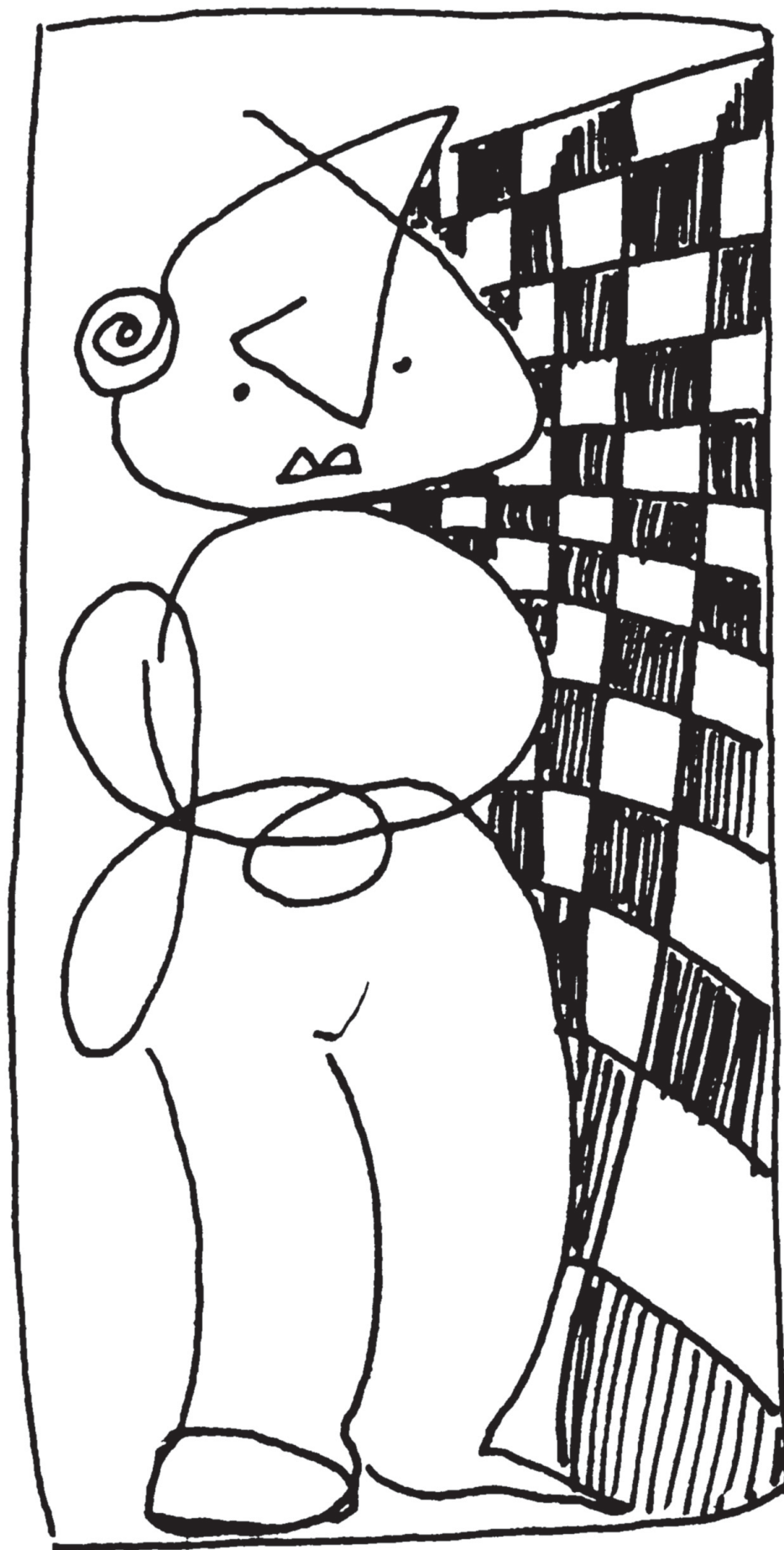




SUPLEMENTO

Belo Horizonte, Setembro/Octubro 2011
Edição nº 1.338
Secretaria de Estado de Cultura





No último dia 1º de setembro, a Secretaria de Estado de Cultura promoveu, no Palácio das Artes, três eventos para marcar os 45 anos do SLMG, que teve seu número 1 publicado pelo escritor Murilo Rubião em 3 de setembro de 1966. Além do lançamento oficial da edição de julho/agosto, que traz um dossiê sobre a trajetória do jornal, houve a abertura da exposição “45 anos do SLMG: uma história através das capas” e um encontro do público, na sala Juvenal Dias, com um trio histórico que contribuiu para a consolidação da qualidade dos nossos primeiros anos: Márcio Sampaio, artista plástico e primeiro crítico de artes plásticas do SLMG, e dois dos primeiros editores: Angelo Oswaldo, atual prefeito de Ouro Preto, e Rui Mourão, escritor e diretor do Museu da Inconfidência.

Os eventos servem para lembrar que o *Suplemento Literário de Minas Gerais* continua vivo e atuante, aberto às diversas tendências e estilos da arte e da cultura de Minas, do Brasil e do mundo. Como prova disso, na presente edição o leitor encontra uma seleção do que está sendo produzido na cena artística e cultural do país. Para início de conversa, logo na página ao lado, uma entrevista com Augusto de Campos, na qual o poeta e tradutor adianta seus novos projetos.

O poema “O roubo”, de Eucanaã Ferraz, faz menção a uma obra de Franz Weissmann, escultor brasileiro nascido na Áustria, cujo centenário de nascimento foi comemorado no dia 15 de setembro passado. Como homenagem ao artista e à data, o poema vem ilustrado por sua sobrinha Selma, também consagrada nas artes plásticas brasileiras. Esta edição também traz poemas de Alexandre Guarnieri e Leo Gonçalves.

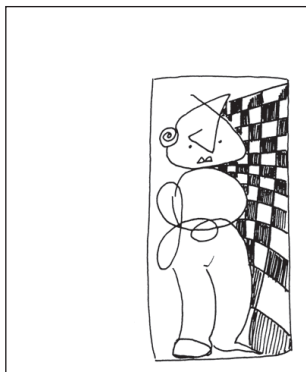
Outro destaque é o poeta Sérgio Medeiros, em instigante reflexão sobre sua poética, motivado pela interlocução com o intelectual Luiz Costa Lima. Seu livro *O sexo vegetal* (Iluminuras, 2009), ganhou há poucos meses edição norte-americana: *Vegetal sex* (Unopress, tradução de Raymond L. Bianchi). Logo após “3 e-mails para um crítico”, adiantamos um fragmento do livro inédito de Medeiros, Enrique Flor.

Na prosa, o leitor encontrará contos de Marcílio França Castro. Ressaltamos a estreia de Ildeu Geraldo de Araújo, um contista novo de 73 anos de idade, descoberto na oficina literária do escritor Sérgio Fantini.

Em ensaio, Marília Rothier Cardoso desvenda a correspondência trocada entre Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade. E Lyslei Nascimento escreve sobre A invenção do crime, romance policial da mineira Leida Reis.

A capa é de Gilberto de Abreu, artista plástico que fez seus primeiros desenhos no SLMG na década de 1970.

SUPLEMENTO



Capa: Gilberto de Abreu

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
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

Acesse o Suplemento online: www.cultura.mg.gov.br

Impresso nas oficinas da Imprensa Oficial do Estado de Minas



“ACHO QUE FIZ O QUE PUDE”

ENTREVISTA COM
AUGUSTO DE CAMPOS

A constância na invenção pode ser um bom paradoxo para (in)definir o poeta e tradutor Augusto de Campos. Nada mudou: ele continua mudando tudo, como pode ser conferido na entrevista abaixo.

Aos 80 anos você continua escrevendo, traduzindo, editando, criando capas para os seus livros, participando de shows com seu filho Cid. Inventando e criando coisas novas. A “curiosidade” poundiana não te abandonou – alguma coisa não mudou. O que mudou, “pós-tudo”, na sua relação com a literatura e com as outras artes que compõem a sua obra?

Nada de essencial mudou. A não ser que eu curto cada vez mais as obras dos outros, e tenho a sensação um tanto sofrida de que faltam ainda muitas coisas para ler, ver, ouvir, aprender. E de que nunca pagarei essas dívidas.

CRISTINA MONTEIRO
DE CASTRO PEREIRA

A variação de suportes é uma constante em sua trajetória poética. Muitos de seus poemas já passaram do livro para a forma de cartazes, móveis pop-ups, esculturas, cubos, retângulos, objetos holográficos, foco de lazer, videoclipe, show multimídia ao vivo. Talvez você seja o poeta que mais se valeu da diversidade de suportes para fazer poesia. O suporte vira parte do poema em sua obra. Você concorda? Poderia falar um pouco sobre isso?

Desde o início, éramos um grupo que se interessava muito pelas outras artes, a visual e a musical, o cinema e as novas tecnologias. Em 1952, com o lançamento quase simultâneo do grupo *Ruptura* e da revista-livro *Noigandres*, nos unimos aos artistas que iniciaram o concretismo plástico entre nós. Ficamos amigos também dos músicos experimentais ao frequentar a Escola Livre de Koellreuter no princípio dos anos 50. Quando vi nas primeiras bienais de São Paulo as obras cinéticas de Abraham Palatnik, que eu não conhecia pessoalmente – ele morava no Rio – pensei em fazer algum trabalho com ele, e cheguei a enviar-lhe uma carta nesse sentido, mas não tive resposta. Devo aos meus amigos, mais que todos a Julio Plaza, mas também a Wagner Garcia, Moysés Baumstein e outros artistas da área tecnológica a oportunidade de trabalhar com novas mídias, a holografia, a videoarte, o laser e, por fim, o mundo digital, ao qual tive acesso com o auxílio de companheiros mais jovens como Arnaldo Antunes e André Vallias. O trabalho com Cid Campos e Walter Silveira me trouxe a possibilidade de participar de projetos multidisciplinares – as apresentações intermídia do espetáculo POESIA É RISCO e outros –, dando corpo ao projeto “verbivocovisual” das nossas especulações dos anos 50. Acho que essas mídias enriquecem a minha poesia e imagino que elas criaram um ambiente receptivo para as ideias que nos animavam e que eu já pressentia quando pleiteava “luminosos ou filmletras” para os meus poemas.

• • •

Primeiro foram 10 poemas de Cummings, depois 20 e, mais tarde, 40. Este ano você relançou as traduções e acrescentou outras no livro *E.E. Cummings Poem(a)s* (ed. Unicamp, 2011), formando um total de 74 poemas. Qual a importância desse poeta para a literatura e especificamente para você, que revisitou e traduziu a sua obra durante boa parte da vida?

Cummings pertence, como se sabe, ao nosso “paideuma” ou seleção-base das raízes da poesia concreta. Compõe com Pound, Joyce e Mallarmé, precursor de todos, uma síntese crítica de poetas-inventores modernos que nos precederam e orientaram o nosso rumo, assim como entre nós Oswald de Andrade e João Cabral. Conheci a obra de Cummings no começo dos anos 50, através da antologia *Collected Poems – 1922/1938*, trazida pela Livraria Pioneira, de São Paulo, que importava livros em inglês, e comecei a traduzir os seus poemas em 1954. Sua influência sobre meu trabalho é evidente. Na época, contavam-se nos dedos as traduções da sua obra poética e as poucas versões incidiam predominantemente nos seus textos menos revolucionários. A edição dos *10 Poemas*, lançada em 1960 pelo Ministério da Educação e Cultura, só escapou de ser a primeira tradução em livro da poesia de Cummings porque a impressão demorou muito – quatro anos, na verdade – na Imprensa Nacional. Contatado por mim, o poeta liberou a edição sem cobrar direitos autorais. Apesar de entusiasmado com o projeto da edição, e com os cuidados que prometi, Cummings, rigorosíssimo, exigiu rever todas as provas em inglês, alegando que nem as edições americanas saíram inteiramente corretas apesar da sua revisão pessoal, completada pela de sua mulher, Marion Moorehouse, e de um tipógrafo especializado. Isso complicou a tramitação da edição brasileira, porque a Imprensa Nacional ficava no Rio e eu residia em São Paulo. Eu pedia duas cópias de cada prova. Enviava para o Rio uma cópia, na qual inscrevia em português as anotações do poeta, e guardava os seus preciosos e interessantíssimos originais. Como os tipógrafos, perplexos, não conseguiam entender completamente as instruções – o livro era conhecido por eles como “pesadelo” – e já estávamos chegando à oitava prova, tirei férias e fui ao Rio trabalhar com o encarregado da composição para fazer os últimos acertos. Por fim, recebi o OK e as “congratulations” do poeta. Por conta do atraso tipográfico, a antologia alemã de Eva Hesse passou à minha frente em 1958. E a francesa, de Jon Grossman, empatou

com a minha, dois anos depois. Mas os *10 Poemas* que escolhi estavam entre os mais experimentais, os menos visitados e os mais difíceis de traduzir. Era uma seletânea radical. Infelizmente Cummings morreria dois anos depois e eu não pude prosseguir o contato, que parece tê-lo interessado bastante. Octavio Paz conta que o poeta despertou a sua atenção para os jovens poetas da revista-livro *Noigandres*, da qual recebeu os

quatro números. E a sua obra dos últimos anos volta a radicalizar-se em poemas praticamente concretos como o hoje famoso “la” que reaparece, ao lado da minha tradução, na capa que desenhei para a nova edição; o poema passa a integrar também, na tipografia original, os 74 poemas da nova antologia. Com mais poemas e ilustrações da nossa correspondência, esta é a mais completa e correta de todas as minhas coletâneas desde que publiquei as primeiras versões de Cummings, há pouco mais de meio-século. Sempre voltei à obra do poeta, com a qual tenho muita empatia. Ao longo do tempo fui entendendo melhor o seu trabalho, aperfeiçoando as minhas traduções e crescendo-lhes outras, com o intuito de entranhá-lo na circulação sanguínea da poesia brasileira, que não tinha nada de parecido ou de tão audacioso na nossa tradição modernista.

Como traduzir Cummings, considerando a dimensão visual e espacial do poema? A liberdade de criação é ainda mais necessária para manter a potência estética da obra? Como lidar com a fronteira entre a tradução e a criação de um novo poema?

Os desafios são vários. De saída, devido à sua não-ortodoxia tipográfica – que chamei de “tortografia” – e à sua “atomização” vocabular, Cummings apresenta a dificuldade de se ter que reconstruir o seu discurso, ele próprio fragmentário, para que se entenda o poema. Afora isso, o poeta toma muitas liberdades sintáticas, contrariando o “gênio da língua”, ao querer dar ao inglês a elasticidade verbal do latim, com os seus deslocamentos de palavras e as suas “tmeses” (interceptações de palavras por outras). Sob outro aspecto, ele transpõe técnicas

da montagem cinematográfica e da colagem para as suas intraposições vocabulares. Por que faz isso? É que ele pretende projetar mais instantaneamente a experiência vivencial, expressá-la sem o distanciamento do perspectivismo imposto pelas convenções da lógica gramatical. Em poesia, faz muito sentido. Compreendido o poema, é preciso encontrar

“[...] É
NECESSÁRIO
REINVENTAR
TUDO ISSO
NUM IDIOMA
MENOS CONCISO
E MALEÁVEL,
COMO É O
NOSSO, DANDO
NATURALIDADE
AO TEXTO E
MANTENDO,
AO MÁXIMO,
O DESENHO
MICROGRÁFICO
DO AUTOR.”

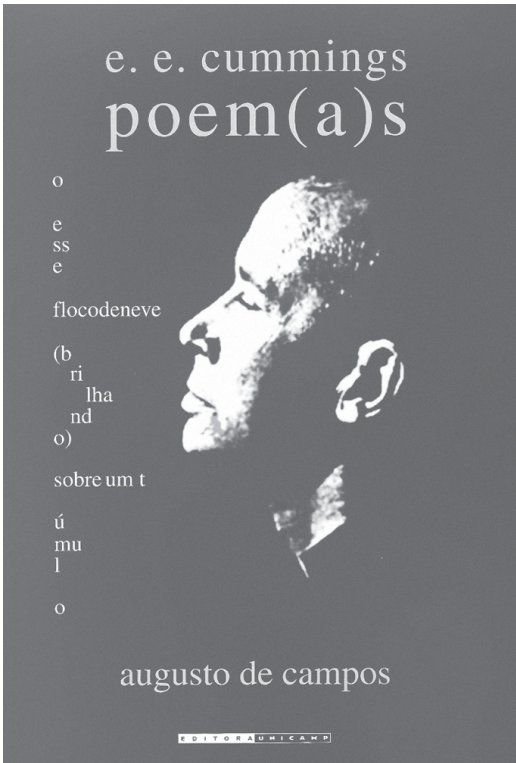
equivalências gráfico-sonoras para colocar a tradução no mesmo nível da proposta. Embora pareçam idiossincráticos e anárquicos, os poemas de Cummings obedecem a determinadas regras – número de estrofes e linhas e até de palavras, métrica dissimulada em formas aparentemente livres mas de fato obedientes a padrões rítmicos e rímicos, como em seus “sonetos”, que à primeira vista parecem tudo menos sonetos. E é necessário reinventar tudo isso num idioma menos conciso e maleável, como é o nosso, dando naturalidade ao texto e mantendo, ao máximo, o desenho micrográfico do autor.

Anos de dedicação e de luta, apesar de uma insistente crítica contra, resultaram em um reconhecimento inquestionável da importância de sua obra para a literatura – não apenas no Brasil, mas também em âmbito internacional. Você se sente realizado? Existe alguma coisa, em literatura, que você gostaria de ter feito – ou de fazer – e que (ainda) não fez? E em outros campos?

Não me sinto realizado. Acho que fiz o que pude. Passados oito anos do último livro de poesia, gostaria de organizar mais um (devo ter de 20 a 30 poemas publicáveis, alguns já publicados esparsamente). Mas antepenho a esse desejo o de fazer uma nova edição de *Coisas e Anjos de Rilke*, com o acréscimo dos novos 70 poemas que traduzi em pseudo-transe rilkeano. Temos, eu e Cid, a expectativa de reeditar, com alguns bônus, o CD *Poesia é Risco*, há muito esgotado. E eu gostaria de publicar um segundo *Música de Invenção*, com meus novos textos sobre compositores contemporâneos, abrangendo também outros sobre música popular não incluídos em *Balanço da Bossa* e *Outras Bossas*. Reúno, aos poucos, uma pequena antologia de minhas traduções de poesia espanhola: *Irmãos Hispanos* (para rimar com o anterior *Irmãos Germanos*). Em breve deve entrar em composição uma nova edição (com todas as cores) de *Despoesia*, e talvez um álbum de *Profilogramas* composto dos meus poemas sobre os artistas concretos paulistas. Penso também em reunir em livro as minhas entrevistas, que refletem o meu percurso literário ao longo de muitos anos. Por fim, preparo com Jacques Donguy uma nova antologia ampliada de meus poemas em tradução para o francês. No mais, espero que nada disso me impeça de ouvir música e ler os livros que nunca ouvi/li e os que não olvido e quero rever/ler. O que é mais doce.

CRISTINA MONTEIRO DE CASTRO PEREIRA

Mestre em Literatura Brasileira e Doutora em Literatura Comparada, ambos pela UERJ.



A nova edição da tradução de Augusto de Campos para os poemas de e. e. cummings, revista e ampliada, foi lançada recentemente pela Editora Unicamp.

Reprodução da notícia que saiu no Le Monde (arquivo miolo)

E. E. CUMMINGS VIA AUGUSTO DE CAMPOS

how tão

tinily míni
of mo

squir(two be tor(duas en
tween sto tre pe
nes)ming a gr dras)cer ver

eenes de qu
t you b e se t
ecome orna

s whi branc
(misterious (mistéri
ly)te o)o

one um b
t o

hou tão

out of the lie of no
rises a truth of yes
(only herself and who
illimitably is)

making fools understand
(like wintry me)that not
all matterings of mind
equal one violet

da mentira do não
a verdade do sim
(só ela mesma e quem
é ilimitadamente)

para que um tolo entenda
(como triste eu)que nem
mil meandros da mente
valem uma violeta

LER, DESLER, CONTRALER:

AUGUSTO DE CAMPOS E PAULO LEMINSKI

FABRÍCIO MARQUES

1. Ler

O poema “Limites ao léu”, de Paulo Leminski, enumera algumas definições de poesia, encerrando-se com a visão do próprio autor: “a liberdade da minha linguagem”. Pode-se pensar que a ênfase seja no pronome pessoal, pois Leminski tinha a opção de simplesmente anotar: “a liberdade da linguagem”. Uma pista para tentar entender a escolha do poeta pode ser encontrada nas cartas que ele escreveu para o poeta Régis Bonvicino¹, que cobrem o período de seis anos (1976-1981), e que captam a aventura de um poeta encontrando sua própria maneira de expressão. Nesses textos, percebe-se o quanto foi forte a referência da poesia concreta para Leminski. Ao mesmo tempo, lendo as cartas, dispostas em ordem cronológica, percebe-se o gradual distanciamento – ou a relativização – dessa referência na sua comunidade de interesses.

Referência cuja importância é confirmada em julho de 77 (carta 8), quando Leminski evoca um encontro pessoal com Décio Pignatari como um momento mágico, chamado de “A transmissão da lâmpada” (nome dado pelos chineses, segundo Leminski, ao ato de transmissão dos poderes de um patriarca para outro) – como um desses momentos. Nessa carta,

ele registra: “passei muitos anos de olhos voltados para S. Paulo/ para o grupo noigandes/ para augusto, principalmente”.

Essas cartas, diga-se de passagem, são elas mesmas um dos registros da aproximação que se pode operar entre Augusto de Campos e Paulo Leminski. Elas se assemelham, na forma, aos textos reunidos por Augusto no seu “O anticrítico”, aos quais ele chamou de “prosa ventilada”² – na expressão de Buckminster Fuller – com a ressalva de que, em Leminski, há o acréscimo de anotações manuais, desenhos e outras intervenções.

Minha hipótese, aqui, é a de que o conceito de poesia formulado por Leminski deve muito à importância que atribuía aos poetas concretos e a Augusto, de forma especial. A poesia como “liberdade da minha linguagem” é, também, um processo que culmina com a “abolição” da poesia concreta como norte maior, sem contudo deixar de exibi-la em seu DNA. O paradoxo sempre foi o reino da poesia.

Em 1975 Leminski publicara o *Catatau*, seu romance-ideia. As primeiras cartas, na sequência do lançamento, traem uma certa decepção do poeta, que esperava um reconhecimento público ou mesmo pessoal por parte de

Augusto, Haroldo e Décio, a quem chamava de patriarcas. À medida que formula seus anseios crípticos, Leminski instrui Régis (“mostre ao agosto...”, como está na carta 3, de 22.12.76). Nos dois últimos anos do período coberto pelas cartas publicadas, o pedido já não aparece.

Por outro lado, em depoimento colhido para a biografia sobre Leminski, *O bandido que sabia latim*, diz Augusto: “A primeira carta [que Leminski mandou para mim] está datada de 23 de agosto de 1963. A partir daí começou entre nós uma longa e assídua correspondência, que só terminaria em 1981, quase 20 anos depois”. Em seguida, Augusto relata uma breve interrupção, e arremata: “Mas só recomeçamos, de verdade, nosso epistolário em março de 1969, quando ele me mandou os primeiros esboços do ainda inanimado *Catatau*, que eu recebi assim (...): ‘ave lemniscus/ quia resurrexit/ cartesius renatus/ em teu artesanato furioso’. Mas aí começa outra história. Na minha opinião foi o maior poeta brasileiro de sua geração”³.

Voltando às cartas a Régis: em junho de 78 (carta 25), é a vez de observar: “tudo o que os concretos disseram/ é certo/ só que tem que ser lido hoje num modo relativo/ não num modo absoluto”.



Augusto de Campos na 11ª Biennale de Lyon, em setembro, durante a montagem da mostra com um dos 12 poemas expostos, em tradução para o francês

Raquel Bernardes Campos

Na carta 39 (sem indicação de data): “tenho um armário/ sancta sanctorum/ só com material concreto// e essas coisas/ Waly/ Mautner/ Torquato/ Dylan/ Lennon// e o paideuma Joyce Pound Rabelais vanguarda do início do século ponge Oswald etc”.

Na carta 45, de 14 de março de 79, escreve: “augusto ‘pulsar quase mudo’ de campos/ é um grande poeta/ um dos maiores de sua geração/ isto é/ um dos maiores da história do Brasil// tudo que ele faz/ é absolutamente lindo// só não tira o primeiro lugar/ porque no vestibular/ caem algumas matérias que ele não sabe// vida/ por exemplo/ não se pode ‘make it (a vida) new’”.

Ou, um pouco antes (6.11.78, carta 42): “poesia concreta – assim a vejo hoje – conquistas técnicas, e isso é tudo...”. Esse ponto, aliás, merece um comentário. Autores como Neil Postman e Pierre Francastel⁴ já recusaram como hipótese de partida a antinomia entre arte e técnica. A oposição entre ambas se resolveria desde que se verificasse que a própria arte é, em certa medida, uma técnica no duplo

plano das atividades operatórias e figurativas.

Em um texto de 1928, *A conquista da ubiquidade*, Paul Valéry assinalou como as artes se transformaram radicalmente pela influência dos meios técnicos de produção social. Na visão de Valéry, há em todas as artes uma parte física, que não pode ser tratada como o era antes⁵.

Nesse contexto, Julio Plaza e Mônica Tavares entendem que os modos de produção artística de que uma sociedade dispõe são determinantes das relações entre produtores e consumidores, assim como interferem substancialmente na natureza da cultura e da própria obra de arte⁶.

Ao defender a pluralidade de suportes, Antonio Risério entende a criação poética mergulhada na técnica para encará-la em seu “funcionamento social ordinário”. Diz ele: “a Técnica não é o Leviatã extra-humano, extra-histórico, extra-social. Mas algo que, do machado de sílex ao microcomputador, nos define perante nós mesmos e nosso ambiente. Algo conflituoso e negociável, a cada esquina e a

cada lance de dados. Algo que criamos e através do qual criamos – poesia inclusive”⁷.

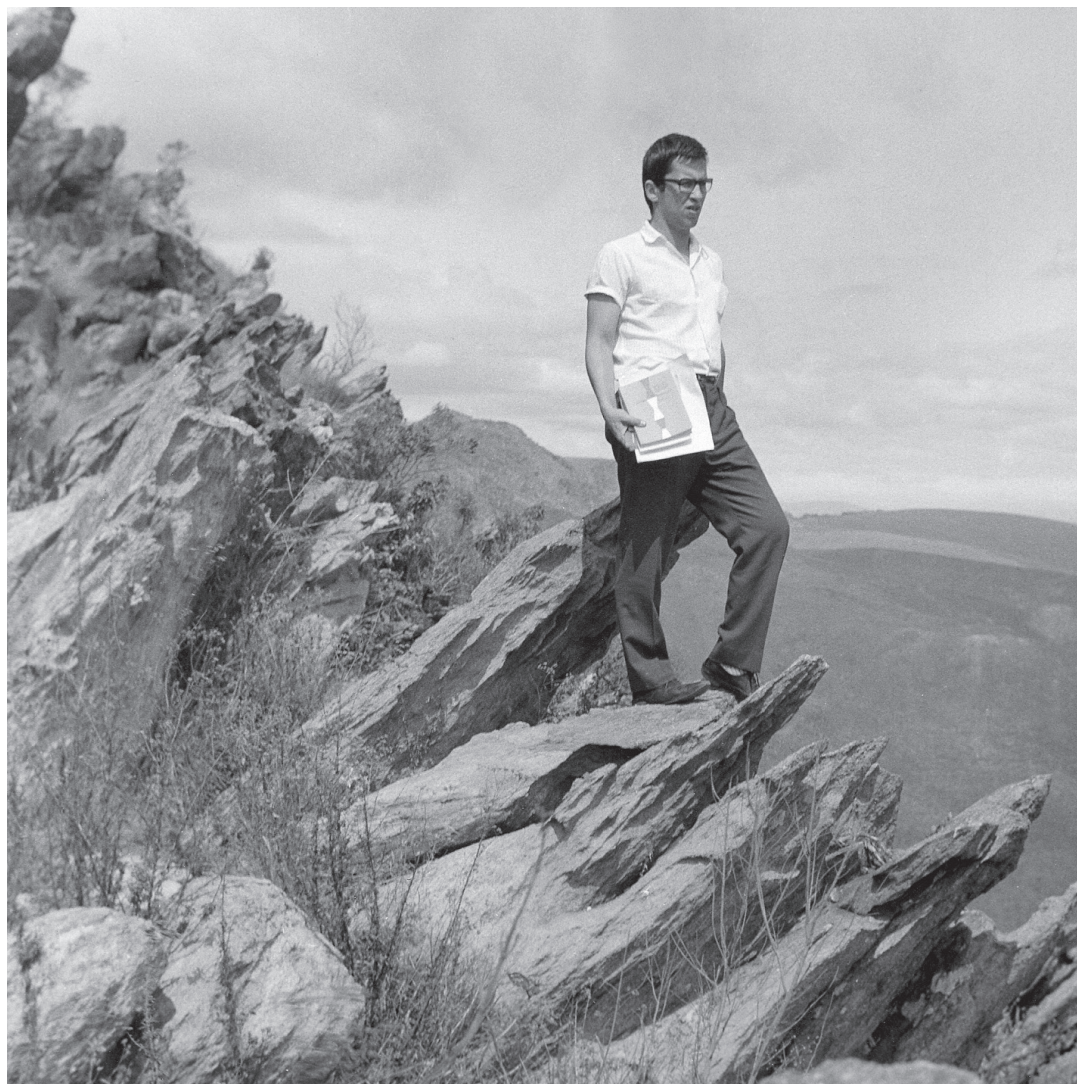
A técnica está, portanto, no centro desse palco em que a poesia se faz presente, como alteração, desvio linguístico e propulsor de linguagens. Um desvio criador – e isso vale para Leminski e vale para Augusto.

Luiz Costa Lima: “a aposta de Augusto de Campos no papel das novas técnicas, em última análise, remete à configuração da sociedade contemporânea e a enfrenta: poderá a arte manter sua autonomia e resistir à otimização lucrativa do fácil ou, ao contrário, estaremos fadados a ter a autonomia da arte submetida ao performático?”⁸.

No espaço-tempo da multiplicidade, é ultra-moderno (e não pós-moderno, por favor!) dizer que a poesia é a liberdade da minha linguagem.

Liberdade para arriscar novos suportes ou para elaborar novas configurações no velho e sempre livro, liberdade para decretar o fim do verso ou para fazer sonetos, liberdade até para não arriscar – mesmo sabendo que poesia (também) é risco.

Foto de Paulo Leminski, aos 18 anos, de autoria de Augusto de Campos, na Serra do Rola Moça, em 1963; ambos estiveram em BH para participar da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda



Arquivo pessoal/Augusto de Campos

2. Desler

Em um dos ensaios que compõem “A arte no horizonte do provável”, Haroldo de Campos⁹ lembra que Ungaretti, em 1966, fez a defesa do fragmento como única forma possível de poesia no universo fraturado em que vivemos, onde, às consequências do progresso tecnológico, corresponde uma crise sem precedentes da linguagem. Augusto e Leminski são duas respostas a essa situação.

Em ambos: ruptura dos limites entre a alta cultura e a indústria cultural.

Em ambos: um projeto para o Brasil passa necessariamente pela linguagem (o poeta é o que faz: faz linguagem, *dixit* Pignatari¹⁰).

Ambos, tradutores. Leminski, embora poeta, privilegiou a prosa. (“sim/ eu quis a prosa/ essa deusa/ só diz besteiras/ fala das coisas/ como se novas”). E publicou seus próprios textos em prosa, como *Agora é que são elas*. (1984). Augusto colocou a tradução de poesia em um patamar tão elevado que podemos considerá-las como um marco (seu primeiro livro publicado de traduções data de 1960, *Dez poemas de e. e. cummings*).

Na música: Caetano Veloso interpreta Verdura, composição de Leminski. E dois poemas de Augusto: *dias dias dias* e *Pulsar*.

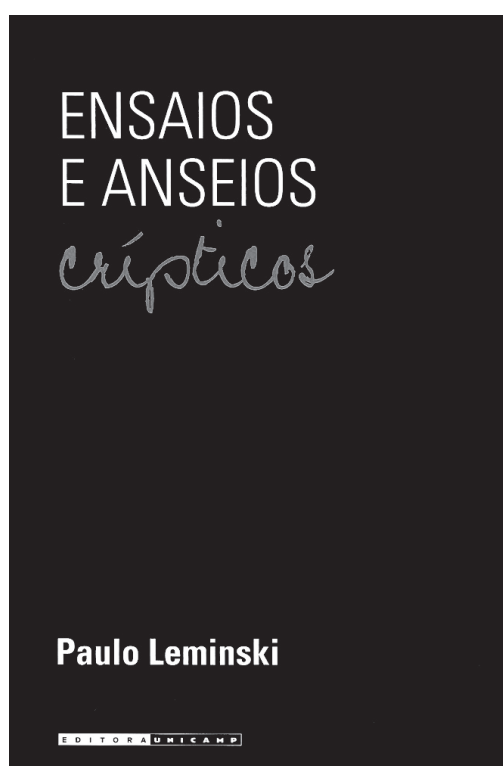
Augusto desossa palavras, como em “ão”, minuto (1994), caça (1989), ly (1990) e Haroldo (1989).

Leminski promove dribles, “gingados” (conforme Adalberto Muller¹¹), tributários de sua aproximação com a tropicália, como, entre tantos exemplos, “Mais ou menos em ponto”, de *La vie em close*: “Condenado a ser exato/ (...) ludibriando igualmente/ mosquito, sapo, serpente (...)”.

Leminski, diástole. Augusto, sístole. Anota Gonçalo Aguiar sobre Augusto: “sem sair do modernismo, a poesia de Augusto de Campos arma sua própria zona na qual se suspende a boa forma para dar lugar a um vazio que abre novas dimensões para a forma poética”¹².

Augusto: um autodenominado “menospoeta que músico e menosmúsico que artista gráfico”; Leminski, um autodenominado “zenmarxistaconcretista”.

Leminski viveu a época do excesso por dentro. Augusto passou à margem pela época do excesso.



Capa do livro "Ensaaios e anseios crípticos", de Paulo Leminski, lançado recentemente pela Editora Unicamp

Augusto, *trompe L'oeil*: privilegiando a dimensão visual – sem esquecer que “é preciso/ buscar nos significados/ a solidariedade necessária/ que solda o poema/ e torna relevante/ o seu aspecto microestrutural”, como ele observa em “O anticrítico”¹³.

Leminski, deslocando do espaço para o tempo, buscando harmonias melopaicas: *trompe L'oreille*.

Augusto, a ordem, a vertigem da lucidez. Leminski, a desordem geométrica, a lucidez da vertigem. Atenção: Leminski, sem os excessos, sem os “erros”, não seria Leminski.

Augusto, apolíneo. Leminski, dionisíaco.

Augusto, multinacional, interoceânico, em busca da internacionalização. Leminski, centrado nas questões de produzir poesia em país periférico, trafegando no eixo Curitiba São Paulo Rio Bahia.

Dois homens em oração: Augusto, um ato de devoção ao rigor – “viver é defender uma forma” (hoelderlin via webern via augusto). Leminski, todo entregue à poesia (o social da forma). Humor? Ambos têm.

Mas Leminski é o riso com sabor oriental, ou às vezes até com uma leve, melancólica dor (“dois loucos no bairro”; ou “nuvens brancas/ passam/ em brancas nuvens”);

E o de Augusto rima kitsch com homens-sanduíche. Um humor contra, meio que desencantado. Em tvgrama I (tombeau de Mallarmé): “ah mallarmé/tudo existe pra acabar em TV”.

Alguns princípios compartilhados, como a concisão.

Mas feitura distintas.

Leminski: Um pouco de Mao/ em todo poema que ensina/ quanto menor/ mais do tamanho da China.

Augusto? “quantomais/ poetamenos/ dizer”.

Leminski: empatia não só pelo texto, mas

pelos autores que traduziu – sensação que se tem lendo suas biografias e traduções.

Augusto: foco nos textos (“procurando encontrar uma nova consciência da linguagem, o poeta quer capturar a dimensão viva, inteira e material da palavra em si”, nas palavras de Kenneth David Jackson¹⁴).

Leminski, comunicação. Augusto, informação. Sinais trocados em 1964: nesse ano, Leminski iniciava seu caminho, publicando na revista Invenção, dos concretos; enquanto Augusto se via às voltas com a mídia de massa, recortando pacientemente letras e palavras de jornais para compor seus popcretos.

Muitos anos depois, Leminski poderia muito bem repetir os primeiros versos da “chuva oblíqua de Maiakovski”: “quero ser compreendido pelomeupaís” – desprezando a continuação proposta por Augusto: “mas se não for/tanto faz”.

O uso construtivo do coloquial é outro valor compartilhado pelos poetas.

Em “sol de Maiakovski”, Augusto mistura Caetano e Roberto Carlos; Quando Leminski escreve: “em vez/ olha eu aqui/ pondo sal numa sopa rala...”

Esse “em vez” lembra muito o Ivan Lessa dos anos 70, transformando “o negócio é o seguinte” em “negócio seguinte”.

A linguagem que considera a língua como algo vivo, dinâmico.

Escrevendo sobre sua tradução de “The apparition”, de Donne, Augusto observa: “Esses lances de intercurso/ entre o erudito e o popular/ perturbam certos espíritos elitistas (o coloquial é uma característica de donne)”. Essa tradução de Augusto é “contaminada” por pitadas de Lupicínio Rodrigues e Caetano Veloso.

Mas será tudo assim, tão esquemático, previsível?

Nada é assim tão simétrico.

3. Contraler

Quais poetas nós realmente conseguimos ler?

Nós, o leitor, que lemos os textos de Augusto de Campos, que lemos os textos de Paulo Leminski, podemos perceber isso:

Que Paulo Leminski e Augusto de Campos continuam a ser presenças fundantes e fundamentais em nossa poesia, e, de forma mais ampla, na arte e na cultura brasileiras.

Que a cada um foi dado um tempo específico, correal à necessidade de cada poeta: Leminski viveu 44 anos a mil (1944-1989) – desse total, 25 anos de produção intensamente direcionada para a poesia, a partir da poesia. Leminski, paradoxal, em duas das cartas escritas a Regis: “você vê/ não há pressa: Mallarmé deixou meiadúzia de coisas/ augusto idem/ não se importe com a frequência/ a fecundidade / a abundância// uma década pode esperar um bom poema”. E: “produzo muito. Meu projeto é de desrepressão. Desovo (...) erro muito”.

Augusto completou 80 anos neste 2011. Um tempo propício para quem, lentamente, vai construindo seus artefatos poéticos (um ou dois poemas por ano, um livro de poemas a cada 10, 15 anos)

Cada um, a seu modo, urdiram poéticas que demonstram que é do simples que se chega ao complexo, e não o contrário.

Eles ajudaram na ampliação do repertório da poesia, da arte e da cultura humanas, recuperando o que há de vivo e ativo no passado, mas também não desconsiderando o presente (não vamos demonizar o presente!) – vivendo a histórica caótica (na visão de Vico), procurando colocar ordem – em forma de poemas, traduções e ensaios – nesse caos. Poetas em busca do momento/ em que/ os signos não apenas significam/ mas se tornam/ significativos”.

Poetas cheios de entusiasmo pela criação/invenção de poesia. Suas obras são fontes permanentes de estímulo.

Nutritivas, reverdecem as pessoas por dentro.

FABRÍCIO MARQUES
é diretor de apoio técnico do SLMG.

- 1 LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis (org.). *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- 2 CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p.9.
- 3 VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.322-323.
- 4 FRANCASTEL, Pierre. *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*. Trad.: Humberto Ávila e Adriano de Gusmão. Lisboa: Livros do Brasil, 2000, p.23. E POSTMAN, Neil. *Tecnopólio: a rendição da cultura à tecnologia*. São Paulo: Trad.: Reinaldo Guarany. Nobel, 1994, p.147.
- 5 VALÉRY, Paul. *La conquête de l'ubiquité*. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1960, p.1.283.
- 6 PLAZA, Julio e TAVARES, Monica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Faep/Unicampo/Hucitec, 1998, pgs. 15-16.
- 7 RISÉRIO, Antônio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998, p.202.
- 8 LIMA, Luiz Costa. *Dois aproximações ao não como sim*. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Julio Castañon (orgs.). *sobre augusto de campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p.125.
- 9 CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.87.
- 10 PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p.10.
- 11 MULLER, Adalberto. *Make it News: Leminski, cultura e mídia*. In: SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010, p.16.
- 12 AGUIAR, Gonçalo. *O olhar excedido*. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Julio Castañon (orgs.). *sobre augusto de campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p.39.
- 13 CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p.98.
- 14 JACKSON, Kenneth David. *Augusto de Campos e o tromp-L'oeil da poesia concreta*. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Julio Castañon (orgs.). *sobre augusto de campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p.12.
- 15 VICO, Giambattista. *A ciência nova*. Trad: Marco Luchesi. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Em junho de 2011 troquei e-mails com um crítico radicado no Rio de Janeiro, a quem, meses antes, havia enviado todos os meus livros. Reproduzo três e-mails nos quais, respondendo a algumas indagações muito lúcidas dele, procurei discorrer a respeito de tudo daquilo que eu mesmo, como autor, “encontro” nos meus textos, não certamente quando os leio (eu não os leio depois de publicados), mas quando “penso” neles: a série; o totem; a paisagem e o “sex appeal” vegetal; o inumano; a vitrine e o “outdoor”...

SÉRGIO MEDEIROS

PARA UM CRÍTICO E-MAILS



PRIMEIRO E-MAIL

Prezado...,

agradeço muitíssimo tuas impressões sobre os meus textos e poemas, que são ao mesmo tempo indagações. Elas significam muito para mim.

Não sei se poderei dizer tudo o que desejaria dizer, depois de ler tuas impressões, num único e-mail.

Prefiro pensar numa série de e-mails: dois ou três e-mails. Isso me tranquiliza.

Antes de mais nada um dado biográfico: antes de fazer Letras, fiz Engenharia Civil, mas não me formei porque entrei em atrito com os colegas e professores por causa do conceito de "urbanismo", "paisagismo", inexistente entre os engenheiros da minha turma.

Mas geometria linear e cálculo integral me interessaram muito, numa dada época. Hoje não mais. Mas os números são muito importantes para mim ainda hoje, fascina-me o conceito de série infinita.

Acredito que o meu livro "Figurantes" (2011), por exemplo, poderia continuar infinitamente: ou seja, documentaria todos os figurantes do mundo, um a um... Por isso a noção de número, sequência, contagem inesgotável é fundamental nesse livro.

Já o "comprimento" da paisagem, ou a "medição" da paisagem, a tentativa de "enquadrar" a paisagem em centímetros, metros, quilômetros... é algo de fundamental em "Alongamento" (2004)... O livro também poderia continuar infinitamente... O olho quer todo o tempo encontrar um "tamanho"... que escape aos cálculos, às medições mais exaustivas.

Nos poemas de "Totem & Sacrifício" (2007), livro que só concebo duplo (em duas linguagens, espanhol e português, por isso "mais ou menos do que dois"), as frases estão numeradas e nitidamente desdobram-se, a primeira "origina" a segunda e as outras... De novo aqui a minha aposta na série. (Embora essa "origem" seja suspeita, há justaposição, não causa e efeito, não creio em causa e efeito.)

(Um dos versos que mais me impressionaram até hoje foi aquele de Mallarmé: o azul, o azul, o azul, azul... "L'Azur! l'Azur! l'Azur!" Eu acredito sinceramente que minha

prosa e minha poesia tenham um comentário sobre essa derradeira compreensão de que é impossível nomear/medir o infinito (a paisagem), ou seja, o inumano.)

Como todo mundo, associo a poesia a números, a contagem de sílabas e a acentos, e são esses números que criam a simetria e a assimetria, ou a não simetria, que cada poética implica ou busca. Mas, ao mesmo tempo, imagino que essa regra é desvairada, o metro não acaba, ou o corte métrico continua cortando as séries infinitas, a proliferação irrefreável de medidas...

Gosto às vezes de fazer enumerações, de arrolar "coisas", que é outra maneira de contar, de dispor o mundo infinito numa série. É o que faço, acredito, na minha homenagem a Lévi-Strauss (poema final de "Totem & Sacrifício"). Mas aí não só faço enumerações, como também adoto o conceito de "bricolagem", que se torna fundamental por causa do tema. Ou seja, dos números abstratos passo à lógica do concreto. Isso é quase instintivo, é um impulso incontrollável num autor bastante contemplativo, como é o meu caso, e que concebe a escrita como um posto de observação. Nem ousar dizer que esse impulso é uma estética, uma arte. Às vezes, as palavras arte, poesia, literatura etc. me incomodam um bocado e deixam de ser importantes para mim. A minha divisa, oriunda da poesia japonesa, uma poesia fundamental para mim e que leio quase diariamente, poderia ser: busco o não poético, o não romântico, o não sentimental.

E nunca fiz a abominável poesia metalinguística dos modernistas, Deus me livre e guarde de cair nessa cilada, como bom blanchotiano, jamais defini a literatura.

Tanto é verdade que me comove pouco a poesia dos poetas da minha geração que fazem metalinguagem à moda modernista e se acham (em todos os sentidos) realmente dentro do verso, dentro da poesia...

Minha poesia é um diário do olho e dos passos que percorrem um mundo em expansão, mas é um diário não sentimental, não romântico. Isso que vejo e sinto, e que é impossível de deter ou descrever, estrutura "O sexo vegetal" (2009). Nesse livro, o prefácio fala de outro livro, talvez. Há



muitos livros aí, sobrepostos ou em dispersão, e não apenas dois, ou quatro. Uma série (vê bem) de livros, de des-composições.

Creio que esse é o meu nonsense. Agora, não sei se ao escrever desse modo posso dizer que esteja buscando palavras em liberdade. Muito pelo contrário: meus textos testemunham antes uma impossibilidade: a impossibilidade de estar fora da série, fora da medida... Isso é incompreensível -- não poder deter a série, não encontrar nunca a medida --, mas nada disso impede que se adote a contemplação como modo de vida. Uma contemplação infinita, que busca (e encontra) humor no absurdo da série.

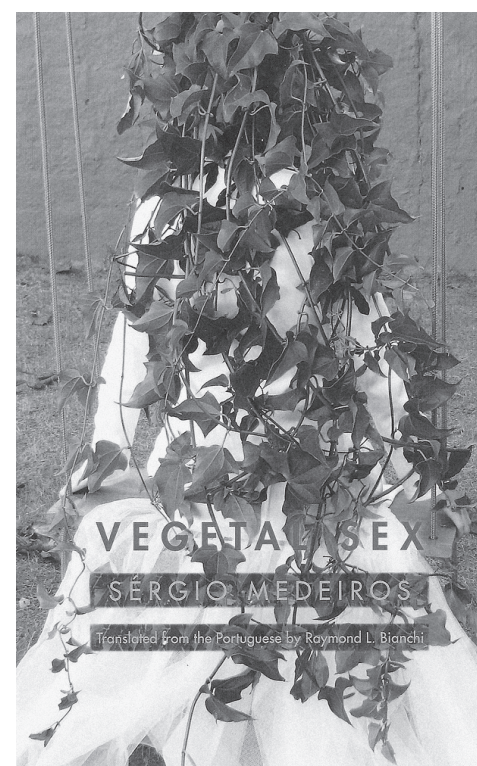
Se me permites, vou te enviar em breve os originais de meu próximo livro, "Enrique Flor", que retoma um breve episódio de "Ulisses", de Joyce, fazendo-o florescer (se tanto) em português, ou seja, inserindo-o numa das minhas séries. Assim tento recontar, a meu modo, com humor e concisão, recorrendo todo tempo à descrição precisa como método, a descendência brasileira desse músico português imaginário, que colocou uma planta ao lado de outra e logo se viu numa selva infinita, passando da Irlanda desmatada para um Brasil (quase) virgem...

Bem, acredito que falei um pouco sobre números, enumerações, catálogos, mas isso é só, talvez, um começo de conversa -- precisarei de mais uns dois e-mails para falar do resto...

O resto é, por exemplo, o elogio do olho -- "conto" com o olho, não só com os dedos, ou nos dedos, isso é crucial para mim. Conto comparando, conto enumerando, catalogando aquilo que olho e que tento também tocar com os dedos... Meus números, meus catálogos são inseparáveis do olhar. O olhar é o método? O princípio?

Por isso, um dos meus textos inéditos, um livro sobre o sol que aumenta e esfria, se chama "Canto do olho", mas isso é outra história.

Um abraço, Sérgio



Vegetal Sex
Sergio Medeiros
Iluminuras
96 páginas

SEGUNDO E-MAIL

Prezado...,

como tuas observações cruciais estão me fazendo refletir bastante sobre o que já fiz e publiquei, queria aproveitar este segundo e-mail para falar de duas coisas que me são caras: a paisagem e a vitrine.

Quando comecei a escrever, escolhi esses dois polos. A paisagem sempre me permitiu uma absorção mais pessoal e atônita (mas não desesperada) do fluxo contínuo das coisas e, eventualmente, dos seres (não exatamente humanos); a vitrine, lugar de liquidações e queimas de estoque anunciados, me facultou a elaboração de pequenos dramas, ou não dramas, pequenas “peças nô”. A vitrine é o meu “espelho”.

A vitrine está em “Mais ou menos do que dois” (2001), e está também em “Alongamento”, justamente nos textos “R-e-t-ó-r-i-c-a” e “As costas de...”, por exemplo, aí a vitrine é algo de muito explícito, até demais.

Para mim a vitrine é exposição, pede o olhar, mas oferece em troca algo diverso da paisagem: oferece um teatro, uma dança, uma performance. A série evidentemente não está excluída, já que pode haver aí multiplicação, duplicações de manequins e acessórios, e até desfile (descrevi um desfile, ou vários desfiles, em “Figurantes”).

O texto “R-e-t-ó-r-i-c-a” talvez quisesse imaginar o que Aristóteles teria a dizer desse outro “teatro”, dessa outra “tragédia”... O teatro mudo ou eloquente das vitrines.

As vitrines abundam em “Figurantes”, mas estão sem vidraças, sem vidros. (Esse tema é blanchotiano: o vidro, o vazio e a desorientação do ser que está além do vidro, sem o vidro..., de repente fora da vitrine que é o seu lugar costumeiro.)

Novamente a ideia de pequenas vitrines, com seu drama e seu “décor”, nem sempre no lugar, estrutura/deseestrutura o livro “O sexo vegetal”, que, como disse no e-mail passado, repensa a noção de conjunto harmônico, ou de homogeneidade.

A paisagem (natural ou não) me permite a dispersão (a não organização, o não enquadramento), pois infinita é a observação, infinita é a série, e isso me permite sentir o absurdo inumano que é a “serialização”, a seriação, ..., mas posso rir disso.

Ainda aprecio o começo do meu livro “Mais ou menos do que dois”, o primeiro que publiquei e que oferece ao leitor de imediato um índice onomástico, uma série (e um totem verbal longuíssimo), e, a seguir, um pequeno drama, um planeta numa vitrine, um planeta muito pequeno que se pode “percorrer” quase num instante.

Por causa da vitrine, às vezes sinto que descrevo performances, ou que proponho teatro ao leitor e a mim mesmo. Isso é importante para mim, isso de certo modo me permite contrapor à “superficialidade” da paisagem um pouco de “profundidade”, senão as séries absurdas deslizam sem parar e nada mais acontece...

Às vezes a vitrine é muito literal, outras não, fica mais sutil. É aí que eu erro e/ou acerto. Isso nunca será resolvido talvez.

Tentei dar à coisa um outro andamento, uma outra dimensão, em “Retrato totêmico de Claude Lévi-Strauss”, onde coloquei o totem não apenas numa vitrine, mas num shopping center inteiro, ou numa cidade inteira... Esse poema, que é simultaneamente uma paisagem e uma vitrine, ou um grande shopping center, fecha o livro “Totem & Sacrifício”.

Num próximo e-mail, que escreverei talvez à tarde (assim poderei refletir melhor sobre o tema), gostaria de falar justamente do totem inumano (e de seus traços no poema: os riscos, o grafismo...). Falarei também do sexo vegetal, como tentativa de tirar o “drama”, a “profundidade” da esfera do sentimental, do patético, do lírico...

Um abraço, Sérgio

TERCEIRO E-MAIL

Prezado...,

no e-mail passado, em que falo das minhas vitrines e dos shoppings, esqueci de destacar o “outdoor”, que está muito presente nos meus poemas, basta ver “Figurantes”. Acho que a vitrine e o outdoor são faces da mesma moeda. São janelas.

Mas o tema agora, se me permites, é o totem e o vegetal, o totem vegetal, o pai vegetal, a mãe vegetal. O totem, tal como eu o imagino, é composto de muitas faces, de muitos detalhes: é a concretização mais estupenda da série, e não pode ser medido corretamente...

Sei, depois de ler Lévi-Strauss, que o totemismo é um sistema de classificação como outro qualquer. Os diferentes povos usam plantas e bichos para nomear os clãs, separá-los, opô-los etc. O elemento místico não é necessário ou imprescindível. Isso não significa que não existam vínculos de toda ordem, inclusive afetivos e sexuais, com os totens fundadores. Com o pai ou a mãe totêmicos.

Desde o meu primeiro livro insinuo o totem nos poemas, um totem verbo-visual que, às vezes, deixa pequenos traços, pequenos rastros nas frases, assim:///....

Tudo isso para evitar, como já disse, aquele sentimentalismo, aquele patético que a relação de filhos com pais humanos encerra.

Depois que Baudelaire tratou da alma dos objetos e Fechner da alma das plantas, propus, apoiado em Viveiros de Castro e Mario Perniola, e também em Lévi-Strauss e Walter Benjamin, o sexo vegetal, ou o “sex appeal” vegetal. Que é a minha versão pessoal do totemismo. Uma relação com o totem, o totem vegetal. Uma relação amorosa, sem Édipo. De identificação com o outro, ou de aceitação do outro ao nosso lado, mas como tudo é político, segundo Viveiros de Castro, o perspectivismo vegetal não é algo que não ofereça perigo aos humanos. Quem vê primeiro quem? Eis a questão básica.

Essa ideia eu retomo e desenvolvo em “Enrique Flor”, livro que a Iluminuras lançará em 2012 e no qual aparece a “floração” joyciana, a capacidade de as pessoas se identificarem com o totem vegetal a ponto de se confundirem com ele, ou virarem árvores, literalmente. Isso é o “sex appeal” vegetal totêmico em ação. (Manoel de Barros também já

falou disso: tente ser uma árvore, ele nos aconselhou em seus melhores momentos.) E isso é curioso no caso de Joyce: a Irlanda, assim como Portugal, estava muito desmatada na virada do século, tal como descrita em “Ulysses”. Só havia 1% da mata nativa, os ingleses levaram com eles toda a madeira do país. (Na épica homérica, a madeira significa poder, embarcação, conquista, independência.) No livro de Joyce, Enrique Flor sai de Portugal e vai à Irlanda, tocando um órgão que refloresce Dublin.

No meu livro, ele vem ao Brasil e aqui realiza a sua grande obra musical, tocando um órgão que já é a floresta, a selva, e antecipando as experiências musicais de Messiaen e Cage.

No final de “Figurantes”, no epílogo, o totem está sendo construído, talvez de concreto. Não terá algo errado ali? Parece também uma tentativa de reerguer a Torre de Babel ou um shopping center. O totem deseja novamente parar na vitrine?

No final de “O sexo vegetal” coloquei o totem de Anish Kapoor, o artista indiano, que vi no Rio de Janeiro: um totem de vapor, de fumaça, longuíssimo. Madeira queimada, eternamente. Ou um calor que brota eternamente do chão, e que tem dedos, ou que é um longo dedo apenas, tocando o teto. Mas não um rosto. Um dedo para cima. O rosto do espectador também é destroçado, como descrevo no poema. Isso é a mais plena realização de uma identificação com um totem inumano, pós-humano. Sem romantismo nem sentimentalismo.

O totem como tronco, como traço, me leva às vezes a povoar meus poemas de traços (memória também dos grafites paulistanos -- totens escritos em edifícios altos, que é o avesso ou o outro lado do concretismo), riscos. Isso, tenho sentido, é a parte menos compreendida da minha poesia. Por ser talvez a menos eficaz, ou a mais ingênua. Mas está aí o totem paulistano: um edifício todo rabiscado que deixou de ser uma moradia ou um conjunto de escritórios comum.

Um abraço, Sérgio

ENRIQUE FLOR

(um fragmento)

-- Retrato do artista no paraíso

como precisasse de fundos para prosseguir viagem por rotas ainda desconhecidas com Arabella a seu lado não ocorreu ao senhor Enrique Flor outra ideia senão tirar da manga uma partitura da selva e reger seu órgão preparado seu instrumento totêmico dominava a língua do lugar e podia entoar com facilidade canções em português do Brasil mas o órgão estava em frangalhos ainda não o reconstruíra e dele sobrara apenas um tubo um tronco

talvez naquela situação difícil até funcionasse razoavelmente bem já que havia muitos outros troncos iguais a perder de vista todos à disposição de Flor a gesticulação copiosa a voz enérgica do artista impressionavam e era de se prever que os ouvintes satisfeitos encheriam de cédulas o chapéu de palha do maestro

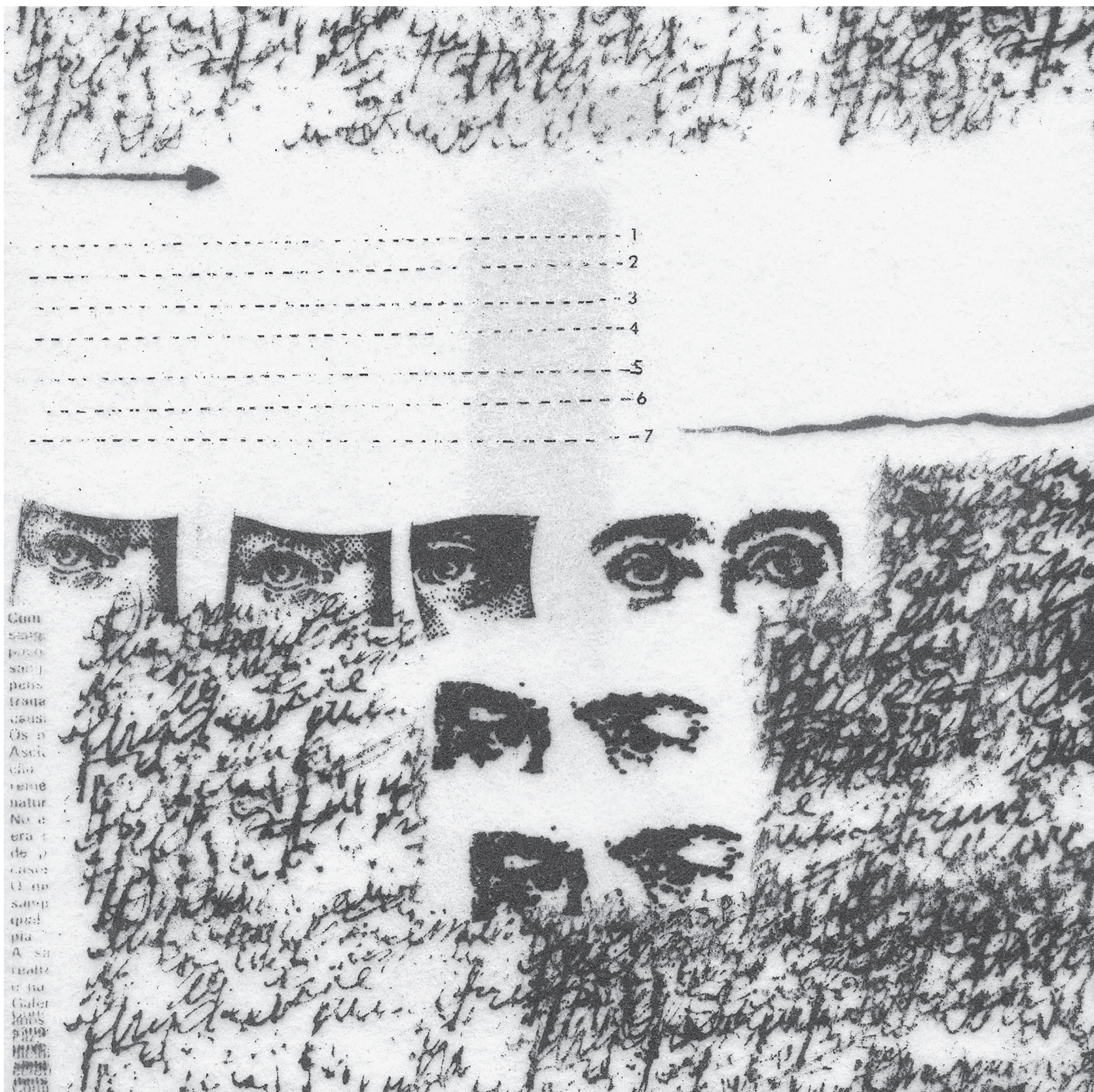
tocando fogo seu órgão selvagem Henry Flower casou um Carneiro com uma Leitão casou uma Carvalho com um Pinheiro casou um Laranjeira com uma Loureiro casou uma Lima com um Rocha e foi casando árvore com árvore e árvore com bicho e árvore com pedra riacho nuvem lagoa etc. sobretudo com pássaros era assim ao menos que resumia para si mesmo num diário de viagem (item raro de uma secreta coleção de antiguidades musicais ameríndias¹) sua atual atividade de organista-compositor num dos paraísos terrea

Mrs Arabella Blackwood pretendia visitar o rio Amazonas e as Cataratas do Iguaçu quando possível mas como o terreno era bastante virgem seguia os passos do senhor Enrique Flor assumindo o papel de segunda voz seu desempenho era elogiado e o acentuado sotaque não prejudicava em nada a apresentação conforme lhe asseguraram alguns amigos em seus efusivos e sinceros cumprimentos

e assim sob o sol da manhã pegaram a estrada e desapareceram subitamente na imensa sombra que cobria a reta as árvores eram altas de ambos os lados

SÉRGIO MEDEIROS
nasceu em Bela Vista (MS) e hoje vive em Florianópolis (SC). Publicou, entre outros livros de poesia, *O Sexo Vegetal* (2009, traduzido para o inglês em 2010 sob o título *Vegetal Sex*) e *Figurantes* (2010). Traduziu, em colaboração com Gordon Brotherston, o poema maia *Popol Vuh* (2007).

1 Essa coleção, não disponível para o público, estaria guardada no Conservatoire de Paris.



Ana Cristina Brandão

TRÊS CONTOS

DE MARCÍLIO FRANÇA CASTRO

DOIS RETRATOS

Isso foi há muito tempo. As fotografias dos anos setenta sempre têm esse tom meio rosado, fantasmagórico até. Hoje não apareço mais por lá, mas naquela época passávamos as férias inteiras na fazenda. Essa casinha ficava isolada de tudo, na beira da serra, atrás de um capão. Não dá para ver o entorno aqui. Um cômodo só, eu acho. Essa cerca florida na frente e um quintal em volta, impecavelmente limpo, como se tivessem passado um pente no chão. As vassouras eram feitas em casa, com ramos de alecrim. Nem sei se o lugar ainda existe. As imagens estão um pouco tremidas, é verdade. Tirei as duas fotografias de cima do cavalo, quando a gente se aproximou da cerca, a cachorrada toda latindo. Quase não dá para ver a diferença entre elas, se você não prestar bastante atenção. Veja a primeira. Duas cabecinhas na janela, as caras espertas, os olhos arregalados. São duas irmãs. A segunda bati logo na sequência; foi apenas o tempo de rodar o filme. Então, repare, uma das cabecinhas sumiu, a da menina menor, à direita. Entre um clique e outro, ela correu para dentro, e ficou apenas esse rastro de luz no ladrilho da casa.

Lado a lado, os dois retratos criam um contraste interessante, e a história podia parar aqui, se não fosse um acontecimento recente. Essa menina ausente na segunda foto, e que hoje deve ter seus trinta e tantos anos, é exatamente quem estou querendo encontrar agora, a mulher que tenho procurado feito louco na periferia, nos necrotérios e hospitais públicos, depois que a irmã me telefonou do interior, pedindo minha ajuda e se possível a da polícia, porque a outra veio para São Paulo há dois anos, e desde então está desaparecida – mas dessa vez sem deixar nenhum rastro.

INFÂNCIA

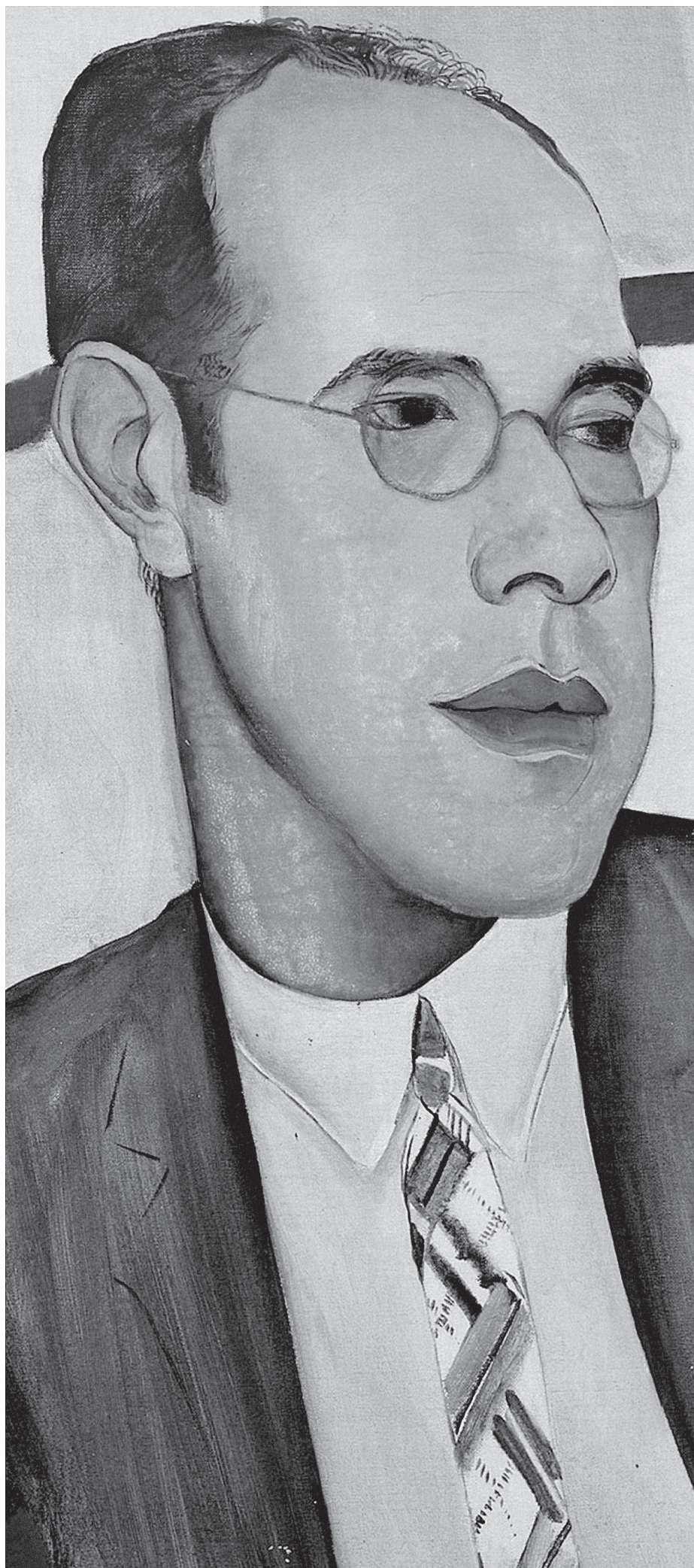
Quase toda tarde escapava para a borracharia. Enquanto os motoristas, à espera do conserto, acendiam um cigarro e saíam para a calçada, ou, encostados no murinho, davam palpites no serviço, ele se mexia entre as calotas e os pneus recauchutados, sem perder nenhum lance. Agachado diante da banheira, esperava o momento em que o pai, depois de encher a câmara até quase estourar, mergulhava-a na água suja e puxava-a de volta, para em seguida, girando a borracha contra a luz, descobrir a falha invisível. No ponto exato do furo – o menino observava – subiam as bolhas de ar.

O LABORATÓRIO

Depois de descrever, de um só fôlego e ainda assustada, a decadência do centro e a rua encardida onde ficava o prédio, o elevador antigo que a levou ao vigésimo terceiro andar, o corredor labiríntico e vazio e, finalmente, a sala do laboratório, no fundo da qual, entre restos de resina e gesso, se espremiavam em uma fileira de baias mal iluminadas, manipulando espátulas e pinças, os técnicos de jaleco branco, a menina entregou-me com um suspiro de alívio a caixa com as próteses, essas peças que, esculpidas como obras de arte, pretendem imitar à perfeição os dentes de uma boca estranha, e cujo destino será, após o último toque, tornarem-se parte do corpo da pessoa – até o túmulo.

MARCÍLIO FRANÇA CASTRO

nascido em Belo Horizonte, é autor de *A casa dos outros* (Editora 7 Letras, 2009). Os contos “Dois retratos”, “Infância” e “O laboratório” fazem parte do livro inédito *Breve cartografia de lugares sem nenhum interesse*, resultante de projeto premiado com a Bolsa Funarte de Criação Literária de 2009.



Retrato de Mario de Andrade,
por Lasar Segall

LIÇÃO POÉTICA POR CORRESPONDÊNCIA

MARÍLIA ROTHIER CARDOSO

Numa das primeiras cartas de Henriqueta Lisboa a Mário de Andrade, a escritora, que já se tornava conhecida através da poesia de *Velário* (1936), afirma convicta: “Sempre pensei que a missão do crítico fosse, acima de tudo, orientar, desbravar caminhos, adivinhar possibilidades.” (p. 78) Este terá sido o motivo forte capaz de levar a moça mineira, naqueles idos de 1939, a insinuar-se, com suavidade e firmeza, no grupo já numeroso dos correspondentes de Mário. Observando, atenta, o trabalho jornalístico e o intercâmbio epistolar do líder modernista, Henriqueta saía em demanda dos “aspectos novos” oferecidos, para “esperança” da mocidade, por essa atividade crítica afirmativa e útil. Sua intuição foi certa; Mário não resistiu ao apelo daquela discípula segura de seus objetivos e empenhada em aperfeiçoar sua arte. A troca de cartas, que se manteve regular até 1945, permitiu o registro de especulações inusitadas sobre o processo construtor da poesia e evidenciou um confronto oportuno de perspectivas sobre moral e estética, além de confirmar a vocação ensaística potente da correspondência pessoal. O conjunto precioso de 109 documentos enviados (cartas, cartões, bilhetes e telegramas), onde se confirma a argúcia da poeta ao tomar a iniciativa do diálogo, acaba de ser publicado com a organização de Eneida Maria de Souza, *Correspondência – Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa* (Ed. Peirópolis, Edusp, 2010).

Constituindo o 3º volume da série projetada pelo IEB-USP para divulgação do enorme acervo epistolar de Mário de Andrade, a edição das conversas – por escrito – com Henriqueta Lisboa vai muito além da classificação ordenada dos papéis e da fixação técnica do texto. Como especialista em teoria da literatura, dedicada, nos últimos anos, a resgatar o biográfico como dimensão inescapável do rigor analítico-interpretativo, Eneida Souza ocupa a linha de frente do movimento que descobre, no horizonte do pensamento atual, outros “aspectos novos” da tarefa crítica. A acuidade de seu trabalho, evidente no ensaio introdutório, desdobra-se na riqueza das notas, onde se estabelecem nexos com o conjunto da correspondência marioandradiana, e na reunião de documentos verbais e iconográficos, que compõem, graças à inteligência seletiva da pesquisadora de acervos, um contexto adequado à recepção das vozes em contraponto.

Muito mais que um instrumento de consulta, a ser deixado na estante para esclarecimentos eventuais, a *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa* aparece como leitura fascinante, pois destaca a vertente dupla das cartas – romance em fragmentos e *work in progress* avaliativo-conceitual –, abrindo conexões (à maneira das escritas virtuais) com a história social e a literária, a erudição artística, os debates críticos da época e de agora.

Nos sete anos em que se correspondeu com Mário de Andrade, Henriqueta compôs três livros decisivos na consolidação de sua poética, *Prisioneira da noite* (1941), *O menino poeta* (1943) e *A face lívida* (1945). Os textos, aí reunidos, trazem a marca das “possibilidades” reveladas pelo mestre-crítico, como quis a autora e ficou registrado em cada etapa da correspondência. Os aspectos peculiares dessa relação de afinidade eletiva -- muito distintos de qualquer método acadêmico de aprendizagem, mais próximos do convívio desafiador que Blanchot percebe entre o mestre oriental e seu discípulo – cristalizaram-se em motivos e expressões recorrentes tanto nas cartas quanto nos poemas. Tanto os motivos quanto as expressões testemunham, nos deslizamentos e contaminações entre a linguagem epistolar e a poética, movimentos intensos da construção





de subjetividades. Assim se apresenta, ao leitor, por um lado, o painel das transformações sociais nos meados do século XX e, por outro, o traço característico que a vitalidade sensório-afetiva – trabalhada pela inteligência artística – imprime sobre a escrita. É interessante observar que, no diálogo à distância entre Henriqueta e Mário, o peso da moral convencional, já abalado pelo ativismo feminista, mostra seus sintomas

intermitentes de mistura com tendências de retração (bastante conflitiva e contraditória) de uma idealizada aristocracia do espírito com o destaque crescente da energia significativa do corpo, poder contido nos saberes e ritos populares. Não é por acaso que “Prisioneira da noite”, o poema que abre e nomeia o livro de 1941, aparece com frequência nas cartas do ano anterior. São debates técnico-estéticos e comentários sobre questões práticas onde

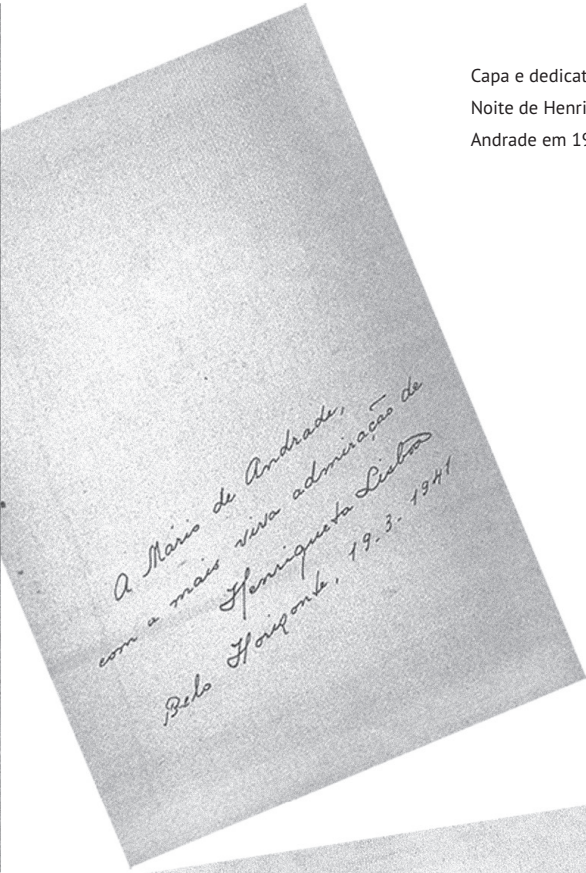
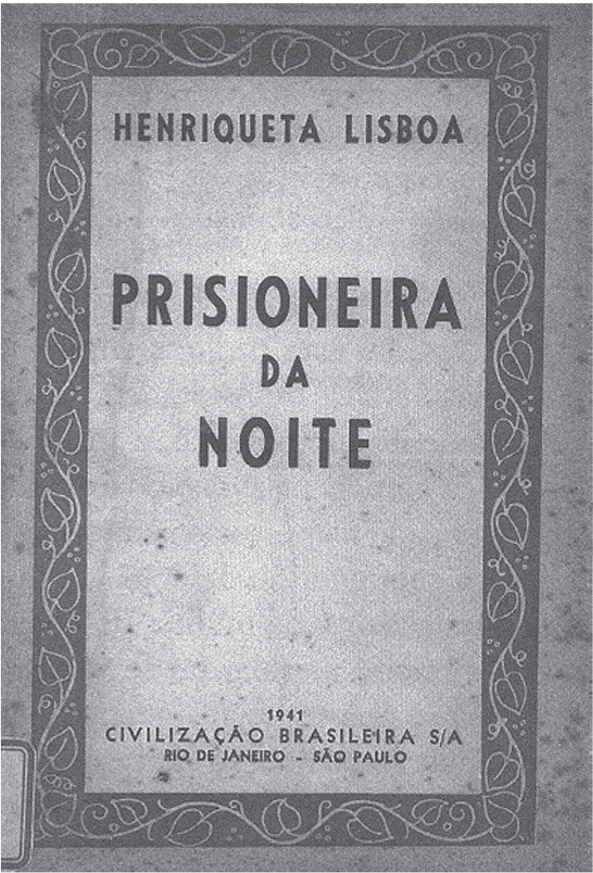
"UMA ESPÉCIE DE CRUZAMENTO DE VISÕES DISTINTAS É QUE PERMITE A MÁRIO CAPTAR, NOS VERSOS, ENVIADOS EM 1941 POR HENRIQUETA, "UM ENCANTO PROS OUVIDOS, PROS OLHOS, PRO CORPO TODO."

a dramaticidade confessional se mistura ao distanciamento do humor, desqualificando, decisivamente, a separação entre privado e público, sinceridade referencial da carta e postura ficcional assumida na literatura. Com certa melancolia inconformada, a persona poética assim se define, no poema que dá título ao livro: “Eu sou a prisioneira da noite. / (...) Quero os caminhos da madrugada e estou presa, / (...) Oh forças para caminhar! Forças para vencer o inebriamento da noite, (...)”. Quando discute, poema por poema, o trabalho da discípula, Mário, servindo-se da informalidade da carta, condena, sem rodeios, tanto os “três versos historiados: ‘Sou a princesa que desceu da torre’” quanto a timidez infantil daquela que os escreveu: “Você é muito mais que a princesa esperando o menestrel, você é a mulher, MULHER, prisioneira da noite, Henriqueta! Você inventou uma imagem lírica admirável e depois vai enfraquecê-la com essa princesa boba e esse menestrel insuficiente?” (p.88). Em carta posterior, mostrando ter compreendido a repreensão dura do mestre mas guardando sua compostura habitual, Henriqueta dá notícia das providências para a publicação dos poemas, concedendo apenas um leve tom de ironia: “Há também o meu livro que desejo mandar editar. (Prisioneira da noite como título, acha que fica bem? Sem princesa e sem menestrel...)” (p. 100).

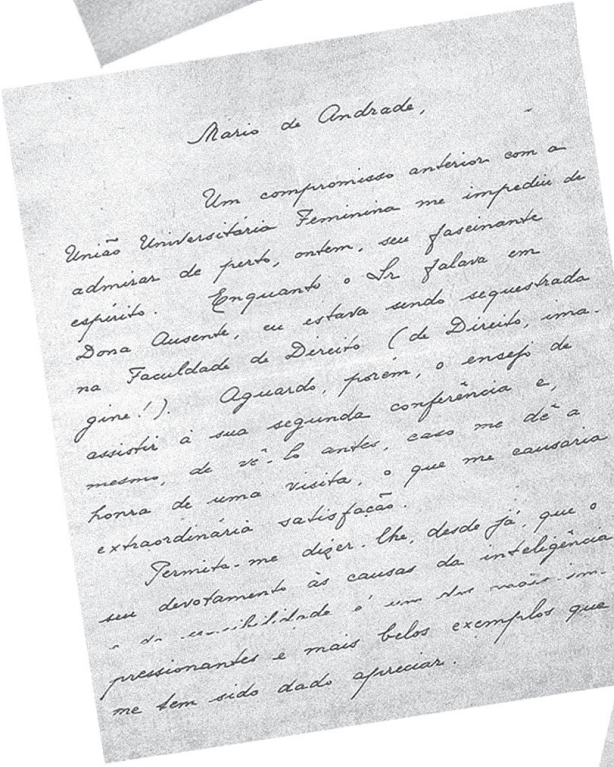
O caso de Henriqueta Lisboa constitui amostra interessante da maneira lenta e indecisa como se vai experimentando, no conjunto da sociedade brasileira, a flexibilização dos papéis femininos seguida pelo questionamento do conceito substancialista de gênero. Eneida Souza explora, em seu ensaio, a complexidade da questão, que envolve as estratégias da poeta para participar de maneira recatada mas ativa da vida literária, tanto quanto seu cuidado em garantir a atenção daquele que se fez divulgador das vanguardas e defensor da participação efetiva do artista nas políticas públicas sem renunciar a dicção tradicional nem os valores de um idealismo universalista. Como estudioso do folclore, Mário de Andrade escolheu o tema luso-brasileiro da “dona ausente” para sua conferência de 1939 em Belo Horizonte. Ainda que desinteressada pelo legado poético do povo, Henriqueta identificou-se – não sem uma esperta distância irônica, como ressalta a ensaísta – com esse lugar idealizado da mulher e, não tendo podido assistir a palestra, apressou-se em trocar o convívio público pelo privado, convidando o palestrante a visitá-la e, assim, sempre discreta mas (nas palavras de Eneida) em “posição firme e audaciosa” (p. 34), iniciando a correspondência que lhe reservaria lugar especial entre os interlocutores de Mário de Andrade.

Nas cartas, que tratam da poesia como exercício vivo do pensamento, mestre e discípula ficam, cada um a seu modo, muito longe de esterilizar sua potência de escrita. O desafio, destacado por Blanchot nessa relação de assimetria e distância, resgata-os dos tabus sociais e dos hábitos arraigados para a descoberta da presença do corpo sensível que burla o autoritarismo da linguagem. A grande diversidade das experiências e desejos de ambos, garantindo-lhes perspectivas de conhecimento respeitáveis em sua diferença, incentiva a continuidade da correspondência porque, mesmo discordantes, remetente e destinatário aguçam suas percepções e afetos, tornando-se leitores afinados com a escrita do outro. Uma espécie de cruzamento de visões distintas é que permite a Mário captar, nos versos, enviados em 1941 por Henriqueta, “um encanto pros ouvidos, pros olhos, pro corpo todo. O menino poeta isso achei maravilha integral” (p. 170). O comentário da qualidade de uma remessa posterior, de 1943, insiste: “Receio que alguns dos últimos estejam muito enxutos, sinto cada palavra isoladamente, tenho a impressão de que experimento a palavra na ponta dos dedos como um tecido” (p. 259). E a avaliação de seu próprio movimento construtor da escrita traz afirmação paralela de intensidade bem mais forte: “E sinto o meu corpo entrando esbarrondante pela minha poesia adentro, num excesso de peso da terra, que é terrível, mas que é bom” (p. 269).

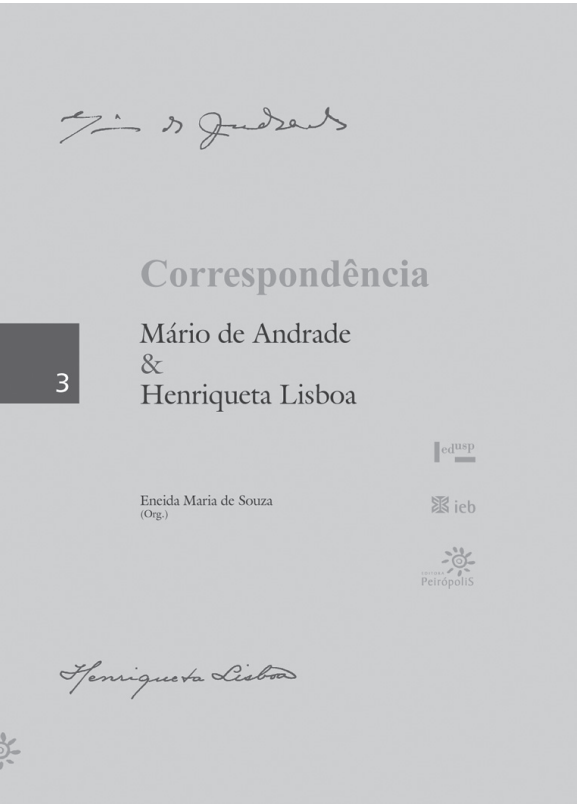
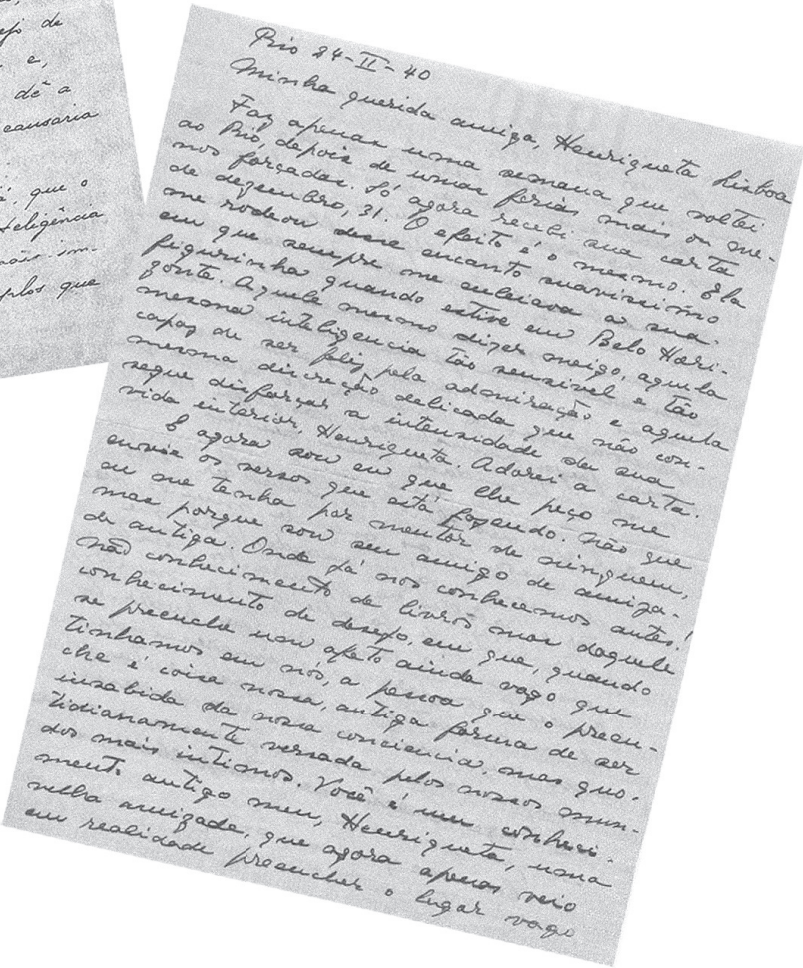
No costumeiro tom enfático que beira o exagero, Mário mostra-se por demais apegado à vida para fazer uma literatura desligada da circunstância, aspirando classicamente à eternidade: “Sou excessivamente sensual, por demais gostador do minuto que passa, pra economizar minhas forças (...) e realizar a obra-de-arte com valor permanente” (p. 165).



Capa e dedicatória de Prisioneira da Noite de Henriqueta Lisboa a Mário de Andrade em 1941.



Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa em 12 de novembro de 1939 e de Henriqueta Lisboa a Mário de Andrade em 24 de fevereiro de 1940 reproduzidas no livro de Henriqueta Lisboa.



O conjunto precioso de 109 documentos enviados (cartas, cartões, bilhetes e telegramas), onde se confirma a argúcia da poeta ao tomar a iniciativa do diálogo, acaba de ser publicado com a organização de Eneida Maria de Souza, Correspondência – Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa (Ed. Peirópolis, Edusp, 2010).



A carreira poética de Henriqueta situa-a em direção oposta a um tal gosto pela experiência do instante, no entanto, não lhe passa despercebida nem lhe desagrada a espécie de sensorialismo das entranhas característico da dicção moderna do mestre. Veja-se como sua própria escrita se transforma -- liberada em quase descuido coloquial -- quando aprecia, como “imensidade lírica”, a seleção de poemas que Mário publica em 1941: “Na própria forma de mão aberta, ao Deus dará, no ritmo desigual, geralmente preguiçoso, como que inseguro, no baralhado do assunto (...) nessa técnica magistralmente des governada, apagada pela realidade artística, encontro o brasileiro do Brasil (...)” (p. 181). Assim, não surpreende que o autor desse volume de Poesias tenha encontrado, aí, “compreensão tão exata do [s]eu ser de poeta” e ainda acrescenta: “Como me sinto em sua carta!” (p. 183) A alegria diante da evidência de afinidade na leitura da própria obra, mesmo que o leitor persiga uma vertente estética muito diferente, Henriqueta também sentiu no artigo crítico em que Mário tratou de seu livro: “agora me valho, compensada plenamente, do prazer e do orgulho de me ver compreendida por você” (p. 161). No movimento amoroso de transpor a distância entre os pontos de vista de mestre e discípula, a carta serve de instrumento adequado porque, como escrita de circunstância e da privacidade, tem permissão para oralizar-se e, assim, encenar, no texto, as performances do diálogo. Essa característica genérica da carta, que a aproxima – por atalho transversal – da poesia, precisa ser considerada com cuidado, quando se trata da correspondência de Mário de Andrade. É mais que conhecida sua discussão teórica e sua prática de transformar a fala brasileira em matéria para a arte literária. Por isso, dentre todos os modernistas, ele é o que mais permite que o corpo, no ritmo da gesticulação e no jeito da pronúncia, invada não só os espaços informal da carta e formal do artigo, como, em especial, a dicção poética. Tal a energia dessas marcas

da voz na escrita poética, que Henriqueta deixou-se contaminar por ela quando comentou as Poesias. Ao tratar do lirismo na maior parte desta correspondência, lembrando a condição “de transe, de possessão” em que, de sua parte, produziu – “fatalizadamente” (p. 184) – toda sua lírica, Mário não respeita limites entre as formas de escrita e distribui coloquialismos e expedientes da fala por toda parte, o que não enfraquece, ao contrário, potencializa, a dimensão crítico-ensaística e frequentemente polêmica das cartas.

Quando artistas e intelectuais trocam correspondência sobre suas atividades, discutindo posições, expondo dúvidas, propondo intercâmbio crítico, estão seguros de que, propositalmente, servem-se desse instrumento particular em substituição estratégica do veículo público, que é o ensaio. Se o ensaio já garante grande flexibilidade ao pensamento, a carta ainda é mais conveniente, pois permite que a busca de saber se enriqueça com a partilha imediata de opiniões, incluindo sensações momentâneas e a flutuação dos afetos. Tal porosidade da carta (e, hoje, de suas alternativas virtuais) às circunstâncias da vida torna-a um espaço privilegiado de construção de conhecimento – conhecimento resultante da contaminação voluntária das percepções e raciocínio de um pela sensibilidade intelectual do outro. Por isso é que ler cartas alheias é tão estimulante; acompanha-se o processo de conflito e conjunção entre perspectivas diferentes. Dada a peculiaridade desse processo, entretanto, faz-se necessária a mediação de um editor para que o diálogo das escritas seja acessível e seja compreendido pelo leitor futuro. Daí a inegável utilidade de uma publicação, que contou com o critério e a astúcia de Eneida Souza, no resgate das circunstâncias complexas em que a troca epistolar aconteceu. Só se usufrui das sutilezas de uma conversa entre amigos poetas quando se tem a sorte de dispor de um intermediário tão sensível quanto remetente e destinatário.

Se a jovem Henriqueta Lisboa foi ardilosa ao apropriar-se da imagem da “dona ausente” para atrair a atenção de Mário de Andrade, a pesquisadora experiente Eneida Souza foi muito mais perspicaz quando elegeu a questão da ausência como eixo de seu ensaio crítico e de toda a arquitetura engenhosa do volume. Só a ausência justifica a troca de cartas e só quando se abandona o apego à presença de um sentido pleno – apego próprio da linhagem filosófica ocidental – é que se logra explorar a dimensão autocrítica do pensamento. A organizadora elege as cartas como objeto de seu trabalho e organiza-as num volume esteticamente adequado porque sabe que só a ficcionalidade assumida da escrita (escrita verbal ou verbo-visual) tem a potência cruel do vazio, aquela margem fantasmática, fantástica que vai produzindo sentido na medida mesma da impossibilidade de esgotar o alcance indefinido de suas vertentes. Enquanto Mário reforça o saber coletivo de que só a paixão pelo objeto ausente constrói o lirismo, a pesquisa dirigida por Eneida Souza ressalta as várias formas da distância entre os interlocutores – a distância geográfica e cronológica, a diferença de convicções e expectativas estéticas – como condição de uma aprendizagem efetiva onde mestre e discípulo mantenham-se autônomos em sua demanda apaixonada do outro. Compondo um jogo atraente com ensaio, cartas, notas explicativas, fotografias, reproduções de pintura e manuscritos, Eneida oferece à investigação curiosa do leitor das cartas alheias um artifício ficcional interessante: enquanto materializa as figuras de Henriqueta e Mário, insiste na ausência seja dos corpos e almas deles, seja do mundo em que buscaram encontrar-se. Os desencontros inspiradores da poética de ambos são resgatados, daqui para o futuro, na cena performática deste livro.

MARÍLIA ROTHIER CARDOSO
é Professora de Literatura Brasileira da PUC/Rio.

rotinas

POEMAS DE ALEXANDRE GUARNIERI

(claustros)

[antropodromo ou um corpo pra cada
cômodo: [a consciência das quatro paredes]
o mingau petrificado de nervos sob um
recôndito encontrado entre escombros
contraídos [jonas na barriga da baleia [o
mundo pelas janelas [é árduo o ato
quadrilátero dos quartos [corpos para
habitar os próprios lacres, enclausurá-los
no concreto armado [o claustro é tempo;
o lar é um hábito horário] asfixia de si
nessas celas anônimas, cubículos limpos,
condôminos com insônia [o incômodo barulho
dos vizinhos, de seus filhos, de seus
utensílios, o ruído de seus discos – a tragédia
atravessa as paredes finas dessa fixa
caverna vertical: prédio de apartamentos]

(sala de estar)

escorrem as horas, oleaginosas, escoam todos
os corpos horários pela porta da frente, todas
as sutilezas asfíxias do protocolo casual,
ritmos de domingo a domingo; ora se lacra,
trancada, ora se abre ao giro da chave (dobradiça,
a lingueta; ao ativar da maçaneta);
seu legado é através e entre, rente, como
quando entra alguém a atravessa além de seu
reverso, sempre; na fronteira dos cômodos,
instalada não se sabe ao certo, essa já interna,
se no fim de um, ou no início do outro recinto;
área arregalada (óculo intermediário), o retângulo
que a porta recorta, aorta no batimento cardíaco
do apartamento: quase rota, incrustada à tessitura
entre tijolos; válvula para regular um fluxo
no espaço – o aberto e o fechado, o dentro, o fora
– normatizar o quarto; a sala: para militarizá-la;
além do convite à entrada, a porta ainda reivindica
a saída (desde o nervo duvidoso da abertura, entre
o mel do “bem-vindo!” e o sal do “vá embora!”).

(funcionário)

enquanto sentado à cadeira
alheio à própria caveira
que de dentro da pele repele
(tenta) a máquina obscura
interna a ela, que a todos
inocula – igual a gula – as
rápidas agulhas dos segun-
dos, minutos, horas, semanas
acupuntura envelhecendo tudo:
músculos, ossos, memórias,
olhos, o relógio biológico;
óbvio o horário, sempre o ex-
pediente do único funcionário
público ainda lúcido... ..(?)

...



(rendição)

nossos hábitos formulaicos, acordar, dormir – o horário de ir para o trabalho – de abrir o armário; vestir-se – a vida vista de frente, preâmbulo, sem ângulos, sem ânimo, apenas o sarcasmo diário, sem alarde, sem contraste – café com açúcar; as ruas assustam – a retina rendida à rotina, só o cinismo insistindo ainda o dia-a-dia – o sono no ônibus lotado – só em certa parcela da vida há vida – terrível díizimo – uma ilha vitimada nessa ciranda servil.

(motim)

"às ordens hei-me!", "às ordens hei-me!", ó rei errado! que cansei de estar calado aos despautérios do patrão! contra as egrégoras brutais de um emprego, negro, gangrênico: ergo-me! contra as regras cegas desse presente de grego, ergo-me! contra o determinado tédio inédito, sem término, sem trégua, numa guerra contra o dono dessa redoma total cujo domínio sombrio mina em mim o dom de homem, ergo-me! Entretanto um nome sempre me reencontra: o meu, tornado mero número no ministério, registro na carteira de trabalho, um álibi, "hei-me!", um pobre anônimo, rasgado, mas inexplicavelmente integrado pela câmara de gás, lacrada, a que chamamos Brasil.

(cativo)

como servo, serve; como vive, sorve; mero serviçal sem absolvição, e sempre insone à sombra do dono, que há de alimentá-lo, qual um cão desossado ou, qualquer, um detalhe desagradável, ei-lo anônimo esse móbile de nervos, de ossos, que o é por si ou o que talvez pudesse ser, se não fosse só, a sós, esse ossário frágil, mais outro escravo, sem limo, sem sumo, sem caldo, só o triste bagaço ressecado, um astro escasso, mas tão magro e gasto, quanto inadaptado ao trabalho, diário e árduo, à rotina mortal do horário.

(repartição)

os rituais estoicos do escritório, entre móveis sólidos, ásperos e numerosos módulos, e os funcionários, do rh ou contas a pagar, "boa tarde", "volte sempre", as tantas cobranças que o patrão reclama, avulsas, ouvindo a secretária soluçar, aplicada às duplicatas, enquanto convulsionamos números (necessário é discá-los todos), o monstro é um patrão eletrônico, ao invés de mãos, há troncos telefônicos; inaptos, se matando aos poucos estes homens que trabalham: um por um, inúteis, caminham na calma ao recinto sanitário, tomam pílulas diante dos próprios rostos, projetados no mictório, findam em suicídios tão limpos quanto burocráticos; as máquinas permanecem asós, sem ócionemlaços, sem tempo, apenas relógios, sem sonho ou delírio, apenas atrapalham, repetindo os mesmos sinos; apenas trabalham, trabalham: com ódio.

ALEXANDRE GUARNIERI

nasceu no Rio de Janeiro, é poeta inédito em livro e fez parte do movimento carioca da poesia falada nos anos 90. Seu primeiro livro de poemas, *Casa das Máquinas*, do qual foram extraídos estes poemas.

O ROUBO

EUCANAÃ FERRAZ

1.

Lá no início, havia o cubo,
eu disse, ele era o ovo
em que cavar outra
coisa: outro cubo

vazio

arrancado ao sólido,
como um silêncio ar-
rancado à música,
um poema ao dicionário.

Vazio,

acrescentou meu amigo,
sobre o qual não canta
o sabiá, nem se fincará
nele um país, ou tempo.

Vazio

sem nada dentro, concordei,
sem segredos, a só sensação
do sem, como uma casa-
cubo aberta ao vento,

vazio

de janela absoluta, que
desfaz fora e dentro,
casa para desmorarmos,
ovo-des, deslocamento.

Vazio

que se repete, vazio-ritmo,
disse meu amigo contornando
em passo leve o leve, como
procurasse o que no

vazio

era o espaço, ou melhor,
os espaços, disse ele, espaços,
repeti, ouvindo o eco
repetir-nos no museu quase

vazio

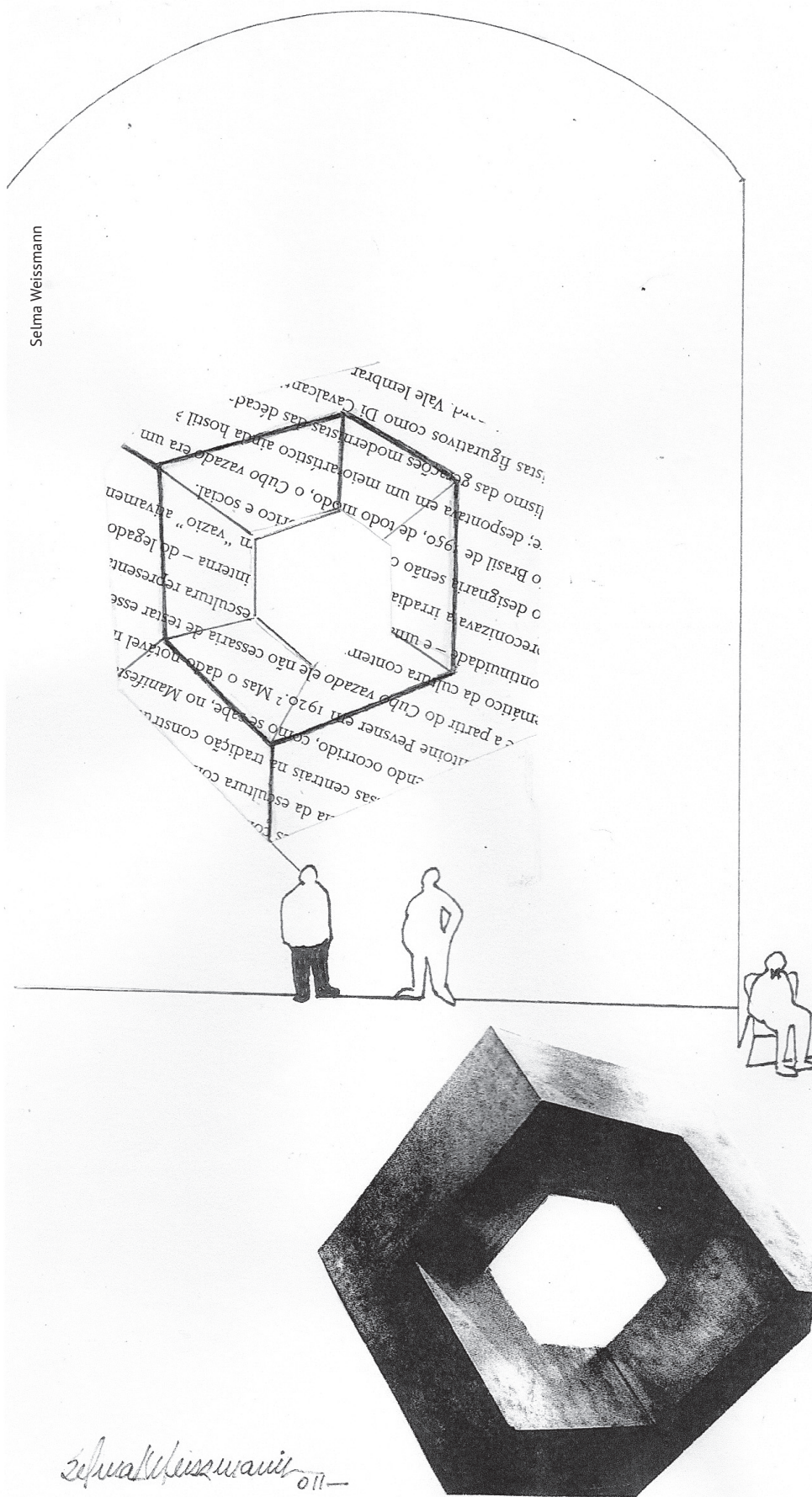
àquela hora, pela manhã, onde
Armando Freitas Filho e eu
visitávamos, mais uma vez,
maravilhados, a exposição de

Weissmann.

Ficamos ali, girando em
torno de fios metálicos,
quadrados desdobrados,
olhando detalhes, um

V

articulado a outro, uma
espiral de, um vôo
de, e planos, e fitas,
e chapas, e vermelhos.



Selma Weissmann

2.

A contemplação
não satisfazia:

tudo coisa, corpo,
incitava a posse

(provando que o número,
sim, e a geometria

podem o erotismo
do livre lirismo;

que a régua, só talo,
sem miolo ou pétala

– outra natureza –
tem cor e perfume

que penetram fundo
e que acendem partes

em nós secretíssimas,
do mais alto fogo).

Vidrados em Weissmann,
varados por Weissmann,

Armando e eu
de que precisávamos?

De mais e mais Weissmann!
Levarmos um Weissmann!



Como resistir?
Como não querer

em casa um Franz Weissmann?
Cada qual o seu!

Que fazer então?
Como carregá-los?

(A leveza em ferro
pesa toneladas).

Planejamos tudo,
não teria erro.

No momento exato,
como combinado,

cada qual meteu
o seu num seu poema,

enquanto o vigia,
tonto, cochilava.

Não tocou o alarme.
Nada deu por nós,

por o que o arroubo
fez do verso o verso.

EUCANAÃ FERRAZ

nasceu no Rio de Janeiro em 1961. É autor de, entre outros, *Martelo* (1997), *Desassombro* (2002, prêmio Alphonsus Guimarães, da Biblioteca Nacional, de melhor livro de poesia desse ano) e *Cinematica* (2008). É coordenador editorial da Coleção Vinicius de Moraes, na Companhia das Letras.

Uma ma ma



CONTO DE
ILDEU GERALDO DE ARAÚJO

N

ão 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 novinhos 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.

...





José Paulo das Neves

— 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...

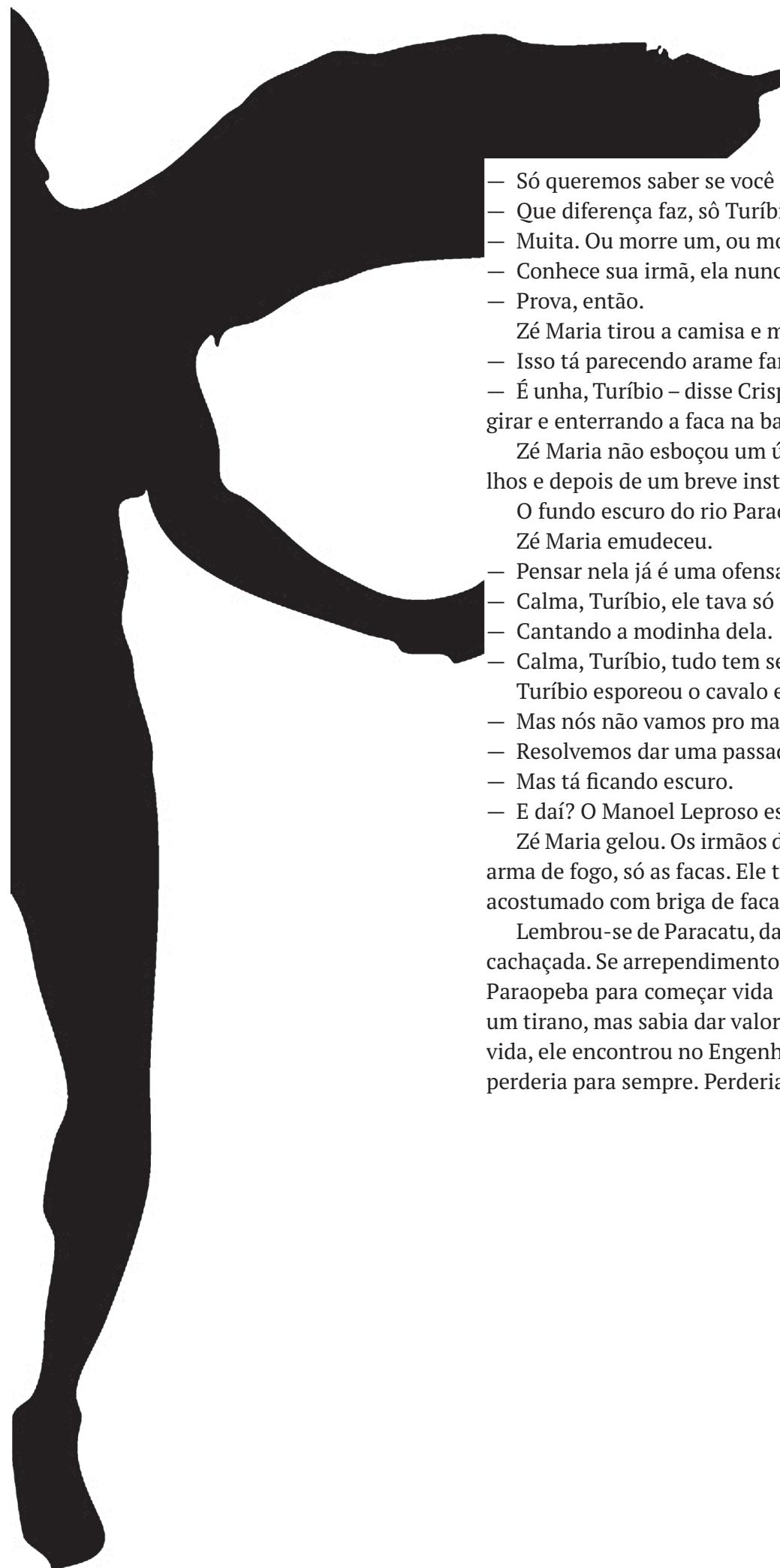
Turíbio e Crispinzinho alcançaram Zé Maria na entrada de Mário Campos. Ficaram a uns trinta metros, ouvindo-o cantar.

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

— Pensando na Similhana, crioulo?

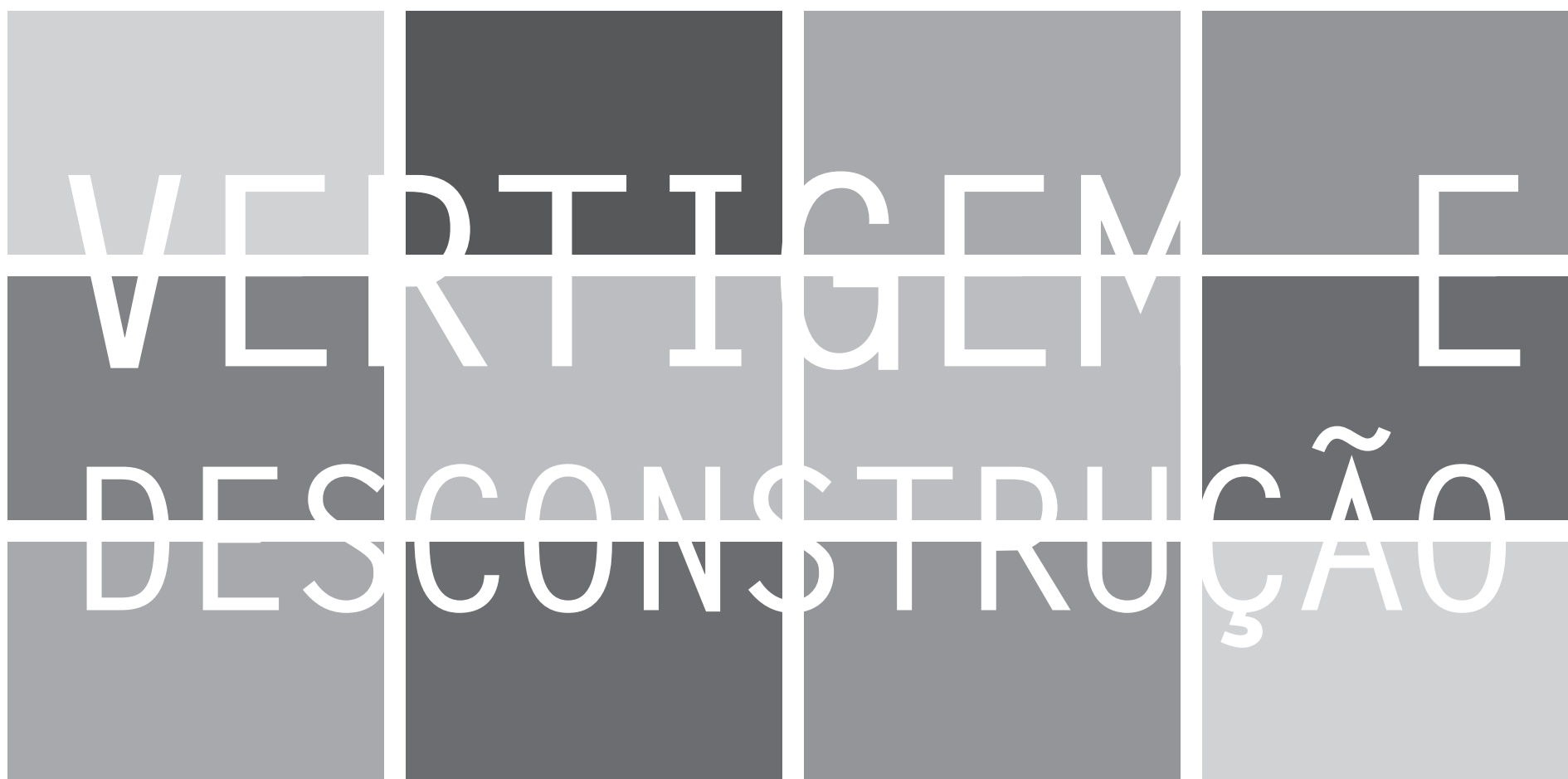
Quando as últimas casas de Mario Campos ficaram para trás, estava quase escuro. Iam em silêncio, margeando a estrada de ferro e ouvindo o rumor das águas do Paraopeba que fica logo abaixo. Turíbio ia à frente das reses, de candeeiro, Crispinzinho fechava o cortejo. Zé Maria viu Turíbio pegar uma acha 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, sô 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.
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.
— 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.

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.



A invenção do romance policial contemporâneo

LYSLEI NASCIMENTO

Na apresentação de *A invenção do crime* (Ed. Record, 2010), de Leida Reis, Moacyr Scliar afirma que o primeiro adjetivo que lhe ocorre ao ler o romance é “vertiginoso”. O adjetivo cabe como uma luva para qualificar o texto. Vertiginoso é o que arrebatava, num estonteamento. O texto de Leida provoca um deslocamento dos sentidos, surpreendendo e, de forma admirável, frustra o que poderia ser uma leitura condicionada. O modo como a escritora arma a trama afeta a leitura de forma singular e a retira do lugar comum.

Para Tzvetan Todorov, em sua “Tipologia do romance policial”, na base de uma narrativa policial, o leitor encontra uma dualidade. Contam-se duas histórias: a história do crime e a história da investigação. Cabe

● ● ●

salientar, porém, que no romance de Leida Reis, uma terceira história é contada e entra na urdidura: a metalinguagem. Nesse segmento narrativo, o narrador parece revelar o plano de sua obra, a arquitetura mais íntima do seu processo de criação. No entanto, essa revelação é simulada e, por vezes, entremeada de um diagnóstico clínico. Que o leitor esteja avisado: é bom desconfiar das revelações de narradores. Estes, mentirosos contumazes, quanto mais afirmam dizer a verdade, mais arrastam os leitores às cavernas lúgubres do engodo. Ao seguir um desses “falsos mentirosos”, na feliz expressão de Silviano Santiago, é bom ter em vista que a verdade, vista na ficção, não merece confiança, ou seja, deve estar sempre sob suspeita.

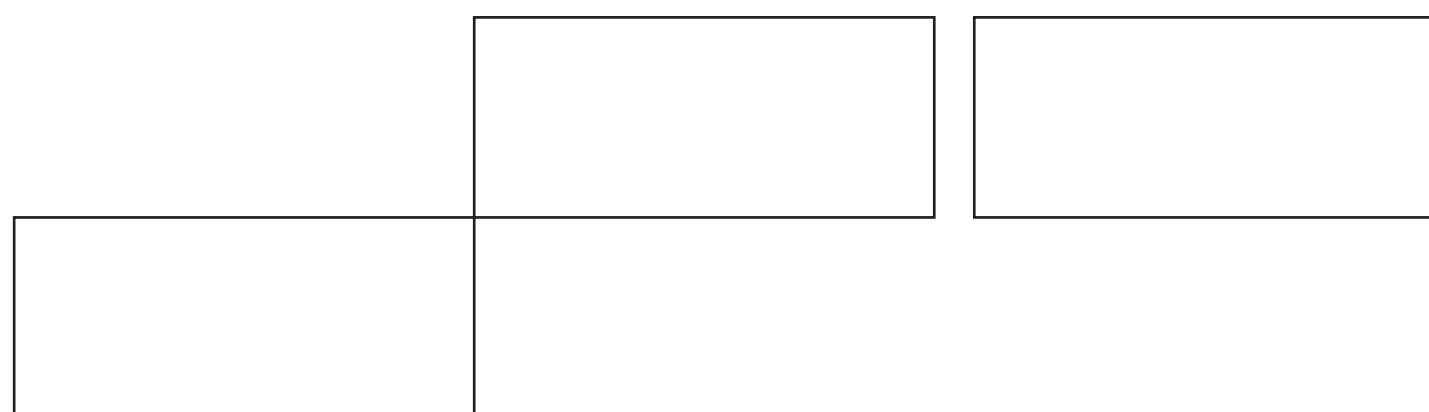
Os vários planos narrativos, com seus pontos de vista distintos, expõem uma obra múltipla. As vozes, aparentemente díspares, dos narradores vão dando a conhecer, como num mosaico, personagens, cidades, crimes. Os narradores esperam que o leitor não seja passivo, ao contrário, que ele seja capaz de compor (ou decompor) o quebra-cabeça do texto. Quem são os criminosos? Quais crimes cometeram? Quem é o justiceiro que, vingador, os aniquilará? Quem é o detetive que desvelará as tramas da investigação?

O romance se inicia com vários personagens se dando a conhecer. Um traficante de armas na Líbia – esquecido pelos deuses, que não luta, não mata e não morre, ouvindo a música seca e áspera do deserto; um matador nato, com mais de trinta crimes qualificados nas costas, no Rio de Janeiro; um homem branco, que afirma ser dono de um hotel, que foi roubado, em Angola; um promotor, na Romênia, um homem da lei, que gostava do prestígio do qual gozava na sua aldeia; em Belo Horizonte, em São Paulo e no mundo, um anulador de vidas.

Todos esses personagens, nos cenários mais distintos, comporiam a trama de uma narrativa que, intestina, parece voltar-se sobre si mesma no capítulo “Dentro do escritor”. Nela, o leitor é arrastado a uma reflexão sobre o ato da escrita e sobre o *modus operandi* de um narrador-escritor que se apresenta como um “semiesquizofrênico”. Segundo seu depoimento, os escritores são pessoas que não podem viver plenamente e se refugiam na escrita. Por isso, afirma o narrador, “uso o prefixo *semi*-quando me refiro à minha doença, pois é possível exercer tarefas nos momentos em que não estou imerso nas viagens alucinantes que faço, em que sou outra pessoa – uma dançarina que ensina crianças mortas a cantar, uma águia que mergulha em poços artesianos para caçar

rinocerontes, um astronauta que ganha todas as maratonas e sonha se tornar um submarino”. À lista absurda de personas que possuem o narrador, segue-se o desconforto de este ser o narrador e o autor das histórias, aparentemente esparsas, que o leitor segue. Outra lista presente no livro vem compor esse desnudamento do ofício de escrever: a de autores e obras que exibem uma tradição de narrativas policiais, de enigma, *noir*. Ancestrais como Edgar Allan Poe, Agatha Christie, Sherlock Holmes e Georges Simenon, Rubem Fonseca são aproximados a uma tradição de escritores assassinos ou assassinos escritores: José Luis Calva, que, em 2007, foi detido na Cidade do México, cozinhando o braço de sua ex-namorada; e Krystian Bala, condenado a 25 anos pela morte do dono de uma pequena agência de publicidade. O crime foi descrito em *Amok*, publicado três anos após o crime. A inscrição nessa mórbida genealogia também registra a identificação do narrador-autor com *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson. O desnudamento da escrita dá-se, assim, a partir da revelação do corpo da escrita e da genealogia em que o narrador-autor pretende se inscrever. O leitor precisa estar atento à busca de legitimação da escrita a partir da genealogia de escritores. Esta escrita que abre os bastidores da escrita com o objetivo, nada honesto, de se deixar observar é, ao mesmo tempo simulacro e simulação. O discurso confessional a que, muitas vezes, o narrador resvala deve, sobretudo, ampliar a desconfiança do leitor para as “verdades” reveladas. O narrador-escritor, como o médico e o monstro, ou um duplo de criminoso e detetive, à maneira, talvez, de Édipo ou Prometeu, revela que é filho de um assassino. Sua doença, a semiesquizofrenia, pode ter sido adquirida depois que o narrador vê seu “pai assassinar toda a família dele, a primeira, a mulher que abandonou para ficar com minha mãe, e também os seus quatro filhos”. Mais adiante acrescenta: “[...] meu pai foi preso após ter sido encontrado na cena do crime: cinco mortos a tiros, outros dois a golpes com a madeira dura da espingarda. As paredes, o tapete, tudo ensanguentado”. Seria, pois, a escrita um sintoma? Uma exibição de máscaras? Personalidades? Efeito desse trauma? Estaria o leitor diante do texto de um esquizofrênico que escreve, afinal, ou de um escritor que é esquizofrênico?

A despeito de tantas interrogações, nenhuma dúvida será sanada pelo narrador-autor, que se autointitula fracassado em tudo. Ao contrário, ele cria um personagem de alcunha Herói, que é protagonista de seu romance. Nesse romance, confidencia, não haverá assassinato. “Será o

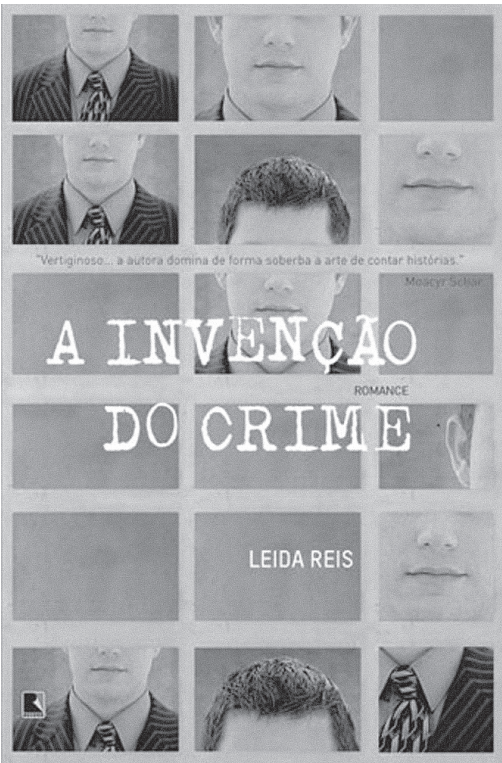


primeiro romance policial em que o culpado não é o assassino. Este, na verdade, é o desconstrutor. Ele desconstrói vidas”. O que ele faz, afirma o narrador, “talvez seja mais cruel do que tirar a vida, pois a tira, de certo modo, e deixa a pessoa viva, absolutamente consciente, para que observe como é perder tudo, não ser mais reconhecido por ninguém, nem pelos próprios filhos, não ter identidade, não ser aceito na própria casa, que construiu, mobiliou, onde amou a mulher e onde, com ela, dividiu conquistas e fracassos”.

Eis, pois, o crime e sua punição: desconstruir a vida. Assim, o traficante de armas na Líbia, por exemplo, descobre que já não mais existe, não é reconhecido por seus cúmplices e empregadores, não tem documentos. “Não leva um só tiro. Não é morto pelas armas que traficava, nem por outras quaisquer. Ele simplesmente deixa de existir. Não morre: para de reger a orquestra”. Outro criminoso, no Rio de Janeiro, durante semanas, tenta em vão entrar em casa. Os vizinhos não o reconhecem. “[...] nenhum chaveiro conseguia resolver o problema, pois as trocas duravam os exatos dez segundos do teste e, quando o homem ia embora com sua caixa de ferramentas, ele já não conseguia abrir a porta, e era impressionante que nunca a deixassem aberta, o que seria lógico, já que ele os chamava por não conseguir entrar em casa”.

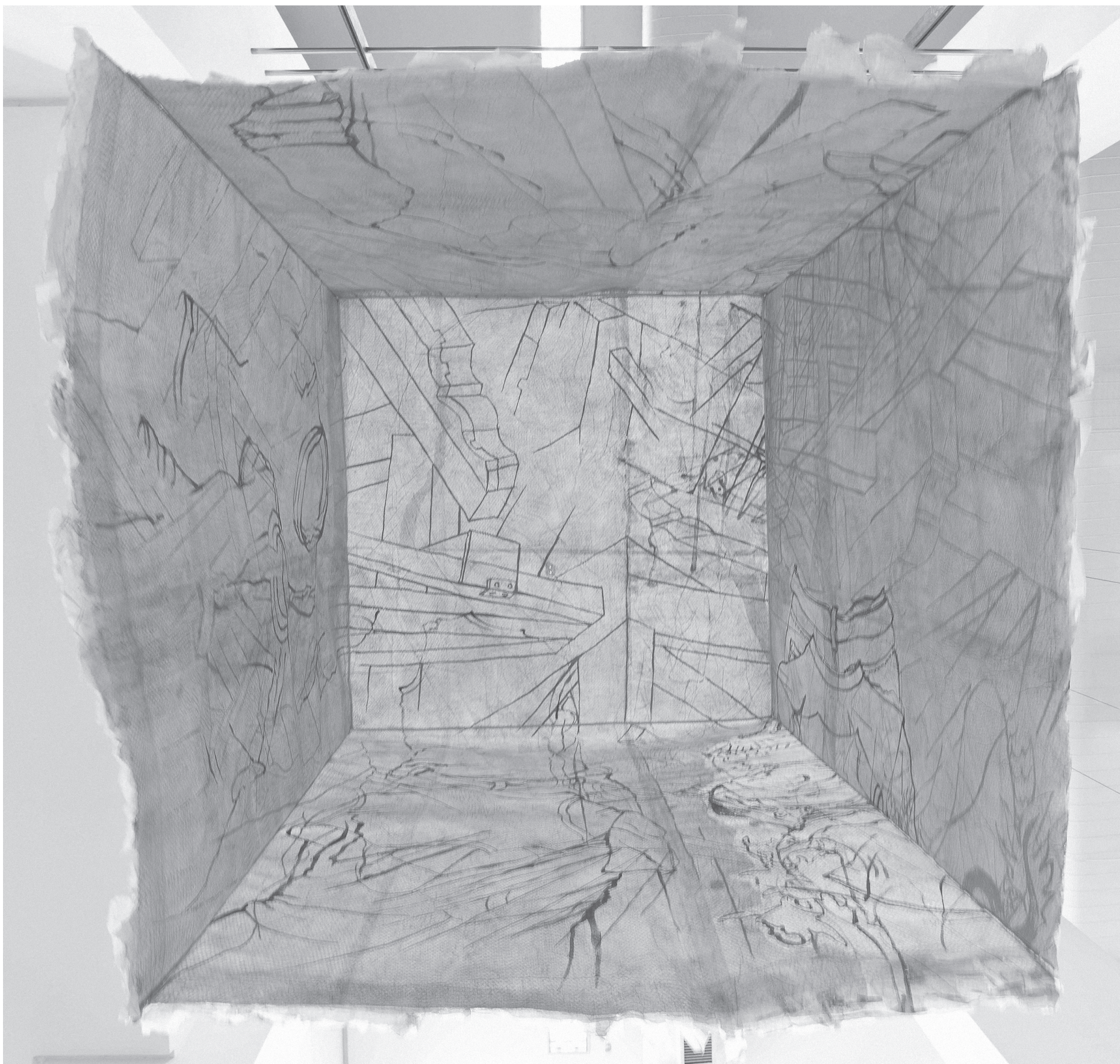
Como avaliar um texto que se revela e se esconde sem cair na armadilha de seguir o narrador e suas intrincadas narrativas (ou personalidades) é um dos mistérios que esse romance propõe. Não há chave para abrir qualquer mistério. O texto policial contemporâneo, a que o romance de Leida Reis se filia, não é um desafio à inteligência pura, premiada com um final em que todos os papéis são descortinados diante de uma plateia expectante, como nas narrativas de Conan Doyle ou Agatha Christie.

Dessa maneira, o leitor contemporâneo de narrativas policiais é, com a escrita, também uma instância a ser desconstruída. O que resta ao leitor, além do embaralhamento de vozes, é uma desconfortante busca, em que o que se espera dele é que confie, desconfiando, em verdades apenas provisórias. O risco é grande. O submundo não está abaixo, acima ou por detrás da narrativa, mas na superfície do texto, causando o que Scliar chamou de vertigem. O leitor, mesmo ficcionalizado, aparecendo no texto, como um narratário confiável, é desafiado a, paradoxalmente, não confiar na primeira história ou na segunda, como queria Todorov, mas deixar que essa “semiesquizofrenia”, a vertigem, também dirija ou direcione seu olhar, sua leitura.



A invenção do crime
Leida Reis
Grupo Editorial Record
160 páginas

LYSLEI NASCIMENTO
é professora de literatura da UFMG.



Daniel Mansur



OBSERVATÓRIO

UM OLHAR SOBRE
"HABITÁVEIS", DE LILIANE DARDOT

RENATA MARQUEZ

O lugar privilegiado da prática do desenho como observatório íntimo e solitário do mundo, tal como Liliane Dardot a executa há décadas, apresenta-se, dessa vez, compartilhável. Habitável? O próprio lugar da observação do desenhista é agora o ponto de interesse que, no seu processo de desenvolvimento como pesquisa, acaba por conformar novas situações, situações espaciais de desenho. Aquele espaço outro – o campo, o jardim, o microcosmo formal explodido (que às vezes nos lembrava, aqui do agreste, as fotografias de Karl Blossfeldt) já vinha sendo transportado como imagem para a sua obra, seja como memória de formas na superfície da pintura ou como a memória metódica dos cadernos de anotações, mas agora esse espaço deixa de ser apenas uma superfície de registro para desdobrar-se em lugar.

Esse novo lugar compartilhável contém aqueles espaços outros já conhecidos, sejam eles espaços agrestes ou arquitetônicos, mas apresenta-se agora como um lugar de acumulações. Ao operar estratégias artesanais de construção de formas-desenho, a artista nos oferece um conjunto de espaços peculiares de observação do desenho, desenhos que forçosamente se sobrepõem à observação do espaço exterior imediato, através da nossa imersão nos cubos e da luminosidade na semi-transparência do material usado como suporte. O desenho, então, funciona como uma espécie de lente de aumento, uma forma-calibragem do olhar que maneja muito bem as escalas do mundo.

O novo lugar, esse observatório habitável por nossas cabeças, feitos na medida delas, deslocamos a uma outra categoria de espaço: o espaço da observação científica. Por que não falar de laboratório, esse ambiente controlado que finalmente se assemelha aos museus e galerias, tão assepticamente branco quanto eles mas, ao mesmo tempo e imprevisivelmente, tão incontrollável no que diz respeito aos seus desdobramentos, às suas interfaces com o mundo exterior?

● ● ●

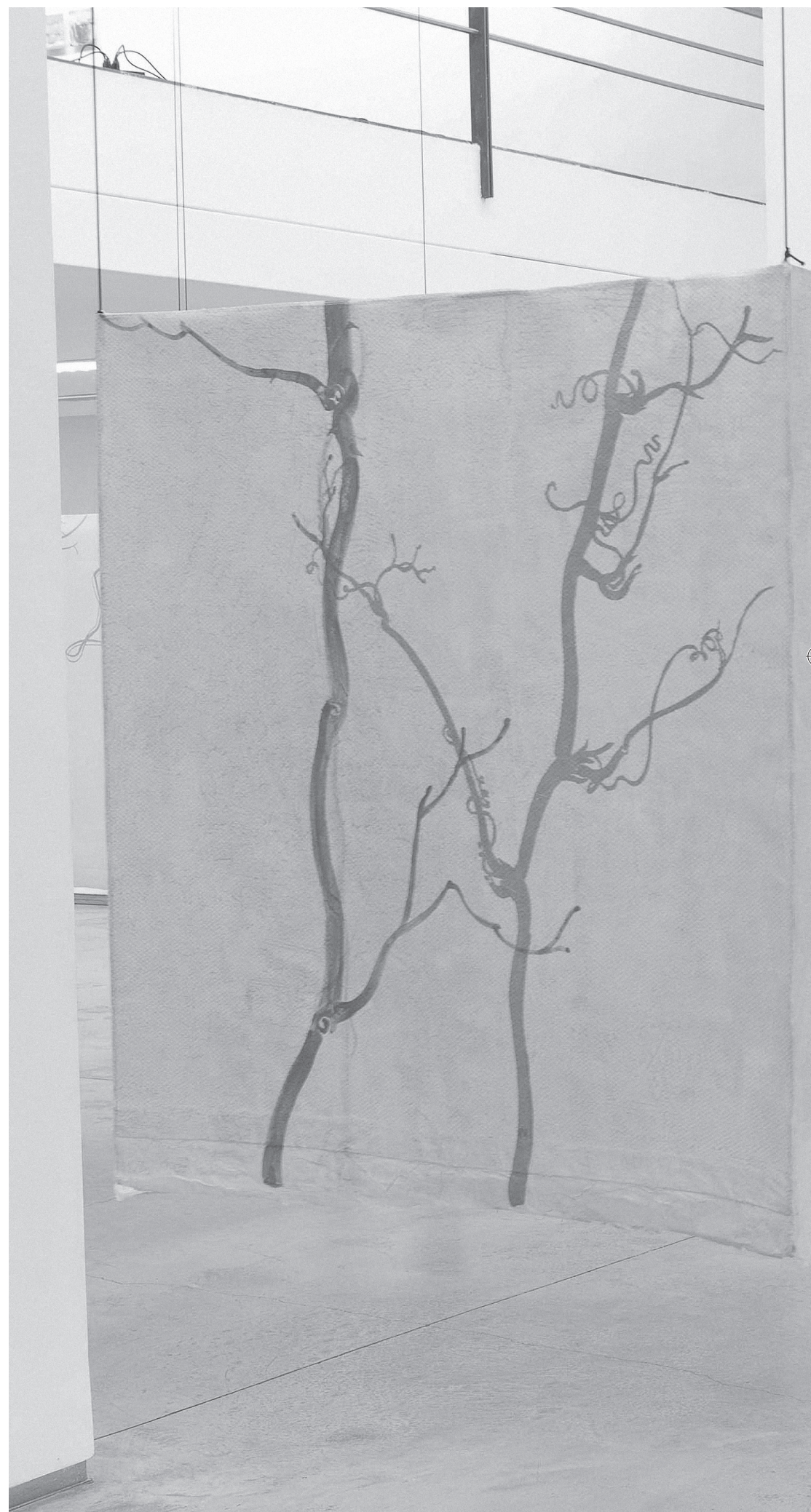
As **escalas do mundo** são assuntos que permeiam os trabalhos expostos e são o fundamento problemático de qualquer prática da observação, seja ela científica ou artística. Navegando entre as escalas, Liliane produz um novo grupo de trabalhos que, através da fotografia, revela e compartilha um ponto de vista transformador dos objetos. A fotografia como instrumento de descoberta ou invenção, prótese visual ao mesmo tempo que fábrica de signos, redesenha objetos encontrados, redefine a sua escala, reconhece-os distintos, e finalmente transporta-os para outra dimensão de entendimento e possibilidade. O conjunto de vasos de cerâmica fotografados uniformemente, sistematicamente, são uma espécie de *objet trouvé* incorporado ao imaginário artístico-científico: a fotografia dos vasos produzidos no Nordeste dá-lhes outros usos. Na Grécia as ânforas utilizadas para conservar vinho, azeite, mel e água serviam de tela de desenho e pintura (é inevitável pensar nessa história antiga) e as ânforas brasileiras, vendidas em beira de estrada, que têm naturalmente uma arqueologia bem mais recente e rudimentar, trazem a pergunta: já carregaram algo de fato ou são vítimas indefesas do artesanato-em-série? Liliane nos conta que são vasos artesanais já muito usados, com o registro em sua superfície dos anos de uso como recipientes para guardar água. Seus grãos de barro queimado, suas cores de barro queimado, suas formas irregulares de barro queimado são reapresentadas, cada uma delas, como um universo-contêiner, um avesso que mimetiza **um planeta a ser conhecido**, disfarçando o seu uso cotidiano ao conectá-lo com uma possível universalidade. O *objet trouvé* transforma-se em composição de ciência-ficção, um acidente de percurso (na beira da estrada) que muda o destino do cotidiano.

A situação explícita de observatório que permeia todos os trabalhos expostos sugere a livre relação da arte para com a ciência. Vestígios de observação botânica, genética e astronômica são encontrados nas imagens imersivas que são, elas mesmas, construídas através de um procedimento geológico: camadas de desenhos, camadas de papel, camadas de tempos acumulados. Uma nova organização das coisas é formulada: assistimos à classificação taxonômica muda dos planetas recém-descobertos; ao esquema esvoaçante da reprodução lenta das sementes das plantas; às identidades microscópicas dos seres codificados e protagonizamos movimentos de entrada e saída nesse **universo de reconhecimento**.

RENATA MARQUEZ

é Professora de Análise Crítica da Arte na Escola de Arquitetura e Design da UFMG e curadora do MAP. Editora e ensaísta, publicou *Espaços Colaterais* (2008), *Domesticidades: guia de bolso* (2010) e *Atlas Ambulante* (2011).

Daniel Mansur





transatlântico

LEO GONÇALVES

adiar o dia de sair do mar
se enturmar com o mar
sem querer domar o mar
ser do mar
fazer com que o mar
em ser espelho olhe-se
no acordo do céu
sem horizontes nem limites
aceitar que o mar
em sendo mar se torne léu
sereia e todo ser
que se molha que se olha
em cada pele cada prole
tornar-se ele pele com pele
formar brânquias
formar guelras
e barbatanas
para estar no mar
querer morar no mar
esquecer os dias de adiar
e se espriar por lá
pacificamente
atravessar o mar
num barco a vela
num transatlântico
ou num vapor
seguir por onde for
seguir por onde o vento indicar
ouvir as conchas ler os búzios
e deixar-se levar
deixar-se levar no mar
morrer no mar dormir no mar
viver o mar
infinitivo mar

LEO GONÇALVES

De Belo Horizonte. Tradutor e poeta, autor de *WTC Babel S.A.* e *das infimidades* (poemas, 2004).



Carlos Wolney