâmica como corretivo da linguagem lógico-discursiva” (idem *ibidem*), a poesia concreta, segundo Haroldo de Campos, chegou ao “mínimo múltiplo comum da linguagem” (idem *ibidem*), passando da “fase orgânica”(1953-1956) à “fase geométrica”(1956-1957) (idem *ibidem*), tendo sido produzidos, neste último período, “poemas-limite” (idem *ibidem*), “rente ao ponto ‘zerológico’ do silêncio” (idem *ibidem*) onde “o Oriente sintético-ideogrâmico se encontrava, nos extremos do possível, com uma linguagem ocidental, fonética, digital, analítico-discursiva, forçando-a a converter-se no seu oposto” (idem *ibidem*).

Mário Faustino, por sua vez, “estava empenhado em projetar, ainda que contra o espírito do seu tempo, um poema longo, quantitativamente voluminoso, à Camões, à Milton, à Dante; ou, mais proximamente, à Pound” (idem *ibidem*).

Projetos, portanto, diametralmente opostos, o do poema *concreto-geométrico* de Campos e seu grupo e o do ‘*poema longo, quantitativamente voluminoso*’, que obsecou Faustino, embora sua prematura “aeromorte” (idem *ibidem*) não o tenha permitido levá-lo a cabo.

A poesia de Augusto de Campos jamais se desvincularia de todo do *mínimo múltiplo comum* da linguagem e de roçar o ponto ‘zerológico’ do *silêncio*. Mas o *minimalismo* do poeta brasileiro não deve ser tomado, apenas, como uma questão de temperamento:

Não estou nem um pouco preocupado com uma produção mais extensa. Acho até que já produzi demais, minha obra *pessoal* abrangendo, além dos poemas de “VIVA VAIA”, “POEMÓBILES”, “CAIXA PRETA” e “EXPOEMAS”, poemas-objeto e hologramas que não cabem em livro. Além disso, a história está cheia de maravilhosos poetas que nos deixaram obra mínima, como Arnaut, Mallarmé, Rimbaud, Cesário Verde, Sá-Carneiro ou Kilkerry. Só escrevo por absoluta necessidade interior e só publico o que passa pelo crivo crítico de minhas recusas. Se isso resulta em pequena produção, comparativamente aos mais complacentes e mais prolixos não há nada que eu possa fazer.”

(CAMPOS : REVISTA 34, p. 18)

É o leitor de Paul Valéry - outro interlocutor caríssimo a Augusto de Campos - que aqui afirma só publicar o que ‘passa pelo crivo crítico de suas recusas’. Aliás, o leitor do Valéry leitor de Mallarmé. Uma visada sobre trechos da “Carta Sobre Mallarmé”, na qual defende o Mestre da *Rue de Rome* da pecha de estéril, nos dá a chave para a compreensão, via Valéry, do *minimalismo* mallarmeano e, por extensão, camposiano:

O trabalho severo, em literatura, se manifesta e se opera por *recusas*. Pode-se dizer que ele é medido pelo número de recusas.(...) O rigor das recusas, a quantidade das soluções que são rejeitadas, as possibilidades que o escritor se proíbe, manifestam a natureza dos escrúpulos, o grau de consciência, a quantidade de orgulho e, até mesmo, os pudores e os diversos temores que se pode sentir em relação aos julgamentos futuros do público. (CAMPOS: 1987, p. 14)

A severidade do trabalho, pontuada pela operação ‘*por recusas*’, que Valéry diz ser privilégio da literatura pode, cremos, ser estendida para as artes em geral. Temos, portanto, em Campos, o poeta *minimalista* por excelência.

Assim Piet Mondrian, cuja arte, em sua fase neoplasticista, abole tudo o que não sejam superfícies geométricas e perpendiculares; assim Kasimir Maliévitch, que chega ao máximo do mínimo de expressão em seu “*Quadrado branco sobre fundo branco*”; assim Stephane Mallarmé, cujo derradeiro “Lance de Dados” almeja, justapondo o

branco da página à uma sintaxe mínima, o nada absoluto; assim e.e. cummings, que levaria, em seus poemas mais radicalmente inovadores, “o ideograma e o contraponto à miniatura” (MALLARMÉ : 1982, p. 184). Assim, e antes que todos, Anton-Multum-Non-Multa-Webern:

em 37 anos de vida criativa (1908-1945)  
31 obras  
duração média : 5 minutos  
a mais longa : 10 minutos  
a mais curta : menos de um minuto  
a obra de anton webern cabe toda em 4 LPs:  
cerca de 3 horas.  
(CAMPOS : 1974, p. 317)

Não assim, contudo, Ezra Pound, em cuja obra o *haikai* - e não o *dilúvio de haikais* (Eugenio Montale) de seus “Pisan Cantos”, aproxima-se do universo poético de Augusto de Campos. Lembrar, mais uma vez, o Pound de *ABC da Literatura*, onde é narrada uma anedota sobre um estudante japonês, que pode ser considerada uma síntese desta forma paradigmaticamente sintática que é o *haikai*: “Perguntado sobre a diferença entre poesia e prosa, respondeu o estudante japonês: ‘a poesia consiste em essências e medulas’ ” (POUND : 1989, p. 86)

‘Essências e medulas’ que remetem não ao Pound dos ‘fatal glaciers’ - para usar de expressão de Basil Bunting : ‘geleiros fatais’, na tradução de Nelson Ascher (ASCHER

: 1998, pp. 120 e 121) - que são os seus 115 “*Cantos*”, mas sim ao *haikaisista* de “Numa Estação de Metrô”, que foi, aliás, vertida para o português por Augusto de Campos :

“A visão destas faces dentre a turba :  
Pétalas num ramo úmido escuro”

(POUND : 1985, p. 93)

Tampouco assim James Joyce, que estende a hipnótica *proesia* de *palavras-valise* que é o seu *Finnegans Wake* por 628 páginas - muito embora, curiosamente, segundo Robert Greer Cohn, a obra joyciana, pelo seu esquema circular (*corso/ricorso* viquiano: unidade, dualidade, multiplicidade e novamente unidade), tenha muitos elementos em comum com o “Lance de Dados” de Mallarmé. Sob este aspecto, diríamos que, em Joyce, o diálogo com, e a interferência na poética de Campos dá-se não pela profusão barroquista dos *portmanteau*, mas pelo *portmanteau* enquanto microcosmo, isoladamente tomado.

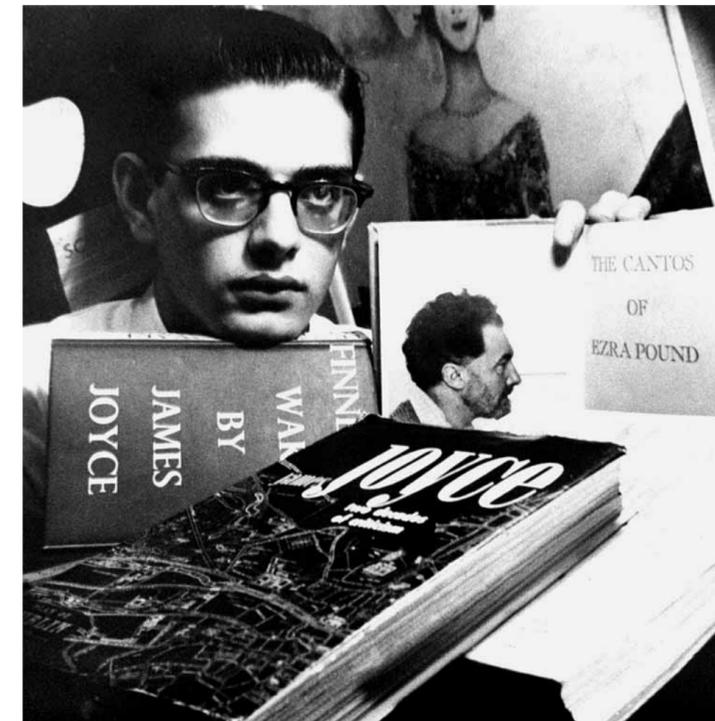
Mas, para Augusto de Campos, o que seduz, tanto em Pound quanto em Joyce - e aqui assumimos o risco de estender sua afirmação -, é o fato de que, em ambos, ‘a extensão não elide o rigor e a qualidade’. Para Campos, não seriam as obras dos dois autores exemplos de complacência ou prolixidade. Seriam, antes, paradigmas da quantidade aliada à qualidade. *Multum et Multa*. Para uma compreensão mais adequada dos diálogos Campos - Pound e Campos - Joyce, no entanto, lembremos que a poética de Augusto de Campos não se esgota em

sua *obra pessoal*. Ela compendia, além de sua poesia, as vertentes *tradutória* e *crítica*, ambas dela partes integrantes, indissociáveis. E é na vertente tradutória que, tanto o Pound dos “Cantos” quanto o Joyce de “Finnegans Wake”, aparecem de forma proeminente.

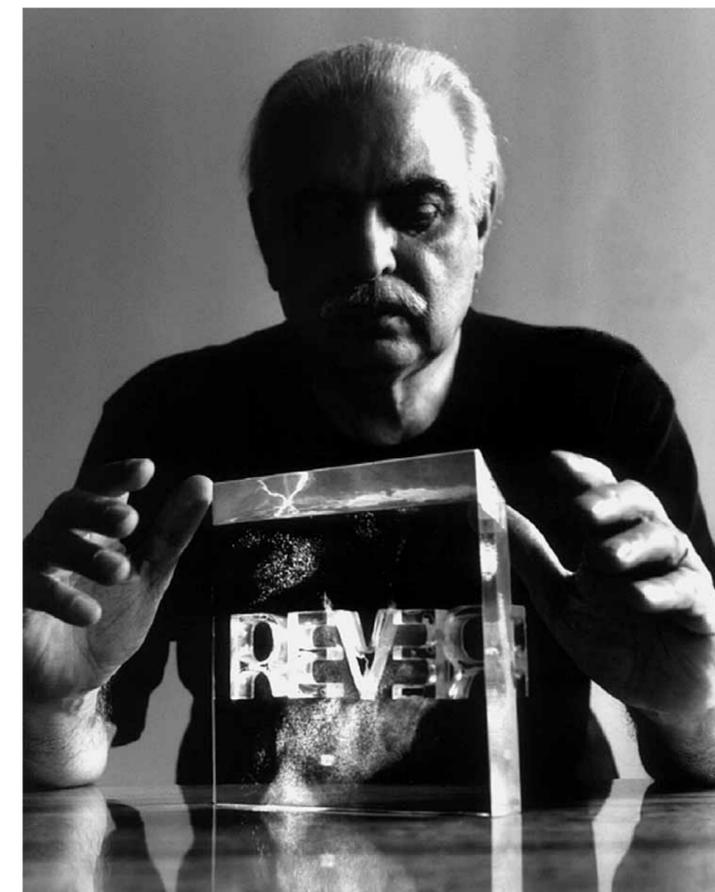
Se uma cuidadosa leitura das *traduções-arte* - para usar de expressão do próprio Augusto de Campos - dos sonetos de Mallarmé e dos *poemas espaciais* de cummings - leitura de leituras, portanto - nos revela

aspectos bem próximos do universo poético do autor de *Soneterapia n. 2* e *Bestiário*, o mesmo não se pode dizer de uma visada sobre excertos dos *Cantos* e do *Finnegans Wake*. Não se julgando apto a saltos quantitativos como os empreendidos por Pound e Joyce em suas obras, Campos assume as *personae* de ambos, operando, assim, através de mais uma das divisas poundianas: crítica via tradução - ‘*criticism via translation*’.

DANIEL LACERDA nasceu em Curitiba. É mestre em Comunicação e Linguagens pela UTP e é doutorando em Estudos Literários UFPR.



Augusto de Campos. Foto de Decio Pignatari. 1952.



Augusto de Campos com um “escultorema” (escultura em acrílico) de seu poema REVER, feito pelo artista plástico ZeNeto. Foto: Christian Gould. 2003.



W  
 Franz Weissmann faz o vazio.  
 As letras do nome sibilam no espaço  
 assinam o ar, a luz vermelha  
 usando sua velocidade intrínseca.

Fixa, sangrando, a dobra de sombra.  
 Tira do éter, do etéreo, secante  
 o que se evaporava, invisível:  
 fio finito c/infinito in limine

Armando Freitas Filho

Se houvesse um dicionário imaginário da escultura moderna, a letra W estaria consagrada a Weissmann, como uma ave vermelha apaixonada pelo ar, quase pousada, sempre olhando o céu, porque as dobras nunca deixam de ser metafísicas (como em Oteiza, seu amigo basco). A velha promessa do horizonte corresponde a oração das formas escritas, o sonho ininterrupto dos metais de uma realidade neoconcreta, mas também as palavras da poesia celebratória de Armando Freitas Filho, e talvez estas, como uma breve legenda para um artefato verbal que sonha em ser visual: este papel respira com asas de W.

Adolfo Navas

W - HOMENAGEM A WEISSMANN  
 Concepção e poema: Armando Freitas Filho.  
 Realização e arte gráfica: Sérgio Liuzzi.  
 Bula: Adolfo Navas.  
 Pintura e acabamento: Paulo Esteves.  
 Tiragem: 50 exemplares, numerados e assinados pelo autor.  
 Rio de Janeiro, 2005.

ARMANDO FREITAS FILHO é poeta. Publicou, em 2003, *Máquina de escrever - poesia reunida e revista*. Este ano vai lançar seu novo livro de poemas, *Raro mar*, pela Companhia das Letras.

Franz Weissmann foi amor à primeira vista, desde que os neoconcretos apareceram com seu manifesto, lançado em março de 1959, dando vida nova e original ao construtivismo brasileiro. A leveza, a flexibilidade, o equilíbrio de suas peças - que nasciam na difícil fronteira do finito com o infinito - imprimiam "à superfície da massa velocidades de luz", como percebeu Ferreira Gullar.

Por sua vez, João Cabral, mostrava outra face ou fase do escultor ao apresentar uma exposição em Madri: "e eis Weissmann agora destrabalhando as placas metálicas de perfil e superfície simples que saem dos laminadores só que já não mais para equilibrá-las nas colunas aéreas de antes mas para massacrá-las e amarrotá-las querendo reensinar-lhes o rosto áspero e torturado de seu estado mais antigo de minério e ferro-velho". A riqueza de sua investigação plástica, que ligava imagem e imaginação em qualquer formato, sempre me surpreenderam: nenhum pré-moldado estético o amarrava; sua inteligência artística auto renovável durante décadas, era o antídoto certo para dietas pobres de calorias e de invenção. Por isso tudo, pensei em homenageá-lo com esse objeto, calcado no seu trabalho, idealizado por mim, que Sérgio Liuzzi realizou, de maneira impecável. Infelizmente, a homenagem que era para ter sido feita em vida tornou-se póstuma. Já que não podemos adiar o destino temos a certeza que se a morte levou Franz Weissmann, a vida incorporou, no espaço e na paisagem das cidades, definitivamente, seu belo e inconfundível gesto escultórico.

# ANTÔNIO OS DONS DO ERRO

MARIA ESTHER MACIEL é escritora e professora de Teoria Literária na Faculdade de Letras da UFMG. Autora de *A memória das coisas* - ensaios de literatura, cinema e artes plásticas (Lamparina, 2004) e *O livro de Zenobia* (Lamparina, 2004), dentre outros livros.

1

Daqui a três anos Antônio vai morrer. Por enquanto, ele não sabe que já nasceu velho e que, em pouco tempo, esgotará o que de humano ainda carrega. Alimenta a ilusão de que sempre há o que ver e acha que viver é especializar-se no erro. Reconhece que se casou com a mulher errada, que perdeu quase tudo em acasos infelizes, que deu mais aos outros do que estes mereciam. Mas insiste em ser bom, já que nada lhe é mais temível do que o suposto inferno do depois. Antônio tem três filhos: duas moças e um menino. Prevê que um dia uma das filhas escreverá sua história, mesmo sabendo que ela não será capaz de dizer exatamente tudo o que o define. O seu filho chorará sua ausência, sem pudor, e adotará a tristeza como uma espécie de virtude. Sua outra filha nunca o perdoará pelo amor que deu à primeira. E sua mulher o alimentará com maçãs ligeiramente ácidas minutos antes de ele partir e o sol se pôr.

2

Antônio nasceu do terceiro casamento de sua mãe. Por isso seus olhos não têm aquele azul difuso dos olhos de seus irmãos mais velhos, mas um verde sujo, deixado pelo pai que mal conheceu. Do pai também herdou o nome, a vida breve e uma elegância humilde, quase sem cor. Nunca buscou riquezas por achar que é mais suportável não possuir do que perder. Mas sempre perdeu. Algo em sua figura ainda atrai as mulheres, sem que se saiba exatamente o quê. Talvez seu ritmo inconstante, seu jeito de estar - como diria um poeta - entre o céu e o chão. Ou seria sua inclinação à ternura, à compaixão? Não há como prever o que ele pensará na hora de morrer. Talvez se lembrará daquele dia em que uma de suas filhas, na esquina da Rua Galactita, lhe disse, sem pesar: *quando você partir, todos os meus medos estarão aqui.*

3

A filha mais velha de Antônio inventou tantas coisas sobre si mesma que talvez não seja mais que uma ficção. Criou para a própria existência o fardo da impostura, talvez por não saber como usar de outra forma sua profícua imaginação. Dizem que ela ama o pai como se ele fosse a sua provisão terrena de paraíso, sua felicidade menos rara e menos impossível *Doem-me as superfícies*, ela costuma repetir em dias frívolos. Antônio já se deu conta de que tudo nela é desperdício, mas não lhe coloca limites, por crer que é naquilo que excede que o coração esplende, incisivo. A moça tem o ímpeto da escrita e certamente transformará os erros do pai também em mais uma de suas fantasias (ou quem sabe em um prodígio?) tão logo ele não mais exista. Tudo nela resiste à verdade em nome do risco. E escreverá, um dia, um livro de 131 páginas e 6 capítulos, intitulado *A lira da noite tríplice.*

4

Antônio nunca leu um livro inteiro na vida e isso não lhe causou nenhum dano, comentam os amigos. Sua sabedoria é algo intrínseco, prescinde de artifícios. Mas sua mulher, Sílvia, em cujos olhos se vê um quê de sinistro, muitas vezes o humilha, chamando-o de um ignorante que não sabe distinguir um ss de um c-cedilha. Aliás, de ofensas como esta Antônio anda exaurido, embora não leve muito a sério as infâmias de uma pessoa que pensa que alguém só se torna livre quando vive como se não tivesse nascido. Tem pena de Sílvia, por isso. Mas sabe que ainda a ama como não mais deveria. *É demasiado tarde para acertar*, diz para si mesmo em horas de desonra. E pergunta-se, de vez em quando, se não seria um certo dom da loucura que leva as mulheres a serem mais desmedidas que os homens.

# CLÁUDIO FELDMAN RASHOMON: O PECADO DO JUSIO

No início da década de 50, "Rashomon", de Akira Kurosawa, premiado com o Leão de Ouro, em Veneza, revelava ao Ocidente o cinema japonês.

O vigor estilístico da película, as excelentes performances dos atores, a originalidade do enredo, que mostrava as diversas versões do mesmo fato, atestaram a maturidade da filmografia nipônica.



**MAIS DE 50 ANOS APÓS, LAUDAS E MAIS LAUDAS FORAM ESCRITAS SOBRE A OBRA-PRIMA DE KUROSAWA, PORÉM O ASPECTO ÉTICO-RELIGIOSO DA PELÍCULA FOI MUITO POUCO ESMIUÇADO.**

Faço-o, agora, com o auxílio indispensável do relato "Dentro do Bosque", Ryonossuke Akutagawa, que originou o filme e se encontra no livro *Maravilhas do Conto Japonês*, da Editora "Cultrix," 1962, na tradução de Katsunori Wakisaka.

Tanto no texto quanto na película há um humanismo cheio de finos matizes, que me levaram a escrever o comentário abaixo, valendo-me do original e de sua adaptação filmica.

A trama do filme é sensibilíssima, como em todas as obras válidas: um bonzo, um lenhador e um terceiro homem, personagem simbólico e real ao mesmo tempo, refugiados sob o teto de um templo em ruínas, vão contando aos espectadores o que ocorreu; a película vai cenzarizando sua narração.

Um samurai cruzava um bosque com sua bela esposa, enquanto famoso bandido sesteava, junto ao caminho. De repente, uma brisa fresca veio perturbar sua passageira quietude, levantando no espírito do facinora a tempestade dos instintos: resolve apoderar-se da formosa mulher do samurai. Há um sério obstáculo, bem armado: o marido, mas pouca coisa para um salteador sem escrúpulos. Com um pouco de astúcia, apesar da desconfiança do esposo, se apodera dele, amarrando-o. Em seguida, ocorre ao cérebro diabólico do bandido uma idéia perversa: um estupro à vista do marido. E assim faz, após violenta luta com a mulher; esta, consumado o ato, corre para o desgraçado esposo, que só tem para ela um olhar de gélido desprezo. A mulher o

solta. O marido, então, com cruéis palavras, a repudia e a oferece ao bandido, que antes já a havia fruído, sob violência. Ante a oferta, agora algo vil, o vilão tampouco a aceita. Então a mulher, ofendida, se torna astuta serpente e os incita a um duelo, apelando a seus brios de varões, já que não apreciam o prêmio feminino; resultado: a morte do marido.

Um lenhador, ao ir ao bosque, encontra o cadáver e os vestígios do crime. Chega a Polícia. Agora é que começa verdadeiramente o conto e a novidade do filme é que inicia onde o argumento acaba.

A envolvente dramaticidade da trama frisa os diversos comportamentos humanos diante do acontecimento.

A Polícia toma a declaração das testemunhas, que são: o lenhador, o bandido, a esposa violentada e o morto ofendido. Primeiro é o lenhador, que conta o que viu... menos sobre uma adaga, que tinha uma pérola incrustada na empunhadura, que ele furto. Esta infidelidade na declaração do lenhador introduz um primeiro elemento de desordem na reconstituição dos fatos.

O bandido é fiel na substância - não pode negar o crime-, mas não nas circunstâncias. E joga a culpa na brisa fresca que o perturbou: talvez, pelo que se refere a ele, tenha alguma razão. Na verdade, um certo clima de fatalidade invade toda a ação: salvo o bonzo, os demais personagens estão dominados por uma espécie de fio secreto, que os move, alheio à afirmação da liberdade humana. O bandido conta o que o vento trouxe e

que a esposa do samurai lutou como uma leoa, porém, quando sua carne sentiu a outra, rendeu-se gozosa; quanto à morte do marido, o vilão relata-a como resultado vitorioso de um torneio cavalheiresco. O bandido quer apresentar-se como campeão viril: é este seu elemento humano. Tudo o mais se movimenta nele por impulsos misteriosos; sobre o marginal pesa o destino, tragicamente.

A mulher relata o acontecimento: ela não decaiu, nem sua vontade ou carne. Conta tudo... menos sua transmutação em serpente, incitando os homens à destruição, com o pretexto da virilidade, já que não em honra dela, desprezível para ambos. Também pesa sobre ela um halo trágico: é a borra obscura da natureza da fêmea a que inspira sua astúcia para satisfazer uma vingança.

Depois presta declaração o morto, entretanto não diante da Polícia, e sim ante os espectadores, conjurado por uma médium. O morto diz tudo... menos a fria crueldade de seu repúdio. Mas que podia fazer o marido? O que faz, refletiria a mentalidade do homem japonês de sua época e classe? Em todo caso, ele também é joguete de um destino trágico.

Falta o bonzo, um personagem muito importante, embora pareça, à primeira vista, que seu papel seja secundário. É um homem virtuoso e justo, o único que fala em virtude, dentro de uma concepção geral da vida e do universo. Ele crê que os homens têm algo de bom e merecem piedade. Seus comentários perante o incidente têm, por isto, a forma de exclamações dolorosas. Descobre que o bandido mentiu e que é um monstro, contudo sua fé e piedade não vacilam. Percebe a astúcia da mulher para vingar-se, todavia o horror que sente o faz oscilar, mas não cair. Nota que até o morto mentiu, porém, ainda assim, não muda de idéia. Chega, no entanto, o momento em que descobre que o terceiro homem é um cínico e malvado, e o lenhador, que não parecia, não é menos vil que os outros. Então é quando vacila e cai: não há nada nem ninguém bom na terra, nada... Mas fica ele, o bonzo, o homem justo. Está aqui o momento de seu pecado: soberba e falta de fé. Foi um momento, porém não importa. O bonzo tinha uma meta vital: ser um símbolo de humildade e crença.

Todos os demais expiam seu pecado. O bandido é patológico, mas também um homem. Seu pecado é

a vaidade, que nasce claramente de sua liberdade; o restante, a violação, o assassinato, são atos cometidos sob o domínio de forças cegas. Sua vaidade paga a moeda da humilhação, quando um pobre homem o caça, num desfalecimento, e o leva, atado, perante o comissário, como se fosse um menino, como atou ele a sua vítima. Um conquistador de amores, um herói, preso como um animal! O bandido pagará seus crimes com a vida.

A mulher se vingou, entretanto ficará viúva, repudiada, estigmatizada. Sua natureza de serpente a obrigará a arrastar-se em sua vida terrena. Poderá morder os demais, mas sua perversidade não a livrará de seus males e misérias. O pecado de sua pobre natureza é também sua expiação. Sem dúvida, a mulher aparece na obra como a criatura mãe do pecado por excelência.

Quanto ao marido, é a vítima do azar, mas também o cego e cruel instrumento que revolve o fundo obscuro da fêmea, do qual nasce a astúcia como divindade vingadora. Daí a ambigüidade do marido, a grande vítima e culpado do desenlace. Sua conduta, ato de livre decisão, justifica, assim, seu final trágico sob as rodas do Destino.

O lenhador é o menos pecador de todos. Tem muitos filhos que alimentar e muito peso de trabalho às suas costas. O que há de tão estranho que fique com a pedra preciosa da adaga e minta, se, além do mais, não prevê ulteriores conseqüências de sua mentira? É, junto a ele, que deixam um bebê abandonado, que acolherá. Um a mais à mesa, resultando em mais despesas e trabalho. Tem consciência de que assim expiará sua má ação, e, deste modo, - coisa de que ele não suspeitava - devolve a fé ao monge e lhe abre os olhos a seu próprio pecado.

A falta do justo é a mais grave, pois partiu de quem fez profissão de humildade e fé e negou-as. Assim, como expiará o bonzo seu pecado?

O universo retratado em “Rashomon” evoca um tempo e um espaço distantes, que pouco têm a ver com a contemporaneidade. Será mesmo?

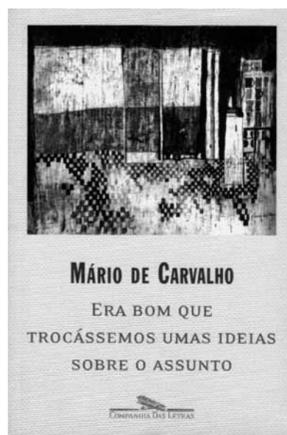
CLÁUDIO FELDMAN é professor aposentado de Língua & Literatura e autor de 40 livros. O mais recente é *Vila Magra*, minicontos.



Ilustração correspondente a cena do filme *Kagemusha, a sombra do Samurai*. Desenho de Akira Kurosawa. *Relato Autobiográfico* / Akira Kurosawa. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

# ERA BOM QUE TROCÁSSEMOS UMAS IDEIAS SOBRE O ASSUNTO

DE MÁRIO DE CARVALHO



O humor e a ironia podem ser máscaras da dor. Dor de quem leva a língua a sério, não teme dialogar com a tradição literária e sabe que escreve em tempos amesquinçados, de quase indigência (lingüística, educacional, ética...), como é o caso do romancista, contista e dramaturgo português Mário de Carvalho (1944). Revelada no início dos anos 80, a sua recente e já vasta

obra conta com importantes prêmios e algumas traduções, inclusive de *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* (1995), que agora sai em edição brasileira.

Através de um irônico e divertido narrador, o autor conta-nos a história do infelizmente Joel Strosse, redator de ofícios e pareceres sobre pedidos de subsídios em uma Fundação. A pretexto de otimização de recursos humanos, é transferido para a biblioteca, mais apropriada às suas “morosidades reflexivas e filosofantes” (entenda-se: à sua ineficácia empresarial para tarefas de velocidade), para desgosto de Strosse, que, assim, perderá o poder de mando sobre o destino dos solicitantes.

O acervo da biblioteca é uma amostra da situação a que foi relegada a Literatura, problemática que constitui um dos mais relevantes assuntos tratados no romance: há apenas edições repetidas das Obras Completas de Camilo Castelo Branco e Júlio Diniz (sem sinais de manuseio), um Almanaque (bastante manuseado), doações dos requerentes e algumas revistas. Como também raros são os consulentes, as duas ociosas funcionárias aproveitam o expediente para jogar Tarot.

Desiludido com o rebaixamento e com o filho, preso por tráfico de drogas (na versão familiar, a estudar no exterior), Strosse decide ingressar no Partido Comunista, num momento de refluxo, muitos anos após a efervescência revolucionária

e o 25 de Abril. Sonhador, quixotesco, imagina uma iniciação ritualística, através da intermediação de um antigo colega, Jorge Campos (seu duplo quase simétrico), então em baixa militância, inclinado a deixar o Partido. Enquanto aguarda ansioso o despacho, lê Engels e Furmanov, recomendados por Jorge na juventude, coleciona recortes num *dossier* vermelho e fantasia sigilosas distribuições de panfletos, prisões e heróicas resistências.

Ultrapassado pelo ritmo da revolução, “que estava a andar demasiado depressa”, e da modernização empresarial, precisa agarrar-se a uma ideologia, não por convicção política, mas porque “este mundo cá de fora é tão seco, falta-lhe alma”. Como se houvesse uma clara linha a separar cá/fora e lá/dentro, e o Partido fosse “uma Ordem de Cavalaria”. Simplista, não percebe “que a complexidade das coisas demora muito a suspeitar-se, quanto mais a aprender-se”. Complexidade que é habilmente encenada no jogo de distanciamento e aproximação entre o narrador e os personagens.

Pretendendo-se onisciente e olímpicamente frio e neutro, o narrador por vezes revela as suas paixões, envolvendo-se emocionalmente com eles. Por sua vez, alguns se esforçam por assumir o protagonismo, razão por que a certa altura o narrador repara que há muito não fala de Strosse, “personagem capital nesta história e que tem sido sobremaneira negligenciado”. Gestos de solidariedade e sentimentos de comisseração são raros e fugazes entre os personagens. Neste espetáculo “tão tristemente lisboeta” - e talvez universal -, não estão previstos heróis nem santos.

Frequente e duradoura é, porém, a vontade do narrador de interagir com o leitor, desnudando-lhe as estratégias narrativas e atraindo-o com divagações, muitas das quais sobre usos e abusos da língua, a começar pelo título do livro, um bordão de linguagem repetido por Vera Quitério, secretária do PCP.

A ironia tem arestas, junta e separa. Aliada ao humor, fere e diverte. Por vezes ricocheteia e volve-se auto-ironia, atingindo a todos nós, que de alguma maneira fazemos parte

do que ela mira. Na Advertência, o autor já avisara: “Este livro contém particularidades irritantes (...). Tem caricaturas. Humores. Derivações. E alguns anacolutos”. A respeito dos últimos, se Strosse fosse uma figura de sintaxe, seria um anacoluto: com a mudança de construção, ficou solto, sem seqüência. Perdeu o bonde e a esperança. Faltou-lhe aprender com os cães do Nilo (epígrafe de Sá de Miranda), “que correm e vão bebendo”, lição bem aproveitada pelo autor: o rio Tejo corre, os tempos idem, e ele não perde de vista o tempo nem o estilo. Já as derivações (o irresistível “vício das divagações”, epígrafe de Camilo C. Branco) acordam no leitor saborosas memórias das digressões de *Viagens na minha terra*, um dos traços da modernidade de Almeida Garrett.

Destes autores bons para ler e reler (“Reler, aliás, nunca é má ideia”) e de muitos outros que o narrador vai convocando (Calvino, Borges, Fernão Lopes...), a jornalista Eduarda Galvão e seu chefe, Bernardo Veloso, sequer ouviram falar. Se Strosse, que estudara Direito e Letras, sente-se sepultado entre livros, não é de admirar que esta “promissora” jornalista prepare-se para entrevistar Agustina Bessa Luís lendo apenas um terço de *A Sibila* (1954). Ou que o jovem editor da seção Sociedade & Cultura da Reflex tenha uma média de leituras considerada invejável, se comparada com a de alguns de seus pares: “tinha lido três livros na vida (...). *O senhor dos anéis de Tolkien*, *O rinoceronte* de Iunesco e *O Falcão de Malta* de Dashiell Hammett (...). Os restantes autores, desde Homero a Saramago, considerava-os dispensáveis, por tediosos”. Em tempos minimalistas e televisivos, cabe aqui uma chamada: “A literatura é coisa muito séria, onde não entra o *zapping*”.

Para os não minimalistas, as produções artísticas de todos os tempos são indispensáveis e quase sempre deleitosas, mesmo quando acutilam, como este romance. Porque a arte, o resto (do latim restare) persiste, resiste, sobrevive, fica.

MARIA DE LOURDES SOARES é professora de Literatura Portuguesa e Literatura Infantil e Juvenil da UFRJ e autora de *Descobertas e Encontros* e *Fadas & Bruxas*.

# IFÁ

DINIZ GONÇALVES JÚNIOR

Não apague a passagem do tempo  
flor de ventanias colhidas no dia  
lago de narciso, beira de abismo  
nas contas do colar; ifá

Ifá - oráculo nagô-iorubá  
Ifá - colar adivinhatório

# DUCHAMP ARDIDO

SIMONE DE ANDRADE NEVES

O aposto  
e o hermetismo  
Tal urina, urinol  
um coração expande amorfo  
a decompor dejetos metafísicos  
cavo, calva, a cova.

**DINIZ GONÇALVES JÚNIOR**, paulistano, 34 anos, participa com poemas na revista *Artéria 7*, nos sites *Artéria 8* ([www.arteria8.net](http://www.arteria8.net)), *A cigarra* ([www.kplus.com.br](http://www.kplus.com.br)). Escreve também críticas de cinema para o site *Mnemocine* ([www.mnemocine.com.br](http://www.mnemocine.com.br))

**SIMONE DE ANDRADE NEVES** é poeta e contista com publicações em diversas revistas literárias. Em 1994 publicou o livro de poemas *O coração como engrenagem*.



## UMA CANTIGA DE SE FECHAR OS OLHOS

Mito e música em Guimarães Rosa  
Gabriela Reinaldo  
São Paulo: Annablum, 2005

No ano da comemoração dos 50 anos de *Grande Sertão Veredas* e *Corpo de Baile* e dos 60 de *Sagarana*, nada mais oportuno do que ir em busca da “camada mágico-mítica que subjaz à palavra sempre musical desse moderno aedo” dos sertões mineiros. É esse universo da música e dos mitos em Guimarães Rosa que Gabriela Reinaldo capta em seu livro através do verbo aliado à música. Seu intuito é permitir que “a fixidez redutora da letra” torne-se pura fluidez na abertura dos sentidos.



## SITUAÇÕES I CRÍTICAS LITERÁRIAS

Jean-Paul Sartre  
Tradução: Cristina Prado  
São Paulo: CosacNaify, 2005

A partir deste ano, o leitor brasileiro tem a sua disposição os ensaios de *Situações I*, escritos por Jean-Paul Sartre entre 1933 e 1945. O cenário dessas críticas filosófico-literárias é a crise histórico-cultural que irrompia na França com a Segunda Guerra Mundial, a Ocupação e a Resistência. Seu projeto era transformar a “condição presente dos homens” através de textos críticos capazes de “revelar a prosaica existência” do ser humano.



## O LOCAL DA DIFERENÇA

Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução  
Márcio Seligmann-Silva  
São Paulo: Editora 34, 2005

O ensaísta e tradutor explora um território nada ortodoxo, articulando Platão e Derrida, Walter Benjamin e os românticos alemães. O mote que o move remonta à célebre formulação de Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”: “como pensar um modelo e uma prática intelectual que não possam ser apropriados pelo “fascismo” e por suas configurações atuais?



## TRÊS TEMPOS

Wladir Caldeira de Moraes  
Belo Horizonte: O Lutador, 2004

Nesse volume de poemas de Wladir Caldeira de Moraes (companheiro de geração de Affonso Ávila, Fábio Lucas e Rui Mourão, entre outros), o autor reuniu três livros: *O Afluente* (Santelmo/Poesia, 1952), *As Circunstâncias* (Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1985) e o então inédito *A Dança dos Elefantes*.



## BAIXO ASTRAL

Alberto Fuguet  
Tradução: Enrique Boero Baby  
Rio de Janeiro: Record, 2001

Ao renegar as tradições da grande literatura latino-americana, Fuguet, sendo anti-realista, retrata, através de sexo, cocaína e péssimo rock'n'roll, o cenário marcado pela ditadura de Pinochet, às vésperas do plebiscito que institucionalizaria o regime militar.