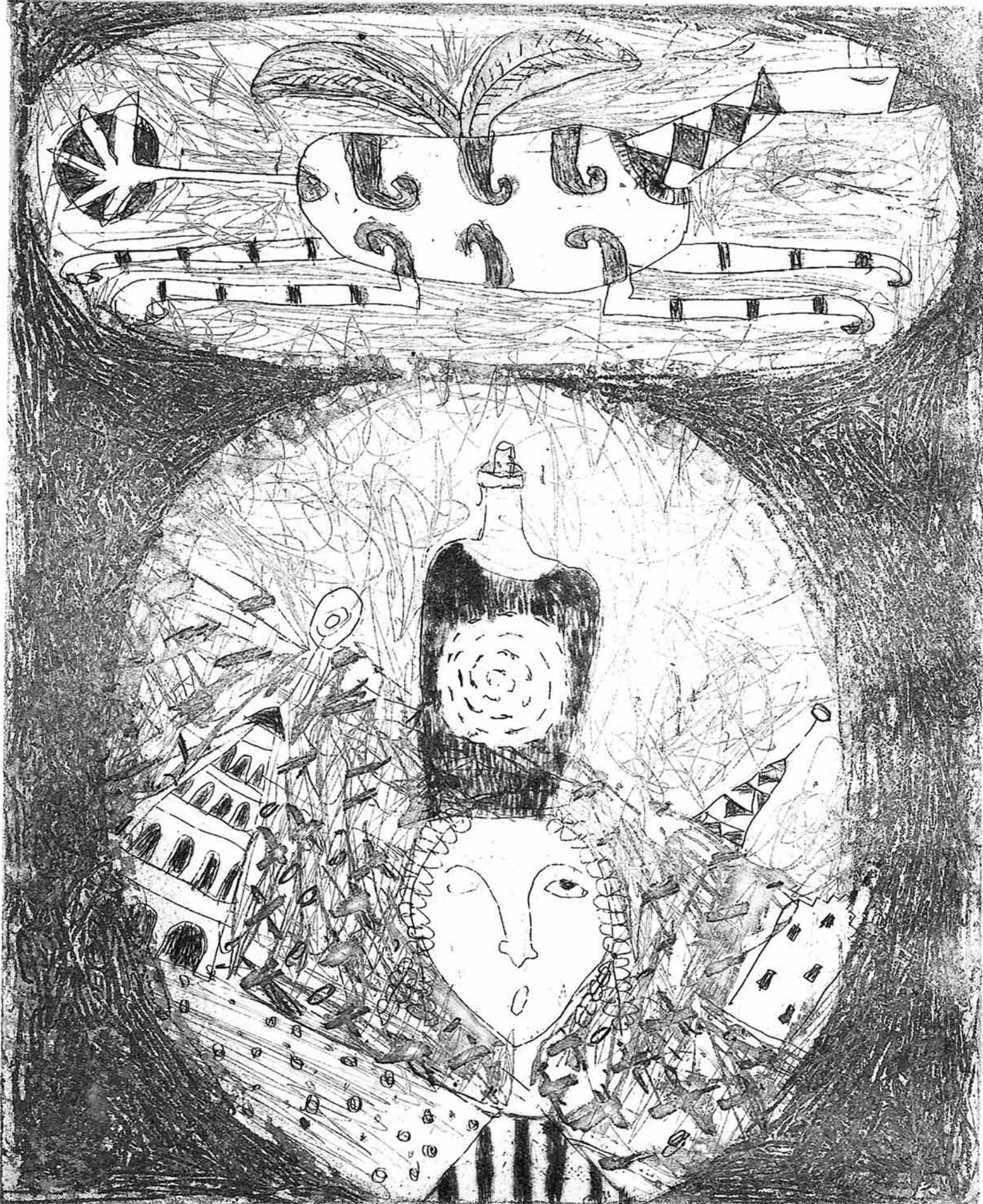


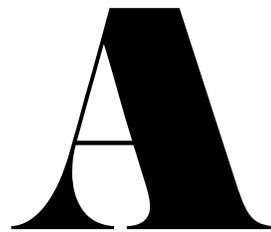
SUPLEMENTO

Belo Horizonte, Novembro/Dezembro 2011
Edição nº 1.339
Secretaria de Estado de Cultura



Marilde Castanha

2011



última edição de 2011 retoma o clima de comemoração dos 45 anos do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, colocando em destaque a figura de seu criador, Murilo Rubião. Há, em primeiro lugar, uma entrevista pouco divulgada que o escritor concedeu à ensaísta Maria Esther Maciel. Ricardo Iannace e Caio Junqueira Maciel completam o tríptico em torno de Rubião, lançando luz sobre aspectos de sua obra, nos ensaios “As excentricidades de Bárbara” e “Festa absurda”, que comprovam que ainda há muito a se descobrir nos textos do criador de “Teleco, o coelhinho”.

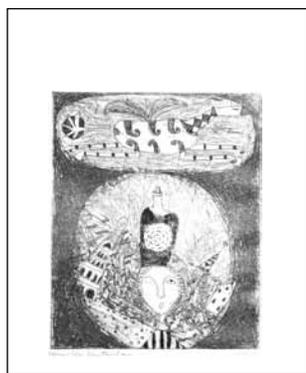
O signo festivo é antecipado pelo depoimento de Márcio Sampaio, um dos mais ativos colaboradores da fase áurea do SLMG. Em importante registro, o crítico contextualiza, em detalhes, sua participação no jornal e a importância da publicação no cenário cultural do País.

No ensaio “A linha desfeita: Haroldo de Campos, Paulo Herkenhoff, Raúl Antelo”, Eduardo Jorge procura pensar a questão da crítica no Brasil para além da eleição de nomes ou genealogias, considerando que a noção de experiência crítica abarca conflitos temporais, sejam eles sincrônicos, diacrônicos ou anacrônicos.

Como é de tradição, sempre reservamos espaço para criadores, tanto na prosa quanto na poesia. Nesta edição, comparecem os poetas mineiros Ricardo Aleixo, Marcos Pedroso e Eustáquio Gorgonne de Oliveira, que ganha um acurado estudo crítico de Prisca Agustoni, e a ficção de Sérgio Faraco, Miriam Mambrini e Ildeu Geraldo de Araújo, de quem republicamos o conto “Similhana”, por ter saído truncado na edição anterior.

A capa é de Marilda Castanha, artista plástica e ilustradora que publicou seus primeiros desenhos nas páginas do SLMG na década de 80.

SUPLEMENTO



Capa: Marilda Castanha

Governador do Estado de Minas Gerais
Secretário de Estado de Cultura
Superintendente do SLMG
Diretor de Apoio Técnico
Diretor de Articulação e Promoção Literária
Projeto Gráfico e Direção de Arte
Diagramação
Conselho Editorial

Equipe de Apoio
Jornalista Responsável

Textos assinados são de
responsabilidade dos autores

Antonio Augusto Junho Anastasia
Eliane Parreiras
Jaime Prado Gouvêa
Fabrício Marques
João Pombo Barile
Plínio Fernandes – Traço Leal
Carol Luz
Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Eneida Maria de Souza, Carlos Wolney Soares, Fabrício Marques
Elizabeth Neves, Aparecida Barbosa, Ana Maria Leite Pereira, André Luiz Martins dos Santos e Mariane Macedo Nunes (estagiária)
Fabrício Marques – JP 04663 MG

Suplemento Literário de Minas Gerais
Av. João Pinheiro, 342 – Anexo
30130-180 – Belo Horizonte, MG
Fone/Fax: 31 3269 1143
suplemento@cultura.mg.gov.br



UM TESTEMUNHO SOBRE O SUPLEMENTO LITERÁRIO

MÁRCIO SAMPAIO

Já se tem analisado e registrado suficientemente o papel do *Suplemento* como um estimulador dos novos escritores mineiros que, nos anos 1960 e 1970, surgiram e se afirmaram no quadro da literatura brasileira, a ponto de se cunhar a expressão “Geração Suplemento”, da mesma forma como temos já consagradas a “Geração 45” e a “Geração Complemento”, delineando o caráter desses agrupamentos. Entendo que esta é uma boa oportunidade para demonstrar também a influência que teve o nosso jornal como divulgador e estimulador das artes plásticas em Minas e sua contribuição para a afirmação dos nossos artistas plásticos no cenário nacional.

Para se ter uma ideia da situação das artes plásticas naquele tempo – e é assustador verificar o quanto estão recuados no tempo esses acontecimentos –, gostaria de lembrar alguns aspectos do quadro cultural de Belo Horizonte.

1 Nos meados da década de 1960, o ambiente artístico de Minas Gerais encontrava-se em plena ebulição, com uma série de iniciativas que estimulavam artistas a trabalhar na contramão da orientação da política nacional, a qual estabelecera um programa de censura à liberdade de criação e de expressão.

Israel Pinheiro, um dos poucos governadores eleitos pela oposição ao regime militar, mantinha uma postura de independência, assumindo a responsabilidade pessoal de incentivo à produção cultural em nosso Estado. Dentre suas iniciativas, destacaram-se a criação, em 1966, do *Suplemento Literário do Minas Gerais* e, mais tarde, da Fundação de Arte de Ouro Preto, da Pinacoteca do Estado, que se tornaria o Museu Mineiro, e a retomada da construção do Palácio das Artes, que logo se tornaria o espaço cultural mais importante do Estado. O *Suplemento*, distribuído nacional e internacionalmente, logo granjearia o respeito e a admiração de intelectuais, escritores e artistas, ao mesmo tempo em que, encarado no órgão oficial do Governo de Minas, atingia uma outra classe de leitores, da capital e do interior – os servidores públicos e, por extensão, seus familiares. Tornou-se espaço precioso para a expressão de escritores e artistas, de ensaístas e criadores de vanguarda, que tinham no *Suplemento* um território (relativamente) livre para sua expressão.

Iniciativas privadas na área cultural também começavam a surgir, revertendo o quadro de apatia que ameaçava se instalar de vez no País.

2 Iniciei-me no jornalismo profissional em 1965, como repórter cultural e crítico de arte do *Diário de Minas*, então passando por uma fase exuberante com a atuação de alguns dos mais brilhantes jornalistas de Belo Horizonte. Depois de um ano de atividade no caderno DM2, passei a dividir meu tempo com atividades de curadoria da Galeria de Arte Pilão, de Ouro Preto, onde iria também fazer uma experiência inédita: montei uma Loja de Poesia, produzindo e vendendo poemas, na forma de objetos, cartazes, manuscritos (de vários autores) ilustrados por mim. Também promovia *happenings*, espetáculos de mímica e poesia falada, para delícia dos turistas e espanto dos ouro-pretanos. Mas, se eram intensas essas atividades, os resultados econômicos eram parcos e dificultavam a produção e mesmo a sobrevivência. Com isso, embora estimulante e prazerosa, a experiência ouro-pretana se encerraria logo. Em agosto, já me encontrava de novo em Belo Horizonte, em uma sala da Imprensa Oficial, ao lado (e sob a proteção) do escritor Murilo Rubião, ajudando a preparar o primeiro número do *Suplemento Literário do Minas Gerais*.

3 Nos primeiros tempos do *Suplemento*, a Redação era constituída por Murilo Rubião, os diagramadores Eduardo de Paula e Lucas Raposo e eu. Havia os colaboradores externos e a Comissão de Redação, formada por Laís Corrêa de Araújo, Aires da Mata Machado e a permanente presença intelectual de Afonso Ávila. Juntamente com outro funcionário da Imprensa, era eu o encarregado da revisão tipográfica. Mas também fazia matérias sobre literatura e artes,

bem como crítica – sendo desde o princípio titular de página de artes plásticas –, e redigia textos sobre o artista que ilustrava a primeira página.

No primeiro número, o artista homenageado foi Álvaro Apocalypse. Compus a minha página de artes plásticas e ainda uma longa matéria com o maestro e compositor belga, “naturalizado” belo-horizontino, Arthur Bosmans. Como eu não poderia assinar mais de uma matéria, conforme orientação de Murilo Rubião, assinei *M. Procópio* (Procópio é meu sobrenome materno). Assim, esse M. Procópio tornou-se um jornalista fantasma que, às vezes, publicava matérias reais...

4 Naqueles tempos “artesanais”, Murilo passava-me todo o “caixa”, cédulas de cinco e dez cruzeiros, para pagamento das colaborações. Assim, naquele primeiro momento do *Suplemento*, além de redator, revisor, office boy, eu fui também o tesoureiro, cujo caixa eram os bolsos do paletó. Usavam-se paletó e gravata na Redação!

A redação do *Suplemento* passou a ser o ponto de encontro de uma boa parcela da intelectualidade belo-horizontina, um círculo aberto a todas as tendências, embora os acadêmicos se ressentissem de suas ausências nas páginas do semanário. Mas era, sobretudo, o lugar onde se encontravam os maiores e os melhores: Emílio Moura, Henriqueta Lisboa, Bueno de Rivera, Francisco Iglesias, Afonso Ávila, Laís e Zilah Corrêa de Araújo, Manoel Lobato; e artistas plásticos, como Álvaro Apocalypse, Eduardo de Paula, Jarbas Juarez, Chanina, Nello Nuno, Ana Amélia. E ali mantinham longas conversas, nem sempre “literárias” numa boa e fecunda mistura de gerações.

Os escritores e artistas jovens aos poucos foram chegando e tomando assento. Eram de tal modo profícuos e afinados a ponto de se caracterizarem como a *Geração Suplemento*, conforme se vê registrado na história da literatura mineira: João Paulo Gonçalves da Costa, Carlos Roberto Pellegrino, José Márcio Penido, Humberto Werneck, Jaime Prado Gouvêa, Adão Ventura, Luiz Márcio Viana (os quais, nos anos seguintes, chegariam a trabalhar na Redação junto com Rui Mourão); e Luiz Vilela, Sérgio Santana, Libério Neves, Henry Corrêa de Araújo, Valdimir Diniz, Luiz Gonzaga Vieira, Sebastião Nunes, Sérgio Tross, entre outros.

Também assíduos colaboradores enriqueceram as páginas do *Suplemento* com uma literatura ágil e ousada. Nesse primeiro tempo, alguns poetas singulares surgiram, trazendo uma poesia forte e renovada, como Carminha Ferreira, e outros com suas experiências pós-concretas, os detonadores da arte/poesia processo. E havia ainda a inusitada convivência de linhas divergentes do ensaísmo: vimos florescer e fenecer o estruturalismo, a linha sofisticada que a bancada dos teóricos acadêmicos, via USP, deflagrou.

Tornando-se referência obrigatória na vida cultural do País, o *Suplemento* ampliou gradativamente sua ação, passando a abrigar colaborações dos grandes escritores da América Latina – ficcionistas, poetas e ensaístas –, muitos deles sendo publicados pela primeira vez em português. O *Suplemento*, certamente, contribuiu para o conhecimento e o reconhecimento dos mais importantes autores latino-americanos no

Brasil. Também escritores europeus, norte-americanos e até mesmo asiáticos e africanos foram sendo descobertos e publicados, alguns mantendo contato direto com a Redação, em cuja direção, nesse período de efervescência cultural e criativa, estiveram ainda Rui Mourão, Ildeu Brandão, Ângelo Oswaldo, Garcia de Paiva e Wander Piroli.

5 Entre 1970 e 1972, sob a direção de Ângelo Oswaldo, o *Suplemento* abriu-se para experimentações e se tornou, pelo caráter de juventude e forte vitalidade, o difusor mais eficaz de novas linguagens poéticas e da ficção e de novas formas de abordagem da literatura e do fenômeno cultural, na crítica e no ensaio. Havia, sobretudo, a efervescência da mocidade, com sua energia e bom humor, uma disponibilidade extraordinária para o debate de toda ordem, uma certa irreverência saudável, que jogava farpas sobre o academicismo, mas mantinha a camaradagem e o respeito por escritores como Emílio Moura, Bueno de Rivera, os quais se conservavam tão jovens quanto os que naquele momento surgiam e se afirmavam.

Ângelo Oswaldo, um dos mais moços e brilhantes intelectuais da geração, entendeu perfeitamente a função desbravadora do *Suplemento* e ofereceu ao grupo que com ele trabalhava, bem como aos colaboradores mais próximos, um espaço sem censuras para a experiência e a celebração. A própria Redação transformou-se, nesse período, em um verdadeiro reduto intelectual, detonador de ideias, que o *Suplemento Literário* logo imprimia para ser degustado por toda sorte de consumidores: da professorinha, passando pelo coletor, pelos modestos burocratas do interior mineiro, pelos estudantes e aspirantes a escritores e artistas, ao *grand mond* da intelectualidade brasileira e a alguns dos grandes escritores e artistas do exterior. Podia-se inventar, aprontar, falar consistentemente de tudo (ou quase tudo) desde que, em matéria de política e crítica social, nos déssemos ao trabalho de metaforizar ou dizer em viés, porque também ali havia olhos e ouvidos ligados à repressão. Um pouco alheios a isso, íamos publicando nossas coisas com febre e gosto, uma efervescente fluência que dava visibilidade a toda sorte de expressão. Nossa atuação era também performance, um *happening* contínuo que exacerbava, induzia outros sentidos e descondicionava o gesto criador.

6 De minha parte, mais ligado às artes plásticas, pude, através das páginas dos jornais, divulgar toda a produção jovem e de vanguarda, dando, contudo, a melhor cobertura para os artistas das gerações anteriores, divulgando não somente a arte mineira, como a brasileira e, na medida do possível, acontecimentos internacionais.

Para os artistas jovens, abrimos a primeira página do *Suplemento*, os espaços de ilustração de textos e divulgação de exposições, além de possibilitar-lhes experimentações gráficas e conceituais. Foi aí que vários desses artistas começaram a realizar trabalhos remunerados e a se projetar no cenário nacional: Liliane Dardot, Madu, Eliana Rangel, Luiz Eduardo Fonseca, Carlos Wolney, Avelino de Paula, Sérgio de Paula e muitos outros.

Desde o princípio de minha atuação como crítico, foi meu propósito centrar o trabalho sobre os artistas e as manifestações da arte mineira; isso decorreu da consciência de que a crítica do eixo Rio/São Paulo, muito mais influente, praticamente ignorava ou desconhecia a produção de Minas, que, a meu ver, apresentava qualidades no nível do que melhor se realizava nos grandes centros. Na medida do possível, procurei realizar essa proposta em círculos mais amplos – e o *Suplemento* tinha alcance nacional –, complementando esse trabalho com textos publicados no *Estado de Minas*, no *Jornal do Brasil*, em outros jornais e revistas, e especialmente no trabalho junto ao Museu de Arte da Pampulha, como curador, e à Fundação Clóvis Salgado (Palácio das Artes) como coordenador de Artes Plásticas. Também como curador, membro de comissões e júris de Salões, em seminários e encontros por todo o País, minhas intervenções foram quase sempre no sentido de demonstrar a qualidade e o interesse da arte que se produzia em Minas. Todo esse trabalho decorria, primordialmente, do prestígio que me dava a função de crítico e coordenador da área de artes plásticas do *Suplemento*. Com isso, vários críticos passaram a ter um novo olhar para o ambiente artístico de Minas, o que contribuiu para a reinserção mais efetiva de nossos artistas no circuito artístico nacional. Devo lembrar aqui que o crítico Roberto Pontual, organizador do Dicionário das Artes Plásticas no Brasil (Civilização Brasileira), recorreu ao *Suplemento* para compor os verbetes da maior parte dos artistas mineiros.

7 Por sete anos atuei como crítico de artes plásticas no *Suplemento*, escrevendo semanalmente artigos e noticiário sobre o movimento artístico principalmente de Minas. Revendo esses artigos, sinto-me feliz por ter feito, na medida e na forma possíveis, um trabalho de divulgação e reflexão crítica. Muitos desses textos passaram a ser transcritos e registrados na bibliografia de importantes obras sobre arte brasileira, dicionários, livros e catálogos. Alguns trabalhos, como as entrevistas com Amílcar de Castro, têm sido reproduzidos insistentemente e já se tornaram “peças clássicas”.

Vejo ainda como, naqueles tempos, a gente podia fazer do artigo de crítica peças de literatura, contos, poemas. Foi esse o partido que tomei para falar de arte: fazendo de meus textos uma tradução literária da obra plástica. Ou então transformando o texto em obra, em peças de arte conceitual, propondo e estimulando a realização de atividades, ações de “guerrilha” artística. Muitas vezes, meus textos – como reconhecem alguns artistas – serviram para que os autores aprofundassem várias questões latentes em suas obras, que ainda não haviam sido percebidas por eles. E, para se fazer isso, havia liberdade bastante, na corajosa e decidida orientação de Murilo Rubião e seus sucessores na direção do jornal – apesar das dificuldades decorrentes da situação política que então vivíamos.

MÁRCIO SAMPAIO

poeta, artista plástico e crítico de arte, apresentou, em setembro, este depoimento na mesa comemorativa dos 45 anos do SLMG, para o qual colabora desde os primeiros números.

O FANTÁSTICO MURILO RUBIÃO



MARIA ESTHER MACIEL E CAROLINA MARINHO

E

m maio de 1984, um pequeno grupo de estudantes de Letras da UFMG criou o jornal *Expresso*, publicação artesanal, eventual e de circulação restrita. No primeiro número, foi incluída uma entrevista de Murilo Rubião que, com seu contumaz bom-humor e gentileza, aceitou participar do projeto, falando sobre os traços do gênero fantástico e incursionando em aspectos de sua própria obra.

A conversa, conduzida por Maria Esther Maciel e Carolina Marinho, então integrantes da equipe do jornal, aconteceu no apartamento onde morava o escritor, na Avenida Augusto de Lima, em Belo Horizonte.

O que é o “fantástico” para o senhor?

MURILO RUBIÃO: Fantástico para mim não é apenas o que escrevo, como também o cotidiano que, às vezes, me parece muito mais fantástico que as minhas histórias. Esteticamente, os acontecimentos na vida são ruins, e a literatura vai justamente melhorá-los, o que os leva muitas vezes a serem menos fantásticos do que eram antes.

A literatura fantástica ganhou uma grande especificidade na América Latina. Os maiores escritores do chamado realismo fantástico são do nosso continente. A que o senhor atribui essa especificidade?

MR: Atribuo a uma tradição. Os latino-americanos têm uma tradição de fantástico, cuja origem está na Espanha, a partir do *D. Quixote*. Não existe nada mais fantástico que o livro de Cervantes, e nenhum latino-americano conseguiu, até hoje, escrever algo melhor. Cervantes, porém, tinha medo do fantástico, principalmente porque todos pensavam que ele era louco. Kafka não teve essa preocupação. Tratava o fantástico como algo normal. Essa familiaridade com o fantástico, para mim, é essencial. Quando escrevo um conto, nada é estranho para mim, eu sei muito bem de onde tudo está saindo. O leitor, de início, acha tudo estranho, depois acaba achando normal. Na novela do Kafka *A Metamorfose*, no princípio, a transformação de um ser humano em barata assusta um pouco, mas depois, ao surgirem os problemas relacionados com a família, etc., o leitor começa



a desconfiar da realidade. O escritor tem que impor o fantástico. Kafka consegue isso com grande força, levando o leitor a encarar tudo como se fosse a própria realidade.

Quais foram as primeiras manifestações do fantástico no Brasil?

MR: No Brasil, além de Machado de Assis, você encontra manifestações do fantástico ocasionalmente até num Monteiro Lobato. Mas a maior expressão do fantástico só ocorreu mais recentemente.

Quem no Brasil, o senhor considera um grande escritor do fantástico?

MR: Não sei se temos ainda um grande escritor do fantástico, devido, justamente, à falta de tradição. Mas está aparecendo gente boa, como o jovem Duílio Gomes. O Roberto Drummond diz que faz Literatura-Pop, então, não sei se ele ficaria satisfeito se eu o incluísse dentro da linha fantástica. É um grande contista, o Drummond. Ele joga bem com a mistura de fatos reais com irreais. Não é o fantástico dos meus sonhos, mas é uma expressão do fantástico, apesar de ele se dizer um escritor de literatura pop. Será que ela existe?

O senhor não atribui também a especificidade latino-americana às condições econômicas e políticas, aos regimes autoritários que existem aqui há tanto tempo?

MR: Não, é uma tradição mesmo. No caso de *Cem Anos de Solidão*, você vê que o livro é todo baseado numa tradição muito antiga. Acho que o fantástico independe um pouco dessas condições econômicas e políticas. Aliás, falando de Garcia Márquez, o único livro dele realmente fantástico é *Cem Anos de Solidão*. Ele esgotou ali toda uma experiência, toda uma tradição. Atualmente, ele faz uns livros aceitáveis, mas sem a dimensão e a beleza de *Cem Anos de Solidão*. Ele não é mais o grande escritor latino-americano.

E quem é o grande escritor latino-americano hoje?

MR: Júlio Cortázar. Como ficcionista, é bem superior ao Borges. Cortázar é absolutamente

moderno. Todos os seus livros são excelentes. Ele se realiza principalmente como contista. Fabuloso.

O senhor teve muita dificuldade para publicar seus primeiros livros?

MR: Tive. Gastei uns bons anos para conseguir editor para o meu primeiro livro e não consegui. Comecei a reescrevê-lo e só no terceiro livro, quando restaram apenas dois contos do primeiro, foi que encontrei uma editora. Acho que todo mundo tem dificuldades na primeira publicação. Comigo aconteceu também um fato curioso: tive oportunidade de conhecer o grande escritor Marques Rebelo, que se interessava muito pelos jovens, e ele se empenhou bastante em arranjar uma editora para mim. Eu mesmo, nunca fiz força para conseguir editora, os outros é que faziam por mim. Talvez por uma certa timidez ou por não achar tão importante publicar ou não achar meus contos importantes para serem publicados. Eu estava mais preocupado em melhorar minha literatura, pois eu estava vendo que de um conto para outro eu tinha tido progresso, e isso, para mim, era mais importante. E foi o que me salvou, porque se eu tivesse publicado o meu 1º livro antes das modificações feitas, teria saído uma porcaria, muito pior do que o que saiu. Muito ruim mesmo. Só não rasguei ou joguei fora porque muitos contos já tinham sido publicados em jornais e revistas.

Já não existem, como antes, jornais especializados em literatura, onde os iniciantes possam mostrar seus trabalhos?

MR: Não, não existem. O único que sobreviveu foi o *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Existia o *Suplemento do Correio do Povo de Porto Alegre* que, infelizmente, desapareceu ano passado. Hoje, só o de Minas.

Júlio Cortázar anunciou, há pouco tempo, que o único contato mais permanente que ele tinha com a literatura brasileira era por intermédio do *Suplemento*...

MR: A Laís Correia de Araújo, que pertencia ao *Suplemento Literário*, na 1ª fase, quando eu era também secretário, fez a primeira tradução

de um conto de Cortázar. Depois ele veio aqui, ficou conhecendo a equipe toda do jornal e autorizou a publicação de qualquer coisa dele. O *Suplemento* introduziu Júlio Cortázar no Brasil e ele nos tinha muito carinho por isso. No ano passado, quando foi pedido a ele um poema do livro inédito que deixou, Cortázar mandou, com autógrafa, para o *Suplemento*, ficando de dar uma entrevista que acabou não saindo.

O senhor tem preferência por algum livro seu?

MR: Não, não tenho. Mas é natural que, sentimentalmente, a gente tenha preferência pelo primeiro ou pelo último. Mas a verdade é que, relendo meus contos, encontro tantos defeitos, que acabo odiando o que estou lendo.

Essa releitura e a descoberta de imperfeições o levam a uma reelaboração constante de seus trabalhos, não é mesmo?

MR: Uma elaboração muito grande. Oralmente, minha expressão sai desordenada, o que me é peculiar. Na elaboração, eu só não torno as frases mais claras, mais fáceis, como também estruturo melhor as minhas ideias. É na elaboração constante que consigo chegar ao final do conto.

Quando o senhor escreve, o conto já está esboçado na sua cabeça ou as ideias vão surgindo à medida que vai escrevendo?

MR: A história me aparece até com muita facilidade, mas não escrevo assim que ela surge. Anoto, às vezes surgem outras ideias. Quando escrevo, já tenho a estória toda formada. Mas depois de terminado, quando fico insatisfeito e chego à conclusão de que não é uma boa estória, ponho de lado. Retomo depois e, às vezes, faço grandes modificações. Já me aconteceu de um conto me perseguir por dez anos, até que conseguisse realizá-lo definitivamente.

O clima mágico de seus contos nos remete à própria atmosfera do sonho. O senhor já se inspirou em sonhos para escrever a sua literatura?

MR: Só um conto meu foi retirado de um sonho. Aliás, aproveitei muito pouco dele, mesmo porque a gente se lembra pouco do que sonhou. Mas o interessante é que o nome do



Redação do SLMG, 1968.
Em pé: Fábio Lucas, Ildeu Brandão, Luís Gonzaga Vieira, Humberto Werneck, Luiz Vilela, José Renato Pimentel, Murilo Rubião, Autran Dourado e Franklin Teixeira de Salles. Sentados: Carlos Roberto Pellegrino, José Márcio Penido e Sérgio Danilo.

conto apareceu no sonho: *Epidólia*. Me levantei de madrugada e anotei tudo o que eu consegui me lembrar, principalmente o nome. Não encontrei *Epidólia* em dicionário nenhum e nem em livros de mitologia Greco-Latina. Do sonho, aproveitei, realmente, a atmosfera que captei bem e que consegui transpor para o conto com muita emoção.

O conto já foi uma categoria marginalizada, até que houvesse uma explosão epidêmica de contistas no Brasil, principalmente em Minas. O senhor poderia falar sobre isso?

MR: O *Suplemento Literário* foi o maior culpado dessa epidemia de contos. O conto era, com efeito, marginalizado, não tinha acesso a publicações. O *Suplemento* passou a incentivar muito o conto, juntamente com alguns concursos literários. O concurso de contos do Paraná foi um dos principais detonadores da epidemia de contistas mineiros. Isso virou até anedota, mas foi bom. A qualidade do conto no Brasil melhorou muito.

Como o senhor vê a situação da crítica literária brasileira hoje?

MR: A crítica que se faz hoje no Brasil é de má qualidade. Não existe uma verdadeira crítica. O Wilson Martins descreve alguma coisa, mas não chega a ser um grande crítico. O problema da crítica brasileira é sério e bem complexo. Contribui para o empobrecimento da literatura.

O senhor teve influência de que autores?

MR: Sobretudo de Machado de Assis. Li 21 vezes as *Memórias Póstumas*

de *Brás Cubas*. A cada leitura, eu descobria na obra uma dimensão maior. O Machado, a gente tem que ter afinidade com ele. Ou você gosta ou você odeia. Se você gosta, acaba apaixonado. Outros: Edgar Allan Poe e Lautrèamont.

Na sua obra, a presença de epígrafes bíblicas é constante. A que se deve isso?

MR: A Bíblia está muito entrelaçada com os meus contos. Eu a li e reli várias vezes, desde a minha infância. Foi um livro imprescindível para o meu trabalho. Geralmente, não faço o conto a partir de uma epígrafe, mas encontro sempre a epígrafe certa para um conto meu depois de pronto. A Bíblia já está dentro do que eu escrevo.

O senhor acha que a linguagem perde muito quando é transposta da literatura para o cinema?

MR: O cinema tem uma linguagem própria, mas como é uma arte nova, muitas vezes se baseia num texto teatral ou num texto literário. Mas um grande diretor consegue fazer de uma linguagem literária uma linguagem cinematográfica.

Para terminar, qual a relação que existe entre *Teleco, o coelhinho*, com o coelhinho branco do Lewis Carroll?

MR: Foi uma coincidência. Conheci o coelhinho do Carroll depois de ter escrito *Teleco* e achei muito interessante a semelhança dos dois. O absurdo presente nos livros do Lewis Carroll é também algo fabuloso.

MARIA ESTHER MACIEL

Nasceu em Patos de Minas (MG) em 1963. Poeta, ficcionista e ensaísta, fez pós-doutorado em cinema na Universidade de Londres. É professora de teoria da literatura e literatura comparada na UFMG.

CAROLINA MARINHO

É mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e doutora em Literatura Comparada (Cinema e Literatura) pela USP. É professora de História da Arte no Curso de Publicidade e Propaganda da PUC Minas e de Semiótica do Curso de Comunicação Social no São Gabriel e Coração Eucarístico.

As EXCENTRICIDADES de Bárbara



MURILO RUBIÃO E O FEMININO

RICARDO IANNACE

Uma das razões, senão a principal, para Murilo Rubião (Carmo de Minas-MG, 1916; Belo Horizonte-MG, 1991) conferir a muitos dos seus escritos o título que traz o nome de suas personagens femininas é a atenção e o cuidado que despende a elas.

Na obra de estreia, *O ex-mágico* (1947), inserem-se os contos “Bárbara”, “Mariazinha”, “Elisa” e “Marina, a intangível”; em *O convidado* (1974), “Epidólia”, “Petúnia”, “Agliaia” (Esses últimos nomes, é bem verdade, sem precedentes na nossa literatura.). Demais figuras femininas também ocupam lugar estimável na narrativa de Rubião. Vistas em conjunto, muitas estão absolutamente condenadas ao infortúnio da anormalidade (é o caso de Aglaia, que engravida num contínuo inexplicável, dando à luz dezenas e dezenas de filhos); outras, no entanto, denotam uma sutileza ímpar: reticentes e insinuantes, fixam-se na memória de homens melancólicos e presos ao passado (Dalila, de “A noiva da casa azul”, e Maria Alice, de “A flor de vidro”, são exemplos claros disso.). E difícil é classificar as que apresentam conduta e estigma alheios a toda e a qualquer convenção: as mulheres de “Botão-de-Rosa” saltam às sacadas de suas janelas “com os rostos protegidos por máscaras”, ocultando a “deformação da gravidez”. Hebe, em “Os comensais”, movimentava as pálpebras à maneira de uma “boneca de massa”.

A mulher de que tratarei se chama Bárbara, pertence à linhagem das desafortunadas. O seu nome, o mesmo do conto em que é protagonista,

remete à Santa Bárbara, a quem os cristãos se socorrem em momentos difíceis de tempestade e raios (a água e o fogo simbolizam a força da guerreira). Murilo, em entrevista, afirma que a escolha do nome se deve ao fato de Bárbara lhe representar um nome gordo. Daí publicar o conto, em fevereiro de 1945, na coluna de *O Jornal*, do Rio de Janeiro, com o título “Bárbara: a gorda.”¹

No início da narrativa ela é até franzina. Vai engordando – e assustadoramente – com o passar dos anos. Narrado em primeira pessoa, o relato é contado pelo marido, companheiro de longa data, pois desde a pré-adolescência se submete a atender aos pedidos mais impertinentes dessa que já se anunciava possessiva e autoritária, difícil de agradar. Isto porque os prazeres de Bárbara se vinculam a ações exageradamente incomuns praticadas pelo parceiro que não mede esforços para satisfazê-la, mesmo ciente de que os quilos da amada aumentam em proporção ao volume das solicitações.

Sob esse ângulo (ângulo que implica a leitura das encomendas de Bárbara), farei um breve paralelo com a história dos Irmãos Grimm, intitulada “O pescador e sua mulher”² – não me esquecendo de que Murilo Rubião sempre foi incisivo ao afirmar que os contos de fadas e *As mil e uma noites* muito o influenciaram na composição de seus entrecos identificados com a categoria do fantástico.

•

“O pescador e sua mulher” estrutura-se em torno de um casal com expressivas privações econômicas, que habita choupana “miserável” e “mal cheirosa”. Ocorre que certo dia, à orla do mar, surpreende-se o marido ao pescar enorme rodovalho: peixe falante que lhe suplica a vida, dizendo-se tratar de um príncipe encantado. Ao tornar a casa, o pescador participa à mulher o ocorrido, e ela o repreende por não ter pedido nada em troca ao príncipe. Ordena-o a regressar ao mar e a exigir do rodovalho, como recompensa por mantê-lo vivo, uma habitação mais digna para si e para o cônjuge.

Tanto essa como outras exigências de Isabel – assim ela se chama – serão prontamente atendidas. Tão logo chega ao rodovalho a ordem da mulher do pescador, transforma-lhe a pobre choupana em “cabana de madeira”, realizando a que será a primeira de uma série de seis abusivas requisições. É que, passados quinze dias, nem as “lindas e reluzentes painéis de cobre” nem o quintal com galinhas e patos, “horta e um pomarzinho” a satisfazem. E com estas palavras se dirige ao bom e paciencioso marido: “Eu gostaria de ter um castelo de pedra. Vá procurar o rodovalho e diga-lhe que queremos um castelo.”

Torna-se-lhe rotineira a visita à beira-mar. De quando em quando, lá vai ele, encabulado, reclamar ao rodovalho a renovação dos pedidos. Assim, nessas idas e vindas, o peixe concretiza os anseios da personagem que, em curta fração de tempo, se desencanta dos presentes e regalos obtidos. Sequer os ornamentos do castelo de pedras – paredes “revestidas de mármore”, “ricos cortinados”, lustres de cristal, suntuosas escadarias, mesas de ouro –, enleados à criadagem e às “soberbas carruagens”, preenchem as expectativas da ambiciosa esposa do pescador.

Reincidentes, algumas falas parecem figurar como refrães no conto. Sempre que o marido de Isabel, ao chegar a casa, certifica-se da realização prodigiosa do rodovalho, após ouvir-lhe a frase mágica (“– Volte, pescador. Sua mulher já recebeu o que pediu.”), é a hora de ele encetar este diálogo com a mulher: “– (...) Agora viveremos felizes.”. E ela responde: “– Vou pensar no caso.”. Às vezes, é ela quem diz:

– Olhe! Veja que beleza!

– É mesmo. Agora vamos viver felizes.

(...)

– Vou pensar no caso.”

De tanto Isabel “pensar no caso”, o pescador não cessa os encontros à beira-mar, reverenciando o príncipe aquático com estes bordões: “– Rodovalho, estimado rodovalho, minha esposa Isabel tem sempre pedidos a fazer”. Ou: “– Meu amigo rodovalho, Isabel não está satisfeita”; senão: “– Meu amigo rodovalho, Isabel ainda não está satisfeita”.

Entediada, rejeita o posto de simples proprietária de castelo, em prol da sobranceira condição de rainha. E, em virtude da proibição do peixe, ei-la, repentinamente, às voltas com guardas “de sentinela às portas” do “castelo ampliado e ostentado com torre imponente, trazendo à cabeça, diante de toda a corte reunida, “uma pesada coroa de ouro”.

Aborrecida com os expedientes e protocolos que a circundam, lança ao marido esta determinação: “Volte a falar com o rodovalho. Diga-lhe que quero ser Imperatriz.”. E não é que se enfastia dos “tambores e

cornetas”, dos barões, condes e duques que entram em seu palacete, enquanto trazia à cabeça, desta vez, uma coroa “incrustada de diamantes”, e à mão, “o globo imperial”? Por isso, decide-se por uma nova posição: a de papisa. Não sem antes esbravejar ao tolerante e fatigado pescador: “– O que está fazendo aí, em pé? (...) Quero ser papisa. Vá falar com o peixe.”.

E mesmo impingida de poder e de prestígio eclesial, alocada numa “igreja enorme toda rodeada de palácios”, entre uma “legião de padres”, com imperadores e reis ajoelhados “diante dela, beijando-lhe a sandália de ouro”, Isabel não se dá por vencida. Uma dada manhã, é tomada pela ideia de possuir dons iguais aos de Deus, a fim de reger o sol e a lua, comandando o universo.

Todavia, numa única e última vez o príncipe do mar apresenta ao marido de Isabel resposta diferenciada: “– Volte para casa. Você encontrará a sua mulher em sua antiga choupana.” Dito e feito: “Isabel perdeu tudo o que lhe dera o peixe. E até hoje os dois moram na sua pobre choupana.”.

•

Se comparados aos de Isabel, os anseios de Bárbara são de outra ordem – a personagem de Murilo Rubião não almeja castelos e tampouco assentos reservados a rainhas, a imperatrizes e a papisas (se houvesse). Mas chama-lhe a atenção o cosmo e sua constelação, e nisso se identifica com a mulher do pescador.

Na meninice, as suas distrações ganham a coloração da perversidade, indiciando obsessões que o curso dos anos transformará em “mórbida mania”⁵. Não a atraem os frutos nem os ninhos de passarinho; contudo, Bárbara exige do narrador – à época, o fiel companheiro de infância – que os apanhe, vendo-o trepar a árvores altíssimas, de galhos frágeis, tão somente para assistir com avidez à sua queda; isso quando não lhe pedia para agredir gratuitamente os moleques na rua, regozijando-se, depois, ao acariciar-lhe “a face intumescida, como se as equimoses fossem um presente” oferecido a ela.

Com o matrimônio e a gravidez, as investidas de Bárbara assumem novos contornos, em conformidade com a exorbitância dos objetos cobichados. Antes de se lhe anunciar o peso do corpo, abatida e amuada, pede ao marido o oceano – para o acalento, por incrível que pareça, do homem preocupado com o inabitual mutismo da mulher de ventre demasiadamente avantajado. A gravidez de Bárbara acentua a benevolência do cônjuge, que teme a retração dos pedidos da gestante, receoso de que o filho – ainda no ventre – absorva desejos inexoráveis, herdando as anomalias da mãe. Para o espanto do pai, vem ao mundo uma criança raquítica e feia, a quem Bárbara não confia nenhum afeto, negando-lhe “os seios volumosos, e cheios de leite”. Nesse período, estava ela apenas a contemplar a porção de água retida em pequena garrafa, com a qual o parceiro a presenteou ao retornar da arriscada viagem ao litoral.

Passado o entusiasmo com esse recipiente, espécie de filtro encantado, é a vez de Bárbara expor o marido a mais um desafio: aspira ao baobá, “demasiado frondoso, medindo cerca de dez metros de altura”, plantado no terreno ao lado de sua casa. De nada adiantou o esposo, de

madrugada, às ocultas, furtar do quintal do vizinho um galho da árvore: Bárbara quis a peça completa. “— Idiota!”, gritou, cuspido-lhe no rosto. “— Não lhe pedi um galho”. E a solução, uma vez que o proprietário se negou a vender o baobá isoladamente, foi comprar-lhe o imóvel, “por preço exorbitante”. O desfrute de Bárbara ocorrerá depois que “alguns homens, munidos de picaretas e de um guindaste, arrancaram o baobá do solo e o estenderam no chão”.

A próxima querença da personagem é tanto ou mais assoberbante: um navio. A façanha do esposo, para assim atendê-la, implica o retorno ao litoral, empregando todo o seu dinheiro na compra do maior e belo transatlântico ancorado no porto. Após o traslado, será neste navio que Bárbara viverá dias absolutos de deleite, completamente alheia ao estado de pobreza da família. Mas não tardará para que seja acometida por um novo objeto de prazer. O marido, ao notar-lhe os olhos fixos na lua, tenta dissuadi-la do que imagina ser o derradeiro devaneio, e procurando mover o corpo que, “de tão gordo, vários homens, dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçá-lo”, no intento, pois, de dispersá-la do que pressente tratar-se da mais estupenda e absurda designação a ele atribuída, rende-se aliviado: Bárbara “não pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado”. Foi “buscá-la”.

•

O texto de Rubião dispensa, em seu fecho, uma moral (tanto o gênero não a comporta, como a voz professoral, explícita e injuntiva, bastante previsível nas estórias infanto-juvenis, jamais se fez presente na obra de Murilo) – o que não quer dizer que a lição extraída de “O pescador e sua mulher” esteja inteiramente de fora do conto “Bárbara”. A essa intriga do autor mineiro também se aplica o velho e popular ensinamento: “Quem tudo quer, nada tem”.

Pode-se verificar que as excentricidades da heroína de Rubião, em certo grau, afinam-se com as excentricidades da heroína dos Irmãos Grimm. No conto de fada, Isabel incorpora papéis que, para serem legitimamente representados, exigem-lhe a posse de um complexo arquitetônico e mobiliário, bem como de indumentárias, peças e demais apetrechos de altíssima grandeza, elementos a rigor indispensáveis nos contos maravilhosos, próprios do mundo do faz-de-conta. Isabel, em sua acanhada história como dona de casa, a driblar, por certo, as escassas economias para fazer render o pouco dinheiro, vive, ao que tudo indica, uma situação conjugal nada atrativa, mas, na medida em que expõe o marido ao permanente contato com o príncipe do mar, angaria bens e realiza as suas secretas e altivas fantasias.

Há, sim, marcas do conto maravilhoso em “Bárbara”. Os percursos trilhados pelo narrador de Rubião a fim de atender aos caprichos da esposa configuram-se, ironicamente, em grandes aventuras, dado que o heroísmo e o ímpeto de desbravador estão entre os predicados do esposo em suas excursões para alcançar tesouros à amada: “Pediu o oceano. Não fiz nenhuma objeção e embarquei no mesmo dia, iniciando longa viagem ao litoral.” Não é à toa que ao final da narrativa, num

paródico passe de mágica, vai ele buscar a então “minúscula” e “quase invisível” estrela.

Os impulsos desmensuráveis de Bárbara e de Isabel decerto apresentam correspondência com a infância, período da vida em que brincadeiras repetitivas costumam traduzir-se em ações tipicamente prazerosas. (“Na concepção dinâmica freudiana”, o “desejo inconsciente tende a realizar-se restabelecendo [...] os sinais ligados às primeiras vivências de satisfação”⁴.) A propósito, em texto intitulado “Brinquedo e brincadeira”, Walter Benjamin assinala que

(...) a grande lei que (...) rege o mundo da brincadeira em sua totalidade [é] a da repetição. Sabemos que a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como ‘brincar outra vez’. A obscura compulsão de repetição não é menos violenta nem menos astuta na brincadeira que no sexo. Não é por acaso que Freud acreditava ter descoberto nesse impulso um ‘além do princípio do prazer’. (...) trata-se de saborear repetidamente, do modo mais intenso, as mesmas vitórias e triunfos. (...) A essência da representação, como da brincadeira, não é “fazer como se”, mas “fazer sempre de novo” (...)⁵

E é justamente por meio desse exercício, senão dessa arte do “fazer sempre de novo”, que os pedidos das duas esposas se reiteram à pántina do fetichismo e da erotização. Legionários da corte (guardas, soldados, barões, duques, imperadores, reis) plantam-se aos pés de Isabel, cuja veleidade resulta da teatralização, incorporando personagens em palcos exuberantemente revestidos do signo da realeza. Quanto à personagem Bárbara, age inúmeras vezes como uma menina na fase da puberdade. A passagem do conto em que se enamora do baobá estendido no chão ilustra esse pueril e não menos lascivo entusiasmo pela árvore de tronco espesso, saudada, cumpre recordar, em *O pequeno príncipe*, de Saint-Exupéry.

Feliz e saltitante, lembrando uma colegial, Bárbara passava as horas passeando sobre o grosso tronco. Nele também desenhava figuras, escrevia nomes. Encontrei o meu debaixo de um coração, o que muito me comoveu. Este foi, no entanto, o único gesto de carinho que dela recebi. Alheia à gratidão com que eu recebera a sua lembrança, assistiu ao murchar das folhas e, ao ver seco o baobá, desinteressou-se dele.

A forte inclinação da personagem pela água do mar e por objetos que admitem correlação com o oceano deixa-a mais licenciosa: “Dormia com a garrafinha entre os braços e, quando acordada, colocava contra a luz, provava um pouco da água. Entrementes engordava”. Ou então: “Montado o barco, ela se transferiu para lá e não mais desceu à terra. Passava os dias e as noites no convés, inteiramente abstraída de tudo que não se relacionasse com a nau.”

Falta-lhe sem dúvida a beleza e a graça impressas nas silhuetas arredondadas das mulheres retratadas pelo pintor e escultor colombiano Fernando Botero. A gordura de Bárbara não inspira sensualidade: a “massa de banha” que lhe cobre o corpo aponta para o estatuto do insólito, porque é com o sinistro e com o extraordinário que dialoga a ficção de Murilo. Aliás, Irène Bessièrre, em *O relato fantástico: a poética da incerteza*, enfatiza que, nesse gênero de conto, o “acontecimento estranho provoca um questionamento sobre a validade da lei”, já “que o relato fantástico não se especifica pela inverossimilhança, do eu inalcançável e indefinível, mas pela justaposição de contradições de verossimilhanças diversas, em outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções coletivas (...)”⁶. E Davi Arrigucci Jr., em ensaio escrito nos anos 1980 sobre Murilo Rubião, afirma que em seus contos o “insólito dá lugar ao afloramento de um real mais fundo”.⁷

Nesse aspecto, o enredo de “Bárbara” convida o leitor a apreender as vicissitudes da protagonista não apenas pela descompensação que canaliza para o escaninho da sexualidade; descompassos na esfera do social também se pronunciam em Murilo — no caso, a privação financeira que emanta o pescador e a esposa reverbera-se sobre o conto “Bárbara” através de outra contingência equacional. É que o corpo da protagonista de Rubião, figura hiperbólica de formato circular (a “sua excessiva obesidade não lhe permitia entrar nos beliches e os seus passeios se limitavam aos tombadilhos”), parece ilustrar um conflito de extensão mundial (veja-se no corpo de Bárbara, se se quiser, a circunferência do globo terrestre) — conflito que nada mais é que a obesidade e o consumo insaciável que atingem inúmeras populações. Partindo-se dessa perspectiva, seria a personagem Bárbara um bode expiatório? Rubião, como grande escritor que é, estaria antecipando, nos anos 1940, um problema hoje tão discutido, visto que o corpo descomunal, conjugado a distúrbios emocionais manifestados pelo homem contemporâneo, vem à baila com tanta frequência nas mídias?

Quanto ao capital do marido de Bárbara, fraciona-se e pulveriza-se por inteiro. E do mesmo modo que se lhe fragmenta o dinheiro (quer na compra do imóvel do vizinho quer na compra do navio), fragmentam-se, no enredo, o oceano (medida mínima de água conservada em uma garrafinha), o baobá (a princípio representado num único galho), o céu e a lua (preteridos pela “minúscula” e “quase invisível” estrela). Portanto, além da *hipérbole*, a *metonímia* concorre na edificação da narrativa. Mas, afinal, esse sujeito feminino de corpo inflável não desponta como perfeita alegoria dos tempos modernos?

Por fim, muito esforço deve ter sido empregado pelo autor de *O ex-mágico* na fabulação desse seu escrito. O contista perfeccionista que mais reescrevia que escrevia, na busca obstinada pela clareza e fluidez, completou vinte anos de morte no último 16 de setembro. Não fossem tal sobriedade e tal labor no estilo, somados à fértil imaginação, certamente não leríamos em “Bárbara” essa *fantástica* e singular cartografia do desejo.



- 1 Cf. Acervo de Escritores Mineiros. Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais.
- 2 Jacob Grimm e Wilhelm Grimm. “O pescador e sua mulher”. In *Contos de Grimm*. Trad. e ilustr. ignoradas. São Paulo: Editora do Brasil/Coleção Paradidática Hoje-Sempre, s.d., pp. 06-19. (Todas as citações do conto foram extraídas dessa edição.)
- 3 Murilo Rubião. “Bárbara”. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1998, pp. 33-39. (Todas as citações do conto foram extraídas dessa edição.)
- 4 Laplanche e Pontalis. “Desejo”. In *Vocabulo da psicanálise* (Dir. Daniel Lagache). Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 113.
- 5 Walter Benjamin. “Brinquedo e brincadeira”. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 252-253.
- 6 Irène Bessièrre. “O relato fantástico: forma mista do caso e da advinha”. *O relato fantástico*. A poética da incerteza. Trad. Biagio D’Angelo e Maria Rosa Duarte de Oliveira. *Fronteiras*. Revista digital. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, vol. 3, ano 3, set. 2009, p. 06.
- 7 Davi Arrigucci Jr. “Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião)”. *Enigma e comentário*. Ensaio sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 147.

Texto apresentado em 2011, no V Seminário Internacional Mulher e Literatura (Palavra e Poder. Representações Literárias), na Universidade de Brasília.

RICARDO IANNANCE

Pesquisador do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. Professor na Faculdade Estadual de Tecnologia, em São Paulo. Autor de *A leitora Clarice Lispector* (Edusp, 2001) e de *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia* (Ed. UFMG, 2009).



FESTA ABSURDA

LUIZ CARLOS (CAIO) JUNQUEIRA MACIEL

“Quando por alguém fores convidado às bodas, não te assentes no primeiro lugar, não aconteça que esteja convidado outro mais digno do que ti.”

Lucas, XIV, 8

O AUTOR

Murilo Eugênio Rubião nasceu em Carmo de Minas, sul de Minas Gerais, em 1916, e morreu em Belo Horizonte, em 1991, quatro dias antes da abertura de uma exposição sobre sua obra, no Palácio das Artes. Formou-se em Direito. Foi um dos fundadores da revista literária *Tendência*. Trabalhou como jornalista e ocupou altos cargos públicos, sendo Chefe do Gabinete do Governador Juscelino Kubitschek. Foi adido da Embaixada do Brasil na Espanha, idealizou e criou o *Suplemento Literário* do jornal *Minas Gerais*, em 1966. Seus livros são todos de contos. Publicou *O ex-mágico*, em 1947; *A estrela vermelha*, em 1953; *Os dragões*, em 1965; *O convidado*, em 1974; *O pirotécnico Zacarias*, em 1975; *A casa do girassol vermelho*, em 1978; *O homem do boné cinzento*, em 1990; e *Contos reunidos*, em 1998, contendo as 32 narrativas de livros anteriores e mais um conto inédito, “A diáspora”. A maioria desses livros, portanto, apresentam republicações de contos, os quais eram exaustivamente trabalhados pelo autor, que, numa entrevista, assim explica seu processo criativo:

Sempre aceitei a literatura como uma maldição. Poucos momentos de real satisfação ela me deu. Somente quando estou criando uma história sinto prazer. Depois, é essa tremenda luta com a palavra, é revirar o texto, elaborar e re-elaborar, ir para a frente, voltar. Rasgar. (Rubião, 1974:5)

Murilo Rubião inaugurou, em nossa literatura, o gênero do fantástico, que se tornaria uma coqueluche latino-americana nos anos 1960. Muitos críticos apontam afinidades entre a obra muriliana e a de Kafka, mas o mineiro confessa que só viera a conhecer o autor de *A metamorfose*

depois de ter escrito vários contos. Murilo acreditava ter recebido influências sobretudo do Velho Testamento e da mitologia grega, onde são recorrentes as metamorfoses e os aspectos fantásticos. Reconhecia, ainda, que a leitura de *Dom Quixote* e *As mil e uma noites*, bem como as obras de Machado de Assis moldaram-lhe a imaginação e a sobriedade estilística. Segundo aponta o professor e ensaísta Audemaro Taranto Goulart, a obra de Murilo Rubião questiona

o problema da loucura, do real e da razão; denuncia a angústia do homem alienado pelas forças dominantes; dramatiza a questão do desejo e sua interdição, além de propiciar, na autocontemplação da criação metapoética, um voltar-se da obra sobre si mesma, na expectativa de que ela se descubra enquanto projeto criador.

O caráter fantástico e a utilização de epígrafes bíblicas são a marca inconfundível desse singular escritor, considerado o maior contista brasileiro na linha do realismo mágico. De acordo com Malcolm Siverman, “o absurdo mundo de Murilo Rubião ganha uma semelhança cada vez maior com a realidade contemporânea, fazendo as suas fábulas tão proféticas quanto as epígrafes que as preludiam.”

O GÊNERO LITERÁRIO

O conto é um gênero narrativo. Caracteriza-se pela unidade dramática, pela síntese e economia de personagens e peripécias. O conto de Murilo

Rubião é rotulado como “fantástico” ou exemplo de “realismo mágico”. Numa entrevista a José Afrânio Moreira Duarte, Murilo afirmou que o realismo mágico explora o maravilhoso e o onírico, enquanto o fantástico está mais próximo do mistério, do sobrenatural. Admite que é comum o emprego, no mesmo texto, dos dois gêneros. O realismo mágico, portanto, teria uma explicação extra-textual, amparada no discurso religioso e mitológico. A rapsódia de Mário de Andrade, *Macunaíma*, que se debruça sobre os mitos da Amazônia, seria um exemplo quase isolado de realismo mágico em nossa literatura modernista. Como observa Jorge Schwartz, o fantástico relaciona-se a uma transgressão das leis que regem a tradição realista. O elemento fantástico nasce como uma espécie de desvio narrativo. Resulta o fantástico de um desequilíbrio entre o mundo natural e o sobrenatural. Desvia-se do verossímil para o território do inadmissível. O acontecimento em si é privilegiado em detrimento do comportamento das personagens. O fantástico, mais complexo do que o realismo mágico, oferece-nos a antinomia entre uma camada de irrealidade e a dimensão realista. Tal oposição dilui a barreira entre o real e o insólito, o incomum.

Em Murilo Rubião, o fato de a personagem não questionar a presença do fantástico faz com que nós também o aceitemos no ato da leitura. Somos tomados pela perplexidade, não pelo medo, que é o que procura despertar as obras de horror. Fantástico e cotidiano se integram, eliminando dúvidas, surpresas e desconfianças. O estranho faz-se rotineiro. Aspectos banais mesclam-se ao cotidiano. A linguagem encarrega-se de tornar autônoma a irrealidade composta pela ficção.

Escreve a ensaísta Eliane Zagury que a obra de Murilo Rubião é marcada pelo signo do espanto e da estranheza. Assim ela explica os passos desse espanto:

Constatada determinada relação absurda na vida, cria-se uma situação absurda simbólica (a situação ficcional) que desencadeia uma série de absurdos técnicos (ou de efeito literário) que se desenvolvem até o absurdo final (a solução ficcional) que traz o leitor de volta para o tema, fechando o ciclo. O absurdo temático se concentra nas dicotomias essenciais do homem: a) vida-morte; b) indivíduo-sociedade e c) amor-incomunicabilidade.

Ainda em relação à questão do gênero, é importante realçar o caráter trágico que pontua a estruturação dos textos de Murilo Rubião. Segundo Aristóteles, o trágico reside nas inversões que o destino produz na vida das pessoas, ou seja, a personagem tem a sua situação completamente modificada, ocorrendo-lhe o oposto do que ele esperava. A personagem trágica incorre na *hýbris*, termo grego que significa presunção, vaidade, orgulho excessivo. Vários exemplos serão apontados, no comentário dos contos, como ocorre com Pererico, em “A fila”: sua aparente superioridade vai, pouco a pouco sendo demolida, até que ele deixa, humilhado, a cidade. Outra característica a assinalar a tragicidade seria o “estado de erro” ou *amartía*, palavra grega relacionada à desolação. Em

“O convidado”, o protagonista transita por uma série de enganos, indo a uma festa em que ele não era o suposto convidado.

MODERNIDADE

Murilo Rubião iniciou sua produção literária no final da década 1940, num período amadurecido do Modernismo (terceira fase). Superado o período desvairado e anarquista da primeira fase, bem como ultrapassada a fase regionalista da década anterior, esse terceiro momento apresenta preocupações formalistas, adensamento psicológico e caráter universalizante. Os contos de Murilo tematizam o absurdo da vida humana, daí ser possível falar em afinidades com a filosofia do Existencialismo, divulgada por Sartre, que tanto marcou autores do pós-guerra, como Clarice Lispector e Fernando Sabino.

O tema do homem alienado e emparedado por pressões sociais e psicológicas pode ser encontrado nas histórias murilianas, como veremos em “O bloqueio”, “O lodo” e “Os comensais”. Não há dúvida de que o Surrealismo, movimento da vanguarda europeia dos anos 1920, tenha também contribuído para a liberação da fantasia muriliana, que se abasteceu de Freud, um dos esteios da imaginação erótica e dos mergulhos no inconsciente.

Para Fábio Lucas, inicia-se, com Murilo Rubião, a renovação do conto brasileiro. É ele um “*autor de um estilo elevadamente alegórico, que projetou ao plano plurivalente da linguagem, uma supra-realidade densa, maravilhosa, levemente irônica*”. Os contos fantásticos do autor mineiro não se detêm no pitoresco, no puro ato de “assombrar”, como as antigas histórias de mistério e suspense. Não existe uma explicação no desenlace, o que remete o texto para a perspectiva de uma “obra aberta”, sujeita a uma interpretação múltipla. Em muitos desfechos, os contos tendem para o infinito, para uma eterna repetição, como ocorre em “Petúnia”, onde o protagonista Éolo, como o mitológico Sísifo empurrando eternamente sua pedra, terá que desenterrar as filhas, retocar o quadro da mãe morta e arrancar as flores negras vindas do ventre da esposa, que lhe condenaram àquele suplício. Hipérbole e repetição são elementos recorrentes na criação do fantástico texto moderno de Murilo Rubião. Para Jorge Schwartz, esse autor faz um “absurdo verossímil”, acrescentando:

É esta ausência de perplexidade frente ao fato sobrenatural que faz com que a narrativa do Autor venha carregada de modernidade, aliando-a, a partir do exemplo de Kafka, a uma nova mas grandiosa gama de escritores latino-americanos: Mário de Andrade, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, José Donoso e, deslocado no seu tempo, Machado de Assis.

A modernidade de Murilo Rubião, como ocorre, também, nos textos de Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Osman Lins, reside num modo

profundo de interpretação do mundo. Fábio Lucas atenta para essa “contemplação mais próxima do mistério fundamental da vida e dos percalços da existência”. O ficcionista, assim, “dá alma a todos os seres, para aprofundar a prospecção da alma humana”.

O CONVIDADO

Esta coletânea de contos, segundo Jorge Schwartz, apresenta certa evolução dos temas tradicionais tratados anteriormente pelo autor. Não haverá, aqui, tanta policromia e inocência de outros livros. Esta obra mergulha num mundo mais denso e fantasmagórico. Ocorrem elementos cristãos como fonte de inspiração da narrativa, como em “Botão-de-rosa”, e estranhas sensações que põem em questão a sociedade. Os personagens desse livro são alienados e impotentes.

As epígrafes, característica de todos os livros de Murilo Rubião, são sistematicamente extraídas da Bíblia. Para Malcolm Silverman, elas são indicativas e conclusivas; elas “alçam a banalidade a alturas alegóricas e convertem as personagens em arquétipos míticos”. Além de cada conto ter a sua epígrafe respectiva, há uma no pórtico da obra, adequada a todas as narrativas, sugerindo, inclusive, que as personagens estão inapelavelmente condenados “à prisão inescapável de si mesmo”. Murilo vai buscar em Ezequiel, VII, 25, a epígrafe geral: “Ao sobrevir-lhes de repente a angústia, eles buscarão a paz, e não haverá”. Daí o leitor já deduz que o clima trágico se instaura, não reservando, para nenhuma personagem, o “final feliz”. Em praticamente todos os seus contos ocorre uma “indestrutível repetição cíclica” e a fusão da tragicomédia com o absurdo. As narrativas são feitas na terceira pessoa, com narrador onisciente, havendo a exploração do monólogo interior, através do discurso indireto livre. Prevalece o tempo psicológico e, muitas vezes, a narração se faz através de extensos *flashbacks*, como ocorre principalmente em “Aglaiia”.

De modo geral, as personagens de Murilo Rubião apresentam o seguinte protótipo, como analisou Malcolm Silverman: são adultos, impacientes, solitários, irracionais, violentos, com nomes adequadamente incomuns. Estão sempre em fuga, perseguindo ou se afastando de sua concepção de realidade. As personagens femininas são simbólicas, representando, biblicamente, a perda do homem. Na maioria das vezes, elas são irritantes, fisicamente repulsivas, autoritárias.

Em nosso trabalho, para melhor apreensão temática dos contos, vamos seguir o esquema proposto por Eliane Zagury, mas reconhecendo que ocorrem interações temáticas. Daí, o seguinte quadro:

Relação vida e morte	“O lodo”, “O bloqueio” e “Os comensais”
Relação indivíduo e sociedade	“O convidado”, “A fila” e “Botão-de-rosa”
Relação amor e incomunicabilidade	“Epidólia”, “Petúnia” e “Aglaiia”

RELAÇÃO VIDA E MORTE

O LODO

Esse conto apresenta a seguinte epígrafe, extraída de Habacuc, III, 15: “Tu abriste caminho aos teus cavalos no mar, através do lodo que se acha no fundo das grandes águas”.

Audemaro Taranto Goulart observa que as epígrafes que antecedem os contos funcionam como pequenos textos que sintetizam a narrativa que lhes segue e podem ser agrupadas a partir de ideias de advertência, desolação, perplexidade, reconhecimento e ameaça. A epígrafe de “O lodo” relaciona-se com a ideia de reconhecimento ou revelação. Nessa epígrafe, ocorre o tom incisivo, pois não há lugar para dúvida ou incerteza: a marca observada no lodo é o sinal de que o caminho fora aberto.

Nesse conto, o protagonista – Galateu – é insistentemente procurado por um farsesco psiquiatra, de nome ridículo e caricatural, Dr. Pink da Silva e Glória, que deseja tratá-lo, pois dentro dele havia um lodaçal. No início, Galateu, ainda com bom humor, recusa as consultas, dizendo que há coisas mais importantes para fazer: mulheres (ele saía com a mulher do patrão). Dr. Pink diz que o pagamento seria mensal, o que transforma a consulta em coisa obrigatória. Galateu chega a implorar para não ser incomodado. Receia que o doutor “pressentisse a verdade toda”. Sonha que está sendo atacado pela irmã, Epsila, e pelo analista. O fantástico do sonho começa a acontecer na realidade: Galateu acorda sentindo dores, pois seu mamilo esquerdo fora cortado. Procura, na farmácia, uma pomada cicatrizante que atenua o sofrimento. Dois meses depois o analista avisa que “é chegado o tempo de amoras silvestres”. Galateu perde o mamilo direito. Um oficial de justiça vem cobrar os honorários que devia ao psiquiatra que, mesmo não recebendo o cliente, cobrava-lhe as consultas.

O advogado reconhece que a teoria psicanalítica precisa de um tratamento de longa duração. Galateu precisa vender o carro para pagar o que deve. “Voltou-se para o passado e lhe veio a dúvida se não estaria condenado muito antes de procurar o médico.” Dr. Pink volta a insistir, chegando, agora, ao absurdo de não cobrar nada para o seu tratamento. Epsila, a irmã, chega com Zeus, seu filho retardado, que passa a chamar Galateu de pai. Epsila dispensa o farmacêutico, que aplicava morfina em Galateu, e, como uma mãe autoritária, passa a cuidar do irmão (como um filho ou como um esposo). Galateu quer fugir da sua casa, que virou prisão, mas o debilóide Zeus tem as chaves. Agonizante, ele recebe a visita do Dr. Pink, que se debruça sobre ele, com Epsila, concretizando o pavoroso sonho.

Como de costume, os nomes das personagens de Murilo Rubião são incomuns. O protagonista tem nome mitológico, lembrando Galatéia, ninfa que provocou paixão no cíclope Polifemo. Não deve ser descartado o termo Galloi, na raiz de Galateu, que são os sacerdotes eunucos da mitologia grega. A essa ideia de castração, tão cara à psicanálise, liga-se o “ateu”, que pode indicar o comportamento alienado do protagonista em relação ao mundo e a Deus. Seu sobrinho (ou filho) tem ironicamente

o nome de Zeus, deus dos deuses, enquanto Epsila, lembra letra grega ou o termo *epeisis*, associado ao púbis ou vagina. O analista tem nome cromático (*pink* = rosa) e caricatural. O conto encena a história de um indivíduo que, a partir de uma depressão ocasional, vai sendo conduzido a uma desintegração física e psíquica, que tragicamente culminará com a morte. Pode-se depreender do conto uma crítica à ideologia psicanalítica, já que a ciência do Dr. Pink, em vez de libertar Galateu, vai ampliando os traumas. As feridas no mamilo, que aparecem e reaparecem, tal repetição pode ser associada a uma neurose. Galateu tem medo de seu passado, onde, ao que tudo indica, cometeu incesto: teria tido relações sexuais com Epsila, que gerou o menino debilóide, Zeus.

O BLOQUEIO

A epígrafe desse conto – “*O seu tempo está próximo a vir, e os seus dias não se alongarão*”, extraída de Isaías, XIV, 1, traz a ideia de *ameaça*. O tom da linguagem é intimidativo: a morte está próxima. De acordo com a análise de Audemaro Taranto Goulart, o “tempo” do porvir, que é a morte, sugere que o viver foi, paradoxalmente, um “não-tempo” ou uma perda de tempo. A história é estruturada em sete blocos, tendo Gérion como protagonista. Esse nome foi inspirado em um gigante da mitologia grega, que possuía três cabeças e o corpo tríplice até a altura dos quadris. Gérion foge de sua mulher Margarerbe (erva amarga?), gorda e horrenda, isolando-se em um prédio que está sendo demolido. O síndico diz que são apenas obras de rotina. Há telefonemas da mulher e da filha (Seatéia), que o protagonista recusa receber, transferindo para a filha o ódio que tem da esposa. Os sons ásperos contrastam com as reminiscências que Gérion tem de sua adolescência. Os sons vão se sucedendo em escala cromática. Há muita poeira. O protagonista deseja fugir, mas a escada termina abruptamente. O prédio está pendurado no ar.

Malcolm Silverman considera, nesse conto, o embate entre o homem e a prepotência industrial e tecnológica. Trata-se, também, de um conflito metafísico entre o homem e a máquina do mundo, representada pelas engrenagens de demolição, que Gérion não consegue ver, mas seus sons aproximam-se de uma música e cria uma realidade de angústia, da qual é inútil escapar. O homem é bíblicamente pó e retornará à sua origem.

OS COMENSAIS

Na epígrafe desse conto, “*E naqueles dias os homens buscarão a morte, e não a acharão; desejarão morrer, e a morte fugirá deles.*”, extraída do Apocalipse, IX, 6, também paira a ideia de *ameaça*. Aqui, em vez de a morte representar um castigo, a própria vida é que se sustenta como provação terrível. Conforme estuda Jorge Schwartz, nesse conto o cotidiano tem uma força demolidora, reduzindo os homens a máscaras petrificadas: são fantasmagóricas as personagens que se situam num

refeitório de hotel, onde hospeda o protagonista, Jadon. Esse nome parece ser alteração do herói mitológico Jason, que, com outros heróis, foi em busca do velocino de ouro. Outro nome que emerge da mitologia grega é Hebe, a deusa da juventude, aqui encarnando uma adolescente, primeira namorada de Jadon, que ainda traz o semblante de trinta anos atrás. Num *flashback*, o narrador situa o protagonista deixando o interior (e Hebe), indo para a grande cidade, onde encontraria “*fêmeas mais adestradas para o amor*”. No refeitório do hotel, tudo é automatismo e indiferença. Jadon não consegue estabelecer relações amistosas. Os comensais são alheios à comida, como o velho, alto e pálido, que parece ser o líder deles. Jadon provoca-os, atirando miolos de pão, mas todos são indiferentes. Chegam novos comensais, mas ninguém ocupa o lugar de Jadon. Ele, como os demais, são mortos-vivos. Depois, o protagonista acaba sozinho no refeitório. O ser se resume a não-ser, não há saída para a humanidade, em si mesma bloqueada.

RELAÇÃO INDIVÍDUO E SOCIEDADE O CONVIDADO

A epígrafe desse conto, “*Vê pois que passam os meus breves anos, e eu caminho por uma vereda, pela qual não voltarei.*”, retirada de Job, XVI, 23, traz a ideia de *desolação*. Nela se constata que o indivíduo, desolado, já se encontra dentro do “erro trágico”. A temática barroca da brevidade da vida instala-se nesse conto que, de certa forma, tem ligação com o núcleo anterior, ou seja, a relação entre vida e morte. Entretanto, destacaremos a questão social, mais premente no texto, na medida em que essa história tematiza a angústia dos eventos sociais, o artificialismo e a ausência de sentido de cerimônias da sociedade.

O protagonista José Alferes (que nos faz pensar no “José”, do angustiado poema de Carlos Drummond de Andrade) recebe um convite sem indicação de lugar nem de data. Crê que foi Débora, uma secretária que hospedava no mesmo hotel, que lhe enviara o convite. O traje deveria ser chapéu bicorne e fardão ou casaca irlandesa sem condecorações. Numa casa que aluga fantasias, encontra a roupa, embora o chapéu seja de plumas, e mais um espadim. O dono da loja não sabe informar sobre a festa, mas indica o motorista de táxi, Faetonte. Este nome é da mitologia grega: filho de Hélio (o sol), dirigiu a carruagem do pai durante um dia e quase abrasou o universo, devido à sua inexperiência. O motorista veste uma túnica azul com alamares dourados e calça vermelha. José Alferes é levado até o bairro Stericon. A festa ocorre num sobrado mal iluminado, escondido por muros altos. Três senhores, discretamente trajados, dizem que o seu fora o único convite expedido pelos correios. Mas ele não era o convidado especial, por quem todos aguardavam. Dentro do salão, sua chegada provoca cumprimentos efusivos, equívocos e desmentidos. O assunto da festa era um só, e completamente estranho para José Alferes: corrida de cavalos, criação de cavalos.

Embora muitos queiram que ele participe da conversa, José foge, querendo isolar-se. Uma bela mulher, vestida de negro, chamada Astélope (olhos de astro) conversa com ele, dizendo que irá conhecer, na cama, o convidado, pois fora escolhida pela Comissão. Alferes tem a impressão de que já vira aquela jovem senhora, num quadro ou numa folhinha (aliás, a sua própria indumentária fez com que ele se lembrasse vagamente de um rei espanhol). Os olhos brilhantes de Astélope afligem o protagonista, que foge dali. Faetonte recusa-se a levá-lo, pois espera pelo verdadeiro convidado. José Alferes embrenha-se por lugares escuros, corta-se, perde o chapéu, rasga a roupa e acaba voltando para o mesmo lugar. O porteiro o recebe “*com a cordialidade cansativa dos que naquela noite tudo fizeram para integrá-lo num mundo desprovido de sentido*”. Tenta subornar Faetonte, mas não consegue. Astélope aparece, finge que não vê o temor estampado em seu rosto e vai mostrar-lhe o caminho. Seria o caminho certo? Ela saberia realmente a saída?

Beco sem saída é uma expressão que sintetiza essa história, em que a festa é metáfora do próprio absurdo da vida. “O convidado” é o conto que dá título à coletânea e nele se enfeixam os três tópicos da estruturação da obra, segundo a divisão que seguimos: há nele a tensão indivíduo x sociedade (coisificação ou alienação do protagonista; artificialismo das relações sociais); ocorre a relação entre vida e morte (a epígrafe suscita a ideia da fragilidade da vida; Astélope pode ser metáfora da morte) e, também, a relação entre amor e incomunicabilidade: José Alferes é tomado pela lubricidade, pelo sensualismo exacerbado. As formas do corpo de Débora levam-no a acreditar que teria sido ela a responsável pelo convite para a festa absurda. Mas Débora viajara de férias. A linda Astélope irá se deitar com o convidado verdadeiro e guiará o desorientado Alferes para um novo labirinto, quem sabe, os corredores escuros da morte...

A FILA

“*E eles te instruirão, te falarão, e do seu coração tirarão palavras.*” Job, VIII, 10. Esta epígrafe, extraída do livro de Job, o grande sofredor e exemplo de paciência, indica ideia de *advertência*. Há o sentido de imposição, de opressão, cerceando o livre-arbítrio e a autodeterminação. Essa história é uma sátira à burocracia: Pererico vem do interior para se entrevistar com o gerente de uma fábrica. Mas terá que enfrentar uma fila infinita. Um negro, de nome Damião, elegante e refinado, é o responsável pela distribuição de senhas, é o responsável pelas instruções, de que fala a epígrafe. Pererico não quer confiar ao negro o assunto que tem com o gerente. Assim, recebe senhas de números elevados, tendo que voltar várias vezes, ficando sempre distante de seu intento. Vai perdendo a paciência, ao contrário do bíblico Job. Depois, reconhece que tem de bajular o negro. Mesmo assim, não consegue falar com o gerente. Uma prostituta chamada Galimene acaba levando-o para a pensão onde ganha a vida. Como o dinheiro de Pererico estava acabando, ele se humilha e é sustentado por Galimene. Damião fala sobre isso, e é agredido pelo

raivoso protagonista. Durante algum tempo ele deixa de ir à fábrica, ou ficando na casa da prostituta ou passeando pelo parque. Quando retorna à fábrica, ela estava vazia. Damião disse que o gerente morrera, mas, antes disso, atendera a todos os que ali vieram, nos últimos dias. Desolado, infeliz por não ter sido digno da confiança que os moradores de sua cidadezinha depositaram nele, Pererico volta para sua terra. Alegria-se quando, pela janela do trem, vai vendo os rebanhos nas encostas das montanhas.

Segundo Jorge Schwartz, nesse conto o tema da burocracia se formaliza. A dimensão hiperbólica que a fila adquire no transcurso da narrativa é espelhada no próprio ato da narração. Isto é, a fila cresce e o conto também cresce. A redundância semântica do discurso ocorre no constante retorno à fila, por parte de Pererico (cujo nome relaciona-se a “perereco”, que na linguagem popular significa “luta, briga cheia de peripécias”). Vivendo o “paradoxo da obediência”, como assinalou o crítico Davi Arrigucci Jr., a vontade de Pererico é anulada, ele se torna paciente de um tipo de ação que vai minando seu orgulho, arrogância, prepotência e, por fim, a própria honra e individualidade. Damião é meio que acaba se transformando em fim, como a própria fila. O gerente representa o poder, inatingível. O protagonista é incapaz de manter laços afetivos, seja na relação com a prostituta, seja com o grupo que frequenta a fila. A sua relutância em revelar o motivo da entrevista é obstáculo para que ela se realize. O conto também encena os traços de preconceito: o comportamento, no início, de superioridade do protagonista, tratando o negro com desdém, por ele ser negro, por ele ser delicado (há leves insinuações de homossexualismo), bem como o preconceito em relação à prostituta.

BOTÃO-DE-ROSA

“*Aroma de mirra, de aloés e de cássia exala de tuas vestes, desde as casas de marfim.*” Salmos, XLIV. A epígrafe traz a ideia de *revelação ou reconhecimento*. As substâncias aromáticas, segundo a Bíblia, serviram para preparar o corpo de Cristo para a sepultura e, também, para Moisés usar no óleo da unção. É preciso ainda assinalar o caráter lírico dessa epígrafe, a mais poética do livro. Nessa história, fortemente calcada na condenação e morte de Cristo, toda uma cidade acusa, julga e sentencia um hippie inofensivo com o singelo nome de Botão-de-rosa. O seu crime? Engravidar todas as mulheres do lugar. Depois, sem que houvesse nenhuma prova, a condenação fora por tráfico de entorpecentes. O advogado de defesa, José Inácio, é pressionado pela hostilidade do povo, que já ferira o réu. O advogado reconhece que havia irregularidades no inquérito policial, “fora das normas processuais”, mas nada podia fazer, se o próprio juiz (riquíssimo, dono de vários imóveis do lugar, desde prédios públicos a empresa funerária) estava decidido pela condenação de Botão-de-rosa, sempre mudo, impassível, sereno. José Inácio acaba desistindo de apelar para uma pena menor, pois fora ameaçado e subornado. Botão é condenado e oferece seu pescoço ao carrasco, como

o cordeiro que é imolado. Se o protagonista é visto como um hippie, alguém desequilibrado e alienado, a população agressora e o sistema corrupto de justiça é exemplo de desrazão, desequilíbrio.

Fica patente a relação intertextual com o Novo Testamento, embora o autor, numa entrevista, tenha dito que o cristianismo, em sua obra, se manifesta de forma inconsciente. Os doze companheiros da banda de Botão-de-rosa associam-se aos apóstolos. Um dos companheiros, Judô, traíra o amigo, por um punhado de droga. Dos outros “apóstolos”, há nomes que lembram as figuras bíblicas (Pedro Taquatinga, André-Tripa), outros que remetem, metonimicamente, à imagem de “pescadores de homens”: Molinete, Pisca. Há nomes que aludem ao personagem Simão Bacamarte, o alienista de Machado de Assis: Simonete, Bacamarte. E a alusão procede, pois tanto no texto machadiano como no conto de Murilo Rubião há o problema da loucura e o questionamento do real e da razão. O episódio em que o delegado questiona Botão-de-rosa a respeito do que seria a verdade foi inspirado num diálogo entre Pilatos e Cristo. A companheira de Botão-de-rosa, Taquira, que também aparece grávida, foge do texto bíblico, surgindo como um estranhamento na história sagrada. A figura do protagonista, aliás, está em sintonia com os movimentos jovens dos anos 60 e 70. Paz e amor. Faça amor e não a guerra. A postura de Botão-de-rosa, de resignação e docilidade, é confundida pela multidão, que o vê como perigoso alienado e alienante.

Audemaro Taranto Goulart estuda o papel do advogado José Inácio, jovem inexperiente que fora nomeado para dar aparência de legalidade ao processo: “É ele quem simboliza os indivíduos coerentes, conscientes de sua responsabilidade, indignados diante da arbitrariedade e do desrespeito aos direitos humanos.” Mas o advogado (cujo nome remete ao inconfidente José Inácio de Alvarenga Peixoto) acaba por se frustrar e se desencanta diante do arbítrio. Ele é impotente diante das abruptas mudanças do código penal (restabelecendo a pena de morte, depois de cem anos) e acaba desistindo de entrar com recurso. O Juiz, símbolo do autoritarismo e do poder, pode ser associado com o contexto político da época em que o conto foi publicado, na vigência da ditadura militar.

RELAÇÃO AMOR E INCOMUNICABILIDADE EPIDÓLIA

“E vi um céu novo e uma terra nova; porque o primeiro céu e a primeira terra se foram, e o mar já não é.” Apocalipse, XXI, 1. A epígrafe traz ideia de *perplexidade*. Observa Audemaro Goulart que o céu novo encimando uma terra nova leva o homem a um estado profundo de primitivismo e predisposição para a revelação de novos mistérios. A perplexidade advém da brusca mudança do mundo, inclusive com a subtração do cenário (o mar). Parte significativa da obra de Murilo Rubião gira em torno da mulher como objeto de desejo, marcado pela interdição. O enredo dessa história resume-se na busca desesperada de Manfredo por Epidólia e as

sucessivas frustrações pela impossibilidade do encontro. Do início ao fim o conto é pontuado pela perplexidade e desespero do protagonista. A materialidade gráfica da palavra amplia o sofrimento de Manfredo, pois o nome da mulher é escrito em caixa alta e com divisão silábica.

Todas as informações são equivocadas para conduzir o protagonista ao objeto de seu desejo. No “Hotel Independência”, encontra uma calcinha manchada de vermelho e vagas informações de um gerente perplexo de ver Manfredo chegar ali de pijama. Pavão, o velho marinheiro, é tido ora como amante e ora como pai de Epidólia. Um pintor com cachumba pintava inúmeros retratos dessa fugidia mulher, mas não era seu amante. O velho tio de Epidólia, proprietário da farmácia Arco-Íris, acreditava que a moça era virgem, mas ela havia apanhado pílulas anticoncepcionais. Os espaços por onde transita Manfredo é confuso, mistura de três cidades: Natércia, Pirópolis e a Capital. O mar, que não havia, surge com Pirópolis (que significa “cidade do fogo”), e depois desaparece. A amada (“três semanas de encontros diários no parque”) desaparecera de um instante para o outro. Sobre ela, o protagonista escuta impropérios como “rata” (o gerente) e “vaca ninfomaniaca” (Pavão). No final, pelas ruas do porto de uma cidade que acaba sem mar, Manfredo sai gritando o nome de Epidólia, acompanhado por uma multidão, numa espécie de paródia do conto de Guimarães Rosa, “Sorôco, sua mãe, sua filha”.

Esse é um conto tipicamente surrealista. O próprio autor, numa entrevista, confessou que “Epidólia” nasceu de um sonho. Rastreando a palavra em suas origens gregas, e acreditando que Murilo tenha sido sincero na entrevista, temos de admitir que os surrealistas tinham razão ao considerar o sonho como oficina de arte. O termo “epidólia” pode ser explicado através da junção de “epi” (sobre) e “dólos” (engano), o que é corroborado pelos constantes equívocos que Manfredo sofre em suas peripécias. Não é de se estranhar, também, que Epidólia seja uma alternativa de Epicasta, filha de Egeu, na mitologia grega, que deu nome ao mar. Manfredo, por sua vez, significa “força, poder, homem que protege e que pacifica”, o que não corresponderá à sua situação na narrativa, daí a ironia do nome e a sua ira quando o guarda Arquimedes (outro nome grego!) chama-o de Manfredinho... Outros elementos do conto em destaque:

Os trajes: Manfredo, inusitadamente, usa pijama no parque. Usa um anel de grau, que vai impor um certo respeito quando dialoga com o gerente. Depois vai usar um terno que não lhe cai bem, calçando uma botina de elástico. Sua tia informa que suas roupas estavam no colégio interno – o que indica uma subversão temporal, aliás, própria dos sonhos... A tia, por sua vez, usa um vestido sujo e amarfanhado. O velho marinheiro Pavão, de barbas cinzentas ornadas de moedinhas de ouro, usa uniforme esgarçado. O tio de Epidólia, dono de uma farmácia que parecia do século passado, usava um terno branco.

O cromatismo: recurso intenso nos livros anteriores de Murilo Rubião, na atual coletânea esse aspecto se dilui, mas ocorre com certa importância nesta história: a farmácia se chama Arco-Íris e tem muitos vidros com líquidos coloridos; a figura de Pavão, ser ambíguo

por excelência (amante, pai) traz no nome uma ave assinalada pelas cores; o outro suposto amante de Epidólia era um pintor.

O hotel e o táxi: recinto e veículo marcados pelo caráter provisório, interino e impessoal. O hotel em que Epidólia se hospedava tinha um nome que condiz com a figura da mulher, que não queria a proteção de um homem: “Independência”. O táxi era um carro diferente dos outros, como se saísse de outra época, que confirma a questão da subversão temporal.

As inversões: o velho marinheiro tem forças de um jovem; o jovem pintor tem aparência de um velho; Epidólia é tida como virgem e como ninfomaniaca.

O mar: em vários contos de Murilo Rubião há o aparecimento (e desaparecimento) do mar. Alguns críticos vêem nisso uma nostalgia que o mineiro sente do oceano... Simbolicamente, o mar relaciona-se ao universal feminino, à imagem materna. Não podemos desprezar que Epidólia é, também, anagrama de Édipo...

AGLAIA

“*Eu multiplicarei os teus trabalhos e os teus partos.*” Gênesis, III, 16. A epígrafe, extraída do episódio bíblico da maldição sobre Eva, apresenta caráter de *advertência* e indica, em dimensão hiperbólica, a multiplicação dos partos de Aglaia. Colebra, o protagonista, busca o prazer e terá que abster-se das relações com a esposa, cujos partos são incessantes. O conto apresenta uma estrutura invertida, pois o primeiro fragmento, segundo a ordem linear dos acontecimentos, pertence ao final da narrativa: Colebra, num quarto de hotel, será sufocado pela invasão de bebês... Essa estrutura invertida reflete, ironicamente, o desejo dos protagonistas: Colebra e Aglaia se casam planejando nunca terem filhos. O sexo é visto apenas como prazer, lubricidade. Colebra tinha ideia fixa por dinheiro e coisas materiais. A sua morte, entre fezes e urina, é um nascimento às avessas (“entre fezes e urina nascemos”, dizia Santo Agostinho...) O estranho nome desse personagem vem, provavelmente, de “colubra”, que significa “serpente”, “cobra”, que o terceiro elemento do paraíso, que veio trazer a danação para Eva. A cobra é um símbolo fálico. É interessante observar ainda que na raiz do termo Colebra há o “coleo”, que significa “vagina”. Aglaia é nome mitológico, a mais jovem das três Graças, representada por um botão de rosa na mão. Para Jorge Schwartz, ela é mais símbolo de esterilidade do que de fecundação.

PETÚNIA

“*E nascerão nas suas casas espinhos e urtigas e nas fortalezas o azevinho.*” Isaias, XXXIV, 13. Outro conto cuja epígrafe traz ideia de *ameaça*, que apresenta um tom mais intimidativo do que a noção de advertência. Audemaro Taranto Goulart estabelece oposições entre *casas x espinhos e urtigas*, e *fortaleza x azevinho*, considerando que o azevinho, por ser

planta medicinal, deveria estar próximo à casa, enquanto os espinhos e urtigas deveriam cercar a fortaleza. A epígrafe sugere que o nascimento dessas plantas ocorre de forma deslocada, encerrando, com isso “a punição que se avizinha”.

Nesta história, Éolo (da mitologia, o deus do vento) é um homem fraco, submisso à mãe, D. Mineides (na mitologia grega, as filhas de Minias foram levadas à loucura e cortaram um homem em pedaços, depois foram transformadas em morcegos.). Éolo se casa com Cacilda (que significa “guerreira”), cujo nome se muda em Petúnia e Joana no decorrer do conto. As filhas também trazem o nome da planta: Petúnia Maria, Petúnia Jandira e Petúnia Angélica. As mulheres são as dominadoras. A mãe, depois que morre, encarna-se num retrato, que é colocado no quarto do casal. A maquiagem da velha é constantemente retocada pelo filho dominado. A metáfora de flor, secularmente associada ao feminino, ganha vida e crueldade nessa fantástica história: Petúnia mãe estrangula as petúnias filhas, pondo culpa na sogra. As filhas são enterradas/plantadas em canteiros. Toda noite, o pai desenterra as filhas, que dançam no jardim, entre titeus e proteus, plantas que trazem nomes mitológicos. Cacilda/Petúnia coleciona cavalos-marinhos, que impedem que Éolo saia de casa. Cacilda tem um comportamento suspeito, deixando a casa pela manhã e só regressando à noite. De seu ventre, à noite, cresce um flor negra e viscosa. Éolo arranca essa planta horrenda, mas ela retorna sempre. Por fim, o marido mata a esposa, enterrando-a no jardim. Mas as flores negras se multiplicam e invadem sua casa, onde ele fica bloqueado, com medo de ser denunciado. Como o mitológico Sísifo, condenado à circularidade de seus trabalhos, o protagonista é condenado a essa horrível eternidade de desenterrar as filhas e arrancar as flores.

Jorge Schwartz, estudando as reiteraões na obra de Murilo, observa:

Um dos motivos que desarticulam o homem do seu meio é a percepção que ele passa a ter do *automatismo* do mundo. A repetição das ações é o mecanismo integratório do homem ao contexto, desde que não o questione. No momento em que ele toma consciência deste processo repetitivo, nasce o sentimento “estranho” que o defasa do mundo. Deste modo, a redundância é a figura por excelência da poética do Autor, evidenciadora do nonsense do mundo.

Uma vez lidas, as histórias causam a impressão estranha de que brotaram todas de um pesadelo. Mas, analisando-as, comparando-as, atentando para a realidade que nos cerca, há de se concluir que a vida é verdadeiramente absurda. E não há como escapar quando se vive em um mundo em que os meios adquirem imensa proporção e os fins se esvaziam de significação, pois a condenação do homem a ser Sísifo em suas funções acaba virando rotina.



Similhana

CONTO DE
ILDEU GERALDO DE ARAÚJO

Não carece de três pra levar quatro reses, gente; eu levo sozinho.
— Tá dispensando nossa companhia, Zé Maria?
— Não, sô Turíbio, mas ir o senhor, o sô Crispinzinho e eu tangendo essas quatro reses, não tem cabimento.

— A gente quer dar um passeio.
— Então, eu fico. Serviço aqui é que não falta.
— Você vai, crioulo. Arreia logo esses cavalos que não temos o dia todo.
Ainda resmungando, Zé Maria arreou o baio do Turíbio, o alazão do Crispinzinho e uma eguinha ruça pra ele. Continuava não entendendo pra quê aquela comitiva pra levar uma vaca velha e três novilhos pro matadouro da Colônia Santa Izabel.

Saíram do Engenho Seco lá pelas 7 horas. O dia estava claro e fresco. Era um bom dia para uma cavalgada. Subiram a cava do capão de aroeira ouvindo a algazarra de um bando de maritacas.

— É uma pena vender a Fonte pro corte – disse Zé Maria entristecido.
— Ela tá velha e tem só duas tetas, Zé Maria, mamite arruinou com as outras duas.

— É, sô Crispinzinho, mas com as duas ela dá vinte litros por dia; bem mais que muita vaca de primeira cria com as quatro tetas.

— Chegou o dia dela. Igual a gente: cada um tem seu dia marcado.

Zé Maria esperava que o seu dia estivesse muito distante. Sua vida nunca foi fácil, mas agora ele tinha um bom motivo para querer viver. Seus olhos se iluminaram quando pensou em Similhana. Seu rosto se abriu num sorriso.

— Que cara é essa, crioulo, viu passarinho verde?

Zé Maria se alarmou, com medo de que seus pensamentos aparecessem estampados em rosto.

— Vi um bando. Passarinho verde é que não falta por aqui, sô Turíbio.

Eles estavam entrando em Bandeirinha. Zé Maria ficou aliviado quando Turíbio esporeou o cavalo para cercar a Fonte e trazer o gadinho de volta para a estrada.

— Vai tocando o gado, Zé Maria, vamos passar na venda do Toin Ricardo e te alcançamos no Mário Campos.

Sozinho, a lembrança de Similhana dominou Zé Maria completamente: seu rosto moreno de maçãs salientes, as grossas sobrancelhas que quase se encontravam, seu largo sorriso, os dentes branquinhos e perfeitos, seus cabelos longos e lustrosos de tão negros formaram uma imagem tão nítida diante de seus olhos que ele estendeu as mãos tentando tocá-la. A lembrança do seu cheiro o transportou e ele já não via a estrada e o gadinho que caminhava à sua frente; junto com o cheiro veio o sabor de seus lábios...

Turíbio e Crispinzinho alcançaram Zé Maria na entrada de Mário Campos. Ficaram a uns trinta metros, ouvindo cantar.

“Espera um pouco, rei Dom Jorge,
enquanto vou ao sobrado,
Buscar um cálice de vinho que pra ti tenho guardado.”

— Pensando na Similhana, crioulo?

Zé Maria emudeceu.

— Pensar nela já é uma ofensa, seu crioulo imundo.

— Calma Turíbio, ele tava só cantando.

— Cantando a modinha dela.

— Calma, Turíbio, tudo tem seu tempo e sua hora.

Turíbio esporeou o cavalo e desviou o gado para a estrada de Brumadinho.

— Mas nós não vamos pro matadouro da Colônia?

— Resolvemos dar uma passadinha na casa da tia Maria – respondeu Crispinzinho.



José Paulo das Neves

— Mas tá ficando escuro.

— E daí? O Manoel Leproso espera.

Zé Maria gelou. Os irmãos de Similhana tinham descoberto. Iam matá-lo. Eles não trouxeram arma de fogo, só as facas. Ele também tinha a dele. Eles eram dois, mas ele era mais forte e mais acostumado com briga de faca.

Lembrou-se de Paracatu, da briga e da fuga inevitável. Tinha sido uma briga à toa. Sem motivo, cachaçada. Se arrependimento matasse... Nunca mais pôs pinga na boca. Veio para as beiradas do Paraopeba para começar vida nova. No Engenho Seco encontrou trabalho. O velho Crispim era um tirano, mas sabia dar valor a quem trabalhasse. Mas o que ele jamais imaginou encontrar na vida, ele encontrou no Engenho Seco: o amor de Similhana. Se ele matasse um de seus irmãos a perderia para sempre. Perderia sua razão de viver. Se fugisse ficaria sem ela do mesmo jeito.

Quando as últimas casas de Mario Campos ficaram para trás, estava quase escuro. Iam em silêncio, margeando a estrada de ferro e ouvindo o rumor das águas do Paraopeba que fica logo abaixo. Turíbio ia à frente das reses, de candeiro, Crispinzinho fechava o cortejo. Zé Maria viu Turíbio pegar uma acha de sucupira numa pilha de lenha à beira da estrada e vir em sua direção a galope. Conseguiu evitar a porretada se abaixando, mas Crispinzinho o derrubou do cavalo com um soco nas costelas. Os dois o cercaram, empunhando as facas.

— Só queremos saber se você pegou a Similhana à força ou se ela deixou.

— Que diferença faz, só Turíbio?

— Muita. Ou morre um, ou morre dois.

— Conhece sua irmã, ela nunca faria isso.

— Prova, então.

Zé Maria tirou a camisa e mostrou as costas lanhadas.

— Isso tá parecendo arame farpado.

— É unha, Turíbio – disse Crispinzinho, puxando violentamente Zé Maria pelo ombro, fazendo-o girar e enterrando a faca na barriga do negro. Turíbio golpeou Zé Maria no vão do pescoço.

Zé Maria não esboçou um único gesto de defesa, sua faca continuava na bainha, caiu de joelhos e depois de um breve instante emborcou com o rosto na terra.

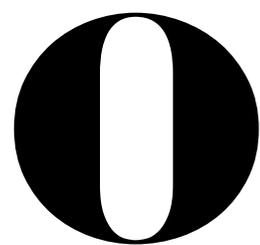
O fundo escuro do rio Paraopeba é cheio de sumidouros de onde nada retorna.

ILDEU GERALDO DE ARAÚJO

é mineiro de Belo Horizonte, nascido em 1938. Trabalhou como engenheiro mecânico e eletricitista por 25 anos. Começou a escrever em 2010, na Oficina de Contos de Sérgio Fantini. Este é seu primeiro conto publicado.

OS BOIS ALADOS NA POESIA DE EUSTÁQUIO GORGONE DE OLIVEIRA

PRISCA AUGUSTONI



O presente trabalho pretende abordar a obra do poeta mineiro Eustáquio Gorgone de Oliveira – nascido em Caxambu em 1949 –, em particular, considerando um dos seus mais recentes livros, isto é, *Manuscritos de Pouso Alto* (Juiz de Fora: Funalfa Edições; Rio de Janeiro : 7 Letras, 2004).

O livro se apresenta rico em imagens enigmáticas, cifradas, nas quais é possível entrever um mundo em processo de distorção. Essa característica não é exclusiva apenas dessa coletânea de poemas, ao contrário, é possível encontrar rastros de uma representação da realidade transfigurada em função do impacto que esta provoca na sensibilidade do poeta desde a primeira recolha em livro de poemas do autor, em 1974, com o livro *Delirium-tremens*. Inúmeras vezes, a esse traço expressivo, traço-eiro – por não representar um real "tal qual ele é", mas "tal qual ele se dá" à percepção sensível do artista –, foi atribuída uma vinculação com a corrente estética do surrealismo (como nos textos críticos de Márcio Almeida e Luiz Ruffato).

No entanto, é nossa intenção mostrar aqui como a poética de Eustáquio Gorgone de Oliveira se aproxima de uma estética expressionista, por revelar um processo de construção textual embasado numa percepção do mundo decorrente de uma sensibilidade próxima àquela manifestada pelos expressionistas alemães.

Vejamos, a esse respeito, e para introduzir nossa reflexão, este fragmento retirado do livro *O expressionismo*, de Roger Cardinal (1988, p. 63): quase todo pintor expressionista insiste ser fundamental que haja uma mudança de enfoque, no qual a visão do mundo real centrada no espírito (ou essencialista) prevaleça sobre a visão que se restringe ao olhar – "o olhar mítico é, para mim, o fundamento de todas as artes" – escreve

Barlach, acrescentando que "ter visões é a capacidade de ver com os sentidos" – aparentemente uma afirmação da preferência do artista por uma entrega quase mediúnica à experiência da percepção, em oposição aos estados de distanciamento crítico controlados intelectualmente.

Nos poemas de Gorgone, encontramos disseminados estranhamentos intraduzíveis pelo *logos* humano, uma manifestação que revela a origem sensível, toda interior, que gerou essas visões. A linguagem empregada, muitas vezes, trilha o percurso dos mitos – aqui ecoando as palavras do pintor alemão Barlach –, convocando o real e o imaginário para o desafio da apreensão e da estruturação desse mundo inteligível, uma vez que os mitos têm a vantagem de encarnar situações específicas de cada indivíduo, confrontando-o com os mitos de temas universais, aos quais o indivíduo se sente religado por identificação. Vejamos o fragmento do poema n.57, que coloca em vista exatamente essa questão: "mulher e lua alucinantes/ a executar a tarefa dos mitos/ em repetir o destino humano". A condição humana, na sua tragédia, entre grandeza e finitude, ilusão e eternidade, e a constante ameaça da morte, está toda resumida no ateliê da memória, que "em seu veículo/ apenas reúne as perdas/ seculares" (poema 57).

Talvez seja por esse fundo de universalidade que a poética de Eustáquio Gorgone de Oliveira nos fale tão próxima e conhecida. Esse encantamento provocado pelos seus versos é o mesmo que experimentamos ao ler o também mineiro Guimarães Rosa, ou o mexicano Juan Rulfo, o poeta italiano Giorgio Caproni ou, ainda, a poeta angolana Paula Tavares, autores que souberam construir a partir do olhar sobre o local uma poética universal, que traça o itinerário humano, entre peso e leveza, amor e abandono, cegueira e clarividência, fragilidade e vitalidade. Todos eles mostram esse itinerário através de uma linguagem que, ao

invés de revelar apenas a claridade do mundo, faz alusão a elementos inexplicáveis. No caso do poeta mineiro, essa realidade apresenta traços de um real deformado – como se estivéssemos olhando uma pintura de Edward Munch –, pela subjetividade do poeta, que se volta em direção ao espaço da sua interioridade e da “realidade interna do fenômeno” (CARDINAL, 1988, p. 63).

Vejam, no poema n.16, como a cena representada assume características que vão além do real, isto é, se aproximam daquilo que poderíamos chamar de “visões” ou de “segredos das sensações” (Macke *Apud* Cardinal, p. 63) do poeta: “eles se abraçavam na sala / como cobras que se picam / dando filhos de pedra / aos alicerces das casas. / em plena luz do dia / caranguejos órficos / dormiam em seus braços”.

Ao longo do livro, Gorgone revela uma grande habilidade para estabelecer uma mediação entre os “manuscritos plurais” de Pouso Alto: de um lado, o manuscrito intraduzível, subjacente ao texto poético e anterior à palavra, resultado de um “mergulho espiritual” do poeta; do outro, o manuscrito decifrado, traduzido e fixado em palavras, em que é cura e danação, já que o poeta invoca, no poema 17, “a cura pelo poema/ e o respeito às palavras” para poder cantar “a cicatriz da separação” (poema 13) e “a felicidade não tola/ de ser apenas palavra” (poema 19). Como destacou Ítalo Calvino, nas *Seis propostas para o próximo milênio* (1990, p.90), “a palavra põe em relação o desenho visível com a coisa invisível, com a coisa ausente, com a coisa desejada ou temida, como uma fragilíssima ponte lançada sobre o vazio. Por isso o correto emprego da linguagem é [...] aquele que permite a aproximação às coisas (presentes ou ausentes) com discrição, atenção e cautela, com o respeito àquilo que as coisas (presentes ou ausentes) comunicam sem palavras”.

Nesse sentido, a voz do poeta tem um valor epifânico, pois ao empregar determinadas imagens, sugere outro mundo, percebido apenas (e inicialmente) por seu olhar, que tem a dupla lucidez de pensamento e de sentimento. Da mesma forma, em relação ao sentimento, Santo Agostinho considerava o coração como o *ápice da alma*, o espaço da vida interior. E tal como Santo Agostinho nas *Confissões*, Eustáquio relata em *Manuscritos de Pouso Alto a peregrinatio animae* de um eu lírico que vive em tensão com o mundo, pois percebe o mundo mesmo como tensão, áspero e dulcíssimo. Nesse mundo apocalíptico e profético, de “laranjas cancerosas e perfumosas” (poema 25), a natureza cumpre o papel de mensageira, carregada de significantes prestes a serem consultados. Ela sabe ser uma mãe cúmplice do ser humano, amparando-o como a “bromélia [que é] pouso alto” (poema 2), a “rosa que resiste à ferrugem” (poema 3), ou as “sete montanhas de paina/ [que] já preparam o leito” (poema 61). No entanto, a outra cara da medalha revela uma natureza ameaçadora, onde surgem “filhos de pedra” (poema 16), “uma cabeça de gato cortada” (poema 6), “estrelas mortas e janelas grávidas” (poema 17) e “erva morta” (poema 11). Essa ambivalência da natureza responde aos câmbios que o olhar do eu lírico imprime sobre a realidade, já que ele orquestra o desvelar-se do mundo aos seus olhos.

A angústia do poeta, decorrente dessa constante tentativa de se reajustar ao real, dá lugar ao espanto, à maravilha, à medida que as suas

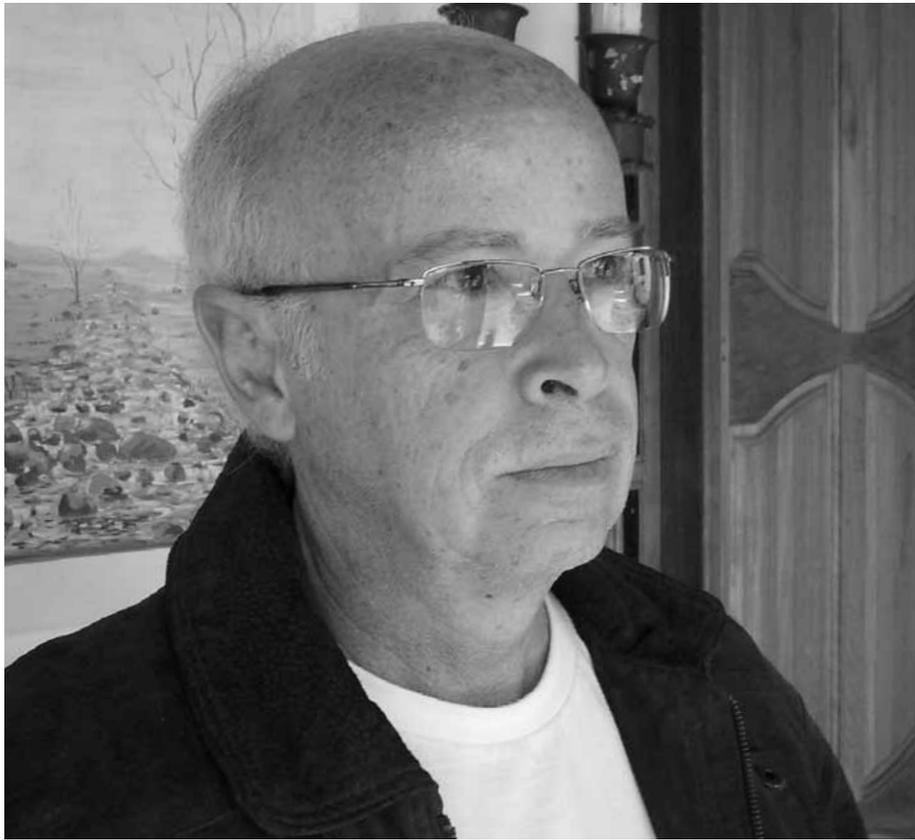
relações com o real são renegociadas. Eis porque a “rosa que resiste à ferrugem” do poema 3 se torna “flor de tijolos” (poema 10), “estrela – pétalas de ferro – / em Pouso Alto florindo” (poema 15), “puras avencas de farpas” (poema 25), “flores negras” (poema 17), enfim, “flores calcinadas” (poema 4). Esse olhar recriador da realidade se dá sem defesas, isto é, o poeta está ciente da carga significativa que condensa em cada imagem, já que sabe a hora exata de se misturar com o mundo num movimento de aproximação e de reconciliação, assim como a hora de se afastar. A partir dessa relação de fusão *versus* contemplação do mundo, o poeta adquire um olhar mais compenetrado em relação à vida, pois “em tarefas banais resultou/ o profundo entendimento” (poema 18).

É nesse momento que a sua poesia se aproxima mais da linha conceitual que sustenta a corrente estética do expressionismo, principalmente na maneira como se manifestou na pintura, na medida em que, de acordo com Cardinal (1988, p.31), “a transmissão direta das energias emocionais para a pincelada do pintor representa a expressão imediata de uma realidade fenomenológica, e seu imediatismo coloca-se de modo imperativo para o receptor”. A tensão manifesta pelo eu – lírico em relação ao mundo decorre daquilo que Franz Kafka chamara de “a vida interna imaginária” (*apud* CARDINAL, 1988, p.61), ou seja, o transbordamento do imaginário que transforma / deforma a representação do real, atribuindo-lhes cores que impressionam muito mais do que aquelas da percepção comum.

A esse respeito, podemos reparar como Eustáquio Gorgone de Oliveira escreve: “faço telas de tintas fortes/ amarelo de manga espada” (poema 36). Impossível aqui não lembrar as telas em que Vincent Van Gogh expressa os vórtices interiores através de uma realidade distorcida pelas suas pinceladas. Nas telas apresentando a natureza morta, os amarelos das flores expressam muito mais do que a luz do sol iluminando os girassóis: eles expressam, ou melhor, simbolizam a força com a qual surge, no pintor, a angústia perante determinadas imagens, e a ameaça desse mal-estar se faz explícito, nas telas, através do preto que escurece o azul usado como cor de fundo de muitas telas dos girassóis.

No caso do poeta, seus instrumentos – adjetivos, verbos, silêncios – são conjugados na medida necessária para atingir não apenas a retina, mas, como diria o filósofo Max Scheler (1996), o *ordo amoris* do leitor, ainda que isso se faça com a singeleza e força de uma “manga espada”, deliciosa, porém inquietante. O *ordo amoris* é o núcleo da ordem do mundo como ordem divina na qual o homem se situa. Antes de ser um *ens cogitans* ou um *ens volens*, o homem é um *ens amans*. Isso significa que aquilo em direção ao qual ele inclina o seu coração se torna para ele, a cada vez, a essência das coisas. A escala de suas preferências determina também a estrutura e o conteúdo da sua concepção do mundo, assim como sua disposição para atentar para as coisas ou para dominá-las. Mas, se a realidade é mutante, o sujeito se encontra numa situação de precariedade, pois não consegue encontrar apoio num espaço que se modifica e estremece à sua volta.

Por essas razões, a poética de Eustáquio Gorgone de Oliveira foi apresentada, inúmeras vezes, como contendo evidentes aspectos da



tradição do barroco mineiro, e isso principalmente nos momentos em que o poeta realiza uma erotização do contexto religioso da cultura mineira. Sem dúvida, a referência ao mundo distorcido nos lembra a figura do Aleijadinho e as tensões manifestadas pela estética barroca. O sentimento que perpassa o livro, intermitência de prazer e dor, luz e sombra, provoca no leitor encantamento e espanto e se abre para uma interessante leitura fenomenológica. No entanto, é preciso acrescentar que a tendência que privilegia, em termos estéticos, os momentos de êxtase, inclusive erótico, é evocada com frequência como uma experiência central ao expressionismo. Nessa direção, o erotismo representaria a manifestação de uma energia transbordante (CARDINAL, 1988, p. 65) e, ao mesmo tempo, o êxtase encaminhar-se-ia, se estimulado sob determinados influxos, para “uma euforia generalizada de fundo místico” (CARDINAL, 1988, p. 66).

Nos poemas de Gorgone, descobrimos que a obscuridade luminosa desses versos (“a vista não alcança/ a luz interior”, poema 24) nos conduz à experiência dos místicos, na qual as visões do outro mundo se dão junto com o sangramento do corpo, como lemos no poema 11: “alguém tece o destino/ nos corpos que desfiam/ sangue após o corte”. Assim sendo, fica para o leitor esse chamado para uma poética dos “loucos sem a loucura” (poema 12), em que “a carne retém o nome/ às vésperas de perdê-lo” (poema 53) e em que “expelimos a língua” (poema 38) para calar e assistir ao “amargo sortilégio” do “pinheiro que expele o verde” ou do “balé das coisas mortas” (poema 35).

O leitor atento dos *Manuscritos de Pouso Alto* perceberá que, atrás da aparente normalidade da “porta [que] se fecha” e do “quadro [que] está na parede” (poema 40), a natureza se exilou em um presente eterno

como se, de repente, Medusa tivesse petrificado tudo ao redor, deixando “olhos fixos” (poema 8) e uma “meia lua” (poema 8) que logo se torna “de crepom” e “presa em ramos” (poema 36). No entanto, se o leitor aguçar melhor o ouvido, sentirá que há um mundo onde os sinais de vitalidade são gritos *sottovoce* de pessoas como “o vidraceiro [que] bebe vidros” (poema 41) ou os “casais de um só corpo/ à procura de seus membros” (poema 42). Pessoas que lembram as personagens dos quadros de Edvard Munch, silenciosos seres humanos gritando por dentro.

A urgência desses gritos humanos, desde sempre caracterizados pela perda, pela angústia e pela solidão, convoca na poesia ao convívio do real e do mítico a fim de recriar um mundo mais em acordo com a redescoberta da profundidade humana vivenciada *no* corpo e *na* alma graças ao movimento intencional do *amar*, que é “despir-se para exhibir/ a carne a outro mortal” e “[ter] o apego profundo à frieza dos ossos” (poema 29). Em decorrência disso, não há razão para nos assustarmos com os “bois alados” que nascem atrás da igreja (poema 52), nem com os “caranguejos órficos” que dormem nos braços da amada (poema 16) e menos ainda com os “meninos de louça” surpreendidos no poema 9.

Ao longo do livro, o autor levanta questões e perguntas que tocam a definição ontológica do ser humano, como no poema 45: “o que o tempo busca em mim?/ eternidade na finitude?”. Ao fazer isso, ele questiona também a condição existencial de cada leitor que se aventura a consultar os *Manuscritos de Pouso Alto*. No entanto, o poeta deixa de sobreaviso o leitor, para que não procure respostas nos manuscritos já que, logo depois no poema 50, afirma: “não sabes a resposta/ quieto em teu olhar sincero./ aceito a dor e leio o salmo/ excluído dos Salmos”. Eis porque, para terminar, acredito que a única bússola capaz de nos orientar na paisagem poética de Eustáquio Gorgone de Oliveira seja o impacto da emoção estética provocada pelos versos. Porque a felicidade que brota dessa emoção está relacionada ao sentimento de algo que, na obra, nos diz respeito a nós mesmos profundamente, mesmo que nós não saibamos exatamente qual tecla da nossa intimidade ele vem tocar e despertar, desde o “segredo das nossas sensações”.

Referências bibliográficas

- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- OLIVEIRA, Eustáquio Gorgone de. *Manuscritos de Pouso Alto*. Juiz de Fora / Rio de Janeiro, Funalfa / 7 Letras, 2004.
- SCHULER, Max. *Six essais de philosophie et de religion*. Fribourg: Ed. Universitaires Fribourg, Suisse, 1996.

PRISCA AUGUSTONI

poeta, prosadora e tradutora, nasceu em Lugano, Suíça italiana, em 1975. É doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. Leciona Literatura Comparada na Universidade Federal de Juiz de Fora. Publicou vários livros de poemas na Suíça, Brasil e Portugal.

POEMAS DE Eustáquio Gorgone de Oliveira

Vejo Minas, chove.
Há Cristos de lama nas igrejas
e fardas no cinema.
Vejo águas, Gerais.
Há cidades imersas nos rios,
peixes nos hotéis de luxo.
Vejo Minas Gerais.
Depois da soleira,
o vento é de mármore.
Além das minas,
os amantes são estrábicos.

(Do livro: *Minas*, 1983)

A poesia vai sendo assim
escrita, cardo-santo no
estômago. Aos poucos,
outra luz na noite,
azul que costura o corpo
das crianças. Em glebas
os fonemas se encontram,
os amargos e doces.
A poesia vai sendo assim
escrita. Enquanto
houver tardes, âmbulas,
cada palavra será guardada
em óleos santos.

(Do livro: *Exercício*, 1983)

A idade vem nos envenenando
Da infância à velhice.
Alguns imigos são flores entre flores,
Imigos em garrafão de vidro opaco,
Escondidos na graveza existente.
É o crudelíssimo silêncio das escarradeiras
Onde flores se tornam cogumelos.

(Do livro: *Comarca do Rio das Mortes*, 1990)

Às vezes, antes do poema,
Vamos à janela.
O céu não está no céu,
Nem flores proliferam
Flores.
Já se formou o mundo
E agora a luz repete
A luz.
Amor e solidão apenas
Palavras móveis:
As duas mãos do esmoler.

(Do livro: *Comarca do Rio das Mortes*, 1990)

Olho a cidade que veio do solo.
Girassol fixo.
Seus moradores imóveis nos umbrais,
Suas mobílias fitando os enfermos.
Meio-dia.
Sobras de sonho formam monturos,
Casalhos abarrotam nimbos.
Aragem fixa.
Rosas presas em papel couchê.

(Do livro: *Girassol fixo*, 1995)

Deixa o poema germinar.
Depois, será esquecido.
Instrumento sem uso, terá repouso.
Procura no arco-íris a cor serva,
aquela que há muito te acompanha.
Dê nome às tuas jóias
antes que pertençam a outro.
Ao amor vindo à tona, inconsútil,
deixa-lhe marcas de azul-tártaro.
E enquanto houver incenso nas palavras
confirma o abraço que não existe.

(Do livro: *Passagem na orfandade*, 1999)

Quando o amor circula nas bocas,
ele se move entre os vermelhos.
Qual cidade é assim por dentro?
A primavera viaja sobre carris
e aonde vamos ela também leva
no toucado as suas flores.
Cornos forrados de abelhas
trazem o mel das liturgias.

Fossem todos os dias luminosos,
a quem distribuir as sombras?

(Do livro: *Passagem na orfandade*, 1999)

já não encontro o teu corpo
aquietado numa abside.

procuro-te entre as pedras
dentro dos tinteiros de chifre.

ficou a alma sobre a carne
como nas telas impressionistas.

o vazio agora me aperta
à medida que se revela
e a tinta mestra se apresenta
com pincéis dolorosos.

peço refúgio ao esquecimento
ao Conselho das Sombras.
nunca serei o livro iluminado
pelas cerdas de tuas mãos.

(Do livro: *Ossos naives*, 2004)



ó casa de muitos cômodos.
há sempre um quarto
que evitamos.
acaso são as palavras
contraprovas do ser?

non me tangere.
o verbo e os actos humanos
dispersam-se ao vento.

serei doado à solidão:
o nome numa cártula.

(Do livro: *Ossos naives*, 2004)



auto-retrato em dezembro

agora usando corretor
para a bolsa ocular e a calva
já seguindo silencioso percurso;
o nariz bem feito e o sorriso triste
de quem há dias caminha
entre os muros de Utrillo;
cabelos brancos e u'a obstinada
crença de que a luz vive por si;
tez clara voz baixa e grave
enfim um rosto semelhante
àqueles que provaram as perdas.

(Do livro: *Ossos naives*, 2004)

*por que não usar rosto
mui claro em pinturas.*

o arqueamento pode se dar
entre os supercílios
e a tristeza vir à tona.

sob as sombras de face interna
o escuro pode alargar-se.

é inútil trabalhar os solventes
quando a secura dos lábios
espalha-se na luz dos olhos.

recomenda-se pano virgem
que nunca foi tingido
ou linho em trama firme
que suporte o sofrimento
dos pincéis.

(Do livro: *Ossos naives*, 2004)



*por que não se deve
pintar novo amor em
linho usado.*

antes o corpo no bastidorentre
que as telas já pintadas.

se não houver outro suporte
e o linho voltar ao quadro
cuida bem dos vernizes.

às faces dá mais películas
do que é de hábito fazer.

sabe-se que o sofrimento passa
de uma imagem para a outra.

(Do livro: *Ossos naives*, 2004)

A LINHA DESFEITA: HAROLDO DE CAMPOS, PAULO HERKENHOFF, RAÚL ANTELO.

EDUARDO JORGE

1. CONJUNÇÕES, DISJUNÇÕES.

Por um instante, a tarefa de pensar a crítica no Brasil talvez seja mais que apontar nomes ou traçar genealogias. O território é imenso. A extensão do país é continental. Talvez seja pouco produtivo, inclusive, argumentar uma ausência de teor crítico com mais densidade ou desenvoltura como existiu, no mínimo, em três Mários: de Andrade, Faustino, Pedrosa, sendo que os três distintos projetos se ramificaram em uma paisagem epistemológica brasileira. Diante de tais experiências históricas em expansão, Mário Pedrosa é preciso quando afirma que de contradição em contradição o *habitat* cultural vai se transformando. De todo modo, a noção de experiência crítica abarca conflitos temporais, sejam eles sincrônicos, diacrônicos ou anacrônicos.

Quando se pensa em termos diacrônicos, o presente seria um campo aberto de conflitos, com múltiplos pontos cegos, inclusive de ausências. Tais ausências podem se inscrever em objetos que alteram um curso diacrônico, sendo um limiar que Raúl Antelo apresenta em termos de ficção crítica. Em *Ausências*, Antelo expõe que “a ficção extrai o sentido do *presens*, a partir do *absens* das imagens que ela mesma coordena, monta e dispõe para nosso uso”¹. A ausência se articula com desejos nem sempre percebidos, incomputáveis, e, em uma aparente desorganização (de eventos, de acidentes), estabelecem novas redes e encontros inesperados. Enfim, tais encontros bem que poderiam ser aqueles que ocorrem diante de ausências. Pelo viés da ficção, a ausência como mecanismo excludente alimenta o próprio anacronismo que atingirá a linha diacrônica (e evolutiva) da história. Por isso, em um primeiro momento, seria interessante situar a ficção crítica como uma ficção heurística que move constantemente o pensamento. Nesse sentido, a filósofa Maria Filomena Molder, em *O pensamento morfológico de Goethe*, toca na questão da prática heurística:

O desejo daquele que procura, do que pratica uma heurística, é o de sempre caminhar, peregrinar, pelo campo do inconcebível e do informulável [*im Felde des Unbergreiflichen und Unaussprechlichen*], sabendo, no entanto, experienciando continuamente a convicção de que a totalidade do segredo da reprodução se encontra entre aqueles modos de representação assinalados, segredo para o qual não há nenhum outro lugar: entre, onde não se pode permanecer durante muito tempo. A dificuldade em conciliar o que não se exclui, mas se opõe (MOLDER, 1995, p. 123).

A prática heurística, apresentada por Maria Filomena Molder, não está distante de uma apresentação de contradições como formação de um habitat cultural, como o fez Mário Pedrosa, ou ainda como Raúl Antelo mantém suspenso o sentido filosófico da ausência em suas releituras do moderno por uma ficção crítica. Diante da procura, situam-se as

práticas paródicas de Haroldo de Campos, tomando a paródia como um *canto paralelo*, “generalizando-o para designar o movimento não-linear de transformação de textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata.”² Enfim, ele conclui *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira* afirmando um modo oximoresco de ler a tradição. Note-se que com Haroldo de Campos e Raúl Antelo a questão da crítica possui diversas camadas que, por se situarem além de um campo diacrônico evolutivo, não se acumulam enquanto saber, mas em práticas de busca. O barroco de Haroldo de Campos faz, ao modo de Goethe, do saber um luxo (*die Lust zum Wissen*³), sendo o conhecimento parte de uma inscrição erótica sempre incompleta. Para Raúl Antelo, o conhecimento se aproximaria de uma lógica da sabotagem. Próximo disso está o procedimento do crítico e curador Paulo Herkenhoff. As curadorias de Herkenhoff também podem ser entendidas pelo viés da ficção crítica, pelos cantos paralelos (*paródia*), da procura incessante da heurística que se organizam de modo temporário em um não-saber. “Só posso fazer uma curadoria compreendida como processo de não-saber, como uma não-resposta, uma não-análise. Só posso apontar de maneira infirme, como hipótese”⁵, escreve Paulo Herkenhoff em *Manobras Radicais*.

2. HAROLDO DE CAMPOS: UMA RAZÃO ANTROPOFÁGICA, UM SUPLÍCIO CHINÊS.

Em uma das conferências apresentadas no encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), em julho de 2011 na cidade de Curitiba, o poeta e crítico uruguaio Roberto Echavarren destituiu temporariamente Karl Marx de Haroldo de Campos, mais precisamente o Marx que está na epígrafe (e título) do livro *A educação dos cinco sentidos*, de 1985: “a educação dos cinco sentidos é trabalho de toda a história universal até agora”. Echavarren, como se desarticulasse *educação e trabalho*, propõe uma “desordem deliberada” e uma “educação dos sentidos pelos sentidos”. Enfim, poderíamos praticamente qualificar sua leitura como fenomenológica, ao ler esta questão por Merleau-Ponty: “pensamos saber o que é sentir, ver, ouvir, e essas palavras agora representam problemas. Somos convidados a retornar às próprias experiências que elas designam para defini-las novamente.”⁶ Merleau-Ponty pretende voltar à experiência. Talvez de modo semelhante Echavarren busque uma redefinição dos sentidos em Haroldo de Campos. Ao que parece, a destituição de Marx tem um princípio fenomenológico, mas isso se espelha no projeto de Haroldo de Campos e seu movimento que altera constitutivamente o poema e a prosa na constituição dos sentidos em torno de *Galáxias* (1963-1976).

Mas antes, em 1952, em um poema como “ciropédia ou a educação do príncipe” se encontra um tema caro a uma concepção clássica de *Bildung* (“Formação”, também traduzida na referida epígrafe por “Educação”). Com esse poema, o conflito está posto: o tema do rigor de uma educação do príncipe, aos poucos, cede lugar a uma *anarcopédia*. Talvez esta *anarcopédia* sugerida por Echavarren seja o contraponto que já existe no próprio príncipe, no fato dele ser “um aluno do instinto”, frente ao que repete seu preceptor: “Rigor!”⁷

Acontece que Marx não saiu por completo da *Educação dos cinco sentidos*. Isto é, se lermos a questão ambígua do príncipe-sentido pelo viés do crítico Mário Pedrosa. Em artigo publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 14 de agosto de 1967, “O bicho-da-seda na produção em massa”, Pedrosa retoma de Adam Smith a categoria de “trabalhador improdutivo”, onde além do príncipe está o poeta. Próximo de Haroldo de Campos está seu poeta-irmão Augusto de Campos, que entre 1949 e 1951 prepara um livro intitulado *O rei menos o reino*. O título de seu livro de estreia, em 1951, é preciso para a categoria de trabalhador improdutivo, marca da entrada do artista em uma modernidade regida pela lógica industrial. Uma *anarcopédia*, portanto, é uma forma sensorial de ler as ramificações da obra de Haroldo de Campos seja no âmbito da crítica, da poesia, da tradução ou mais precisamente da oscilação entre os três.

Essa *anarcopédia* joga com o princípio de uma razão antropofágica, levando em conta a discussão de Haroldo de Campos em “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração”, publicado em 1981 na revista *Colóquio Letras*.⁹ Nesse ensaio, o poeta apresenta uma historiografia como um “gráfico sísmico

da fragmentação”. A leitura de Haroldo de Campos, atravessada por Octavio Paz e Oswald de Andrade, retoma respectivamente a questão do “subdesenvolvimento” e da “antropofagia”. Deste último, Haroldo lê o canibal como um “polemista” e um “antologista”. O polemista, inclusive, concentra sua força em seu étimo grego *pólemos*, ou seja, luta, combate, enquanto o caráter “antologista” implica a seleção dos inimigos a serem devorados, isto é, os mais bravos, onde suas forças seriam renovadas. Esse fragmento do referido ensaio foi retomado em 1998 no catálogo da XXIV Bienal de São Paulo, conhecida pela bienal da antropofagia. Haroldo de Campos praticamente cria um verbete para uma *anarcopédia antropofágica*:

A antropofagia é o filosofema básico, o operador cultural por excelência, o legado fundante do modernismo brasileiro. Uma forma brutalista de “desconstrucionismo”, *avant la lettre*. Através da devoração, que é *polêmica* (isto é, crítica) e *antológica* (isto é, seletiva, no sentido de que canibal só devora inimigo valoroso, capaz de fornecer-lhe o nutrimento do tutano), o *tabu* se transforma em *totem*. O terceiro excluído, o ex-cêntrico, através do ritual antropofágico, apropriando-se do que lhe interessa na cultura egocêntrica do opressor, pratica uma espécie de festim eucarístico dos ex-comungados. É a “contraconquista”, do que fala o cubano Lezama Lima. O *coup de dents maxilar*. A mastigação crítico-ontológica da outridade, que produz a diferença criativa no caldeirão xamânico do antropófago (CAMPOS in HERKENHOFF, PEDROSA, 1998, p. 97).

Tomando esse verbete como uma condensação própria da poesia, Haroldo de Campos tanto polemiza quanto antologiza, se quisermos ler seu trabalho como transcriador frente a Joyce, Mallarmé, Goethe, Dante ou ao seu *Transblanco*, com Octavio Paz. Uma sismografia crítica entre *O sequestro do barroco e galáxias* inscreveria Haroldo de Campos em um contínuo desejo de procura ou, como afirmou Roberto Echavarren, a propósito de *galáxias*, esse seria um modo de estabelecer os vínculos do real com a memória motora. A razão antropofágica pela *anarcopédia* se aproxima do suplício chinês (da linguagem) em *galáxias*:

tudo isto tem que ver com um suplício chinês que reveza seus quadros em disposições geométricas pode não parecer mas cada palavra pratica uma acupuntura com agulhas de prata especialmente afiladas e que penetram um preciso ponto nesse tecido conjuntivo quando se lê não se tem a impressão dessa ordem regendo a subcutânea presença das agulhas mas ela existe e estabelece um sistema simpático de linfas (CAMPOS, 2004).

Do canibalismo ao suplício chinês, as imagens de aniquilamento e de pungência (como dentro do poema Haroldo instala o *punctum* barthesiano), seja por incorporação, perfuração ou corte, fazem da obra de

Haroldo de Campos uma máquina de erudição política, cuja abertura não se atém apenas ao modelo antropofágico de Oswald de Andrade, mas passa por outros núcleos históricos em contínuo movimento. Um *chiaroscuro* crítico, sendo um jogo de contrastes que permanece em aberto.

3. PAULO HERKENHOFF: ANTROPOFAGIA E CANIBALISMO.

Na introdução do catálogo da XXIV Bienal de São Paulo (1998), o crítico e curador Paulo Herkenhoff ressaltou a importância de se criar um Núcleo Histórico que discutisse o eixo central da referida Bienal: a antropofagia e o canibalismo. Ao longo de quatro catálogos, uma nova vizinhança (de teóricos, curadores, artistas, escritores) tanto contextualiza quanto desloca o *Manifesto antropofágico*, de Oswald de Andrade, de 1928. Mais que reafirmar a antropofagia como um traço característico de uma identidade nacional, a questão era simplesmente não se limitar a questões temáticas e iconológicas. Mais que ilustrar um conceito, a Bienal, portanto, participava de uma construção de pensamento e tomava uma posição frente à disciplina da história da arte.

Quando Paulo Herkenhoff afirma que o Núcleo Histórico deveria partir de uma visão não eurocêntrica, talvez a XXIV Bienal de São Paulo pudesse ser lida como uma resposta ao filósofo alemão Friedrich Hegel, sobretudo quando Herkenhoff apresenta uma tese sobre a história da arte afirmando que ela não tem mais um centro absoluto, mas se produz onde está o artista que atua com pertinência (histórica). A partir de Herkenhoff, perguntamos o que significa para o artista atuar com pertinência histórica? Pode-se desdobrar ainda essa questão a partir de outra: o que faz pertinente um artista no presente? A articulação entre a experiência histórica e os riscos do instante desarticula a “influência” ou, nos termos do crítico americano Harold Bloom, a *angústia da influência*. Por outro lado – e pelo viés de Paulo Herkenhoff –, falar em pertinência histórica é falar de uma consciência do processo histórico de problematização das questões plásticas. Isso também quer dizer que as questões plásticas se tornaram mais específicas. Atuar com uma pertinência histórica é ter uma relação produtiva direta com a história da arte. Ao afirmar esse papel, Herkenhoff, na condição de crítico e curador, assume a pertinência histórica; não apenas a sua, mas a de pelo menos de outro intelectual brasileiro: Haroldo de Campos. Ainda na introdução do catálogo da Bienal, cita o ensaio “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, de Haroldo de Campos, de 1980. Segundo Herkenhoff, o texto de Haroldo foi fundamental para a compreensão do processo histórico da cultura brasileira, da latência permanente de modos antropofágicos, desde o século XVII, com o poeta Gregório de Mattos.

Assim, sem desprezar a noção de Barroco, Herkenhoff, em nota no catálogo *Manobras Radicais*, de 2006, reitera a atuação com pertinência histórica: “O mais importante escultor da arte brasileira foi Lygia Clark (desde o mulato Aleijadinho). Mudou a História da Arte, em qualquer lugar.”¹⁰ Esse qualquer lugar pode ser, inclusive, Paris. Aleijadinho e Lygia Clark tiveram suas produções analisadas, respectivamente, por Henri Maldiney e Pierre Fédida. Em *Ouvrir le rien, l’art nu*, Maldiney escreve um capítulo intitulado “L’Aleijadinho”. Nesse ensaio, Maldiney fala de um *mulâtre des Tropiques* – talvez não menos surpreendido que Harold Bloom ao se referir a Machado de Assis como *the greatest black writer in Western literature*¹¹ – que realmente compreendeu que “um corpo não é uma massa. Sua unidade implica variedade”¹². Lygia Clark é considerada por Fédida, em *Par où commence le corps humain*, como uma das mais notáveis pesquisadoras que aplicou o informe na “comunicação” sensorial-imaginária, atuando entre os corpos na linguagem – ou mais ainda, no *inverso das palavras*¹³. Ou ainda uma obra como *Caminhando* é “um itinerário interior, fora de mim”, assinala Fédida citando Lygia Clark.

Pierre Fedida, em “O canibal melancólico”, escreve que o meio mais seguro de se preservar da perda do objeto é destruí-lo para mantê-lo vivo”. O trecho de *L’absence* está traduzido e publicado no catálogo da XXIV Bienal de São Paulo. A relação de canibalismo melancólico pode acontecer também justo entre a experiência e a história, se quisermos afirmá-la com Fédida, sobretudo pelo gesto crítico e curatorial de Paulo Herkenhoff, no qual poderíamos arriscar que a destruição da experiência seria um modo da história mantê-la viva. Diante do aparente paradoxo de um Núcleo Histórico frente à arte contemporânea, Herkenhoff, da antropofagia às manobras radicais, afirma que só pode fazer uma curadoria compreendida como processo de não-saber, como se provocasse um estado de risco. A curadoria, para Paulo Herkenhoff, também é um modo de retomar a própria noção de experiência.

Outra manobra radical, proposta por Heloísa Buarque de Hollanda, consiste na passagem da emoção hermenêutica à intensidade cognitiva. Em termos plásticos, essa passagem pode ser marcada pela noção da figura topológica da fita de Moebius em dois períodos distintos na arte brasileira. Não seria uma emoção hermenêutica a *Unidade tripartida*, de Max Bill, produzida em 1948/1949 e obra vencedora da primeira Bienal de São Paulo, em 1951? *Caminhando*, de Lygia Clark, elaborada em 1963, não seria uma espécie intensidade cognitiva? No entanto, a manobra – que remete ao que afirmou Fédida sobre a destruição do objeto para mantê-lo vivo – pode não fazer a conexão de modo imediato. Em pouco mais de uma década um artista suíço no Brasil, como Max Bill, forneceu uma série de elementos para Waldemar Cordeiro fundar o grupo de arte concreta chamado Ruptura. Os desdobramentos do Ruptura para a poesia concreta podem parecer mais que um movimento previsível, no entanto a questão possui nervuras e inúmeras ramificações (visíveis e constatáveis na existência de uma revista como a *Navilouca* (Revista de único número editada por Torquato Neto e Wally Salomão, praticamente desde 1972 e publicada em 1974), na correspondência de Haroldo e Augusto de Campos com Hélio Oiticica ou nos poemas de Haroldo de

Campos para Oiticica e Torquato Neto, por exemplo). No entanto, pouco mais de uma década, uma brasileira em Paris, como Lygia Clark, redefine a problemática da sensibilidade com um gesto de cortar a fita, não excluir o corpo. Enfim, o papel (há quem diga também a mulher) se contrapõe ao aço inoxidável (há quem interprete a racionalidade masculina), uma verdadeira manobra de risco para ficarmos dentro da questão da escultura e de uma política do objeto.

No entanto, a questão da escultura não está isolada em um aspecto estritamente formal. Para evitar tal equívoco, torna-se mais produtivo pensar com Mário Pedrosa, no sentido de uma “formalização de vivência desconhecida”. Talvez haja aí uma precisão que permita uma contundência maior que uma “escultura no campo ampliado”. Do choque de experiências com distintos objetos culturais, Paulo Herkenhoff trama um campo consistente que articula, pelo menos, filosofia, barroco e superfície:

Existe, também no Brasil, um campo de arte de substantivos. Filosofia, Barroco e superfície são três exemplos. *A filosofia* de Merleau-Ponty de “L’oeil et l’esprit”, com sua questão da carnalidade da arte, subjaz na obra de Hélio Oiticica (*Bólides*) e Lygia Clark (*Obra mole*). Tunga trabalhou sobre questões abertas por Santo Agostinho ou Bataille. A topologia da psicanálise de Lacan deve ser confrontada com a obra de Tunga (os *Toros*) ou a fita de Moebius na produção de Lygia Clark e Hélio Oiticica (respectivamente com as obras *Caminhando* e alguns *Parangolés*), conotando a continuidade entre o Eu e o Outro. Do mesmo modo, Wittgenstein marca o raciocínio plástico de Mira Schendel ou os conceitos de natureza dos jogos visuais de Waltercio Caldas. A filosofia ou a psicanálise aqui não são a sua ilustração pela arte, nem mesmo sua interpretação, mas funcionam como disparador do imaginário ou ponto de partida para uma problematização plástico-visual, em que a arte constitui sua própria *episteme*. (HERKENHOFF, 2001, p. 369).

Enfim, essa problematização plástico-visual à qual se refere Paulo Herkenhoff com o objetivo claro de imantar substantivamente o campo da arte brasileira ecoa em um pensamento plástico da própria crítica, isto é, do percurso que Herkenhoff tem ao se deslocar continuamente por outras regiões do Brasil para expor que é fato a fricção do Brasil com os Brasis. Ou como ele afirma em *Manobras radicais*: lidar com a arte brasileira é tratar com um continente.

4. RAÚL ANTELO: ÉCHECS, ACEFALIA E ANACRONISMO.

A *démarche* para uma leitura do crítico Raúl Antelo – tomada como fato – é a questão das margens. Percorrer as [e às] margens do moderno,

diante daquilo que não constituiu um valor legitimado. No entanto, um ponto de partida que deriva da margem, que lê o moderno a contrapelo, evoca outras fontes e, se o arquivo é acionado pelo viés histórico, leva-se em consideração que este histórico é também um modo peculiar ficção, como se lê em *Potências da imagem*. Daí a necessidade operatória de uma ficção crítica.

É possível acessar a ficção crítica pelo ritmo da anamorfose presente na obra de Raúl Antelo. Para Antelo a articulação desses elementos possivelmente coincide em uma anamorfose do moderno. Toma-se anamorfose não de modo restrito ao fenômeno da distorção, mas em torno do seu étimo grego que evoca uma re-formação, um ato de formar de novo. A partir da anamorfose, portanto, a hipótese que se desenha é um corte epistemológico entre o filósofo alemão Friedrich Hegel (1770 – 1831) e o artista Marcel Duchamp (1887 – 1968), afinal Antelo se movimenta entre ambos por jogadas (*échecs*). O primeiro, que terminou a vida repetindo seus cursos e jogando baralho. O segundo, que praticamente começa na arte moderna jogando xadrez (neste ponto talvez deva ser feita uma referência ao filme *Entr'acte*, de René Clair, de 1924, onde Marcel Duchamp joga uma partida de xadrez com o fotógrafo Man Ray). Quem sabe isso não seja um gráfico sísmico para compreender a conflituosa passagem do século XIX para o XX? Mesmo pontuais, tais jogadas não deixam de levar em consideração as nuances histórico-ficcionais entre Hegel e Duchamp. Convém ressaltar que tais nuances, para Raúl Antelo, têm um valor de ficção heurística, e seria por aí que o pensamento crítico se move. Digamos que mais precisamente entre Hegel e Duchamp se possa esboçar duas proposições. A primeira delas é a distância puramente formal entre um fim da arte que dá lugar ao pensamento (e quem sabe sua própria *Aufhebung*) e a condição inata do *ready-made*. A segunda se encontra na razão da história hegeliana que observava na África e nas Américas uma topologia espacial ausente de tempo histórico. Assim, essa tese hegeliana encontra sua antítese na própria prática migratória de Duchamp para os Estados Unidos, sem deixar de lado o período que o artista passou em Buenos Aires, que pode ser lido em *Maria com Marcel*, de Raúl Antelo. Nessas proposições esboçadas, encontramos deslocamentos contínuos feitos por Antelo em meio a essas distâncias temporais. Os *topoi* espaço, sentido, migração abandonados em algum ponto da história se reconfiguram naquilo que não está escrito, mas que se encontram esparsos entre movimentos migratórios e exílios.

Entre Friedrich Hegel e Marcel Duchamp podemos situar Alexandre Kojève (1902-1968). Morrendo no mesmo ano que Duchamp, Kojève foi o responsável pelos cursos sobre Hegel, durante quase toda a década de 30, em Paris. Tais leituras de Hegel feita por Kojève formaram uma geração inteira que vai de Maurice Merleau-Ponty passando por Jacques Lacan, Raymond Queneau até chegarmos a Georges Bataille. Diante da *Introdução à leitura de Hegel*, de Alexandre Kojève, e da comunidade (acéfala) que compreendia Jean Wahl, Georges Bataille, Roger Caillois, Michel Leiris ou Pierre Klossowski (que por sua vez introduziu Nietzsche no círculo intelectual francês de um modo particular), bem como as leituras de Jacques Lacan, Raúl Antelo elabora jogadas (*échecs*) para uma releitura da linha diacrônica-evolutiva em um lugar (América do Sul) ao qual justamente a história seria uma ausência.

Hegel, Duchamp, Kojève. Entre os três, as gradações são ainda maiores. Do século XIX ao século XX, a cabeça continua em risco. Não mais pela decapitação mecânica operada pela guilhotina, mas por uma articulação entre a dança e a guerra, entre a sedução e a destruição ou ainda entre a escritura e o desastre. Uma imagem mais precisa para esse aspecto talvez seja a de Georges Bataille, que no número 5 da revista *Acéphale*, de junho de 1939, escreveu que “nenhum termo é suficiente claro para expressar o feliz desprezo daquele que *dança com o tempo que o mata*”¹⁴. Dançar com o tempo que mata, eis a articulação de uma comunidade acéfala. O movimento de Raúl Antelo, em torno de uma “crítica acéfala”, abrangeria o “grande tópico finissecular” de Salomé (em *A ficção pós-significante*) até a própria comunidade dos sem-comunidade da *Acéphale*, tocando os movimentos migratórios (como em Caillois, Duchamp, por exemplo) tateados em correspondências, revistas, enfim, *documentos*. Assim, diante do “valor de uso do impossível” do documento, resta o enigma de corpos sem cabeça.

Poderia esta *ausência* encontrar seu estatuto em um corpo sem cabeça, “colocar o corpo, fazer signo”, cuja imagem nos leva ao personagem acéfalo de André Masson? A jogada de Antelo arma uma série (ou um leque) e seu movimento paradoxal talvez seja mais perceptível no ensaio “Roger Caillois: Magia, Metáfora, Mimetismo”¹⁵, onde o crítico observa um velho Hegel que matava tempo jogando (cartas) às baratas e, diga-se

de passagem, repetindo seus cursos, enquanto o grande êxito de Marcel Duchamp não foram as cartas, mas o xadrez. Paradoxo interessante, sem dúvida, tomando por interesse, a etimologia ressaltada pelo próprio crítico: “interessere, que está entre dois mundos, que afirma e nega, que atrai, enfim”¹⁶. Em *Maria com Marcel*, Raúl Antelo resalta uma resenha de Roger Caillois em torno do jogador de xadrez, onde diante da combinatória das jogadas existe a imaginação e a importância de cada jogada. Como escreve Caillois: é melhor servir a imaginação do que submeter-se a ela. Diante da sutileza de Caillois em relação à imaginação, note-se que entre a *ars* combinatória e a imaginação existe praticamente um emprego do dispêndio. Em termos práticos, como uma jogada está intimamente ligada a outra, há um risco da perda que se sustenta durante a partida ou como escreve Antelo: “Arte das combinações, o xadrez é, conseqüentemente, um lance do acaso, ameaçando a estabilidade material da acumulação”.

A ameaça à estabilidade material da acumulação incide diretamente no saber. Qual jogo se sustentaria em um movimento heurístico? Essa talvez seja a aproximação com o “servir a imaginação”, de Caillois, ou ainda com o movimento de leitura por anamorfoses e anamneses feito por Raúl Antelo. Possivelmente seja dedutível que o efeito dessa frase implique uma outra política do tempo, a do anacronismo, como escreve Raúl Antelo em *Tempos de Babel – Anacronismo e Destruição*¹⁷. Tal política implicaria “ao mesmo tempo, a inequívoca singularidade do evento e na ambivalente pluralidade da rede, na qual, através de uma constelação, esse acontecimento, finalmente, amarra-se no plano simbólico”. Tomando o anacronismo como uma política do tempo, enfim, como “uma participação temporal na temporalidade”, mais do que pensar no enlace de Borges com Pierre Menard, como aquele que mantém o Quixote em potência, é preciso pensar as “alianças anacrônicas”, que além de Borges estão em Lacan, que articulou Kant com Sade ou ainda nas proposições de Raúl Antelo, Benjamin com Borges, Brecht com Brueghel. Diante desses *échecs*, acefalia e anacronismo armam a tarefa de ameaçar a estabilidade material (cultural) da acumulação.

- 1 ANTELO, Raúl. *Ausências*, Florianópolis: Editora da casa, 2009. p. 5.
- 2 CAMPOS, Haroldo. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 83-84. Haroldo de Campos faz alusão a outra obra plagiocrópica de sua autoria: Deus e o Diabo no Fausto de Goethe.
- 3 In: MOLDER, Maria Filomena. *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa: Casa da Moeda, 1995.
- 4 Entrevista cedida a Alexandre Nodari em www.centopeia.net/entrevista/raul_antelo.php (acesso em 18 de outubro de 2011). Admitamos que nada defina melhor a modernidade do que o paradoxo. Nesse caso, nenhuma tentativa de fazer com que ela se manifeste poderá prescindir de uma suspensão da lógica identitária, homogênea e estável. Não proponho, porém, engessar a máquina modernista porque não há contra-discursividade que se possa derivar do ressentimento. Talvez a lógica da sabotagem, do sabot, o tamanco de madeira que emperra, que impede uma engrenagem de repetir, mecânica e anestesiadamente, sua eficiência cega esteja muito mais próxima do procedimento que uso. Onde há consenso, desfazê-lo.
- 5 HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Manobras radicais*. Rio de Janeiro: CCBB, 2006. p. 121.
- 6 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 32.
- 7 CAMPOS, Haroldo. *Xadrez de estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 49.
- 8 Uma das epígrafes que abre *O rei menos o reino* é a pergunta-paradigma de Hölderlin: “...und wozu Dichter in durftiger Zeit?” (na tradução de Augusto de Campos: (...) e para que poetas em tempo de pobreza?)
- 9 Escrito em 1980 e publicado em CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração”. Colóquio Letras, Nº 62, julho de 1981, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. p. 10-25. O presente ensaio foi republicado no livro *Metalinguagem & outras metas* sob o título: “Da razão antropofágica: Diálogo e diferença na cultura brasileira”.
- 10 HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Manobras radicais*. Rio de Janeiro: CCBB, 2006. p. 123.
- 11 Bloom resalta a ironia de Machado de Assis: “The genius of irony has given us few equals of the African-Brazilian Machado de Assis, who seems to me the supreme black literary artist to date”. BLOOM, Harold. *Genius – A mosaic of one hundred exemplary creative minds*. New York: Warner Books, 2002. p. 674.
- 12 MALDINEY, Henri. *Ouvrir le rien, l'art nu*. Paris: Encre marine, 2010. p. 389.
- 13 FÉDIDA, Pierre. *Par où commence le corps humain*. Paris: PUF, 2001. p. 113-114.
- 14 BATAILLE, Georges. *Acéphale* (1936-1939). Buenos Aires: Caja Negra, 2005. p. 165-166.
- 15 ANTELO, Raúl. Roger Caillois: *Magia, Metáfora, Mimetismo*. Boletín de estética. Año V, Nº 10. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas – Programa de Estudios en Filosofía del Arte, junio, 2009. p. 3-34.
- 16 ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004. p. 20.
- 17 ANTELO, Raúl. *Tempos de Babel – Anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

EDUARDO JORGE

é doutorando em Literatura Comparada e mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Publicou *San Pedro, Espaçaria e Caderno do Estudante de Luz* (2008).

tributo

CONTO DE SERGIO FARACO

Não são pontuais essas meninas, às vezes se retardam com o cliente anterior e ainda vêm de ônibus, mas ao entardecer, na hora combinada, ouvi a campainha. Fui abrir o portão e calcula meu espanto, era uma de minhas alunas do turno da manhã. E não era senão aquela que, em vão, pedira minha assinatura em documento falso, a bolsa de iniciação científica que pleiteava sem satisfazer os requisitos. Demorei-me a virar a chave e só o fiz ao lhe ouvir aquilo que mais parecia um gemido:

— Professor...

Já ouvira falar de universitárias pobres que, para custear os estudos, prostituíam-se, mas boatos são hipóteses peregrinas que se esfumam, outra coisa é te defrontares, em tua casa, com essa penosa realidade.

*

Uma vez ao mês, raramente mais de uma, eu ligava para a agência e dava um nome fictício, o endereço já não precisava. Sempre atendia o mesmo homem, Guilherme. Ele sabia que eu não tinha preferências excludentes por louras ou morenas, negras ou amarelas. Exigia que tivessem menos de 25 anos e mais de 18.

Se me envergonhava?

Deveria?

Ora, tanta gente faz isso... Mais cedo ou mais tarde todos vêm a pagar pelo prazer, previne um dos bobos de Shakespeare¹.

Ou isso ou nada, não é?

Pois tua pele responde fielmente à corrosão

dos anos, sobretudo nas mãos, cujo dorso engendra ressequida teia, e ao redor dos olhos, que as pregas apequenam, e teus cabelos se alvejam, caem e te legam retorcidas farripas que não se submetem ao pente, e teus dentes não resistem, e perdem o esmalte, e se quebram, já dependes de ferros que te esmagam as gengivas, e teu ventre se avoluma dir-se-ia na mesma proporção em que se te adelgaçam as pernas, e teu organismo é presa de humores insidiosos e logo percebes que as jovens e apetecíveis mulheres não te olham desta ou daquela maneira, simplesmente não te olham, és tão-só um obstáculo anteposto a outras e atrativas visões.

Não nego que, às vezes, perguntava-me se não estava a corromper aquelas moças, mas, vê bem, quando vinham a mim já tinham sido corrompidas por outros e não só pelos cafetões, sobretudo pelos sonhos de uma vida melhor que acalentavam na pobreza.

Um drama?

Que o fosse.

Eu não passava de um figurante, e em meu ínfimo papel, antes de qualquer torpeza, concorriam minhas privações: como se não bastassem a viuvez, a solidão, a angústia que se apossava de mim na casa deserta de emanções femininas, em meus afazeres na universidade convivía em dois turnos com o viço e a sedução da mocidade.

De longe.

Via pernas, prenúncios de seios ou um pé descalço de dedos finos, delicados, e afligia-me a certeza de que a outros aproveitavam esses mimos, talvez sem que lhes atribuíssem tão subido valor. E então, uma vez ao mês,

raramente mais de uma, comprava o que já não me davam.

*

Naquela tarde, telefonara a Guilherme.

E a garota estava ali, ai de mim.

Não a levei ao quarto, mas à mesa da sala de jantar, como faria se procurado por alunos, quem sabe à espera de que abrisse a bolsa para pegar o livro e o bloco de anotações. Sentada, ela olhava ao redor, e se fixou na cristaleira, onde teimavam em perdurar reminiscências conjugais, o colar de âmbar aninhado num cálice, vetustos cristais, a faca que cortara o bolo do casamento, a caneta de ouro que pertencera a um longínquo avô e fora usada na cerimônia civil, além de um porta-retrato que perpetuava os noivos sorridentes.

— Aquele retrato é o seu?

— É.

Estremeceu ligeiramente.

— Quer que eu vá embora?

— Por quê?

— Por mim, eu fico, mas essa situação...

Olhava novamente para a cristaleira, por que o fazia, se às outras como ela pouco ou nada se lhes dava o que viam? E seria um meio sorriso aquela contração no rosto? A cristaleira e seu caduco acervo não deviam estar ali, eu sabia, sempre soubera, sempre tivera a amarga consciência de que meu arsenal de quinquilharias – aquelas e outras distribuídas pela casa ou guardadas em malas e caixotes – afogara-me tanto a vida que não me sobrara alento para reconstruí-la de outro modo.

E agora era tão tarde...

*



Paulo Lisboa

Só não era tarde para um consolo.

Ainda não me refizera da surpresa, mas já sentia no corpo os trabalhos da ideia de que logo teria nos braços um exemplar da espécie que me agoniava. A carne universitária. A própria, tenra e limpa, para me nutrir e saciar enquanto as Moiras não me cortavam o fio.

— Vais ficar?

— Claro – e acrescentou: — Faço porque preciso, acho que dá para entender, não dá?

Dava, sim, como não? Era só uma troca de atenções para facilitar a caminhada.

— Como se te desse a mão e me desses a tua.

Na porta do quarto, deteve-se, talvez a reprovar a desordem de meus pertences, o roupeiro entreaberto, a penteadeira empoeirada, a cama desfeita, o chinelo de borco, uma trouxa de roupas no chão, talvez a esbarrar na catinguenta atmosfera da peça, que como essas casas que vendem móveis usados cheirava a sapato velho. Eu estava tão habituado àquelas visitas que já nem arrumava ou arejava a casa, como nas primeiras vezes em que as recebera.

Uma hesitação fugaz, logo avançou.

— Ponho a bolsa aqui?

Indicava a penteadeira, outro continente de lembranças: o gatinho de louça, o porta-joias, a escova de cabelo, a travessa dourada e um frasco vazio de Mitsouko, no qual eu ainda pensava inalar uma redolência amadeirada. Sim, podia, ela largou a bolsa, voltou-se. Não era bonita, mas tinha um rosto de traços suaves, infantis, a contrastar com a vivacidade do olhar. Um querubim com olhos de falcão.

Anoitecia.

Eu estava com pressa, receava fracassar, e após deitá-la, despi-la e, num hausto, me inebriar nos brandos odores de sua louçania, e logo ao sentir o quanto me cingia e inflamava sua estreita, ungida intimidade, ah, como era bom, ela parecia corresponder e minha alma como renascia, desabrochava como um gerânio de inverno.

Súbito, seu corpo se enrijou.

— E o papel?

— Que papel?

— Aquele que pedi. Vais assinar?

Agora me tuteava.

— Foi por isso que vieste?

— Evidente que não. Como eu ia saber, se lá na agência deste outro nome? Vim pelo dinheiro, mas, já que estou aqui, quero o papel.

Ergui-me nos cotovelos.

— Então é assim? Além de pagar, preciso vender a assinatura?

Seu olhar parecia advertir que eu não estava lidando com as meninas que Guilherme arregimentava na periferia, e o sorriso com que respondeu não era de bondade ou compreensão:

— Se aceitas e até achas certo que eu me venda, por que não podes te vender também?

— É diferente...

— Diferente? Por que é diferente? Porque és professor e, na tua opinião, sou uma puta? – e elevou a voz: — Te decide!

Seus traços tinham perdido a suavidade. Com surpreendente energia, empurrou-me para o lado. Não se cobriu, e seu corpo firme, harmonioso, era quase um insulto ao meu, desconjuntado mamulengo cujo arremedo de sexo se enroscara em seu berço de penugem grisalha.

— Pela última vez: vais assinar?

Olhava-a com a lembrança daquilo que começara e tanto combinava com o moço que eu era no retrato da cristaleira. Olhava-a sem nada dizer, humildemente, deixando que exercesse sobre mim, para meu bem, sua cruel suserania.

— Vou – eu disse.

1 *Noite de reis*. 2º Ato, Cena IV. (N. do E.)

SERGIO FARACO

Gaúcho de Alegrete. Tradutor, ensaísta e contista, tem obras publicadas em diversos países das Américas e da Europa.

BAR TO LO MEU

MARCOS PEDROSO

quando o dia tece a primeira luz
e cobre nix na serra,

ele caminha o anjo até a janela
e solta, quase no chão,
entre a alfa e o devir

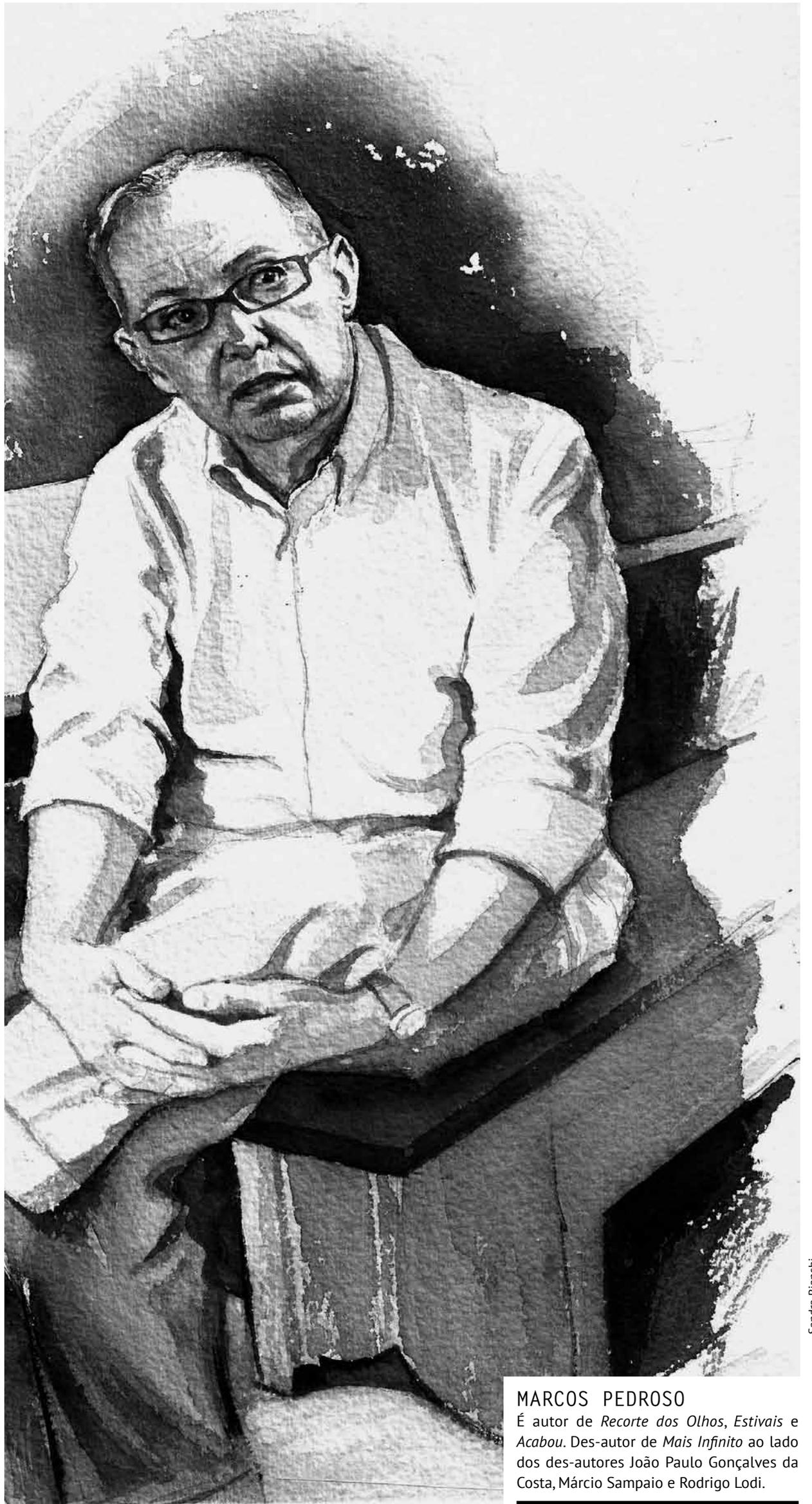
ele nunca sabe a volta,
peixe cedo na bruma do lago,
silêncio de café e primeiro
cigarro,
hoje é dia de roxo, quase azul,

um sei na mão da eternidade,
olhos balançando na rede

e cheio de café no paraíso

anjo obediente, volta logo,

pão, jornal e mais um cigarro,
por favor



Sandra Bianchi

MARCOS PEDROSO

É autor de *Recorte dos Olhos*, *Estivais* e *Acabou*. Des-autor de *Mais Infinito* ao lado dos des-autores João Paulo Gonçalves da Costa, Márcio Sampaio e Rodrigo Lodi.

CONTO DE
MIRIAM MAMBRINI

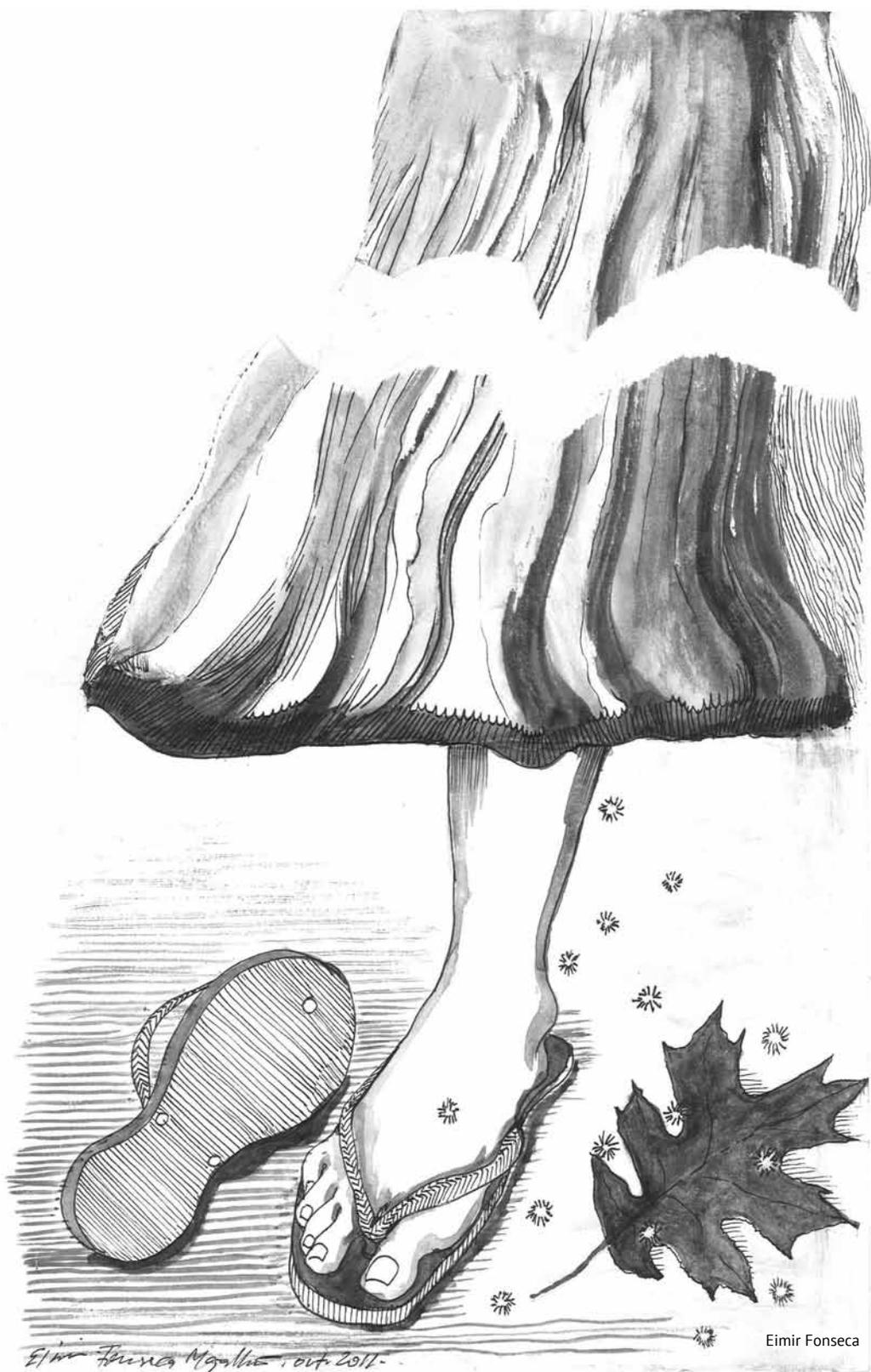
SANDÁLI

JOSÉ

“Quando achamos o corpo, Dona Anabela já estava morta há seis dias. Tivemos que arrombar a porta para entrar no apartamento. Dona Martina, a vizinha do 602 veio dizer que não aguentava mais aquele fedor, que nós tínhamos que ver o que estava acontecendo no 601. Tocamos a campainha, batemos na porta e nada. Me lembrei que não via Dona Anabela sair fazia tempo. Então eu e o faxineiro arranjamos um pé de cabra e conseguimos arrombar. Encontramos Dona Anabela deitada na cama. Verde. Fedendo feito o inferno. Não vou dizer mais nada para não chocar a senhora. Lamento que a senhora tenha vindo visitar sua amiga e acabasse descobrindo que ela morreu. Quer falar com Dona Martina? Acho que ela não vai se incomodar de receber a senhora”.

DONA MARTINA

“Que tal o chá? Compro numa loja que tem chás do mundo todo. Este é da Índia. Prova um biscoitinho. Delicioso, não é? Pega mais um, não faça cerimônia! Tu, que és magrinha, podes comer à vontade. Como não? Magrinha sim. Magrinha e jovem. Trinta e oito anos? Uma guria! Deixa passar o tempo e também vais achar que eras uma guria quando tinhas trinta e oito anos. Fazes o quê, Márcia? Ah, escreves contos e romances! Me dá o nome de um dos teus livros para eu comprar, gosto muito de ler. Não concordo quando tu dizes que Anabela daria um personagem esplêndido, mas és tu que entendes de literatura. Ela era tão sem graça. Me lembro do pai dela, um velho grandão com uma cara larga. Parecia que estava sempre bravo, com raiva de alguém. Eu não gostaria de ter um pai assim, dominador, querendo que tudo fosse ao jeito dele e segundo a sua vontade. Depois que ele morreu, Anabela se libertou um pouco, até viajou. Foi na excursão que a conheceste? Leste europeu? Polônia, Eslováquia, República tcheca... Agora me lembrei que a família veio da Polônia. O pai falava com sotaque. Eu pensava que o velho era alemão, mas depois me disseram que era polonês. Anabela deve ter querido visitar a terra do pai. Come mais um biscoito, senão eu acabo com eles, não devia, meu colesterol está nas nuvens. Tu deves ter observado que Anabela usava umas roupas muito deselegantes, uns camisões



Eimir Fonseca

AS NA NEVE

sem graça, umas calças largas.... Andava de sandálias na neve? Sem meia? Que estranho! Ela era mesmo esquisita. Fechada, tímida... Se deixasse crescer o cabelo e se cuidasse um pouco melhoraria bastante. Acho que se enfeava de propósito, para nenhum homem olhar para ela. Deve ter herdado algum dinheiro quando o velho morreu. O pai era relojoeiro. Tinha uma loja que vendia relógios no centro da cidade. A mãe, essa morreu faz muito tempo, não a conheci. Gostaria de te contar mais coisas sobre a pobrezinha, mas morar no apartamento em frente não significa saber mais do que os outros, as paredes não são de vidro. Queres mais chá? Não? O que mais posso contar? Ah, sobre a morte. O porteiro me disse que foi do coração. Que coisa horrível alguém morrer totalmente sozinha, não ter uma alma sequer para lhe fechar os olhos! Seis dias morta sem ninguém dar pela sua falta! Nunca tinha sentido antes o cheiro de um corpo humano em decomposição, mas não é diferente do dos bichos. Rato morto cheira igual.”

HENRIQUE

“Estranhei quando o porteiro disse que uma amiga de minha prima, do Rio de Janeiro, tinha pedido para ver o apartamento onde ela morou. Estamos vendendo, você quer comprar? Onde é que vocês se conheceram? Numa viagem? Anabela só fez uma viagem, que eu saiba, foi conhecer a terra de nossos pais. Aquela na foto é ela sim. Foi tirada na sua festa de formatura. O homem de smoking com o braço em volta do seu ombro é meu tipo Stepan. Era muito alto, a filha saiu a ele. Qual a razão do seu interesse por Anabela? Você escreve romances? Ela lhe

contou alguma coisa tão sensacional que a fez vir aqui para apurar melhor? Ah, você veio à nossa cidade a trabalho, procurou por ela só porque tinha um tempo livre e se lembrou de que ela morava aqui. Aí o porteiro contou que ela morreu e isso a deixou impressionada. Por que, posso saber? Ah, você a ouviu dizer que morava sozinha e se um dia tivesse um troço só a descobririam quando começasse a feder. De fato, só a descobriram quando fedeu. Podemos dizer que foi uma premonição, mas de certa forma era fácil prever. Anabela tinha um problema no coração, sabia que podia morrer a qualquer momento.”

ADA

Fui poucas vezes à casa de Anabela, mas minhas muletas impressionam as pessoas, deve ser por isso que o porteiro se lembrou de mim. Como é que você conseguiu o endereço dela? Ela não ia gostar de saber que seu endereço estava à disposição dos turistas dessa tal excursão ao Leste Europeu. Era muito reservada. Por que esse interesse? Só porque ela falou essa coisa de feder? Ah, por causa das sandálias também. Sandálias no final do outono europeu. Muito frio, a neve começando a cair, todos de botas e meias de lã, como manda o frio e o figurino, e Anabela de sandálias. Nos encontrávamos às vezes no supermercado e ela me ajudava a trazer os pacotes para casa. É difícil para mim, por causa da muleta. Fomos do mesmo colégio. No recreio nos sentávamos num banco, vendo as outras brincarem, eu, porque não podia, ela porque não queria brincar. Era muito mais alta que as meninas da sua turma e esquisita, com aqueles olhos fundos.

Um dia que nos encontramos no supermercado perguntei se ela gostava de cinema, ela disse que nunca ia. Convidei-a para ir comigo. Sugeri um filme alegre, uma comédia. Ela aceitou. Não gostou do filme, achou bobo. Depois, foi ela quem sugeriu o filme, um *thriller* violento, com facas cortando o rosto de mulheres, gente sendo queimada viva e outras coisas bárbaras. Desse, ela gostou. Acho que era mais doente do que eu, que tenho a perna assim. Não, que coração que nada! Pra mim essa história de ataque do coração é mentira. Anabela deu um jeito de se suicidar. Ah, não sei, veneno talvez. Ou simplesmente se deitou na cama e se deixou morrer. Ela era atraída pela morte e pelo sofrimento físico. Acho que mórbida é uma boa palavra. Você viu o apartamento dela? Tinha uns quadros horríveis, um cadáver sendo comido por abutres, onde já se viu colocar uma coisa daquelas na parede? Tinha um Cristo na cruz, que nunca vi igual, com uma cara de sofrimento, olhos esbugalhados, boca aberta... aquilo é até desrespeito. Uma coisa posso dizer: ela era fixada no pai. Não dizia duas palavras que não falasse nele.”

FABRÍCIO

“É verdade, costumava entregar pizza para ela aos domingos desde os tempos do pai. O pai? Um cavalo. Dava bronca fácil. Bastava a pizza não estar fumegando que ele gritava, ficava vermelho, parecia que eu tinha xingado a mãe dele. Não posso sentar na mesa com a senhora, o patrão não gosta. Um instante só, vou levar o pedido daquela mesa ali. Pronto. Onde é mesmo que eu estava? Ah, sim. Depois que o velho morreu, ela começou a me convidar para

tomar uma taça de vinho. Pedia a pizza tarde, quando sabia que era hora de eu ir embora. Era a última pizza, depois eu não voltava na pizzaria. Começou assim, com o vinho. Dizia que sentia falta de companhia para o vinho, ela e o velho bebiam uma garrafa todos os domingos com a pizza. Estive com Anabela no último domingo da sua vida. Ela falou muito no pai, aquela noite. Disse que ele tinha ciúmes, só a deixava sair para o trabalho. Foi ele quem conseguiu o emprego como secretária de Dona Helena. Queria que ela convivesse com essa mulher, que era amante dele. Relojoeiro? Quem disse? Ele tinha uma loja de relógios, mas não era relojoeiro. Tinha muitas lojas. A maior era uma dessas galerias que vendem quadros e estátuas. Pra mim, mataram Anabela. Às vezes parece que a pessoa morreu de morte natural mas na verdade foi assassinada, existem muitos modos de matar que não deixam rastro. Quem? Sei lá. Os primos, talvez. Se ela morresse, eles herdariam o dinheiro do velho. Estava escrito no testamento dele. Mas qualquer pessoa podia matá-la, até um dos empregados do prédio. Todos sabiam que eles eram ricos e deviam ter muito dinheiro guardado em casa. Sinto falta dela. Vou contar uma coisa que ninguém sabe. Um dia Anabela me perguntou se eu queria casar com ela, disse que seria bom para nós dois, era muito sozinha, se nos casássemos eu ajudaria a cuidar das coisas que herdou, e me livraria da pizzaria. Eu não respondi na hora para me fazer de gostoso, mas já estava decidido. Resolvi dizer que sim no domingo na hora da pizza com vinho, mas não tive tempo, mataram ela antes.”

JOSÉ

“A senhora de novo? Agora não posso mais deixar subir, seu Henrique proibiu, não quer ninguém no apartamento. O quê? Se Dona Anabela foi assassinada? Não! Morreu de ataque do coração conforme lhe disse na primeira vez que a senhora esteve aqui. Quem inventou isso só pode ter sido aquele Fabrício da pizzaria. Se ela tivesse sido assassinada, eu apostaria nele. Foi a última pessoa que a viu

com vida. Ninguém sabia o que eles tinham ali dentro. Podiam ter dinheiro, dólar, ouro... Se ele levasse alguma coisa, ninguém ia dar por falta, só mesmo a Dona Anabela. Ele podia ter matado para roubar. Mas não foi assim. Ela morreu do coração. Os primos nunca vinham aqui. Seu Henrique nem sabia o que tinha lá dentro, ficou espantado porque parece que os quadros e os tapetes eram muito valiosos. Os quadros não estão mais lá porque ele levou pra vender. Não! Eu, o faxineiro e o porteiro da noite nunca tínhamos entrado no apartamento antes! Só no dia em que achamos... Mas afinal, o que é isso? Um interrogatório? A senhora é da polícia por acaso?”

HELENA

“Anabela foi minha secretária. Contratei-a a pedido de Stepan. Os dois já morreram e, para mim, isso também é assunto morto. Como é mesmo seu nome? Márcia? Você é insistente, Márcia. Para dizer a verdade, ainda não entendi bem o porquê dessa sua obsessão. Concordo que Anabela era uma figura excêntrica e podia ser um personagem interessante. Você conhece Ray Bradbury? Leu alguma coisa dele? Pois devia. Ele escreve uns contos sinistros, umas histórias fantásticas. Stepan e Anabela caberiam num daqueles contos. Não, não posso dizer que gostava dela. E quanto a ela, tenho certeza de que me detestava. Morria de ciúmes do pai. Entre eles havia uma relação doentia, amavam-se e odiavam-se. Às vezes eu até desconfiava... não, são só suposições. Conheci Stepan quando fiz a reforma de uma de suas lojas. Íamos almoçar juntos uma vez ou outra. Se ela tinha razão para ter ciúme? Ciúme é um sentimento que não precisa de razões objetivas. Ela tinha ciúme por insegurança, porque era uma pessoa possessiva, por ser excessivamente ligada ao pai... Stepan e eu tivemos um caso, sim. Era fechado, soturno, mas eu o achava atraente. Tinha umas raivas que estouravam em gritos e xingamentos. Ele me dava um pouco de medo, algo parecido com o que sinto ao ler os contos do Ray Bradbury. Isso me estimulava. Stepan me pediu que contratasse Anabela quando eu

disse que estava procurando uma secretária. Trouxe-a ao meu escritório. Nos olhamos e imediatamente nos detestamos. Ela deve ter-me achado uma perua, com esse meu gosto por brilhos e roupas de griffe, eu a achei rude como uma camponesa da Polônia. Mas Stepan queria e era difícil resistir a ele. Além disso, tinha pago umas dívidas que eu contraíra, o que o colocava em posição de me fazer exigências. Contratei Anabela. Foram quatro anos de convivência forçada até Stepan morrer. Ele teve um ataque de raiva porque se julgou desfeito pelo inquilino de um de seus imóveis, perdeu o ar, esbugalhou os olhos... Eu estava com ele. Consegui levá-lo para o hospital, ajudada pelo inquilino. Tinha tido um enfarte. O coração não teve mais conserto, arreventou. Chamei Anabela, mas, quando ela chegou ao hospital, Stepan já tinha morrido. Ela estava chocada, nervosa, mas acho que vi alívio em seu rosto. Não falou comigo no velório e nunca mais voltou ao meu escritório, nem mesmo para buscar seu último salário. Pouco depois, resolveu viajar. Foi quando você a conheceu, com certeza.”

FABRÍCIO

“Veio comer pizza ou perguntar mais coisas sobre Anabela? Quer uma pizza margherita? Pequena? Não, não posso ficar de conversa fiada, a pizzaria está cheia. O quê? Ligação incestuosa? O que é isso? Ora, dona, vamos lá, Anabela não ia ter um caso com o próprio pai! Isso é uma coisa monstruosa! Como é que a senhora pode pensar uma coisa dessas? Falei, sim, que ele tinha ciúmes, e daí? Tem muito pai que tem ciúme da filha. A senhora tem uma mente muito suja! Vou pedir a sua pizza, meu colega vem trazer quando ficar pronta.”

HENRIQUE

“Logo vi que você estava me esperando, quando a vi parada aqui nesta esquina. Está bom, podemos conversar um pouco. Vamos sentar naquele banco ali na praça. Soube pelo porteiro

que você desconfia que minha prima tenha sido assassinada. Aposto que sou o maior suspeito. Olha, Márcia, vamos colocar tudo em pratos limpos. Não tenho que lhe dar nenhuma satisfação, mas não quero que pese nenhuma dúvida sobre a morte de Anabela. Vou lhe dar o telefone do Dr Ulisses, o delegado que conduziu as investigações. Minha prima foi autopsiada, não há dúvida alguma de que tenha morrido de um enfarte fulminante. Uma morte comum, uma boa morte, até. Dramático foi ninguém sentir a sua falta e ela só ter sido descoberta seis dias depois. Quando fedeu. Não quer falar com o delegado? Então você acredita que Anabela morreu de enfarte. Sim, eu e meu irmão somos os herdeiros. Meu tio quis nos compensar por ter passado a perna no nosso pai. Os dois eram sócios em todos os negócios, tinham várias empresas. Meu pai confiou totalmente no irmão, lhe deu procurações, e tio Stepan arrumou um jeito de ficar com tudo. Quando descobriu a traição, meu velho ficou muito desgostoso. O pior não foi a perda do patrimônio, posso lhe garantir, embora ele tivesse ficado numa situação difícil. Jamais imaginei que o irmão que tanto amava, com quem veio para o Brasil, pudesse fazer isso. Pelo jeito, meu tio se arrependeu. Fez um testamento deixando Anabela como usufrutuária e eu e meu irmão como herdeiros de seus bens. Bom, espero que você esteja satisfeita. Vou aceitar a hipótese de que você é escritora e está atrás de uma boa história para seu livro. Acho que já dei minha contribuição para a literatura brasileira. Fique um pouco aí, sentada na sombra, pensando no seu romance, eu tenho que ir agora.”

HELENA

“Aceita um capuccino, Márcia? Ou prefere expresso? Este é um café bem tradicional, às vezes eu vinha aqui com o Stepan. Acho que já lhe contei tudo o que sei sobre Anabela. Se ela dormiu ou não com o pai, quem pode saber? Só eles mesmos e já estão mortos. Quanto à morte dela, não acompanhei os acontecimentos de perto, mas pode ter sido mesmo um enfarte, o coração fraco é um mal da família. Suicídio? É possível, ela era depressiva, não dava a impressão de gostar da vida. Assassinato? Também é possível. Cada um que pense o que quiser, ela não vai se incomodar, já está morta mesmo... Por que é que você está tão interessada na vida da Anabela? Não me diga mais uma vez que é porque você fará dela um personagem de romance. Deve haver outra razão.”

MÁRCIA

“Eu também tenho me perguntado por que a morte de Anabela mexeu tanto comigo. Como já lhe disse, eu a conheci numa excursão ao Leste Europeu. Logo num dos primeiros dias da viagem, no hall de um hotel em Berlim, ouvi uma mulher dizer ao guia da excursão que não se preocupasse com ela, não tinha medo de ficar sozinha num hotel diferente, separada do grupo. Parece que não havia quartos suficientes

para todos da excursão naquele onde nos hospedaríamos. A mulher era Anabela. Ela acrescentou que morava só, não tinha família e, palavras dela, se um dia tivesse um troço, só a encontrariam quando começasse a feder. A frase continuou ressoando dentro de mim por muito tempo. Comecei a prestar atenção na mulher que a dissera. A qualquer pretexto, puxava conversa com ela. Pouco a pouco fui ganhando sua confiança e com frequência estávamos juntas. Nossos assuntos, entretanto, se restringiam à excursão e ao que víamos. Ela jamais me permitiu entrar na sua intimidade, não falava de sua vida pessoal. Me disse apenas que recentemente tinha sofrido uma grande perda. Eu também sofrera uma perda, pouco tempo antes. Meu marido me deixou por outra mulher. Sem mais nem menos, um dia ele disse que estava apaixonado por outra e foi embora. Fiquei sem ar e sem chão, mas com o apartamento e o emprego, me perguntando como é que viveria daquele momento em diante, sozinha, na cidade onde fui morar por causa dele, onde tenho poucas amizades e ninguém da família. Resolvi viajar para ver se me animava um pouco. Escolhi o Leste Europeu, palco de tantas guerras e mortes, quando podia ter ido à Califórnia, a Paris, a Nova Iorque. Foi uma escolha coerente. Ali, minha dor encontrava eco nos campos de concentração desativados que se tornaram atração turística, nos grandes e pesados prédios, na atmosfera sombria, no céu nublado, nos parques frios, onde as folhas caíam sem parar sobre vestígios da neve da noite anterior e as árvores quase nuas levantavam para o céu escuro seus galhos nus. Anabela também combinava com tudo aquilo. Lá estávamos nós duas, cada uma com a sua perda, naquela caixa de ressonância de tantos sofrimentos. Ao voltarmos, eu a esqueci por uns tempos. Depois, meu trabalho de tradutora me trouxe aqui para um congresso. Sabia que ela morava nesta cidade e decidi procurá-la. Então soube que o que ela previra aconteceu, tal e qual. A partir daí, tornou-se uma obsessão saber de sua vida. Comecei a procurar pessoas que conviveram com ela. Aborreci todo mundo com minha inexplicável curiosidade, fui mal interpretada. Não foi difícil chegar à conclusão de que, embora as circunstâncias de nossas vidas fossem diversas, sofríamos do mesmo mal, éramos ambas desesperadamente solitárias. Amanhã, volto para casa com uma certeza: Tenho que mudar minha vida antes que um vizinho sinta o cheiro de podridão e avise ao porteiro.”

MIRIAM MAMBRINI

formada em Letras pela PUC/RJ, tem publicados diversos livros de contos e crônicas, além dos romances *A outra metade* (7letras, 2000) e *O crime mais cruel* (Bom Texto, 2006).

CONVITE

RICARDO ALEIXO

para Mariana Botelho

Entra –
é tua também esta casa onde
o meu silêncio de homem-ilha
aprende a ouvir

o teu silêncio de mulher
a delicada membrana
do teu silêncio de bicho
*(os olhos de pássaro que teu pai
te deu
agora meio fechados
para protegerem de tanta luz
os meus)*

que uma ou outra palavra rompe
bem enfim
quando eu já compreendo
que nenhuma palavra ainda foi dita
nem mesmo inventada
nesta parte perdida de Belo Horizonte
mas foi e é a tua
a boca que a pronuncia
no tempo infindo de um segundo
e é
(a tal palavra dita não dita)
o nome de rei
que minha mãe me deu
quando me entregou ao mundo

RICARDO ALEIXO

Poeta, compositor e artista visual, é belo-horizontino de 1960. Publicou, entre outros, os livros *Trívio* (1992) e *Modelos vivos* (2010 - finalista dos prêmios Portugal Telecom e Jabuti de 2011). Integra a Comissão de Organização do 6º FAN/ Festival de Arte Negra de Belo Horizonte.
