

SUPLEMENTO

Belo Horizonte, Novembro/Dezembro 2013
Edição nº 1.351
Secretaria de Estado de Cultura



Aracy Lamounier



sta edição abre com um texto inédito de Duílio Gomes, contista da chamada Geração Suplemento que dirigiu nosso jornal nos anos 80 e que faleceu há dois anos, em novembro de 2011. Apesar de ter dedicado toda sua carreira literária ao gênero conto, a narrativa que hoje publicamos talvez se enquadre mais numa memória amorosa, numa visão de sua infância na histórica cidade de Mariana — onde nasceu em 1944 — através das figuras de sua mãe e de três tias. De qualquer forma, mesmo que não pretendesse transformar suas lembranças em literatura, a força de sua arte se mostra em pleno esplendor nessas linhas de saudade.

Mais dois contistas com tendências experimentais estão aqui presentes: Rodrigo Leste, também poeta e homem de teatro, e Jairo Faria Mendes, que constrói um edifício à sua maneira. A poesia vem representada pelo poeta mineiro Antonio Barreto, pela tradução de Bruno Brum da obra do norte-americano Jerome Rothenberg, pela seleção de poemas de Victor Del Franco e pelo estudo que Ruth Silviano Brandão fez sobre o livro de Alícia Duarte Penna. E meio século de poesia é tratado num ensaio de Affonso Romano de Sant’Anna.

As artes plásticas estão representadas na matéria de Teodoro Rennó Assunção sobre duas exposições de Solange Pessoa, além do trabalho de capa de Mary Lane Amaral.

Por fim, dois ícones da geração de mineiros que debandaram para o Rio de Janeiro nos anos 40 são revistos na entrevista que o jornalista e poeta Wilson Figueiredo concedeu a João Pombo Barile e no ensaio de Victor da Rosa sobre a reedição de dois livros de crônicas de Paulo Mendes Campos.

SUPLEMENTO



Capa: Mary Lane Amaral

Governador do Estado de Minas Gerais
Secretária de Estado de Cultura
Diretor-geral da Imprensa Oficial de Minas Gerais
Superintendente do SLMG
Diretor de Apoio Técnico
Diretor de Articulação e Promoção Literária
Agência
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
Eugênio Ferraz
Jaime Prado Gouvêa
Marcelo Miranda
João Pombo Barile
Traço Leal
Plínio Fernandes
Danilo Lucari Ribeiro e Cassiano Reis
Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Eneida Maria de Souza,
Carlos Wolney Soares, Fabrício Marques
Elizabeth Neves, Aparecida Barbosa, Ana Maria Leite Pereira,
André Luiz Martins dos Santos, Flávia Arianne Nunes (estagiária)
Marcelo Miranda – JP 66716 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

DORITA, CARMITA, MERCITA E LOURDITA

DUÍLIO GOMES

Dra o Dia da Árvore e lá estava eu, ajoelhado e atraindo, plantando uma no recreio do Grupo Escolar Dom Benevides. Me sujei de barro, me enlameei, mas valeu a pena. Ela ficou empenhada, verde verde, na altura do meu rosto.

Levantei e procurei minha mãe entre as professoras. Ela estava conversando com minha tia, na sacada que dava para o recreio. Acenei para as duas, chamando pelos seus nomes, e mostrando minha árvore. Era estimulante plantar uma árvore no dia dela e estudar no Grupo onde a mãe da gente era professora e a tia, vice-diretora. Uns meninos tinham ciúmes, outros tinham admiração, outros tinham inveja e eu tomava a “sopa dos pobres” todas as segundas-feiras porque minha mãe, que organizava a fila dos meninos pobres, me chamava. Pra dar exemplo, pra eu não ter orgulho besta de filho de professora e sobrinho de vice-diretora e também porque a sopa era suculenta, quentinha e fazia muito bem à saúde.

Eu não era aluno de minha mãe, mas a sala dela era ao lado da minha e então, nos dias da sopa, ela abria a porta e chamava: fulano, sicrano,

beltrano. O beltrano era eu. No princípio eu ficava com vergonha, não querendo ir, fechava a cara. No final eu era um dos primeiros da fila e gostava de me imaginar bem pobre, abandonado no mundo e com um remendo na calça, mas com minha mãe e minha tia ali por perto e a sopa fumegante de batatas, alhos, cebolinhas e macarrão, meu Deus sei lá que coisa divina fermentando naquele caldo amarelo de segunda-feira.

Quando era maio ou junho e nossa cidade, Mariana, mergulhava em uma névoa espessa de frio e permanecia invisível entre as montanhas e os bagres se congelavam no Ribeirão do Carmo, ela estava lá, minha mãe, chamando para a sopa dos pobres e era quando eu mais gostava. Minha tia tocava piano na sala de baixo, ensaiando marchas festivas com os meninos e o Grupo Escolar Dom Benevides navegava errante sobre rolos brancos de névoa e a gente era feliz.

Sempre que havia necessidade de levantar fundos para a caixinha escolar, minha mãe e minha tia faziam bolos que eram rifados entre os alunos. Eu comprava o meu número, mas minha mãe sempre me dizia que, se eu fosse o premiado, teria de mandar tirar de novo um outro número. Por mais que eu quisesse ser premiado, nunca fui. De qualquer forma minha mãe sempre fazia outro bolo pra gente, em casa. E colocava glacê e confeitos coloridos. Ela tinha aqueles livros de receitas que herdara de minha avó Sinhá e ia sempre acrescentando outras, que as amigas e vizinhas trocavam com ela ou então recortava as que vinham nas revistas “Seleções” e as colava nos cadernos de capa dura.

Desde os tempos de solteira, minha mãe colecionava receitas. Dorita, faça os seus pastéis e o seu frango ao molho pardo para o almoço de hoje, pedia minha avó na grande sala da casa onde moravam os dez irmãos. Eram quatro moças e seis rapazes crescendo em um solar de esquina no princípio do século, com janelas de parapeito em ferro batido, um bom piano alemão que meu bisavô mandara vir do Rio em lombo de burro, muitos quartos, uma escada larga de madeira e um quintal onde um forno de barro estava sempre cozinhando alguma coisa.

No carnaval, os dez irmãos chamavam os amigos e se reuniam na sala de visita para o baile. Tia Carmita tocava marchas e valsas no piano escuro com candelabros dourados e as pessoas mais velhas ficavam se abanando, sentadas em cadeiras de palhinha dispostas ao longo da sala. Minha mãe tocava violino, tia Carmita batucava no piano, meu pai – que nessa época namorava minha mãe – levava o seu violão e uma outra tia, Lourdita, substituída tia Carmita ao piano quando ela se cansava. Tio Celso tocava piano escondido porque naquele tempo não ficava bem para um homem de família tocá-lo em público.

À noite, sem cinema ou outra diversão, as ruas mal iluminadas povoadas de fantasmas errantes, a regra geral era promover saraus amenos, com piano, chás e bolinhos. Tio Francisquinho, o mais animado da família, estava sempre inventando uma brincadeira nova ou pregando alguma peça em alguém. Quando o dia nascia, Mariana perdia os seus fantasmas e o sol vinha banhá-la generoso e morno, acionando os mecanismos da fábrica de tecidos, movimentando as rodas do trem de ferro, soprando os foles dos órgãos nas igrejas ou simplesmente fazendo crescer a grama e as flores nos jardins públicos, dourando as

costas dos bagres no ribeirão do Carmo, secando as roupas nos coradours das casas.

Meus tios estudavam no ginásio público e minha mãe com suas três irmãs frequentavam o Colégio das freiras. Nas manhãs ensolaradas de sábado, as cortinas da sala eram amarradas uma a uma e o chão, encerrando com escovão, refletia asséptico o lustre do teto, as cadeiras de palhinha e o verniz escuro do piano. Do quintal vinha o perfume de uma quitanda qualquer sendo cozida, as jabuticabeiras ardiavam negras de frutas e os canários, de suas gaiolas, celebravam mais um sábado de sol em Mariana.

Minha avó tricotava na sala, meu avô lia o jornal e minha mãe, minhas tias e meus tios ficavam nas janelas conversando ou iam para a rua encontrar os amigos. À noite, suponho, os fantasmas voltavam a circular pelas ruas carregadas de sombras, sobradões e igrejas. E o trem noturno apitava na curva da ponte de tábuas.

Quando o meu avô morreu, o piano foi fechado e as cortinas cerradas. Uma sombra desceu sobre o solar e as tarjas negras foram divididas entre a viúva e os filhos. As noites ficaram um pouco mais frias e os fantasmas se agruparam como blocos brancos de sanguessugas pelas ruelas e becos, virtualmente eles sempre deixavam suas impressões digitais pela noite, arranhando-a desesperados ou sonhadores. Montes de sinos, tocados em igrejas, capelas ou cemitérios, ecoavam com maior ressonância pela cidade e seus arredores. Depois o sol voltou a surgir, o piano foi espanado e reaberto, as cortinas puxadas e as tarjas pretas jogadas no lixo. O piano tocava novamente marchas e maxixe, o galo puxou um solo glorioso no poleiro do quintal e a vida foi em frente, empurrando fantasmas.

Dorita, Carmita, Mercita e Lourdita estavam sempre juntas, cozinando, tocando piano e violino, fazendo bordados com a mãe, estudando francês no canapé da sala. Mercita gostava de roupas de seda, perfumes e jóias. Dorita e Carmita preferiam, acompanhando os meninos, pegar frutas nos vizinhos (eles nunca diziam roubar, que era feio, mas pegar. E pegavam-nas aos montes, maduras ou verdes).

Lourdita já tinha outra queda: rezas. Não perdia missa, possuía seus santos de predileção e fazia as novenas noturnas de olhos cerrados, como se levitasse. Ela não tinha namorado, mas havia um rapaz nas vizinhanças que aparecia de vez em quando e ficava sentado no canapé junto dela, chapéu na mão, sério, caladão, meio ressabiado, meio apaixonado. Nunca se deram as mãos e ele só aparecia raramente, mas quando aparecia era como se o mundo fechasse meia porta em frente ao canapé. Era uma coisa meio mística, silenciosa, palpitando entre a veneração e o receio de quebrar qualquer coisa frágil.

Uma noite ele chegou e perguntou por Lourdita. Minha avó – ao lado de minha mãe e tia Carmita – disse que ela entrara para o convento com a mesma naturalidade com que teria dito foi à esquina. O rapaz, terno de linho branco, chapéu na mão, a princípio apenas piscou os olhos sem entender. Depois perdeu a cor e começou a amassar o chapéu nas mãos. Ele estava de fato transtornado, mas procurava manter o autocontrole. E estava conseguindo isso razoavelmente. Deu meia volta e já ia saindo



Carlos Wolney

quando voltou-se de súbito e então gritou – *tanta moça sem graça que podia entrar para o convento e logo ela, logo ela...* Quando ele desceu as escadas, aos tropeções, minha avó, minha mãe e minha tia se deram os braços e riram de engasgar.

Estava todo mundo crescendo e noivando. Tio Firminho, impressionado com a irremovível vocação religiosa da irmã, foi ser padre. Tio Auto casou-se com uma carioca e foi morar no Rio. Tio Celso preferiu estudar Direito em Belo Horizonte e tocar piano escondido em alguma casa de amigo. Daniel, o namorado de Dorita, pediu-a em casamento depois de uma serenata ao luar, com violão e cavaquinho. Seu amigo e

primo, Antônio, fez o mesmo com tia Carmita. Mercita, que gostava de joias e roupas francesas, casou-se com um professor de matemática que era descendente de família nobre com brasões nos faqueiros e baixelas de prata e foram morar em Ouro Preto. Tio Zezé e Tio Francisquinho acompanharam tio Celso e optaram pela boemia infinitamente mais alegre de Belo Horizonte. Sobraram minha avó e tio Laspinho. Laspinho era o apelido de Tio Aldo. Tão pequeno esse tio Aldo dando sempre a impressão de não crescer jamais, que a empregada dizia *coitado, miudinho assim parece um “laspinho” de escrever...*

Um dia o solar foi vendido e tio Laspinho mudou-se com vovó Sinhá para Belo Horizonte. Tio Celso formou-se em Direito e voltou para Mariana. Casou-se com uma moça portuguesa. Depois se candidatou a deputado estadual. Minha mãe, tia Carmita, papai, tio Antônio e as empregadas de tio Celso dobravam milhares de volantes de propaganda eleitoral do PSD, o Partido Social Democrata, nas madrugadas frias de Mariana. Tio Celso se filiara ao PSD, que era também o partido de Juscelino Kubitschek, seu amigo e na época o governador de Minas Gerais.

Marchas cívicas varriam as ruas. A voz de Getúlio Vargas, presidente do Brasil, chegava furada de estalidos elétricos aos rádios das casas, discursando aos trabalhadores do Brasil. O mundo estava em guerra, mas Mariana permanecia em um clima meio festivo de marchas cívicas, discursos inflamados de correligionários do PSD e da UDN, nuvens de cédulas de propaganda eleitoral atiradas das sacadas dos sobradões e que depois viravam aviõezinhos ou frotas de barcos descendo o Ribeirão do Carmo.

Tio Celso acabou eleito deputado, ganhou muitos afilhados e também muitos inimigos. Chuvas e sóis temperaram e enegreceram paredes e telhados em Mariana, alguns sobradões iam sendo derrubados para dar lugar a chalés barrocos, insetos nasceram e morreram aos turbilhões em torno das lâmpadas, trombas d'água explodiram o Ribeirão do Carmo fazendo com que ele jogasse centenas de bagres mortos nas ruas às suas margens, o tempo rachou os sinos, procissões e bandas de música subiram e desceram ladeiras, fantasmas sussurraram pelas esquinas e becos, tropas de burros, com seus tropeiros e cargas, cruzaram todos os quadrantes da cidade que ia crescendo sem vontade de crescer e um dia tiraram os retratos de Getúlio Vargas das paredes e penduraram os de Juscelino Kubitschek. Ele era o novo presidente da República.

Tomando minha sopa, no Grupo Escolar Dom Benevides, eu fitava o sorriso daquele homem Presidente no retrato. Parecia mais alto e mais corado que o Dr. Getúlio. Numa quinta-feira, Juscelino Kubitschek apareceu em Mariana acompanhada de uma comitiva que não tinha mais fim. Ele almoçou na casa de tio Celso e depois visitou o nosso Grupo Escolar. Eu hasteei a bandeira do Brasil enquanto tia Carmita tocava o Hino Nacional no piano. De emocionado quase deixo a bandeira vir com todas as suas estrelas mastro abaixo.

Nunca vira tanto carro, tanto padre e tanta gente de terno como naquele dia. Juscelino discursou, o prefeito discursou, o Arcebispo discursou, tio Celso discursou e quando ninguém mais aguentava discurso,

Juscelino foi embora com sua comitiva dando adeus, sorrindo sempre. Nós, os meninos, corremos atrás dos carros como cachorrinhos, agitando bandeiras. Naquele dia foi feriado e não tivemos aula.

Quando meu pai, por sugestão de tio Celso, se candidatou a prefeito de Mariana e ganhou, atravessei o Ribeirão do Carmo a nado, para comemorar. À noite tivemos festa em casa. Mamãe, tia Carmita, nossa babá Maria (que a gente chamava de Baía), uma moça que mamãe criava, Tereza, alguns vizinhos e tia Mercita – que veio coberta de peles e jóias de Ouro Preto – fizeram doces, empadas, tortas, bolos, assaram leitões, cristalizaram frutas, gelaram mousses do lado de fora da janela durante a madrugada estalando de frio que antecederia a festa, enceraram e enfeitaram a casa. Dormi no meio da festa.

Já éramos seis irmãos em casa. Meu pai dizia que parava por aí. Eu, Danilo, Darcílio, Daniel, Djalma e Fatinha. Mais algum, são Daniel? Não, stop. Éramos seis, como no romance. Mais o meu cachorro Piloto, branco, agitado e doce.

Um dia tio Antônio morreu e tia Carmita, que não tivera filhos, foi para Belo Horizonte, morar com tio Laspinho e vovó. E um outro santo dia, como era inevitável, fechamos a casa e também fomos para a capital. Morar em apartamento, meu Deus, resmungou Danilo. Piloto ficou na casa de tio Celso, lambeu minha mão, eu lambi a testa dele. Minha mãe levou todos os livros de receitas. Piloto ficara para trás, o Grupo ficara para trás, a sopa ficara para trás, todos os fantasmas ficaram para trás, a vida ficara para trás.

Meu pai aposentou-se da política. Tia Mercita enviuvou e foi morar no Rio de Janeiro, com suas joias e lembranças. Tia Lourdita – que sua Congregação rebatizara de Irmã Bernadette – foi convidada para dirigir uma creche em São Paulo. Tia Carmita continuou tocando maxixes no piano. Minha mãe vendeu o violino e tornou-se a melhor quituteira e doceira do Brasil. A gente era feliz. A gente era um conto. Este conto.

DUÍLIO GOMES

nasceu em Mariana, em 1944. “Dorita, Carmita, Mercita e Lourdita” retrata um trecho de sua vida passada naquela cidade mineira.

Mudando-se com a família para Belo Horizonte, na década de 60, o autor começou a frequentar o Suplemento Literário do *Minas Gerais*, fundado pelo escritor Murilo Rubião, que editou seus primeiros contos. Na década de 70, formou-se em Direito pela UFMG e lançou seu primeiro livro de contos, *O Nascimento dos Leões*. Voltado inteiramente para o gênero conto, Duílio Gomes publicaria, depois, mais três livros *Verde Suicida*, *Janeiro Digestivo* e *Deus dos Abismos*, que venceriam três prêmios literários de âmbito nacional: “Cidade de Belo Horizonte”, “Fernando Chinaglia” e “Guimarães Rosa”.

Na década de 80, Duílio Gomes integrou a comissão organizadora das Bienais Nestlé de Literatura e foi traduzido para o francês, inglês, italiano, alemão, espanhol e checo. Seus contos estão espalhados por 35 antologias coletivas.

Duílio Gomes faleceu em Belo Horizonte, em 2011.

C O N, T O B D I O

JAIRO FARIA MENDES

No Edifício KJ existem cinco mil ou cinco milhões de apartamentos, em que moram milhares ou milhões de minerins.

O 0000 está desocupado. Nem minerins, nem baratas, nem ratos, nem gatos, nem cachorros, nem pulgas...

No 303, alguém incomunicável... e uma televisão velha ligada...

Uma moça anda de burca em casa, no 409, e às 18 horas reza. Sua mãe gorda também...

Minerins se agarram no elevador, nas escadas, nos corredores e são assistidos pela televisão por dezenas de porteiros e porteiras...

No 704, a feminista F.F.F. leva amigas mais feministas ainda para jantar. As filhas, estilo Barbies feministas, deitadas no sofá assistindo futebol feminino.

A única companhia da barata do 809 é seu Anacleto...que fala de doença...

Um palhaço chora no 1111...

As garotas de programas, algumas já ironicamente idosas, rezam o terço no 6969.

Uma festa com 50 minerins superlotam os 25 metros quadrados do 2501.

Vários moradores poetas poetizam o KJ. No 2705 moram a mãe e seu jovem filho poeta, de forma silenciosa. Ao lado, o vizinho monge, em silêncio absoluto.

O velho mordomo, metido a rico, houve música clássica e toma vinho Canção... no minúsculo 2903.	
O travesti do 2424 não trabalha hoje. Vai ficar em casa com sua mulher e filhos.	
As baratas e ratos dividem o espaço de maneira solidária e harmônica no 3014.	
No 3015, vinte gatos pulgentos cuidam da dona também pulgenta...	
No 3620, um ex-militar de direita fala, sozinho, mal de todo mundo...	
Para complicar o conto edifício, o menino poeta do 2705 foge com a garota de burca do 409 e alugam uma kitnet no prédio ao lado, o JK, onde moram milhares ou milhões de seres. Ou seja, onde nunca poderão ser encontrados...	
Uma ex-milionária desinfeta a sua residência várias vezes por dia... Ela prefere que não seja revelado o número de seu apartamento.	
No apartamento do lado. Uma moça com cara de boliviana, que veio do Paraguai, chora assistindo uma novela Mexicana, que se passa no Panamá.	
Ela se apaixona por um poeta parnasiano, morador do KJ, que conheceu em uma longa viagem de elevador.	
O edifício balança, balança, mas não cai...	
Um casal de cegos passa o dia na janela, no 4049 ... respirando ar puro, uai!	
Em busca de liberdade, alguém tenta sair voado pela janela, mas não consegue. Uma pena...	
Famílias de emos e punks convivem em paz no 70 andar.	
Para tornar o conto edifício mais interativo, a ex-milionária, buscando salvação financeira, passa a frequentar o terço das garotas de programa do 6969.	
Os meninos ficam cuspiando nas pessoas que passam nas ruas...	
Um alpinista famoso tenta subir a pé os não sei quantos andares do KJ. Mas no penúltimo andar...	
...é assaltado...	
Os minerins vão ao terraço do KJ para conhecer a neve...	

JAIRO FARIA MENDES
é escritor, jornalista e professor de Jornalismo na Universidade Federal de São João Del-Rei. Publicou *O ovo do mineirim* em 2011.

CONVERSAS

JEROME ROTHENBERG

TRADUÇÃO DE BRUNO BRUM

Estou sempre em busca de novas formas e caminhos, mas também de maneiras de trazer para a minha própria linguagem as mais antigas possibilidades de poesia que remontam às culturas arcaicas e primitivas que se abriram para nós nos últimos cem anos.” Esse trecho, extraído do livro *Poems for the Game of Silence*, me parece uma boa síntese do pensamento estético e da atuação de Jerome Rothenberg ao longo das últimas décadas. Nascido em Nova York em 1931, esse filho de imigrantes judeus poloneses tem sua trajetória marcada pelo constante diálogo com os movimentos de vanguarda do século XX, como o Dadaísmo, o Grupo *Fluxus*, os *Beats*, além dos poetas em torno dos grupos L=A=N=G=U=A=G=E e *Black Mountain*, ao mesmo tempo em que realiza um extenso trabalho de pesquisa e divulgação das vozes poéticas à margem do cânone ocidental, que ele próprio denominou *Etnopoéticas*, em grande parte reunidos no livro *Technicians of the Sacred* (1968). Além de seus próprios livros de poemas, publicados com regularidade desde sua estreia, em 1960, com *White Sun Black Sun*, Rothenberg possui também um extenso trabalho como tradutor (Paul Celan, Gunter Grass, Eugen Gomringer, Hans Magnus Enzenberger, entre outros), performer, organizou inúmeras antologias e escreveu peças para o teatro (sua peça *Poland/1931* foi montada pelo Living Theater em 1981). Investiu também na poesia falada, não apenas como pesquisador, chegando a gravar mais de uma dezena de discos.

Os poemas a seguir foram extraídos dos livros *That DADA Strain* (1983) e *Poems for the Game of Silence: 1960–1970* (1971), ambos inéditos no Brasil. Embora não ofereça uma visão aprofundada da obra desse criador múltiplo e profícuo, o que ora se apresenta é um pequeno recorte que, apesar da exiguidade, nos dá algumas pistas dos diversos caminhos trilhados por seu autor. No prefácio ao livro *That DADA Strain*, Rothenberg afirma que o poema falado diz coisas que sua forma escrita insiste em calar. Que as letras aqui impressas sirvam de estímulo para novas buscas. de Minas”), ei-lo: são rumores de profeta, rumores da língua de um profeta que vazam pelo entretecido texto do “poeta social”.

CONVERSA SEIS

O que há em um nome?

(Sons.)

Quero saber quantos sons.

(Eu nunca conto sons.)

Você conta batidas?

(Não, eu conto pausas.)

Conte uma agora.

(Uma duas três quatro cinco seis sete oito nove dez onze doze treze.)

Isso soa como uma longa pausa.

(Sim, pausas são intermináveis.)

[CONVERSATION SIX// What's in a name?/ (Sounds.)/ How many sounds is what I want to know./ (I never count sounds.)/ Do you count strokes?/ (No I count resolutions.)/ Count one now./ (One two three four five six seven eight nine ten eleven twelve thirteen.)/ That sounds like a long resolution./ (Yes resolutions are forever long.)]

CONVERSA SETE

Estou construindo uma máquina.
(Deixe-me vê-la.)
Aqui está.
(Onde esta peça se encaixa?)
Atrás dessa outra.
(E onde fica a janela para olhar para a máquina?)
Na lateral da máquina.
(A máquina ficará de pé nesse chão?)
Não, nessa área.
(Quero escrever meu nome bem no meio dela.)
Minha área é uma máquina.
(Posso cruzá-la?)
Não.
(Então eu quero me sentar na sua máquina.)
Não; máquinas podem quebrar.

[CONVERSATION SEVEN// *I am building a machine./ (Let me see it.)/ Here it is./ (Where does this piece go.)/ Behind this piece./ (Where does a window go to look at the machine.)/ It goes alongside the machine./ (Is the machine going to be standing on this floor.)/ No in this field./ (I want to write my name in the middle of your field.)/ My field is a machine./ (Can I cross it.)/ No./ (I want to sit on your machine then.)/ No; machines can break.*]

CONVERSA DEZ

[CONVERSATION TEN// *They will rise up & murder you./ (I am dead already.)/ They will move libraries into your churches & trade your daughters to the Moors./ (I only ask a fair return.)/ They will defile you with money their lewd fingers will never let you sleep./ (I welcome their attentions.)/ The children of Ham & the children os Canaan will be at each other's throats./ (I believe you.)/ Have you no fear that your loins grow feeble that there will be no tallow for generations to come?/ (I have never understood this.)/ They will live on the fringe of your cities thir faces will be like yours & their will kiss you like brothers./ (Then I will rise up and murder them.)*]

Eles se erguerão & te matarão.
(Eu já estou morto.)
Eles farão das suas igrejas bibliotecas & negociarão suas irmãs com os Mouros.
(Eu só peço um preço justo.)
Eles te contaminarão com dinheiro e seus dedos lascivos jamais te deixarão dormir.
(Sua atenção é bem-vinda.)
Os filhos de Ham & os filhos de Canaã estrangularão uns aos outros.
(Eu acredito em você.)
Você não teme que sua carne ceda & não haja sustento para as futuras gerações?
(Eu nunca entendi isso.)
Eles viverão à beira de suas cidades, com os rostos parecidos com o seu & te beijarão como irmãos.
(Então eu me erguerei & os matarei.)

[CONVERSATION THIRTEEN// *I was talking to him./ (Yes.)/ He was talking to me./ (Was he.)/ We were talking to each other about the weather & also because of talking./ (Was he talking to you because of talking.)/ No the weather is innocent./ (The weather is fine.)/ But the weather is best to be talking about not only the weather of course./ (Were you talking about tomorrow.)/ No we were talking tomorrow./ (He talks I talk & you talk.)/ Then everybody will soon be talking./ (Yes.)/ Tomorrow./ (Yes.)/ It is better to have no regrets then everybody is fine.]*

CONVERSA QUINZE

Eu queria algo para comer.
(Eu não queria nada.)
Eu queria um lugar para o descanso & outro para as delícias do sono.
(Eu queria os prazeres da caridade.)
Eu queria o clima.
(Eu queria você.)
Você sentiu fome?
(Não.)
Você foi notado?
(Eu fui notado & nunca senti fome.)
Eu queria mãos.
(Eu queria estar fora de alcance.)
Eu queria que minhas mãos estivessem amarradas ao seu corpo.
(Eu queria que seu corpo estivesse amarrado à minha casa.)
Eu era um animal & nunca me sentia livre.
(Eu queria a vingança dos justos.)

CONVERSA TREZE

Eu conversava com ele.
(Sim.)
Ele conversava comigo.
(Mesmo?)
& falávamos um com o outro sobre o clima assim por falar.
(Ele falava com você por falar?)
Não, o clima é inocente.
(O clima é bom.)
Mas é claro que o melhor é não falar só sobre o clima.
(Vocês conversavam sobre o amanhã?)
Não, nós conversávamos amanhã.
(Ele fala, eu falo & você fala.)
Então em breve todos falarão.
(Sim.)
Amanhã.
(Sim.)
O melhor é não ter arrependimentos, então estão todos bem.

[CONVERSATION FIFTEEN// *I wanted something to eat./ (I wanted nothing.)/ I wanted a place for resting & another place for the pleasures of sleep./ (I wanted the joys of charity.)/ I wanted the weather./ (I wanted you.)/ Were you hungry?/ (No.)/ Were you remarkable?/ (I was remarkable & was never hungry.)/ I wanted hands./ (I wanted to be free of touch.)/ I wanted my hands to be tied to the side of your body./ (I wanted your body to be tied to the side of my house.)/ I was an animal & was never free./ (I wanted the vindication of the just.)]*

BRUNO BRUM
mineiro de Belo Horizonte, venceu o Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura, na categoria Poesia, em 2010, com o livro *Mastodontes na sala de espera* (Crisálida, 2011).

ALÍCIA DUARTE PENNA

QUARENTA E DEZ POEMAS DE

RUTH SILVIANO BRANDÃO

Primero vem o título. Nem sempre se presta atenção aos títulos, mas ao que vem dentro do livro. Dentro e fora, o título dos poemas de Alícia Duarte Penna mostra que alguma coisa cai: Quarenta e dez poemas, o dez vem uma linha abaixo, vem dependurado, suspenso, quase caindo. 40 e 10 são 50, mas as partes do livro se dividem no sumário e, 46 + 4, em 2 conjuntos assimétricos. Ainda não entrei nos poemas, como entrar, por quais portas?

Os números contam em poemas que se contam, mas, descontam, deixam cair, apontam a queda do alto, do magnífico e esses contos que contam a memória já vêm enxutos, depurados do mito de um passado grandioso. Por isso, não há o excesso de palavras, mas depuração e

mesmo o eu lírico quase se apaga e deixa assomar os fatos rápidos, como em Mangabeiras 3:

Não tendo mãe nem pai
-não mais -,
A natureza fica sendo meu pai e
minha mãe,
E eu, em meio a todos os seus,
Desapareço. (QPD: 71)ⁱ

O tom parece quase seco na apresentação dos avós, da bisavó, tios, primas, mãe. Uma família que se conta: 1, dois, três e no meio do relato quase impessoal, se não fossem as vozes que ecoam: “*não façam barulho, que seu avô não gosta*”, “*porque vamos a casa de sua avó!*” (QPD:11) . Uma casa silenciosa, na memória não há os mitos familiares sempre

recontados, talvez porque os gritos sejam abafados e as crianças recebam ordens de silêncio. Entretanto a força do relato faz que a leitura se adiante e se depare, em seguida, com as galinhas. Essas têm coração, mas é preciso limpá-las, cortá-las para chegar a suas almas: “*É uma missa o que celebro*”. (QPD:13).

E os poemas se alargam em paisagens urbanas, retratos, flashes, a vaca da rua Leopoldina, morta ou viva, encerrada em gesso, triste simulacro de uma vida rural que não permeia a escrita de Alícia, e só aparece em estátuas, “*as vacas parecem estátuas*” (QPD:15), silenciosas e estáticas na cidade que se exhibe em suas mazelas, seu silêncio, sua tristeza. Uma visão sem cores da cidade, Belo Horizonte. Onde o belo? Onde o horizonte? Os poemas são em preto e branco. Preto no branco E, no entanto, se contam, contam mais do que mil palavras, mas do



Paulo Schmidt

que uma narrativa realista ou saudosista, pois diz a poeta: “*Vagueio pela cidade/em busca do que está perdido/ e não há pistas*”. (QPD: 37) e estranhamente, mas familiarmente, os números voltam, nesta “Lira dos quarenta anos”:

Volto ao estranho apartamento 201.
Aqui também não há
um passado,
dois presentes
novecentos e setenta e três futuros
guardados contabilmente.
Olho o relógio da cozinha
- o confiável, com ponteiros -,
mas essas horas, em minutos, em segundos,
nem elas. (QPD: 37)

Lira ou anti-lira? Álvares de Azevedo ou um poeta das palavras concretas, palavras do “não”? Anti-liras, de Drummond ou Cabral? Mesmo assim, no “não”, lêem-se os sentimentos contidos, vividos ou vívidos, doídos, apesar dos números e da contabilidade, dique contra as lágrimas de uma memória ferida.

Os poetas da memória idealizam o perdido, os vinte anos, a infância, os amores que não mais há. Alícia visita o passado, sem se deixar prender totalmente em suas teias sentimentais, pois “*dentro de nós esprieta o enviesado*”. (QPD: 33), ela confessa, deixando, entretanto, se entrever o “gauche” de Drummond, o mais enviesado dos poetas que estão sussurrando em sua poesia, pois há muitas vozes nestes Quarenta e dez poemas ou quarenta poemas e dez: a contabilidade aqui não é tão

exata, embaralha-se – onde a objetividade dos números, esses que se querem exatos?

Entretanto, a poeta arquiteta outra construção nos monumentos do passado, lembranças das coisas, dos objetos das paisagens, da família, este passado a ser capturado deve ficar estático, sem movimentar-se para não embaçar as fotos, não tremular as mãos, não se deixar molhar pelas lágrimas do perdido, que, entretanto pulsa, gagueja, se repete apesar do controle da poeta, de sua exigência do objetivo: “Não sei o que tem essa máquina,/ que não escreve, não escreve (QPD: 67).

Não escreve, mas não deixa de não se escrever, dirão os psicanalistas lacanianos. Paradoxalmente o que não se escreve, entretanto se escreve, diz Marguerite Duras, em seu livro *Escrever*: “Escrever./Não posso./Ninguém pode./ É preciso dizer: não se pode./ E se escreve”.

E Alícia escreve sobre a família, a cidade e seus homens, mulheres e os ruídos urbanos do ônibus que freia bruscamente, dos nomes de escritores que não param de escrever em seus poemas, CDA, Balzac, Oswald e Pagu, Clarice, James e tantos outros que lá estão e é preciso encontrá-los, em alusões, citações. E continua sempre a vagar pela cidade, “em busca do que está perdido” (QPD: 37) e emerge em sua escrita que continua a se escrever. Não pode parar. Não para, pois o perdido é para sempre perdido, nunca totalmente capturado e, por isso, faz escrita, faz poemas.

RUTH SILVIANO BRANDÃO

é mestre e doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pós-doutora pela Universidade de Paris VIII, escritora e tradutora. É coautora, com Lucia Castello Branco, do livro *A Mulher Escrita* (2004).

VICTOR POEMAS DE DEL FRANCO

RELATIVIDADE

os dias dão voltas
na órbita absurda
do coração disparado

singular curvatura
onde tempo e espaço
pulsam em desatino

energia inconstante
massa variável
luz ao quadrado

comboio de corda
que não cabe
em nenhuma equação

HORIZONTE DE EVENTOS

vasta sinfonia
que envolve a viagem
via larga
via lauta

via láctea

clara sintonia
na leveza da luz
em que Einstein
vislumbrou o horizonte

e sorriu
e acenou:
a*deus

e mergulhou
no insondável
que em silêncio
continua
lançando os dados

ORIGAMI

nas dobras do branco
repousa o sopro da alma

pássaro na palma da mão

na leveza do papel
o voo é pura brincadeira

A MENINA DOS OLHOS

de relance
um lance de olhar
feito lança

flerte certo

após o arremesso
ela ainda sorriu
(inocente)
como se nem soubesse
onde era o alvo

VICTOR DEL FRANCO
é paulistano, poeta, editor da revista Celuzlose e autor dos livros
Auridura da trama (Giordano, 1998), *O elemento subterrâneo*
(Demônio Negro, 2007) e *Esfinge* (Dobra, 2012).

WILSON FIGUEIREDO

A POESIA CONSTANTE DA VIDA

DEPOIMENTO A JOÃO POMBO BARILE

Mário de Andrade leu seus versos quando ele tinha 20 anos – e cravou: “Você já é poeta”, escreveu, e “só não será poeta como constância se não quiser”. Não viveu para ver a estreia de Wilson Figueiredo, aos 21, com *Mecânica do azul*, em 1946, e para saber que, logo em seguida à publicação da segunda coletânea, *Poemas narrativos*, de 1948, seu jovem pupilo desistiu de ser “poeta como constância”. Desgostoso com seus versos, Figueiró – apelido vitalício posto na juventude por seu amigo Hélio Pellegrino – recolheu o livro e decidiu ser jornalista, ofício que, a poucos meses de completar 90 anos, ainda ocupa e apaixona este “mineiro do litoral”, como alguém o rotulou por ter apenas nascido em Castelo, no Espírito Santo. Instalado no Rio de Janeiro desde 1957, ele fez carreira no *Jornal do Brasil*, de cuja fase mais brilhante participou e do qual foi por muitos anos diretor. Em 2011, a FSB Comunicações, empresa a que presta serviços desde que o JB deixou de circular, homenageou Wilson Figueiredo com a publicação de *E a vida continua*, contendo, entre outros, uma seleta de textos de sua autoria, alguns deles escritos especialmente para o livro.

Neste depoimento ao *Suplemento Literário de Minas Gerais*, gravado no apartamento onde mora, no Leblon, Wilson Figueiredo fala de sua juventude, de sua formação e de amigos de vida inteira – entre eles, Autran Dourado, Francisco Iglésias e Sábato Magaldi, companheiros na criação da *Edifício*, importante revista literária que teve quatro números em 1946. Wilson fala também de outros camaradas de juventude belo-horizontina com os quais conviveu mais longamente, no Rio de Janeiro: Otto Lara Resende, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos,

Hélio Pellegrino. E, ainda, de Nelson Rodrigues, a que o ligou o convívio em redações de jornais cariocas.

Bom constatar, neste depoimento, que Wilson Figueiredo, oficialmente demissionário da literatura, nunca deixou de viver, em surdina, a constância da poesia de que falou Mário de Andrade – e da qual os frutos, esperamos todos, podem finalmente estar a caminho das livrarias.

SALVO PELA BOMBA

Eu estava no primeiro ano ginásial do Colégio Santo Agostinho, em Belo Horizonte, com 12, 13 anos de idade, quando em 1937 meu pai [o médico pernambucano Mário Figueiredo] foi transferido para Uberaba. Eu já tinha morado em Raul Soares, Divinópolis e Montes Claros. Em Uberaba, peguei um colégio completamente diferente do que tinha tido até então. Sempre embirrei com colégio de padre. Padre não ensina você a pensar, nem a coisa nenhuma. Não prepara pra nada. Fui muito mal no primeiro ano. No segundo, continuei mulambado. No terceiro, me lembro que eu sofria pra burro, não entendia quase nada das matérias. No quarto ano – naquele tempo, o ginásio era feito em cinco anos –, levei uma bomba descomunal. Meu pai ficou uma fera: “Você vai para o colégio interno em Barbacena!” Meu pai não sabia que o internato de Barbacena tinha acabado havia anos... Ele não era bravo, mas resolveu dar uma de autoridade. Consultou um professor em Uberaba, um sujeito que escrevia muito bem, cearense (tinha até um livrinho de poesia interessante, era um bom escritor), e ele indicou um ginásio em Orlândia,

no interior de São Paulo, pertinho de Ribeirão Preto. Lá fui eu, em 1941.

Foi minha salvação.

O Liceu Municipal de Orlândia era uma maravilha. Primeiro, as turmas eram mistas, metade homem, metade de mulher. Uma novidade pra gente que tinha 14, 15 anos. Achei formidável. Estava longe de casa; era um colégio misto; e depois do jantar a gente tinha duas horas pra sair e passear. Das 18 às 20 horas, você ficava na rua, na praça. Quando voltava, tinha estudo até as 22 horas, tomava o café e ia dormir. Seis da manhã, levantava, fazia ginástica. Entrei num método. O colégio era ótimo, os professores eram ótimos e eu me tornei um bom aluno. Uma coisa incrível, né? Até hoje eu digo o seguinte: nada melhor que uma bomba pra você tirar o atraso e compensar.

Passei dois anos no internato. O colégio premiava quem gostava de ler, então me convidaram para trabalhar na biblioteca. Ali eu estudava e trabalhava, numa sala cheia de livros, de cima a baixo. No ginásio a gente falava muito sobre literatura, lia muito. Minha mãe [*Ângela Isabel, Angelita*] me mandava recortes de jornais, envelopes grandes com artigos sobre literatura nacional. Era o paraíso pra mim.

ENTURMADO EM BELO HORIZONTE

Quando terminei o ginásio, pensei: vou estudar em São Paulo. Minha turma toda era de São Paulo, eu estava encaminhado para lá. Aí meu pai, sabendo que eu tinha uma namorada em Orlândia – tive uma paixão aos 16 anos –, disse: “Não, senhor, você vai estudar em Belo Horizonte”. Resolveu retomar as rédeas. E eu não achava ruim não: Belo Horizonte era uma cidade muito simpática, pequena, tinha uns 300 mil habitantes.

Cheguei a Belo Horizonte em 1943 e fui me enturmando, ao acaso. Conheci o Sábato Magaldi e outros rapazes que frequentavam um grêmio literário – e eles falaram para eu ir também. Em um mês a gente já estava íntimo. Um dia o Sábato disse: “Sou primo do Hélio Pellegrino (1924–88), você conhece?” O Hélio tinha publicado dois poemetes num jornal católico, O *Diário*. Já o Paulo Mendes Campos (1922–91) era filho do Mário Mendes Campos, colega do meu pai. Então, tudo era nome familiar, e assim fui me enturmando. Ah! Tinha lá uma figura excepcional, o Jacques do Prado Brandão [*poeta, autor de Vocabulário noturno, e um dos fundadores do Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte, 1924–2007*]. Sempre foi retraído. Dormia às 3, 4 horas da manhã, mesmo como estudante da Faculdade

de Direito. O Jacques era pura esquisitice, um solitário. Não gostava de conviver. Mas influenciou muita gente. Ele era espetacular, mas seco. Nasceu no mesmo ano, 1924, que eu e o Hélio Pellegrino – o Hélio, dia 5 de janeiro, eu e o Jacques em julho. Os mais velhos de nós eram o Paulo Mendes Campos e o Otto Lara Resende (1922–92). Tudo enturmado.

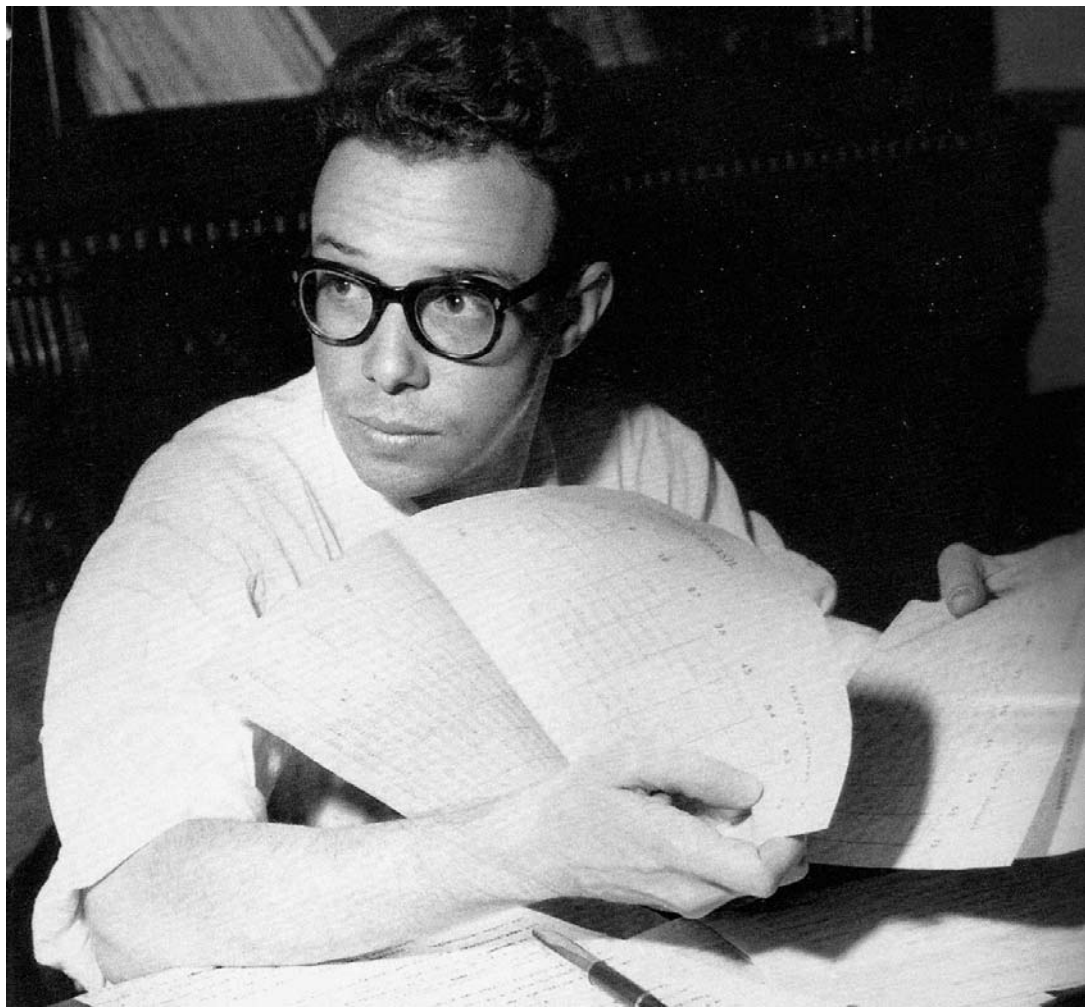
UM EX-FUTURO MÉDICO

Meu plano era fazer medicina. Fui morar numa pensão de estudantes, e ali todos cursavam medicina, estudavam feito uns animais – feriado, dia santo... Mesmo assim, na primeira prova um deles tirou 1, outro 2. “Gente, e vocês estudam desse jeito...”, comentei. “Essa matéria é difícil”, explicou um deles. Fui tomando medo daquilo. No fim do ano, já tinha mudado, saído dessa pensão, já não queria mais medicina, queria cair fora. Estava no segundo ano do curso científico – para estudar medicina, você tinha que fazer o científico. Consegui me livrar, foi quase que inconsciente. Para não assumir a decisão de mudar, sabotei minha ida para a Faculdade de Medicina. Criei um fato consumado. Quando vi que estava perdido, alguém me disse: “Olha aqui, vá para a Faculdade de Filosofia, você fica livre, não tem nem que terminar o científico, quem tem cinco anos de ginásio pode fazer o vestibular direto”. Fui fazer a Faculdade de Filosofia, escolhi línguas neolatinas, que eram mais fáceis. E assim foi.

MESTRES E AMIGOS

Um dos meus professores, na Filosofia, era o Eduardo Frieiro [*escritor, jornalista e professor, 1889–1982*], de quem me tornei amigo. Eduardo Frieiro... *Os livros, nossos amigos*... Todos os livros dele são ótimos, tem um sobre comida mineira, *Feijão, angu e couve*. Eu me dava muito bem com o Frieiro. Era ranheta, implicante... Baixinho, gorduchinho. Eu me lembro que ele me contava histórias incríveis e coisas miúdas do seu cotidiano: “Chego em casa, está sempre arrumadinho... Almoço, depois quero descansar, visto o pijama e durmo, descanso. Depois eu me visto outra vez pra sair”. O Frieiro tinha esse hábito mineiro da sesta, típico daquela época. Ele tinha um temperamento espanhol, galego.

Outro professor que era bom e que acabou amigo meu era o de francês, o Orlando de Carvalho. Virou uma espécie



de padrinho meu. Como minha família não morava em Belo Horizonte, quando eu precisava de alguma coisa, era com ele que ia falar. Um dia a família do Orlando de Carvalho saiu de férias e ele ficou sozinho. Ele trabalhava no *Minas Gerais*, eu no *Estado de Minas*. “Wilson, você não quer jantar comigo hoje à noite?” Fui jantar com ele – na zona boêmia, havia lá um restaurante famoso, não lembro mais o nome, na zona mas não era coisa boêmia não. O Otto Lara Resende, que foi aluno dele na faculdade, o Paulinho Mendes Campos, todo mundo o chamava de “professor Orlando” – e eu, de Orlando, aquela intimidade...

ILDEU BRANDÃO, “CONVERSADOR FIADO”

O Ildeu Brandão [1913–1994, contista, autor de *Um Míope no Zoo*] era uma figura... Tinha um lado engraçado. Aparecia na redação do jornal ali pelas 10 horas da noite, dizia que estava com insônia. Em vez de dormir, ia pro jornal, conversar fiado. Ele era um conversador fiado, era ótimo. Eu publiquei três ou quatro contos dele num jornal de Belo Horizonte. O Ildeu andava com pão no bolso, sabia? Tinha sempre um pedaço de pão. Parece que por causa de uma úlcera ou coisa assim.

DE NAMORO COM A VIDA

Fui um dos últimos daquela turma a sair de Belo Horizonte. O primeiro foi o Fernando Sabino (1923–2004) – ele se casou em 1944, veio para o Rio, ganhou um cartório e ficou. Ia a Belo Horizonte um pouco escondido, porque era casado com uma filha [*Helena*] do Benedito [*Valladares, então governador de Minas*], amaldiçoado pela nossa geração. O Fernando tinha mais culpa do que a sociedade queria cobrar dele, e por isso se escondia, se hospedava em geral no Grande Hotel, na esquina onde hoje é o Maletta.

O Paulo Mendes Campos veio para o Rio em agosto de 1945 para conhecer o Pablo Neruda e ficou. Eu continuava em Belo Horizonte, mas vinha para os congressos da UNE. Me lembro que em 1944 o congresso foi em julho, e fui visitar o Fernando Sabino, que estava recém-casado e morava no Edifício Elizabeth, na avenida Copacabana.

Em 1945 acabou a ditadura do Estado Novo, e mudou tudo, recomeçou a política, o jornalismo renasceu. Quando eu vim para o congresso da UNE em 1946, o Paulinho e os outros me convenceram a ficar. Pra você ver: eu era tão irresponsável que deixei tudo que tinha em Belo Horizonte, não falei nada com ninguém e fiquei aqui de julho a novembro. Naquela época eu trabalhava na agência Meridional, do *Estado de Minas*, em Belo Horizonte, empreguinho de merda. E tinha a mesada do meu pai.

E vim para o Rio. Cobri a Assembleia Constituinte de 1946, em que trabalhava também o Otto, que já era jornalista famoso. Na vida do Brasil, nas nossas vidas, foi um período riquíssimo. Aos 20 anos, você é disponível, pode mudar, pode querer ser outra coisa. Eu não tinha namorada, minha namorada era a vida. Estava numa vida livre, fazia UNE, fazia política, na esquerda, essa besteirada toda. Depois me deu saudade de Belo Horizonte, resolvi voltar.

Naquele tempo, em Belo Horizonte, não se usava festejar a passagem do ano. O almoço de 1º de janeiro é que era a coisa da família. Então, no dia 1º de janeiro de 1947 a Lúcia Machado de Almeida [*escritora, 1910–2005*], irmã do Aníbal Machado (1894–1964), que gostava de convidar jovens para ir à casa dela, me convidou também. No fim da tarde, começo da noite, chegou uma moça [*Maria de Lourdes Salles Coelho*], que tinha sido colega de turma do Paulo Mendes Campos no Grupo Escolar Barão do Rio Branco, e começamos a conversar. “Está calor aqui, vamos sentar na varanda”, eu falei. Sentamos na varanda e ficamos conversando até acabar a festa e todo mundo ir embora. Ela estudava anglo-germânicas na faculdade de Filosofia. Dois dias depois, eu a encontro na rua, batemos papo outra vez, começamos conversar – e acabei casando com ela.

[Com Lourdes, falecida em março de 2012, teve os filhos Pedro, Rodrigo, Vanessa e Andrea, que lhe deram sete netos e dois bisnetos.]

Fiquei em Minas, fiquei no jornalismo. Aí é que a poesia foi pro beleléu. Tinha publicado em 1946 o primeiro livro [*Mecânica do azul*, com capa de Burle Marx e prefácio de Tristão de Ataíde], mas já tinha enjoado do estilo, que achei muito juvenil. Fui para outra coisa. Fiz uns poemas narrativos, só me deu aborrecimento também, gente que era contra, gente que era a favor. Alguém sugeriu a publicação. Quando o livro (*Poemas narrativos*) saiu, em 1948, pensei: “Meu Deus, que besteira”. Saí recolhendo. O primeiro foi pior, foi trágico, eu li quase que chorando.

FLANANDO EM BH COM MÁRIO DE ANDRADE

Fiquei íntimo do Mário de Andrade (1893–1945) naquela viagem, a última que ele fez a Belo Horizonte [*em setembro de 1944, quatro meses antes de morrer*]. Como eu não tinha família na cidade e morava em pensão, podia ficar com ele. Os outros tinham provas, exames, ninguém podia assumir o Mário naqueles dias que passou em Belo Horizonte. Eu era livre, era um boêmio. O Mário ficou encantado comigo por isso, eu era um homem livre. Ele perguntava: “Aquele samba de Noel Rosa, que eu já ouvi falar mas nunca ouvi”... – e eu sabia o samba de Noel...

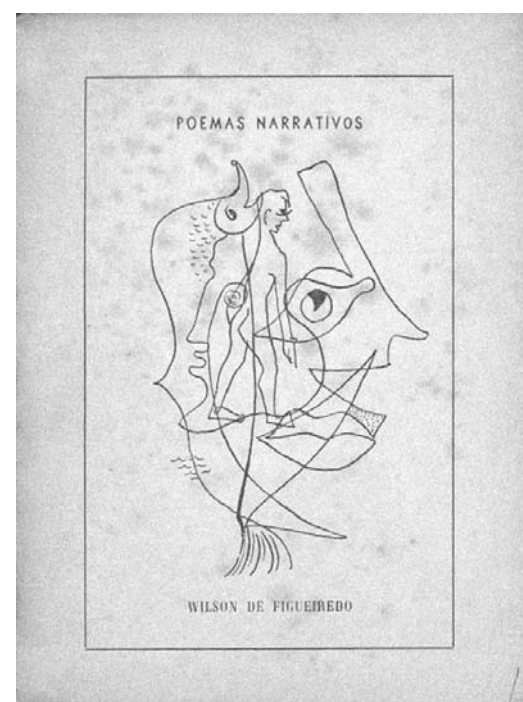
O Mário foi uma coisa na minha vida. Ele faz referências várias [*em cartas a outros escritores*], assim: “Quando o Wilson chegava, era uma briga...”. É que eu era um jovem que gostava de viver, compreende? Tinha a vida de boêmio, queria viver... O Mário fala muito nisso, a ânsia de viver, o prazer de viver. Primeiro, eu já estava independente, tinha aprendido a ficar independente em um colégio interno, longe da família, da tutela da família. Segundo, vivia em uma cidade como Belo Horizonte, que tem coisas que pra mim... Quando eu vi a Pampulha – não é brincadeira

não: na noite em que fui à Pampulha pela primeira vez, tinha 18 anos, e quando bati o olho naquele negócio do Oscar Niemeyer... Entrei no cassino – e nem tinha idade ainda para entrar. A roleta, o jogo do prazer era um jogo livre, aquele barulhinho das cartas, aquilo era fascinante! Comecei juntar o modernismo, o estilo moderno, aquela vida noturna, aquelas moças que dançavam e que depois iam encontrar com os namorados lá em Belo Horizonte. A cidade era afastada, hoje é uma coisa só, mas a Pampulha então era uma coisa deslocada... Olha, isso é outra vida...

O POETA QUANDO JOVEM

O Sábato Magaldi bateu à máquina todos os meus poemetes e me deu para entregar ao Mário. E ele mandou aquele comentário sobre os poemas, um por um, tenho os originais até hoje.

Por que eu não quis publicar aqueles poemas em livro? Porque acho que ficou para trás. Leio hoje, vejo que não faria mais daquela maneira. Mas me emociono: onde é que eu fui buscar aquela poesia? Tem um poema lá... Uma vez, em Belo Horizonte, na juventude – me lembro como se fosse hoje, mês de outubro, um certo calor –, eu levei o Paulo Mendes Campos até a casa dele, na avenida Getúlio Vargas, perto da avenida do Contorno, e voltei a pé, sozinho. Naquele tempo eu morava na rua Espírito Santo. Segui até o Palácio da Liberdade e desci pela rua da Bahia. Isso, pra mim, era um prazer, voltar a pé, sozinho de madrugada – quer dizer, uma coisa de adolescente, cabeça de adolescente. No que eu estava descendo, bateu um vento quente, não tinha ninguém na rua. Senti um bem-estar quando entrei no meu quarto. Deu uma vontade de escrever, puxei o papel almaço, que hoje não existe mais, aquela folha grande, peguei um lápis e fiz o poema direto. Eu não tinha técnica para isso, era apenas uma explosão. Então eu associei muito a poesia ao estado de espírito. Na mocidade, quando fazia um poema... Sabe como a gente era? Escrevia o poema e telefonava: “Não estou podendo sair



agora, de noite você me liga que eu saio e a gente se encontra pra ler o poema”. Todos nós éramos assim, todo mundo morava naquele circuito que é hoje a Savassi, Funcionários, até a Rua da Bahia. Até do futebol eu tinha me distanciado naquele tempo, pra viver a vida jovem, a descoberta da vida, da vida de escritor.

O POETA DEMISSIONÁRIO

Com o tempo, passei a não gostar de escrever. Ainda fiz poemas depois que parei de publicar, depois que, como disse, recolhi o livro (*Poemas narrativos*): “Gente, pra que eu publiquei? Eu deveria ter melhorado...” Mas quando você é jovem... Eu não queria melhorar o poema, queria ele como era, não queria trabalhar, a ideia original era aquela, queria aquilo como uma prova viva. É um negócio inacreditável.

Parei de publicar, mas continuei a escrever, por uma certa cobrança que eu me fazia, “vão pensar que você é um vigarista, porra!”... Então continuei escrevendo. Escrevia tarde da noite, quando não tinha mais ninguém na redação [do Jornal do Brasil] – poesia é uma coisa que você não pode escrever nas vistas dos outros. É um ato muito íntimo. Então escrevia, botava dentro de um livro, aqui e ali. Um dia, consegui reunir essa papelada toda, mas nunca dei ordem nela. O máximo que fiz foi passar tudo que eu tinha pro papel – tiras e tiras. Falei com minha mulher: “Vou melhorar e publicar isso”. E comecei a mexer. Aí fui conversar sobre o livro, e ninguém queria poesia coisa nenhuma... Pois é, continuo pensando em pegar aquilo como testemunho, mais nada... O escritor às vezes é melhor do que a escrita.

MÁRIO NA CONSCIÊNCIA

Cartas de Mário de Andrade? Só recebi duas, e primeira eu perdi... [Fala da outra, em que o escritor paulista disse que Wilson Figueiredo era poeta e só não continuaria sendo se não quisesse.] O negócio do Mário pra mim soa como problema de consciência... Por quê? O que é você escrever? O cronista do jornal frequenta a redação, conversa com as pessoas, vive aquele clima de escrever. O escritor normalmente não gosta. Tem a casa dele, vai, conversa com os outros, mas volta pro refúgio dele. É normal, escrever é um ato individual.

OTTO, HÉLIO, PAULO

O Otto Lara Resende era um que não tinha tempo para fazer esse ato individual. Deixou de fazer literatura. Por quê? Cedo, ele já estava trabalhando, inventando... Lia jornal o tempo todo, cortava pedaço, metia

no bolso. O Otto, como é que eu posso dizer?, fazia uma limpeza do dia, todo dia – e quem faz isso não tem tempo para a reflexão. Quando tinha que fazer um artigo, sofria, não tinha tempo para se dedicar a ele, então ia adiando. Aí começava fazer o artigo, fazia, não gostava, rasgava, começava outro, ele era assim. Era aflito. Agora, o Otto se metia na vida de todo mundo, no bom sentido. Ajudava todo mundo... Era uma locomotiva. Bufava da manhã à noite. Um indignado com o lado ético. Não suportava ninguém que transgredisse qualquer lealdade, honestidade, essas coisas que você tem que ter. Cada vez mais eu me convenço de que o Otto nasceu pra ser padre, daqueles padres antigos, que conviviam com os amigos. Era fantástico! Deixou de fazer uma obra para viver como viveu. Era a vocação do homem puro, mas, ao mesmo tempo, do ser moral. Era cobrador. Você nunca via o Otto fazer sacanagem, negócio de mulher, ele não falava essas coisas. Tinha um espírito muito rico.

O Hélio Pellegrino tinha paixões, se apaixonava à primeira vista, um horror. Ele era uma vocação política.

Agora, vocação literária mesmo, dedicação, devoção, lealdade, fidelidade às letras, era o Paulo. O mais desligado do mundo, dos compromissos sociais e pessoais, era o Paulo Mendes Campos. O Paulo não tinha prazer. Gostava de pescaria, mas não pelo peixe, e sim pelo ritual de pescar. Gostava do mar. Não era de se afobar, nunca saía correndo. Era calmo. Vocação para homem religioso.

CÚMPLICE DE NELSON RODRIGUES

Sou responsável por uma das chateações que um livro do Nelson Rodrigues [Asfalto selvagem: Engraçadinha, Seus pecados, seus amores, de 1959] causou ao Otto Lara Resende. Um dia o Nelson me disse: “Wilson, você já leu a *Última Hora* de hoje?” O jornal publicava um folhetim do Nelson, e no capítulo daquele dia havia uma coisa assim: “O juiz [Odorico Quintela] passava pela Avenida Rio Branco quando viu o Wilson Figueiredo e o Otto Lara Resende conversando embaixo do relógio...”. Aí o Nelson estabeleceu comigo uma conversa permanente. E começou a sacanear o Otto – que se sentia sacaneado, mas ao mesmo tempo gostava, ficava lisonjeado, porque sempre aparecia bem [no folhetim e em outros escritos de Nelson Rodrigues], não tinha ninguém contra ele. Falei com o Nelson: “Ponha o Otto dizendo ao juiz que vai dar um soneto para ele conquistar a Engraçadinha”. O que o Nelson fez? Escreveu que o Otto prometeu entregar o soneto, verso por verso, de baixo para cima, mas só entregou a chave de ouro, que era assim: “E entrego o corpo lasso à fria cama”. Ele pintou e bordou com o Otto – inclusive, como todo mundo sabe, pôs numa peça o título *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*. O Otto ficou possesso, fugia do Nelson como do diabo, um horror, se sentia muito exposto. E dizia pra mim: “Foi você quem passou pra ele essa coisa do soneto!” E eu: “Foi mesmo, Otto, é ótimo para um romance...”



Arquivo pessoal

Você não pode ser dedicado à vida social, e o jornalismo é extensivo, absorve você para uma vida que não é a sua, uma vida quase impessoal, que é a vida da política, a vida pública, e a social também, se quiser. A vida mundana. Como disse, eu tive, cedo, medo das duas coisas: de fazer e de largar. Tanto que eu acabei aceitando uma coisa que evitei muito. Eu não escrevia assinado em jornal – no meu tempo de jovem não era moda assinar coisa no jornal, a não ser que fosse carimbado para aquilo, “você vai ser cronista, uma vez por semana”. Pedro Nava (1903–84) me abriu um caminho quando comecei a ler *Baú de ossos* [o primeiro volume das memórias de Nava, de 1972]. Foi aí que passei a escrever mais assinado.

Sem querer, e quando olhei, reunindo material para esse livro [*E a vida continua*], me dei conta: “Gente, eu só escrevi sobre escritor mineiro...” Escrevi sobre o Autran Dourado, uma entrevista muito boa. Pois é: fazia isso quando todo mundo saía [da redação do Jornal do Brasil], como se fosse um crime, às 10, 11 horas da noite. Me dava vontade de escrever, escrevia, fui acumulando. Na hora desse livro, eu vi que tinha escrito coisas ótimas. “Gente, mas eu escrevi isso aqui, como eu estava alegre naquele dia...”. Até hoje acontece isso. Encontro coisas que eu escrevi que me dão grande alegria.

AUTRAN DOURADO, UM MERGULHADOR

O Autran Dourado (1926–2012) se matou a partir do livro que ele fez contra o Juscelino [Gaiola aberta, 2000, sobre os anos em que foi assessor de Kubitschek no governo de Minas e na Presidência da República]. Eu me lembro que dei uma bronca nele: “Você está maluco? Você tem cartório dado pelo Juscelino, pô!” O maior presente que uma pessoa podia receber, naquele tempo, era um cartório. O Autran vai e faz um livro e conta intimidades do Juscelino, que o Juscelino gostava de cafajeste... Todo mundo gosta de cafajeste de madrugada, não tem nada de mais. Tenho a impressão de que ele fez aquele livro para mostrar independência. Agora: o Autran foi um homem que fez a obra dele. Existiu para a obra dele, para mais nada. Hoje estou convencido disso. Trabalhava com o Juscelino, foi taquígrafo, depois secretário particular na Presidência da República. Queria um cartório pra poder viver dele. Não trabalhava no cartório, nomeava um sujeito pra ficar no lugar dele – e no fim da vida descobriu que o sujeito o roubava. O Autran perdeu muito dinheiro, mas não passou necessidade nenhuma, perdeu dinheiro porque não administrou o negócio. Também, não tinha nem tempo pra isso. Quando ia escrever um livro, mergulhava nele...

ABRINDO OS PRÓPRIOS BAÚS

Se tive vontade de construir uma obra? Tive medo. Medo de começar a fazer e parar. É difícil falar disso, mas há uma coisa, uma teoria que eu percebi cedo. Se você quer fazer literatura, faça como o Paulo [Mendes Campos], dedicação exclusiva. Ninguém consegue ter duas dedicações.

UM JOVEM À BEIRA DOS 90

Eu era aquilo que o Mário de Andrade falava. Era o jovem. E não envelheci, até hoje. Vou fazer 90 anos, já fiz operação no coração – e nado, faço ginástica, ando, bebo... Eu gosto de viver. Eu me apaixono. Acumulo tudo na minha vida, uma coisa atrás da outra. As coisas de que eu gostei, sou fiel a elas todas. Não tenho revisão a fazer na vida.

JOÃO POMBO BARILE
paulista de Campinas, é jornalista.

Close-up

DE UMA SEGUNDA-FEIRA

WILSON FIGUEIREDO

I

Só hoje me lembro da bola de gude
mas com alguns anos de vida
entre esse tempo e onde
eu desejaria estar.

Ah! Se eu pudesse ver a bola
com a trajetória libertada
da geometria e da física
e ignorar que feliz no jogo
é o infeliz nos amores.

O diário outrora tem construções,
seria um estaleiro
aberto pros sete mares.
Todos os sonhos batiam
à porta dos olhos e ouvidos.

Eram os meridianos de sempre
sobre a insônia infantil
o internato mais tarde
sobre o quarto da pensão
e os carnavais desfolhados
em jogo de mal-me-quer.

Nos ombros amanhecia
uma parada naval.
E o desejo de ser corsário
ter um papagaio
e um maneta no bando
(que amigo o substitui?).

Do tesouro eu desisti,
mas a noiva ainda não era
indispensável como agora.

Minha bússola era uma flor.
Os veleiros se encravaram
nas pétalas de magnólias.

II

Meu rádio também pode
destilar uma tristeza;
apenas procedente
da América Central
ou da Broadway.
Samba de Vila Isabel ou assobio
mesmo sem ser poliglota.
O desconsolo sem tarifa portuária:
cabeça de saltimbanco negro
cantando um blue, não sei onde;
rumbas acontecidas entre mulheres ál-
cool e mestiços,
boleros e o convés ilimitado.
São tão tristes como meu quarto
com tubos vazios de sulfanilamida.

III

Tarde sobre os homens
como cata-vento na calmaria,
duplo horizonte doméstico de janela.
Na falta de um porta-retrato
o cinzeiro tem reflexos do jardim.
As mãos recebem visitas.

Lágrimas ou copo quase vazio
seriam demais;
quero decorrer de um passado
mas um silêncio
sem paz e barco e vela
desterra as emoções.

Meu primeiro velocípede
começa a dar voltas
em torno do meu silêncio
com a campainha gritando
estrelas
sem ajuda de seios.
O caderno de desenho é um cemitério
onde sepultei planetas marinhos
para colher arco-íris
nos seios da namorada.

Meu bairro de vidas desencontradas.
Luzes que acendem
bares e festas familiares nascendo.
Alegrias nos olhos que não vêm,
beijo na boca querendo perdoar.
O blue: um quarto de hora para seis.

IV

A ferrugem roeu o canivete
e os brinquedos de lata
Escorreu da garganta
de meu avô no retrato
olhando a família.

O medo do tétano
é um negativo entre olhos
e a chama se elevando das rosas.

Nos músculos
o temor da ampola
o cheiro de iodo
na memória e no dedo
me impede de escutar o pássaro
crescendo nos meus sentidos.

O tempo é a minha ferrugem
que espraia
atropela o silêncio
gasta a chave, a mala
os cartões imorais do dormitório
os pregos na parede
e mesmo alguns retratos.

Certamente nasceu do prato
que escorreu sobre os brinquedos
de um corpo que crescia
sem apoio no que era seu.

Cresce a ferrugem onde ponho as mãos.

V

Aguardo de mim interminavelmente
a praga que lancei;
os esquecidos ainda intocados
esperam meu arrependimento.
E havia pássaros de gelatina
na voz da prostituta
que me desencantou.

(A imigração em galochas
fere a água
como flor gelada
no asfalto).

VI

Havia no quarto da pensão
cavalos ao luar pregados no teto
numa geografia que me viajava.

Os cavalos puxavam a virgem
na paisagem de gesso,
sempre intocada
por sobre o sonho e as águas.

Tudo oscilava no desmoronamento.

A carruagem rodava no peito
enterrado vivo entre lençóis
enquanto as mãos eram astros
lendários,
seios de virgens negras.

A alegria em Mara no escuro
atropelando sinos em surdina
numa balada nupcial;
e acionando a hélice dos retratos
na parede e sobre a mesa.

Era uma água na sede da febre.

VII

Ovídio, pinte umas louras
vertiginosas como estrelas
na órbita de nosso sexo.
e traga modelos pro quarto.
Pinte uma escada de corda
(pode amarrá-la na lua)
que iremos mesmo sem porre.

Veremos virgens no açude
precedendo a madrugada
e descansando estes olhos
de quem sente as tardes no corpo
como num corpo de fauno.
O sexo estraçalhado
Por uma bomba-relógio
Colocada na memória
por um padre do internato.
Pinte essa lua de agosto
autogiro
no terraço da insônia
nos levando para a estância
onde os seios nos perdoam.
Sem mulher e sem amigo
somos tristes como quê
e sozinhos como ninguém.

VIII

(Diariamente
a gravata-borboleta que me
emprestaram
enforca o desencantado
do baile de formatura).

Monstro da perfeição

CONTO DE RODRIGO LESTE

Sou cidadão desta cidade e a beleza me oprime. O meu nome é Pietro Cannata. Nasci e me criei em Florença. Sempre achei a vida boa apesar de ter me tornado funcionário público municipal. Trabalho em uma repartição. Meus dias são feitos de examinar documentos, bater alguns carimbos, fazê-los seguir adiante e principalmente, calcular o tempo que falta para a minha aposentadoria.

Até alguns meses atrás, gostava de, ao sair do trabalho, vagar pelas ruas e praças, tomar um vinho chianti em alguma cantina, jogar dominó e ver as mulheres. Às vezes, quando estava mais inspirado, seguia Carlo, o seresteiro. Ele ganha a vida tocando e cantando para as moças que o assistem das janelas e sacadas. Apresenta-se sempre em nome de algum conquistador. Muitas vezes joguei buquês de flores nas janelas; por mais de uma recebi de volta o conteúdo mal-cheiroso de um penico, despejado por marido ciumento ou mãe dominadora. Ainda bem que sempre ando de chapéu...

Sempre cortava as unhas na repartição. Não sei por que, comecei a juntar as aparas das unhas em uma caixinha que guardava na gaveta de minha mesa. Todos os dias passava pelo menos uma hora trancado no banheiro, surdo às insistentes batidas dos colegas aflitos. Com uma lupa que também mantinha na gaveta, examinava por todos os lados e ângulos possíveis as fossas das minhas narinas em busca do temido pêlo que poderia estar encravado. Com a tesourinha que ficava na mesma gaveta, aliás muito afiada e jeitosa, e com o auxílio da lupa, podava com esmero os pêlos que nasciam no nariz e nas orelhas.

Não sei quem me contou a terrível história, não consigo também me lembrar onde, o fato é aquilo ficou gravado em minha mente, tornando-se a minha principal preocupação. Preocupação não, é pouco para exprimir o que sinto: pavor pode ser mais adequado. A trágica história trata da agonia de um senhor que morreu por causa de um pêlo encravado no nariz. O pêlo transformou-se em uma espinha que também inflamou. O nariz do sujeito cresceu de maneira absurda e ficou vermelho como uma beterraba. A inflamação atingiu o cérebro do indivíduo. Fez com que sua cabeça inchasse como uma couve-flor contaminada por radiação atômica. A vítima entrou em convulsão; morreu tendo espasmos horríveis. No último, cuspiu a própria língua que tinha ficado preta. Ninguém conseguiu enfiar a língua para dentro da boca do cadáver, foi velado com aquela língua enorme na frente do peito como uma triste gravata negra.

Minha mulher, desde os nossos primeiros dias de casados, começou a implicar com os meus hábitos e manias. Creio que eles não são piores que os dela ou de qualquer outra pessoa. O fato é que, para evitar brigas e discussões, passei a ficar cada vez menos em casa. Comecei a sair mais cedo e a voltar mais tarde. Antonia, este é o nome da minha mulher, cansada das minhas idas e vindas que atrapalhavam o seu sono, retirou todas as minhas coisas do nosso armário. Levou tudo para o quarto de despejo. Peguei o magro colchão que ficava debaixo da nossa cama para as visitas que nunca vieram, e pus no quartinho. Minhas escassas roupas, cintos e sapatos, guardei-as em um balaio. As meias e cuecas, numa caixa de onde retirei restos mofados de frutas cristalizadas. Improvisei um gancho com arame para o chapéu e outro para o guarda-chuva. “Roubei” um cabide do nosso armário para pendurar o paletó.

Faz meses que Antonia e eu não trocamos uma palavra que não seja absolutamente necessária. Confesso que me sinto aliviado por não ter mais que dormir ao seu lado e do cheiro nauseabundo do creme que ela passa no rosto. Sem falar na morrinha, um cheiro de coisa morta, que exala de sua carne.

Bem, como disse, sou Pietro Cannata, funcionário público da municipalidade de Florença. Fui expulso do quarto e da cama pela mulher e morro de medo de morrer por causa de um pêlo encravado no nariz. Mas agora quero que saiba por que a beleza me incomoda, maltrata e oprime.

Já falei que gostava muito de vaguear pelas ruas depois do trabalho. Pois é, até então nunca tinha achado nada de diferente nesta velha Florença. Nunca achei que ela tivesse nada de especial, que fosse “uma cidade cujo coração é a arte”, como dizem os guias turísticos. É claro que sei, como toda a gente, que aqui tem muitos museus, galerias, estátuas, essas coisas todas. E devo aqui dizer que, se alguma vez entrei em um museu, foi só pelo prazer de acompanhar o rebolado de alguma destas turistas boas que vivem por aí atrás de velharias.

No ônibus, no trem, no bar, no armazém, em todo e qualquer lugar foram sendo colocados cartazes de divulgação das belezas de Florença, coisas que eu nunca tinha reparado. O monumento que mais chama atenção é uma estátua grandona que fica lá na entrada do Palazzo Vecchio. Aquele sujeito peladão, meio macho, meio bicha, é o Davi. Foi feito por Michelangelo, escultor e pintor, que viveu aqui há muito tempo e que ganhou muito dinheiro dos nobres da época fazendo essas tais estátuas que ficam espalhadas por aí, não sei pra quê.

Daí em diante este Davi começou a me atazanar. Onde quer que eu ande topo com um cartaz com o seu retrato. Lá no Palazzo Vecchio ele vive rodeado de gente o dia inteiro. Sempre uma multidão admirando o bonitão, tirando fotos, passando horas ao redor dele. Os guias dizem que o Davi “representa o ideal da beleza masculina”. Comecei a sentir uma raiva desgraçada desse sujeito: “Será que um boiola de pedra é mais importante do que eu? Será que nenhuma dessas turistas gostosas vai notar que em Florença, além do Davi, tem o Pietro?”

Comecei a usar meu tempo livre para ficar ali, ao redor da estátua. Li todos os guias e passei a reparar nas linhas perfeitas da escultura de Michelangelo. Passei a examiná-la como examinava antes o meu nariz, todos os seus contornos, do rosto, do corpo, todos os seus músculos, artérias, articulações, tudo o que faz que Davi seja esse monstro da perfeição.

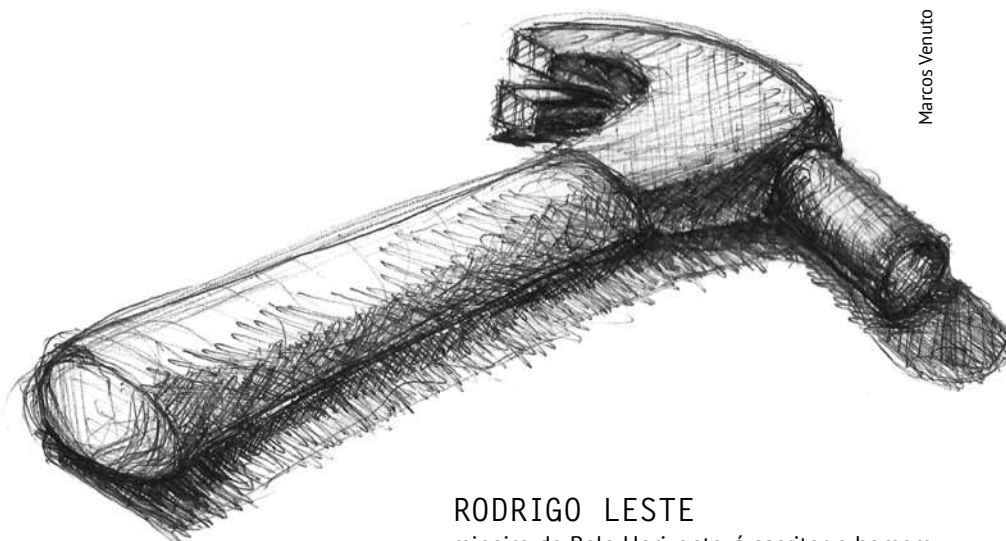
Eu, que sempre fui um cidadão ordeiro e respeitador da lei, tomei coragem e roubei uns cartazes com fotos da estátua. No banheiro da repartição pregava com fita os cartazes e fazia comparações dele comigo diante do espelho. Passei a me achar cada vez pior! A flacidez das minhas carnes, as bolsas debaixo dos meus olhos, meu perfil de ave de rapina, meu queixo pequeno, meus ombros caídos, meu nariz torto, minhas rugas, meu peito encovado, minha barriga protuberante, minhas coxas magras, minhas pernas fracas, minha decrepitude, meu avançado caminhar para um irremediável encarquilhamento, me fizeram odiar mortalmente o Davi. Compreendi que sua beleza é uma afronta, uma ofensa, um desrespeito ao público, ao homem comum, trabalhador, medíocre como eu. Compreendi que a sua beleza me humilha como uma cusparada na cara. Todo dia me obriga a reconhecer que sou um merda, um nada.

Antonia, minha triste mulher, foi ficando cada vez mais esclerosada. Deu agora para falar como uma menininha e não vejo a hora de interná-la numa casa de idosos. Pra falar a verdade, eu também não ando bem da cabeça. Já não sei bem o que faço, nem examino mais o nariz em busca do pêlo encravado. Ando me descontrolando muito... Ontem mesmo me confundi todo com os carimbos, coisa que nunca aconteceu antes. Eu, que sempre fui considerado um funcionário exemplar, um dos melhores do departamento, me vi fazendo coisas que jamais imaginei. Me deu um estalo na cabeça, um ímpeto maluco. Primeiro peguei a caixinha com as aparas das minhas unhas e joguei tudo pra cima. Depois sai batendo carimbo a torto e a direito, carimbei documentos errados, carimbei o telefone, minhas próprias mãos, cheguei até a carimbar a testa da dona Pasqualina, funcionária das mais antigas da repartição. Resultado: estraguei diversos documentos que terão que ser refeitos, aprontei uma balburdia e acabei tomando três dias de suspensão. O chefe me recomendou calmantes e banhos frios.

Claro que não fui pra casa. Era meio-dia, fazia um calor dos diabos. Comprei um pedaço de pizza de aliche, lambuzei de azeite, peguei uma latinha de refrigerante e sai andando sem rumo. Evidente que fui dar na entrada do Palazzo Vecchio onde uma multidão de turistas e desocupados daqui mesmo ficava em volta do escroto do Davi. Tinha uma sueca, norueguesa, sei lá, que eu já tinha visto ontem. A mulher é um tesão, usa um shortinho muito curto, uma blusinha que mal esconde os peitões, a

barriguinha de fora. Fica toda excitada, a cadelinha, passa o dia dando voltas em torno da estátua, soprando a franjinha loura que lhe cai nos olhos e fotografando o sem-vergonha. De repente, me deu um estalo na nuca, a vista ficou embaçada, minha cabeça ferveu, senti o mesmo comichão que me deu mais cedo no trabalho. A raiva tomou conta de mim. Fui até uma caixa de ferramentas que estava no chão ali perto. Sem que ninguém notasse, encontrei nela um martelo. Não era dos maiores mas já dava pra fazer um estrago. Sem uma palavra avancei até a estátua e despejei toda a minha fúria contra o desgraçado! Se pudesse teria quebrado tudo! Mas, depois da gritaria e do corre-corre dos turistas, apareceram dois guardas que me agarraram, tiraram o martelo da minha mão e me algemaram. Um deles, notei depois, é a Sandrina, sobrinha do Carlo seresteiro. Chegaram outros guardas. Tiveram que me proteger dos tipos mais exaltados que queriam me bater. Uma dona me acertou a sombrinha nas costas. Outra jogou um guia grosso de turismo na minha cara. Quando já iam me enfiando no camburão, vi a loura de franjinha. Ela estava sentada no chão com a cabeça entre as mãos, certamente chorando. Não por causa do Pietro que ia sendo preso como um cão, mas por causa do boiola do Davi. Enquanto prestava depoimento na delegacia, soube que só tinha conseguido quebrar um dos dedos do pé da estátua. Que pena.

(Esta pode ser a história de Pietro Cannata, cidadão de Florença, Itália. Num acesso de loucura, ele atacou a estátua “Davi” de Michelangelo (1475–1564), representação do herói que matou Golias. A escultura foi colocada na entrada do Palazzo Vecchio em Florença em 8/9/1504. Até ser contido, Cannata conseguiu quebrar um dos dedos dos pés da estátua. O dedo foi reconstruído com o próprio material quebrado. Após o ataque, a estátua foi substituída por uma réplica que permanece ao ar livre. O original, recentemente restaurado, encontra-se guardado na Galeria da Academia de Florença).



Marcos Venuto

RODRIGO LESTE

mineiro de Belo Horizonte, é escritor e homem de teatro. Publicou os livros *Tesão e Fé*, *Lobos no Cio*, *A Infernização do Paraíso* (poesia) e *O Labirinto de Machado de Assis* (contos).

TERRA: PEDRA-PLANTA-BICHO-HOMEM

(DUAS EXPOSIÇÕES DE SOLANGE PESSOA
EM BELO HORIZONTE)

TEODORO RENNÓ ASSUNÇÃO

Descrever um só texto sobre duas exposições, em parte simultâneas e em uma só cidade, de um mesmo artista plástico mostrando obras de seus últimos anos de criação, poderia ser um fecundo exercício comparativo de semelhanças e diferenças, mas que correria o risco de ignorar a primeira e fundamental diferença dos locais (“casas” ou prédios e jardins) onde cada exposição se dá. Estes locais, se não podem ser de todo definidos arquitetonicamente pelo próprio artista (pois já o foram pelos seus arquitetos), devem, ao menos, ser pensados e ocupados (dentro dos limites do já construído) por um conjunto de obras que se integre bem e esteja à vontade em cada ambiente (sala ou jardim) e por um conjunto maior que (com ou sem um título genérico) configure, em mais de um ambiente, um todo em exposição em um só local (galeria ou museu). Ou seja: basicamente cada exposição, mesmo se composta por múltiplas e várias obras, é uma unidade pensada pelo artista, e, portanto, pode e deve ser abordada em separado. O que não impede, porém, que certas conexões entre obras diferentes (e que estão em dois locais diferentes) possam ser estabelecidas, sugerindo procedimentos e temas de fundo comuns às duas, à medida que uma primeira tentativa de descrição é feita (como, espero, o leitor perceberá claramente ao fim do texto). Passo, assim, agora, a dois comentários separados, mas em sucessão (segundo a cronologia), sobre duas exposições parcialmente simultâneas de Solange Pessoa em Belo Horizonte (MG): a na Galeria Manoel Macedo (de 27-11-2012 a 16-02-2013) e a no Museu Mineiro (de 14-12-2012 a 30-04-2013).

SOLANGE PESSOA NA GALERIA MANOEL MACEDO

Para falar do conjunto de obras apresentado por Solange Pessoa na Galeria Manoel Macedo, ocupando todo o espaço da galeria e mais uma parte do gramado no anexo à esquerda de quem sai (onde foram colocadas a céu aberto algumas pequenas esculturas de cimento, ovóides e com espaços curvilíneos, concebidas como maquetes para fontes e tanques de pedra), talvez o melhor fosse começar pelo impacto que causam os (como ela denominou) desenhos (óleo sobre tecido ou papel em preto e branco) que ocupam três paredes grandes: a da frente e as duas laterais (além da série horizontal de seis pequenos com formas vegetais e animais em terra e gordura marrom-cinza sobre papel, em uma parede de fundo menor) da sala maior (e de pé direito alto) da galeria, assim como dos três (também em preto e branco) que ficam na parede de fundo do segundo andar desta mesma sala, pois eles transmitem, como conjunto múltiplo de cinco séries (em formatos e medidas diferentes), a um primeiro olhar, ainda desatento aos tipos e às singularidades de cada um, uma imediata impressão de acerto (ou felicidade) formal, que não contradiz o prazer e a aparente facilidade material e operatória do ponto de vista de quem o faz (segundo o testemunho de Solange, “o desenho resolve rápido. É uma delícia.”), mas parece pressupor também uma familiaridade com a linguagem, adquirida através de exercícios e experimentos, ou seja: de uma prática (ainda segundo Solange: “Desenhei muito nos últimos tempos.”). Mas esta impressão visual só começa a ganhar plena nitidez e força quando primeiramente

são percebidos os três tipos figurativos maiores que organizam três conjuntos: o das formas vegetais na parede da frente (e na parede de fundo menor), o das formas animais na parede à esquerda de quem entra e nas duas menores de fundo da grande sala, e o das humanas na parede à direita de quem entra, numa abarcante série “zoo-fito-antropomórfica”, ou seja: do reino vivo, de onde está excluído apenas o reino mineral.

Mas a sua plena nitidez e força (que coincidirão então com uma sensação de familiar estranheza) só se realizam inteiramente quando, para além das plantas e animais (como certos pássaros e folhas) ainda formalmente reconhecíveis enquanto tais, começamos a perceber as anomalias, excrescências e deformidades que fazem oscilar o reconhecimento e colocar o que estaria sendo representado em categorias híbridas ou fantásticas não encontráveis no mundo existente (podendo também, no limite, ser apreciados enquanto pura composição de linhas e negro sobre fundo branco): folhas que se parecem com frutos ou com nadadeiras de um inseto gigante; frutos enormes para os galhos onde nascem; pássaros com quatro pés ou duas (ou três) caudas lembrando equinos; um “equino” e uma espécie de “equino-sapo”; “semi-galináceos” se tornando bastonetes indefiníveis; “animais” de muitas patas e sem cabeça definida, ou de duas patas toscas e duas caudas curtas; “bichos” que lembram aranhas, caranguejos e pássaros a um só tempo; e formas que, pela caveira ou esqueleto, lembram funerariamente o humano, mas cortado em partes ampliadas que não perfazem propriamente o conjunto de um corpo. Curiosamente, o hibridismo, a deformidade e a anomalia, que roubam a possibilidade de uma identificação precisa e instauram uma dúvida ou questão insolúvel (e finalmente falsa), aproximam estes desenhos (gênero tradicional) bizarros e belos (porque bem solucionados) de Solange Pessoa sobretudo de alguns desenhos de Tarsila do Amaral (em que as categorias de seres ou matérias oscilam molemente em formas híbridas e indistintas), ou seja: de uma artista fundamental do primeiro modernismo brasileiro, e não necessariamente de um artista pós-anos 50 ou contemporâneo.

Mas esta primeira impressão de conjunto dos desenhos ainda é, felizmente, apenas parcial, pois uma grande escultura, fixada e dependurada a partir do centro do teto da sala maior da galeria, a corta e com ela se combina de variada maneira, segundo a posição do espectador na sala. O que é visível, enquanto forma, é, fixada no teto, uma espécie de bolsa irregular e com penugens claras (pequenas penas de ave claras coladas sobre tecido), de onde sai verticalmente para baixo (em um eco fálico e de penetração invertido) um tubo cilíndrico mais escuro cuja superfície é composta de penas de ave escuras sobre um tecido endurecido que forma a grande parede cilíndrica oca que pende mas sem chegar ao chão. Neste caso, o material (penas de ave sobre tecido) remete diretamente ao reino animal (quase impensável, por exemplo, nos apartamentos de uma grande cidade), extrapolando, patentemente e sem grande estridência, o repertório mais tradicional de materiais nobres para a escultura, mas a forma, que pode despertar associações com momentos intensos (como o coito ou o nascimento) de uma vida animal

e humana, não representa nada de preciso que possa ser identificado como existindo no mundo, e, por isso, é indeterminada e funciona apenas como forma (ainda que sugerindo associações). Apesar da diferença na escolha dos materiais (que, neste caso de Solange, poderia ser aproximada genericamente da de artistas contemporâneos brasileiros como Tunga ou Nelson Felix, por exemplo), a tensão formal insólita e a não vulgar contundência erótica desta escultura de Solange a aproxima, de algum modo, de certas esculturas (como, por exemplo, “L’Impossible”) de Maria Martins, artista brasileira ligada a figuras de proa das vanguardas da primeira metade do século XX (como Duchamp e Mondrian) e ativista do surrealismo em sua segunda fase, mas que só começou a expor depois da Segunda Grande Guerra.

Mas ainda uma outra grande escultura (ou instalação escultórica) de Solange ocupa a sala menor da galeria, e traz – como complemento diferencial ao conjunto da exposição – algo apropriado do reino mineral (o bronze de alguns poucos volumes arredondados ou ovalóides lembrando pedras, no chão e em alguns cantos de parede, ou lembrando um micro-sol irradiante e enigmático, dentro de um nicho de uma folha de taioba seca fixada na parede) ou que imita falsa e explicitamente o mineral (as esferas de argila seca branca, que lembram pedras calcinadas, dispostas em séries variadas no chão ou coladas na parede), em um conjunto vário e complexo de pequenos grupos de unidades escultóricas no chão e nas paredes, que compõem um quase aleatório desenho em que a desordem equilibrada ou a ordem assimétrica (que não figuram nada de preciso, além da própria forma em matérias apropriadas) parece desafiar suave e insidiosamente o senso geométrico estrito do espectador e a eventual curiosidade tátil daquele que toca e sente o material e o peso das peças.

Se tentamos, agora enfim, pensar o conjunto vário e complexo (em termos de materiais e gêneros de artes plásticas) desta exposição de Solange, somos primeiramente colhidos pela evidência de obras que, muito distantes de qualquer identificação ingênua com a natureza, operam pensadamente como representação problemática (no desenho) de algo fantástico ou inexistente enquanto tal no mundo, ou com materiais naturais apropriados e ressignificados (nas esculturas), mas que não significam nada de preciso, além de sua matéria e forma, o que faz obviamente de todos estes “objetos” algo que não pode ser reconhecido facilmente por sua função prática, que é justamente o que lhes falta. Mas, por outro lado, parece haver em todos eles uma remissão nostálgica a algo que foi e está sendo degradado: a natureza (em seu estado bruto misterioso), que paradoxalmente não poderia ser apreendida sem mediações e que, por sua inferida degradação, pode certamente pressupor também relações sociais degradadas no capitalismo tardio, mas que não necessariamente sugere (tal como representada por Solange nesta exposição) o desejo de um estado utópico ou pregresso de relações sociais mais generosas, mas apenas a vibração surda e contínua de todo um planeta vivo (cada vez pior reconhecido) em que há milênios atrás a vida humana se tornou possível, mas que, a partir da industrialização no século XIX, foi cada vez mais aceleradamente destruído por ela.



Metaflor-Metaflora – cerâmicas, painas, capins, folhas, flores, lã, couros
2005–2012
Dimensões variadas

SOLANGE PESSOA NO MUSEU MINEIRO

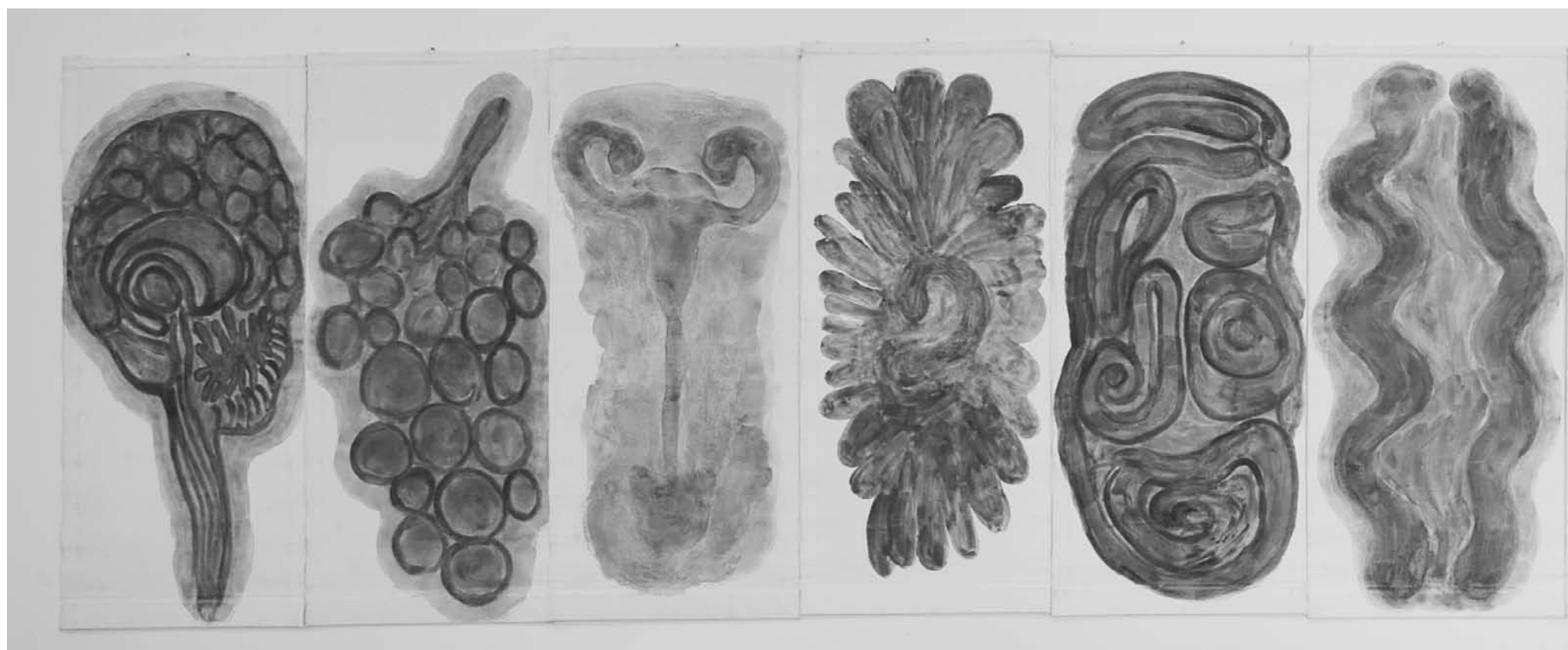
Para quem entra no Museu Mineiro e, no pátio externo, deve subir as escadas para chegar à sala do fundo onde estão desenhos (terra sobre tecido, pigmento sobre cerâmica) e várias esculturas (cerâmica e materiais naturais) da exposição “Metaflor-metaflora” de Solange Pessoa, o passar pela borda do jardim, em cujo centro abre-se um círculo donde emerge uma árvore, poderia ser apenas um momento de descanso contemplativo antes de uma súbita irrupção de complexas formas contidas em uma sala iluminada. Mas, neste jardim, a percepção distraída de seis “pedras” verdes e como musgosas dispostas com sabedoria (em uma elipse de cinco e mais uma ao fundo) sobre o gramado, também esverdeado, como se dele fizessem parte já há um bom tempo, (esta impressão) é logo estremecida pelo detalhe de que duas destas “pedras” têm agregadas sobre sua superfície uma ou mais “pedras” menores como se aderidas imóvel e mineralmente à sua “pedra-mãe”, fenômeno certamente inencontrável assim no mundo natural, e sacudida pela suspeita, que surge depois com o toque, de que o esverdeado que as cobre também não é natural, mas patinado ou oxidado artificialmente, e de que o próprio material de que elas são feitas possa ser uma matéria tradicionalmente usada para a escultura (no caso, o bronze, moldado a partir não de pedras, mas de esculturas em argila, segundo a própria artista).

Entre a primeira e a segunda (e mais precisa) percepção ocorre um estranhamento decisivo cujo efeito reverbera mesmo depois de identificada a obra de arte enquanto tal, pois continuamos a sentir uma quase naturalidade destes objetos que, no entanto, agora sabemos, foram artificialmente produzidos e pensados pela artista para serem incorporados (no modo de uma instalação a céu aberto) em um espaço arquitetônico externo com elementos naturais (o gramado e a árvore),

mas obviamente construído pelo homem, que é um jardim. Ao insuprimível rumor e mobilidade que vêm da rua (carros que, ao fundo, passam e às vezes buzina, pedestres que andam para chegar a algum lugar) o jardim, modificado por estas falsas pedras ovóides e verde-cinza, opõe o silêncio aparentemente tranquilo de suas formas mais estáveis e modificáveis apenas em um longo período de tempo (no caso desta “instalação” de “pedras”, apenas a sua quase imperceptível mudança enquanto durar a exposição).

Esta hábil mimetização da natureza, com seu estranhamento fundamental das categorias básicas de seres e coisas (em um jogo sutil que desafia qualquer dissolução ou nostalgia naturista fácil), está presente também (e em maior escala) na admirável instalação “Sono” de Solange Pessoa no jardim de Burle Marx externo ao Museu da Pampulha, assim como em instalações de esculturas em outros jardins ou em sítios naturais (distantes de qualquer ambiente urbano) tais como as registradas com felicidade, em um contexto de pedras e água, pelo seu vídeo “Líticas”, filmado e editado por Pablo Lobato, que assinala também o interesse da artista pela composição de quadros e cenas de formas em movimento (guardando alguma autonomia além do mero registro) que constitui um calmo cinema contemplativo e sem personagens humanos (já parcialmente presente, por exemplo, em certos momentos de pura intensidade plástica de *Limite* de Mário Peixoto).

Mas é na sala retangular e sem janelas do fundo que explode, na aparente quietude do silêncio, uma complexa multiplicidade de formas em duas e três dimensões (em e sobre cerâmica ou sobre tecido), sobre o chão cinza e as paredes brancas, só não sendo ocupado, de um ou outro modo, o teto também pintado de branco. Aqui somos, através



de três fichas técnicas, informados basicamente do nome do conjunto da exposição: “Metaflor-metaflora” (que sinaliza preferencialmente o reino vegetal, mas obviamente mimetizado e transcendido pela linguagem tátil-visual da arte, como se da flora apenas uma metáfora), assim como dos materiais usados nas séries ou conjuntos menores que estão nesta sala: pigmento sobre cerâmica em uma série de cinco desenhos “zoo-botânicos” sobre a parede à esquerda de quem entra e em uma outra série de quatro, de dimensões menores, no chão junto à parede ao fundo à direita de quem entra; terra marrom-alaranjada sobre lona pintada de branco em dois desenhos grandes, também “zoo-botânicos” (como se algo entre célula vegetal ou animal, ou – mais definida e vivamente – entre alga e polvo), na parede ao fundo à esquerda de quem entra; e cerâmica (em diversas tonalidades) e materiais naturais (todos eles mais perecíveis do que a cerâmica) em todas as outras peças que, com formas e tamanhos vários, só em cerâmica ou em cerâmica e algum outro material orgânico, ocupam o resto da sala.

A apreensão simultânea deste conjunto várias e complexo de formas como uma unidade parece impossibilitada pelos limites físicos da visão humana e dificultada pela forma singular de cada peça e de seu entorno, criando muitos recortes possíveis segundo a posição móvel do espectador na sala, diante de ou entre as peças, e estimulando um jogo entre percepção e memória que, aos poucos e por redução, tipifica o elemento cromático em uma combinação entre o marrom (rosado ou alaranjado) e o branco, sobretudo, mas também o cinza e o negro, em formas sempre sinuosas (mas imobilizadas em linhas sobre tecido ou moldes sobre barro) sugerindo a representação de algo vivo indefinível, certamente mais próximo do vegetal, mas às vezes também assemelhado a algum tipo estranho, mole e pesado de animal, ainda que

nenhuma identificação precisa possa ser feita nem a partir de um, nem de outro reino.

Mas, antes que exemplificar (com livres associações formais, sempre um pouco arbitrárias, com mantas, bolsas, bacias, pias, camas, banquinhos, pás, remos, cogumelos, ninhos, bichos cegos e informes, esferas, adornos, ídolos, objetos de culto e apotropaicos que podem lembrar de algum modo o universo indígena ou rural em um Brasil pré-moderno, mas sem que sejam nada disso precisamente), caberia dizer que um acréscimo de estranhamento vem do hibridismo da combinação da cerâmica com os chamados “materiais naturais” que aqui são vários: folhas secas marrom-acinzentado, cascas de cebola avermelhadas, penas claras e escuras, painas esbranquiçadas, galinhos secos negros em feixe (como um hirsuto bigode gigante) e lã de ovelha acinzentada, em combinações que geram um desconforto quanto à categorização precisa do objeto, instaurando uma ambivalência e indefinição que, juntamente com o elemento terra (como o que tinge o tecido ou, misturado à água, torna-se barro moldável), parece sugerir como horizonte a ideia nostálgica de um todo vivo múltiplo e sagrado que, sem outra finalidade do que a própria vida sem finalidade, coincidiria com o errante planeta terra (hoje destruído e ameaçado pela crescente e hegemônica industrialização e urbanização capitalista), que é apenas a ínfima, frágil e misteriosa parte que nos coube (como às plantas e aos animais) de um universo maior desmesurado e incógnito.

Enfim, na sala de baixo frontal, a que se tem acesso agora apenas passando por dentro pelo segundo andar e descendo uma escada, estão duas séries de desenhos, novamente com indicação, agora em duas fichas técnicas, do nome genérico da exposição (“Metaflor-metaflora”) e dos materiais usados em cada uma: a primeira, na parede à esquerda



Eduardo Eckenfels

Terra s/ tecido – conjunto de 14 desenhos
2011–2012
200 × 90 cm

de quem entra vindo do segundo andar, com dezesseis desenhos, de terra marrom-alaranjada sobre painéis de lona pintada de branco; a segunda, na parede ao fundo, com quatro desenhos, de terra e gordura esbranquiçada sobre tecido. A segunda série, bem menor em número e nas dimensões de cada desenho, é mais discreta (compondo bem, como contraponto, com a vibração pulsante e feérica da série maior) também em suas formas que lembram antes frutos ou vegetais indefiníveis (mas que parecem às vezes quase querer se movimentar por conta própria). Mas é a série maior de dezesseis desenhos – onde não só as linhas que desenham, mas também as manchas que compõem o conjunto de cada quadro, exalam a força cromática da terra, pulsando ainda como o sangue de um animal – que mais impressiona pela força dramática com que evoca (ao longo de dezesseis unidades singulares de órgãos, partes ou estruturas de seres) uma transição ou conexão, dentro da representação do que se manifesta como vivo, entre o reino vegetal, o animal e o humano, que relembra, mas como se condensada e dramaticamente, a múltipla e numerosa série “zoo-fito-antropomórfica” de óleo sobre tecido ou papel (em preto e branco) exposta na sala maior da Galeria Manoel Macedo.

Aí podemos ver, da direita para a esquerda, em uma vívida série díspar que evoca insólitas conexões entre os quadros (e que, literariamente, poderia ser percebida tradicionalmente como uma “enumeração caótica”, mas onde lateja também uma insuspeitada unidade da múltipla vida): um “crânio-célula”, justaposto a uma espécie de “cachos de uvas ou células”, justaposto a um “ovário lagostínico ou escorpiônico”, justaposto a uma “floração com uma serpente no centro”, justaposta a um conjunto de “lombrigas intestinais ou intestinos-lombrigas”, justaposto a duas “serpentes ou vermes gigantes”, justapostas a uma “floração de

botões de flor não abertos” (com a exceção de uma única “flor”), justaposta a uma espiral rodeada por “espermatozoides cabeçudos” ou “estranhos girinos”, justaposta a núcleos redondos de “tubérculos” donde brotam duas “pequenas árvores” ou “arbustículos”, justapostos a um “esqueleto-galho”, justaposto a um “básico homem vivo”, justaposto a um “esqueleto humano”, justaposto a “quase esqueletos humanos que se despedaçam”, justapostos a “dois ou três casulos gigantes”, justapostos a um “grande coração de mamífero”, justaposto a uma “bolsa cheia de células ou pequenos seres”. É óbvio, no entanto, que esta tentativa aproximativa (e inteiramente metafórica) de descrição discursiva desta série algo alucinatória e onírica de desenhos (que remete quase involuntariamente ao procedimento surrealista do “collage” e a imagens da poesia de um Jorge de Lima ou Murilo Mendes) não substitui o impacto concreto e singular de suas formas e cores, que existem também como mera sensação visual, independentemente de um significado preciso. Mas, neste caso, é a convergência ou coincidência intuída (e pensada) entre forma bem achada e sentido apenas sugerido (e não diretamente político ou de denúncia) que, apontando para uma difícil e complexa unidade (que reverbera a da vida no planeta terra ameaçado), galvaniza não complacentemente a nossa inteira sensibilidade.

TEODORO RENNÓ ASSUNÇÃO

mineiro de Belo Horizonte, escritor e professor de Literatura Grega Antiga na Faculdade de Letras da UFMG. Publicou, entre outros, três livros de ensaios/memórias/contos: *Ensaio de escola* (2003), *Autociografias* (2006) e *Extra-vacâncias* (2008).

50 ANOS DE POESIA E/OU AS ILUSÕES PERDIDAS

AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

Poderia inicialmente soltar uma exclamação e, em ritmo de bolero, dizer: “Assim se passaram 50 anos...”. Dizendo isso, introduziria um tom memorialista no que deveria (ou poderia) ser uma revisão crítica da poesia brasileira. Estou (confessada e metodologicamente) trocando a falácia da objetividade que procura isolar a subjetividade pela eficácia da objetividade dentro da experiência do eu. E vou lembrando que aqui, em Assis, nesta faculdade, neste auditório, ocorreu em 1961¹ o II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária. Quem é mais moço só poderá aquilatar essa medida de tempo se fizer uma projeção ao contrário, uma prospecção. Imaginem se, daqui a 50 anos, no longínquo 2062, resolvessem celebrar o que aqui ocorre nestes dias!

Em 1961 eu tinha 24 anos e estava me formando em Letras Neolatinas, em Belo Horizonte. A juventude é uma efusão temporária. Hoje tenho 75. E a maturidade (ou velhice) talvez seja uma sabedoria retardatária. Terei, teremos aprendido alguma coisa nesses 50 anos em que a Guerra Fria acabou, o comunismo feneceu, o capitalismo tenta outras formas de sobrevivência e o mundo árabe nos desperta com primaveras e apocalipses? Quais os equívocos? Quais os acertos de nossa geração de poetas? O que tem a poesia a ver com a história? De que história estamos falando?

Os brasileiros hão de se lembrar que, em 1962, o Brasil foi campeão da Copa no Chile, vivíamos no parlamentarismo em que Tancredo Neves era primeiro-ministro de Jango e coisas relevantes aconteciam em nossa cultura. E ninguém estava preparado para o golpe de 1964.

Pedi ao professor Benedito Antunes que me mandasse o programa daquele II Congresso. Aqui estava grande parte da literatura brasileira. E uma coisa curiosa e sintomática: na sessão inaugural a leitura de um telegrama da União dos Escritores da URSS

Marx era muito popular entre os intelectuais naquele tempo.

Naquele tempo existia a União Soviética e tudo o que esse nome implica. Ser revolucionário e de vanguarda era algo imperioso.

Trinta anos depois, em 1991, eu estaria em Moscou, na Praça Vermelha, assistindo à multidão erguendo a bandeira do tempo do Czar e abolindo o comunismo.

O que era a poesia brasileira naquele tempo?

O que é a poesia brasileira hoje?

O que aprendemos (ou não) em 50 anos?

Como disse na Bienal Internacional de Poesia de Brasília, quando comecei a escrever poesia, aí pelos idos de 1950, fui impromptamente notificado de que a poesia tinha acabado de falecer. Vocês podem imaginar o choque que sofri. Depois, penosamente, descobri que a “morte da poesia” era um caçoete da modernidade, modo de mantê-la viva, ainda que ao contrário. E que isso se inseria numa síndrome do século XX que anunciou a morte da arte, do homem, de Deus e se prepara para decretar a morte da morte.

Como se sabe, no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, aqui, em 1962, foram apresentadas duas teses sobre poesia. Uma era de Cassiano Ricardo, “22 e poesia de hoje”, na qual ele demonstrava que muitos dos procedimentos das neovanguardas dos anos 50 e 60 já existiam entre os modernistas. A outra tese aqui apresentada era de Décio Pignatari, “A situação da poesia brasileira atual”. Era um texto, como diriam os franceses, “sulfuroso”. Ele prometia o “salto participante” da poesia concreta, que não ocorreu, ou foi inócuo. Ele alardeava que “a poesia concreta é a primeira grande totalização da poesia contemporânea, enquanto poesia ‘projetada’, a única poesia consequente de nosso tempo”. Adotando o que eu chamo de *estratégia da exclusão*, imaginava (messianicamente) que o concretismo era o destino não só da poesia brasileira, mas da poesia universal.

Para demonstrar isso, trabalhava no plano nacional o trajeto Drummond/Cabral/concretismo. Detinha-se na dualidade sartriana *échec/réussite* (fracasso/êxito) e concluía dicotomicamente que a poesia que comunicava (porque comunicava) estava do lado do fracasso formal, enquanto a poesia de vanguarda tendo êxito formal vivia fracassando enquanto comunicação.

OUTRA VERTENTE REVOLUCIONÁRIA

Mas essa *échec/réussite* poderia, no entanto, ser lida de outra maneira, pois quando o prédio da UNE foi incendiado pela direita e ocorreu o golpe de 64, os “conteudistas” – assim chamados pelos concretistas – e que pregavam outro tipo de revolução que não formal, é que foram torturados, exilados e censurados. O sistema não via perigo algum nos formalistas.

Naquele ano – 1962, o mesmo do II Encontro –, eu acreditava que um diálogo era necessário entre os extremos. Como estudante, atuava no Centro Popular de Cultura da UNE, havia até criado o CPC em Belo Horizonte. Encenamos a conhecidíssima peça de Guarnieri, *Eles não Usam Black-tie*, fizemos leituras de poemas, dramatizações várias numa grande festa na sede

1 O congresso realizou-se em 1961, mas a Faculdade comemorou em 1962 a data histórica.

social do DCE da UFMG. Acreditávamos que a arte poderia ajudar nas transformações sociais. Então enviei para os amigos concretistas o texto de Carlos Estevam Martins no qual ele lançava as bases do Centro Popular de Cultura. Achava que os concretos, que pregavam a revolução das formas, deveriam tomar conhecimento de outras formas de revolução em curso.

Pois vou lhes contar: lá vinha eu, em São Paulo (Perdizes), subindo a rua Monte Alegre, e lá vinha Décio Pignatari descendo a rua Monte Alegre, ambos a uns vinte passos da porta da casa de Haroldo, quando ouço Décio com seu fogoso temperamento italiano esbravejar à distância, erguendo na mão o texto de Carlos Estevam e dizendo aos berros: “Isto é jadanovismo! É o velho realismo socialista!”... Ele tinha razão.

O texto de Carlos Estevam lembrava algo da revolução russa, com 50 anos de atraso. Aí, com o fervor revolucionário buscando o “novo” – essa obsessão das vanguardas –, dizia-se, por exemplo, que “o povo é que sabe o que é novo”. De algum modo, Carlos Estevam reconheceria mais tarde seus exageros, pois fez uma autocrítica no texto “História do CPC”, ressaltando que o CPC estava pronto para dar uma quinada (ser menos ingênuo) quando foi abalroado pelo golpe de 1964.

Quanto a mim, que participava de várias frentes e fazendo a crítica e autocrítica daquela época, devo revelar que também insistia com Oduvaldo Viana, Moacyr Félix e outros, que era necessário melhorar o nível dos poemas e sugeria que montássemos espetáculos com *Vida e Morte Severina* ou com a ópera/cantata *Café – Concepção Melodramática*, de Mário de Andrade, resgatando obras esteticamente mais bem-sucedidas em nossa tradição. Desse modo, dialogaríamos com a tradição literária e, quem sabe, faríamos uma ponte que a outra ala da vanguarda, os formalistas, que se queriam tanto “revolucionários” quanto os “revolucionários” do CPC e da UNE.

Era uma fantasia de minha parte. Esses opostos eram inconciliáveis. Havia outras guerras além da Guerra Fria, e o “front” artístico demonstrava isso. E cada um, ao seu modo, era mais revolucionário (ou radical) que o outro.

OS MINEIROS PRESENTES

Nesse ano axial de 1962, saiu publicado em Belo Horizonte o nº 4 da revista *Tendência*, grupo do qual faziam parte Fábio Lucas, Rui Mourão, Affonso Ávila, Maria Luiza Ramos e outros. Este número tem um poema meu. Chamava-se *A Crise*, e aí, usando uma poesia econômica, visual e considerada de vanguarda, tentei descrever a queda de Jango, a revolta/resistência de Brizola no Sul. Embora eu fosse uns dez anos mais jovem que os membros daquela revista, fui saudado na apresentação como “um novo companheiro”.

Na revista também havia um artigo de Haroldo de Campos agora voltado para “realidade nacional” e a necessidade de efetivar o “salto participante” a que aludira Décio no II Encontro em 1962. Foi nesse encontro entre paulistas e mineiros em Assis que se iniciou o diálogo entre *Tendência* e *Invenção*. O ideário nacionalista da revista mineira vislumbrava uma parceria com os poetas paulistas, uma espécie de frente ampla nacional. Parceria que não se desdobrou, pois Fábio Lucas e Rui Mourão tinham certas reservas quanto ao radicalismo concretista. Somente Affonso Ávila continuou o diálogo, mas diferentemente dos concretos, preservando o verso e/ou a frase. As posições

discordantes de Fábio Lucas, por exemplo, estão no número 4 da revista *Tendência*, 1962, no ensaio “A poesia de nosso tempo”.

Isso teve um desdobramento num outro fato relevante na história da poesia desta época. Refiro-me à Semana Nacional de Poesia de Vanguarda em Belo Horizonte, realizada um ano depois, em 1963, sob o patrocínio da reitoria da Universidade. O projeto desta semana nascera de uma conversa minha com Olívio Tavares de Araujo (mais jovem ainda que eu e que, ainda estudante, havia publicado um livro sobre a mimesis em Platão) na porta da Livraria Itatiaia, em Belo Horizonte. Levamos a ideia ao reitor Orlando de Carvalho e chamei os amigos de *Tendência* para participarem do evento e Affonso Ávila logo se entusiasmou. Contatei Roberto Pontual que, no Rio, tinha contato com os grupos de vanguarda e trabalhava no Gabinete do ministro da Educação Paulo de Tarso Santos. Pontual – que depois se entregaria à crítica de artes plásticas –, trouxe o ministro para a inauguração. Curiosamente, a vanguarda se institucionalizava. O sistema a abraçava. O Brasil vivia um confuso clima pré-revolucionário.

Expusemos poemas-cartazes no saguão da Reitoria da UFMG tentando captar a experiência russa de Maiakovski e outros. Tentava-se somar visibilidade e palavra. E muitos poemas expostos eram mesmo na sua economia narrativa, discursivos. Mas ao final da Semana de Vanguarda aprofundaram-se algumas divergências e impasses teóricos, se práticos, entre assinantes do documento final.

E entendendo que era necessário sair do laboratório estético, dessa espécie de experimentação clandestina, e preocupado em fazer avançar o contato social e a própria pesquisa formal, apresentei naquela Semana Nacional de Poesia de Vanguarda um trabalho prático que se diferenciava dos demais: “A poesia de vanguarda e a escola primária” – relatando a experiência feita num grupo escolar de periferia em Belo Horizonte, dirigido pela professora Elza e Moura, onde estudantes de 8 e 9 anos reelaboraram o poema *A Pesca*. Esse poema havia sido publicado no emblemático suplemento literário do *Jornal do Brasil*. Tinha uma fatura concreta (ou neoconcreta?), não falava de revolução. Descrevia simplesmente uma pesca (sem qualquer alusão à frase de Marx de que era preciso ensinar a pescar ao invés de dar o peixe ao povo). Mas, na verdade, revelo-o agora, fora feito, parodisticamente, a partir do que no SLJB teoricamente pretendia ser “prosa concreta”. Ou seja, algo inócuo que achava que pela simples inclusão do artigo antes do substantivo ou verbo a poesia se aproximava da prosa. Ironicamente, a teoria da prosa concreta, como tantas outras da época, não prosperou, mas esse poema há 50 anos é reproduzido em dezenas de antologias escolares, sobre ele alunos ainda fazem instigantes textos, reescrituras, apropriações e ilustrações.

O DESEMPREGO DO POETA

Em 1962 publiquei *O Desemprego do Poeta* – meu primeiro livro de ensaios –, no qual expunha os conflitos de inserção histórica e social da poesia. Foram apenas 500 exemplares, de um livro de estudante, que nem tinha distribuição, mas foi discutido pelos principais críticos do país. Isso me fez ver que havia tocado numa questão maior que eu. E eu me lembro de o livro ter sido tema de conversa minha com os concretistas na viagem que fizemos a

Ouro Preto, que pretendia reeditar a viagem que Mário e outros modernistas fizeram às cidades barrocas mineiras.

Registrava naquele livro a ansiedade de viver numa sociedade burguesa onde o poeta perdera a função que teve, seja nas tribos primitivas, seja na sociedade até o século XIX. Mas como disse num depoimento ao *Jornal de Letras*, de Portugal, na verdade toda minha trajetória está vinculada a esse primeiro livro, a essa questão traumática: como achar o ponto de inserção entre o eu e o mundo, entre a poesia e a sociedade. O futuro livro *Que País é Este?* e as minhas experiências de poesia na televisão nos anos 80 partem dessa problemática.

Mas naquele ano de 1962 estava eu também no prédio da UNE, na praia do Flamengo/Rio, para o lançamento do primeiro exemplar de *Violão de Rua*. Era uma coleção organizada na Civilização Brasileira/Enio Silveira, coordenada por Moacyr Félix. Os poetas selecionados eram (por ordem alfabética): Affonso Romano de Sant’Anna, Ferreira Gullar, Geir Campos, José Paulo Paes, Paulo Mendes Campos, Reynaldo Jardim e Vinicius de Moraes. Todos já eram autores conhecidos, eu, mais jovem, o único estudante ainda (Letras).

O prédio fervilhava de gente, todos revolucionários, acreditando que a poesia poderia ajudar nas transformações sociais. Os poemas foram declamados por jograis, cantores entoavam músicas do disco *O Povo Canta*. Aí destacava-se “O subdesenvolvido”, de Carlos Lyra e Francisco de Assis – espécie de hino do CPC – e havia outros cantores/ autores como Billy Branco, Nora Ney, Augusto Boal. Atores representavam esquetes como *O Auto dos 99%*, cineastas mostravam cenas de *5 x Favela*, enfim, uma multidão eufórica nas vésperas da revolução e da tomada do poder.

Eu, vindo de Minas, olhava pasmo a festa revolucionária. Ao meu lado, nas mesas de autógrafo, Paulo Mendes Campos, não sabendo exatamente quem era aquele moço ao seu lado, fez uma dedicatória no exemplar do primeiro *Violão de Rua*: “Para Afonso, que vim encontrar súbito à minha esquerda, o abraço do Paulo Mendes Campos”. E ele passou o exemplar para Vinicius, que colocou também ali o seu nome.

Estando “à esquerda” de PMC naquele evento e sendo a UNE dominada pelo Partido Comunista, devo esclarecer, no entanto, eu não pertencia a nenhum partido. E isso me levava a situações bizarras, pois, ao proibir minha saída do Brasil para ir lecionar nos Estados Unidos em 1964, o DOPS mineiro tinha uma ficha em que eu era tido como “comunista sem classificação”. Não, eu não era comunista, embora parecesse também um “inocente útil”. Possivelmente não era tão inocente, embora pelo título de meu primeiro livro, *O Desemprego do Poeta*, me achasse “inútil”.

Nesse número primeiro há um poema, que não coloquei em minha *Poesia Reunida* (L&PM), que se chamava “Morte na lagoa amarela” – contava em versos de sete sílabas, com rimas em “ão”, a estória de um lavrador, no Vale do Rio Doce, que matara o fazendeiro que queria lhe tomar as terras. No entanto, outro poema meu no primeiro número de *Violão de Rua*, era bem diverso desse cordel e chamava-se “Outubro”. Atendia a outras preocupações minhas. Tinha efeitos gráficos e sonoros herdados do concretismo e começava com esse jogo de palavras: “Outubro ou nada”.

Sobre esse poema e seu contexto, duas anotações de algum interesse, não sei se anedótico ou histórico. Tal poema era ligado a uma pesquisa formal

e provocou uma carta de Décio Pignatari (16.09.1962) em que ele dizia: “Já OUTUBRO é outra obra. As oito primeiras linhas funcionam plenamente e a ideia de verso passa a ser perfeitamente inócua: ‘Outubro Ou nada/ Ou tudo Ou sangue/ Outubro Ou tumba/ Outubro Ou pão’. Para mim a medula do poema está aí, demais oito linhas parecem-me explicação desnecessária.

Mas tenho que relatar aqui um outro fato que vai aclarar uma das teses dessa minha exposição, sobre a poesia e as ilusões perdidas. Depois do golpe e/ou revolução de 64, alguns que colaboraram com o CPC e a UNE foram casados e exilados. E logo que ocorreu a “abertura” nos anos 80, reencontrei-me com um velho companheiro comunista, Ivan Otero. Ele era filho de um comunista histórico, preso junto com Graciliano Ramos na Ilha Grande na ditadura de Vargas. E Ivan, voltando do longo exílio na Polônia, caminhando na praia de Ipanema ao meu lado de repente, me diz:

- Lembra daquele seu poema sobre Outubro, “Outubro/ou nada”?
- Claro, me lembro.
- Pois é, companheiro! – disse ele irônico e lamentoso. – A equação “outubro/ou nada” deu nada.

Dentro da vanguarda formalista, o espaço poético e estético era exíguo, contraditório e problemático. Tratava-se de inventar algo pós-João Cabral e o verso desintegrado por Mallarmé, com uns toques de Pound e Joyce. Interditados de usar o verso no presente, os concretistas faziam uma transferência, traduziam versos de poetas mortos. Era uma necrofilia poética.

Eu seguiria um caminho próprio diante dessas aporias e obviamente isso me custou algumas incompreensões e atritos inevitáveis. Sintomaticamente, o título de meu primeiro livro, *Canto e Palavra* (1965), é a tentativa de romper a dualidade entre forma e conteúdo, entre Cabral/concretismo e CPC/Vinicius de Moraes. Voltava às origens da poesia (canto) e somava a experiência moderna (palavra). Ao invés de negar o modernismo, de esquecer a geração 45 ou ignorar as vanguardas dos anos 50, eu tentava somar. Meu livro posterior, *Poesia Sobre Poesia* (publicado dez anos depois do primeiro), é o exorcismo, o grito de libertação, a saída do inferno onde me alojei, onde estive “emparedado” agonicamente.

NORDESTE: CULTURA E ALFABETIZAÇÃO

Há uma outra data, um outro fato histórico (do qual também participei) que teve influência sobre a produção cultural brasileira. Refiro-me ao I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular, realizado em Recife em 1963 aonde fui como representante da União Estadual de Estudantes de Minas Gerais. Há que rever esse movimento – o MCP, suas conexões com o CPC, a influência que o MCP teve na pedagogia e em vários autores da época.

Embora aquele encontro no Recife fosse de “cultura popular”, achei que o poema *A Pesca* e o relato da experiência ocorrida numa escola de periferia de Belo Horizonte tinham tudo a ver. Hoje se fala muito em “periferia”, na ascensão da classe C. Naquele tempo falava-se ideologicamente em “ascensão das massas”, hoje as massas estão emergindo para o consumo e a questão do centro e da periferia passa por redefinição. Abordando já certas questões do “centro” e da “periferia”, eu carregava a linguagem de vanguarda para o

espaço popular e escolar. Vinculava poesia de vanguarda à educação. Fiz, portanto, um movimento que, olhado à distância, descreve uma órbita interessante: trazia um texto do espaço concretista do *Jornal do Brasil*, que já havia sido submetido à prova dos leitores e de novo à prova dos vanguardistas da Semana de Arte de Vanguarda de Belo Horizonte e o inseria como tema/problema na área da educação popular. E a nova educação através do método Paulo Freire era um dos traços daquele encontro. Recentemente, aliás, foram publicadas memórias daquele encontro, e o texto sobre *A Pesca* estava entre os poucos testemunhos que restaram daquilo que o golpe de 64 tentou apagar. Conforme depoimentos dos organizadores e participantes do Encontro, os registros confiscados e destruídos pela polícia política. Alguns dos documentos estavam guardados na sede do bispado do Recife, escaparam de um incêndio e também da água que o apagou, sendo mais tarde confiados ao Prof. Dr. Osmar Fávero, que os conservou. Outra parte estava escondida em porões, sótãos, embaixo de caixas d'água etc, nas casas de pessoas que participaram do Encontro ou de seus familiares, e foi sendo aos poucos reunida pelo mesmo professor, que os utiliza em suas aulas na Universidade Federal Fluminense.

Reverendo o ontem e o hoje, destaco um elo entre este passado e o meu recente livro *Ler o Mundo* (Ed.Global, 2011). Agora já não era mais o estudante ou poeta vanguardistas, mas o ex-presidente da Fundação Biblioteca Nacional relatando experiências pela implantação de uma política nacional de leitura, a formação do Sistema Nacional de Bibliotecas e, sobretudo, a criação do Proler, que retoma algumas propostas de Paulo Freire, mas procura avançar no tempo e espaço.

PÓS-UTOPIAS, PÓS-VANGUARDAS

Pensar naquele tempo é pensar em dualidades e sobretudo em duas ilusões. Duas “ilusões perdidas”, diria tomando de Balzac essa expressão. Ele, nos seus romances, tentou descrever a passagem da sociedade francesa do século XVIII para o XIX. Pois falar da sociedade brasileira e da poesia que ela expressa entre 1950 até fim do século XX é de alguma forma romancear a perda da ingenuidade e o descobrimento de outras realidades, estéticas e sociais.

Dentro de todos aqueles movimentos abrigavam-se duas tocantes ilusões:

Primeiro: a ilusão de que a história é a história das formas.

Segundo: a ilusão de que as revoluções criam o novo homem.

Ambas pensavam em “rupturas”. Falar em rupturas hoje soa algo serôdio, sobretudo quando a pós-modernidade recomenda a cópia, a paráfrase e a apropriação. Muitos foram os que trataram da paradoxal síndrome vanguardista da “ruptura da ruptura”. Eis tecnicamente o que se chama de oxímoro. Oxímoro que qualifico de *oxímoro paralisante*, como a serpente que morderse a própria cauda e que leva a certos impasses epistemológicos.

Essas duas ilusões lidavam falaciosamente com conceito de “formas” e “conteúdos”. Pela história das formas, pretendia assenhorar-se também dos conteúdos, e a história dos conteúdos aspirava a ser senhora das formas. A frase de Maiakovski “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”,

repetida como um truísmo, sobre ser falaciosa, era totalitária. Nesse caminho ingênuo e unilateral, uns pensavam em ir ao Ocidente pelo Oriente, e outros do Oriente para Ocidente; ambos queriam chegar à “terra prometida”, à utopia. Ambos, no entanto, esforçavam-se por desqualificar o oponente. Acreditavam numa história linear, mecânica, messiânica fantasmática, em estilo de flecha; acreditavam no “progresso”, na “evolução” das formas. Herdeiros das vanguardas de cem anos atrás que entronizavam a máquina e a produtividade, não havíamos ainda descoberto a palavra “poluição”.

O conceito de história não tinha entrado em crise, como ocorreu a partir do estruturalismo e do pós-estruturalismo. Não era sem sentido o fato de, naqueles idos, se citar tanto Sartre dos dois lados, nas duas trincheiras. Era um pensador participante, cujo didatismo filosófico formou uma geração de utópicos e revolucionários. Não é à toa que ele foi a Cuba e escreveu um livro de loas àquela revolução que nascia e nos seduzia.

Este meu texto, portanto, trata de duas ilusões perdidas e que nortearam a poesia da época: o conceito de vanguarda e o conceito de revolução popular.

Assim eu diria que as propostas da época, de ambos os lados, ou fracassaram ou foram superadas. Como disse certa feita: num certo momento a poesia brasileira avançou graças àquelas vanguardas; num outro momento, teve que avançar a despeito das mesmas vanguardas. Daí que algumas lições ficaram: o verso não acabou; o visual é apenas um dos atributos, entre tantos da poesia, e não o seu destino; a poesia com poucas palavras não é necessariamente melhor que a poesia dita discursiva; nos anos 70/80, o poema longo voltou a ter lugar; ninguém controla a história, ela não é linear, há várias histórias simultâneas e contraditórias.

QUERUBINS ENCARNIÇADOS

Como historiar a poesia brasileira do modernismo aos nossos dias? Que obras, que autores destacar. Surgem então alguns blocos de informação. Há questões metodológicas e questões literárias. Assim que volto a falar de duas estratégias visíveis. Os que trabalham com a *estratégia da exclusão* e os que operam com a *estratégia da inclusão*. Os chamados cortes sincrônicos sobre ser um aprofundamento de certos temas e problemas podem ser também uma tática de poder. A pressa das novas gerações de serem reconhecidas leva certos antologistas a uma distorção da realidade presente, dando espaço a autores que seguramente não resistirão ao tempo.

A literatura e as artes não são reuniões de serafins e querubins, embora exista uma ideia romântica de que os artistas tentam interpretar desinteressadamente o drama e a perplexidade humana. É preciso ativar instrumentos da sociologia, da antropologia, da psicanálise e de compreensão até do marketing para se entender o que é o sistema artístico e literário. O *corpus* literário é também o resultado de uma luta pelo poder, uma apropriação da realidade. Há muito de *darwinismo* nisso, de seleção das espécies. Sempre foi assim, e a análise da poesia moderna brasileira revela com clareza.

A história da literatura mostra que é mais fácil sobreviver quando se é anexado a um grupo. A manada é a salvação do indivíduo. É uma tábua de salvação. Sempre me lembro de Ringo, o baterista (apenas razoável) dos

Beatles, dizendo candidamente numa entrevista que não sabia que fazer da vida até que o chamaram ser um Beatle. Assim, há vários autores citados dentro de grupos que não têm nenhuma expressividade especial, e outros fora de grupos pouco mencionados.

Certa ocasião, cheguei a afirmar que os movimento poéticos entre 1956–1967 (guardadas as proporções e diferenças) poderiam também ser entendidos como uma espécie de nova Semana de Arte Moderna. Não é à toa que se intitulavam de neovanguardistas. Como entre 1922 e 1930 surgiram vários grupos e revistas, entre 1956 e 1967/68, pelo menos seis grupos ocuparam a cena: concretismo, neoconcretismo, praxis, tendência, violão de rua, poema-processo. Foi um momento perturbador, mas seminal da poesia brasileira, ainda que menos importante que o modernismo.

DESREPRESSÃO POLÍTICA E FORMAL

Tenho dito em vários textos que, a despeito da enorme contribuição das neovanguardas (insistindo na pesquisa formal, no valor da elaboração programada do poema), elas traziam dentro de seu receituário uma carga de repressão que, somada à repressão política pós-64, tornou-se duplamente insuportável para muitos. Nesse quadro, o tropicalismo deve ser analisado como *lugar de passagem*. Alguns de seus membros ligaram-se estrategicamente às vanguardas anteriores, mas outros renunciavam o movimento marginal que surgiria mais claramente em 1973.

A poesia marginal, que, aliás, tem similares em vários países, foi um movimento de desrepressão dupla: poética e social: carregava as vivências do *underground* (de influência americana) e da chamada “geração mimeógrafo”. Dialogava com a música popular, procurando uma dicção irônica/parodística, recuperava o discurso que havia sido interdito pela ditadura estética e política.

A partir de 1970, alguns eventos e ajudaram a parir algo novo.

1) Refiro-me primeiramente às Expoesia I (na PUC/Rio, 1973), Expoesia 2 (Curitiba, patrocinada por Jayme Lerner) e à Expoesia 3 (Nova Friburgo, Faculdade Santa Dorotéia, coordenada por Eliana Yunes). As Expoesias – consideradas pelo SNI um evento subversivo – reuniu mais de 600 poetas e fez a revisão dos principais movimentos da moderna poesia brasileira. Sobretudo, trouxe oficialmente para dentro da universidade e do sistema a “literatura marginal”.

Todos os grupos que se formaram a partir do modernismo foram convidados a participar da Expoesia. E todos compareceram com seus poetas e poemas, exceto os poetas concretos de São Paulo que, em carta à organização, afirmavam que não participavam de “mostras eclético-caritativas”. Além disso, neste documento afirmavam radicalmente “a poesia é ou não é”. Ou seja, a poesia era a deles ou não era poesia.

Abrindo espaço para a “poesia marginal”, para o “tropicalismo”, a Expoesia da PUC/Rio promoveu também um histórico debate sobre música e poesia, do qual participaram João Cabral de Melo Neto, Chico Buarque, Gilberto Gil, Ronaldo Bastos, Macalé e o autor deste ensaio/depoimento. Afirmava-se cada vez mais o cruzamento de música/poesia/estudos universitários.

2) O segundo fato relevante foi o Jornal do Brasil ter criado o Jornal da Poesia, duas páginas mensais com poetas consagrados e iniciantes. Tratava-se de tirar a poesia do exílio, em vários sentidos. Esse Jornal de Poesia, transformado em pôsteres, era distribuído a centenas de escolas secundárias dentro da campanha para difundir a leitura de jornais. No lançamento do Jornal de Poesia (1.9.1973), eu escrevia algo que hoje pode ser tomado como documento: “Uma observação mais atenta, no entanto, revela que a poesia permanece sob os mais variados disfarces e que não apenas sobrevive como exige olhos novos para ser percebida. Hoje, em vez de ser vendida em livrarias, a poesia está sendo nas butiques, e os jovens imprimem rudimentarmente seus versos fazendo-os circular fora do comércio. Criaram-se vários hábitos nesse novo contexto: vender poesia nas portas dos bares e teatros e passar adiante ou revender o livro para que a poesia circule. Nos números do Jornal de Poesia, apareceram”.

Outro elemento marcante nessa retirada da poesia da clandestinidade, dessa abertura poética e política, foi o fato de o Jornal do Brasil ter reconhecido, na época, que aquele era um fato não apenas literário. Daí o editorial “Além do econômico” e o crítico Tristão de Athayde, marcante desde o modernismo, ter escrito o artigo “O fruto de um decênio”, assinalando que a abertura era pré-anunciada pela poesia. A estratégia era não segregar grupos e gerações, mas mantendo a qualidade, acabar com a política de exclusão que caracteriza o autoritarismo dentro e fora da literatura.

No rastro das Expoesias e do Jornal de Poesia, no ano seguinte ocorreu a exposição e *happening* Poemação, no Museu de Arte Moderna/Rio, coordenado por Carlos Henrique Escobar, reaproveitando muito do material das Expoesias e agregando outros poetas. Em São Paulo, realizou-se a 1ª Feira Paulista de Poesia e Arte no Teatro Municipal, reunindo conforme a revista *Veja* (17.11.1976), 8.000 pessoas. No rastro dessas manifestações, aparece a antologia *26 Poetas Hoje* (Labor), de Heloísa Buarque de Holanda.

A poesia saía do gueto, do exílio e da repressão insinuando alguma coisa.

ANOS 80: POESIA E SOCIEDADE

Para quem estava procurando o ponto ou pontos de inserção entre a poesia e o mundo, a década de 80 teve um sentido especial. Vivendo no clima da ditadura e da censura desde 1964, criou-se uma oportunidade nova: a publicação de poemas em veículos de grande circulação fora dos suplementos literários, fazendo a poesia participar do movimento de abertura política. A publicação do poema *Que País é Este?*, num domingo, numa página inteira no caderno especial do JB, rompia com vários paradigmas. Conforme relatos de pessoas que estavam na marginalidade política e de leitores vários, isso foi uma sinalização dupla – para alguns, sinalização política, mas, a mim, também sinalização poética: a poesia tem seu emprego na sociedade desde que apresentada num veículo apropriado, no momento certo tratando de temas que interessam ao público, preservando a sofisticação de sua feitura.

É importante assinalar que esse poema não foi feito para o jornal. Foi elaborado pensando no livro. O jornal incorporou essa linguagem. Esse fenômeno se repetiu várias vezes com vários poemas publicados tanto no Jornal

do Brasil quanto em outros jornais da época. Sintoma dessa interação foi o fato de o editor Paulo Rocco publicar *Política e Paixão* (1984) com os textos que escrevi durante o conturbado período da “abertura política”.

Surgia assim um livro anfíbio, de prosa e poesia, de linguagem jornalística e literária. E a primeira edição, na época da ditadura, esgotou em poucas semanas. Ocorria então uma inversão no processo editorial da poesia, que primeiro era testada em outro suporte (nos jornais) e depois recolhida em livro. A exposição pública da poesia levou a televisão a se interessar pela poesia, conforme registrei num ensaio. Era um trabalho novo e desafiador. Recordo-me que, na TV Globo, informaram ter convidado outros poetas, que recusaram tal trabalho.

Para quem havia usado poemas cartazes numa Semana de Poesia de Vanguarda, para quem havia participado de *Violão de Rua* com textos que se dirigiam a uma público específico, estar em grande veículo ou na maior televisão do país era um fato novo, um desafio. Colocar poemas no *Jornal Nacional*, no *Jornal da Globo*, no *Fantástico* e até em retrospectivas da Copa do Mundo (1986) era algo insólito. Para uma compreensão mais detalhada deste tópico, remeto o leitor ao ensaio “Poesia e comunicação audiovisual: Depoimento”. É um trabalho apresentado no colóquio “Latinoamerica Hoy: Identidad y Integración” (México, 1987), organizado por Octavio Paz, no qual fiz as crítica e autocrítica dessa experiência da poesia na televisão brasileira.

DÉCADA DE 90: POESIA SEMPRE

Na década de 90, algo diferente ocorreu com a poesia brasileira, quando foi criada a revista *Poesia Sempre*, à época em que dirigia a Fundação Biblioteca Nacional. E praticando a *estratégia da inclusão*, e não o seu inverso, criamos um projeto para divulgação e exportação da poesia brasileira. Partíamos dos seguintes princípios:

- Como a poesia não é um produto de mercado, não visa lucro e sendo primordialmente um objeto cultural, seria conveniente que o governo financiasse a publicação de uma revista especificamente dedicada à poesia.
- O objetivo era reunir todas as tendências e gerações de poetas apenas com o critério de qualidade, abrindo espaço para os mais novos.
- Aproximar a poesia que se fazia no Brasil da poesia feita em todo o mundo. Primeiro traduzindo para o português os poetas vivos de outras culturas e publicando os clássicos conhecidos. Segundo, traduzindo para outras línguas os poetas brasileiros.
- Criar nessa revista um espaço permanente para a poesia da América Latina e a poesia de expressão portuguesa em outros continentes. É constrangedor o fato de haver um desconhecimento entre nossas culturas.
- Finalmente, não apenas editar os poetas brasileiros, mas levá-los fisicamente ao encontro de seus pares em outros países. Para isso foram organizados lançamentos e viagens dos poetas, por exemplo, à Argentina, Portugal e Alemanha.

A revista funcionou não apenas como uma aglutinação de nomes que estavam dispersos, mas se interessou em resenhar os livros que iam surgindo e, sobretudo, criou duas seções originais: a) uma seção de tradução na qual se publicavam vários poemas conhecidos, propiciando aos interessados que

comparassem as respectivas soluções dadas por cada tradutor; b) uma seção de depoimento em que um poeta explicava a gênese de um de seus poemas.

E AGORA, POETAS?

A poesia não morreu no século XX, embora alguns tentassem ferozmente matá-la. Talvez se os que apregoam tal morte inventassem uma cirurgia para extirpar uma parte do cérebro responsável pela elaboração e consumo da poesia, podiam conseguir tal intento. Como já disse, ela não tem uma função, ela é uma função do cérebro humano.

Talvez se pudesse dizer que, entre nós, ela hoje apresenta alguns temas e problemas específicos que devem ser aqui apontados:

- 1 O cruzamento e a proximidade com a música popular. Autores de letras de música publicam regularmente livros de poesia, pertencendo aos dois conjuntos. Isso levanta a questão sobre o que é poesia e o que é letra de música, a diferença entre letrista e poeta, algo discutido intensamente em muitos seminários. Compositores como Chico Buarque e Caetano Veloso publicam livros na área literária e, como prova máxima dessa intersecção, Gilberto Gil chegou a ministro da Cultura. Por outro lado, essa aproximação entre o a música e a poesia, entre o clássico e popular, tem outro exemplo no trabalho de regentes de música clássica como Isaac Karabchevsky, que se apresentou com Chico Buarque em Minas e no Rio. E nessa sequência, releva anotar um fato da junção entre música e poesia: a Escola de Samba da Mangueira homenageando o poeta Carlos Drummond de Andrade em 1987.
- 2 Depois de um namoro da poesia com a visualidade no tempo das vanguardas, a poesia aproximou-se de novo da oralidade. Voltou-se a dizer poemas através de grupos, não apenas na declamação, mas na poesia como *happening*, como intervenção em lugares públicos.
- 3 Surgiu uma nova lírica que fala de uma nova mulher mais concreta, mais cotidiana, mais erótica, mais liberta. Não mais a linguagem etérea, alusiva, mas direta e poeticamente objetiva.
- 4 Irrompeu a temática da homossexualidade (masculina e feminina) de uma maneira não mais velada como era ao tempo de Mario de Andrade e Fernando Pessoa. Isso corresponde a algo que ocorreu em outras literaturas, trazendo outra ótica, outra sensibilidade. Em *O Canibalismo Amoroso* (Rocco, 2012, 4ª edição), analiso as representações eróticas masculinas nossa poesia assinalando que, a partir dos anos 60/70, o panorama mudou.
- 5 A internet (surgida em 1990) comprovou que a informação não vinha mais do modelo “estrela”, ou seja, não era irradiada de um centro, mas de várias direções, numa simultaneidade. Isso tornou a poesia algo viral. Os poetas não têm mais que frequentar a “porta de livreria” nem fazer a “revistinha” de estreia. Podem ser lidos extensivamente, em todas as línguas e lugares. Podem ser conhecidos por outros mecanismos de comunicação, nas chamadas “mídias sociais”.
- 6 Numa cultura que rompe os limites dos gêneros, as barreiras geoeconômicas e sociais são ultrapassadas, a periferia desloca-se para o centro e vice-versa. Desse modo, muitos poetas do subúrbio e da marginalidade passaram a ser autores consumidos normalmente pelo sistema. A

TV Globo chegou a criar a “central da periferia”, sinalizando com seus programas que a expressão continha em si um oxímoro característico da época. A periferia não estava mais na periferia, mas no centro.

- 7 Outros temas ingressaram na poesia ou passaram a ser mais visíveis: a ecologia e a defesa da natureza e dos animais; a família não mais centrada no homem ou no patriarca; o negro e índio mais concretos, menos “exóticos” e cada vez mais autores, e não simples personagens.

CODA

Todas essas características implicam, por outro lado, num risco, numa dispersão poética e semiológica. E aqui entramos num terreno que teria que ser analisado mais detidamente, pois parte da produção artística atual está vinculada à ideologia da pós-modernidade, que tenta acabar com fronteiras, hierarquias, gosto, gêneros, valor e qualidade. Pensadores diversos (desde Jean-François Lyotard até Zigmunt Bauman) têm escrito sobre isso; e no livro *O Enigma Vazio*, trato mais detalhadamente dos impasses da ideologia da pós-modernidade.

Há mesmo um tipo de poesia que ignora as aquisições anteriores, à dura batalha pela concisão, pelo verso como lignosigno, como unidade mórfica-sonora-sintática, enfim, como estrutura rítmica da composição. Chega-se assim, em alguns casos, a uma composição como se tivéssemos caído no que se convencionou chamar pejorativamente de “geleia geral”. Se na época das vanguardas havia um norte fixo, hoje há norte nenhum.

Será que teremos que voltar a um novo tipo de formalismo para compen-sar tanta dispersão? Será que a poesia brasileira está precisando, como se diz em linguagem automobilística, de uma “freada de arrumação”?

A poesia brasileira enfrenta outro problema. Cresceu em grande quantidade o número de livros de poesia e não há crítica que dê conta dessa produção. O último grande crítico com produção semanal foi Wilson Martins, e ele tinha noção de que era o derradeiro de sua espécie. Hoje há críticos eventuais, regionais ou defensores de grupos e gerações.

Há uma questão que, aliás, transcende a poesia e atinge outros gêneros. Hoje cerca de mil livros são lançados semanalmente no mercado. Não há caderno cultural ou livraria que dê conta disso. Acresce o fato de o país ser extenso, e poetas fora do eixo Rio-São Paulo terem mais dificuldade de serem divulgados. Revistas e jornais concentrados nessas cidades têm a tendência de produzir celebridades locais ou regionais como se fossem nacionais.

Por outro lado, a parte literária dos jornais que, até os anos 70, estava sob a responsabilidade de escritores, hoje é gerida por jornalistas. É bom? É mau? Há que analisar essa mudança de paradigma. A literatura tornou-se também um espetáculo e não há muita diferença entre uma bienal ou feira e um festival.

A questão da quantidade, da exposição midiática típica da “sociedade do espetáculo” revela um dos itens da cultura atual. Ondas de livros e autores se sucedem e é ingenuidade achar que o “deus mercado” regula o movimento e escolhe os melhores. A imprensa tem pautado a universidade. O que é tão inconveniente como se a universidade pautasse a imprensa. São dois espaços com características próprias. Torna-se, portanto, mais do que nunca urgente

uma arqueologia do presente, não apenas do passado. Pessoas e livros relevantes são vitimados pela ideologia do “descartável”, do produto “novo”, como se a juventude ou a novidade fossem categorias estéticas.

As editoras estrangeiras estão aportando no Brasil porque o livro virou um grande negócio. O governo brasileiro, se não é o maior comprador de livros do planeta, é dos maiores. Há mais de 80 feiras de livro pelo país.

É relevante outra observação: muitos poetas (escritores), ao invés de funcionários públicos, como era comum até os anos 60, hoje são professores de universidade, outros publicitários, alguns jornalistas, e isso afetou o estilo e a divulgação da literatura, o que deveria ser mais bem estudado.

Surgiu, por outro lado, nas bienais e festivais de literatura, a figura do “curador”, termo e prática importados das artes plásticas. Os curadores passam a ter autoridade suprema, chegam a constituir um clã, nacional e, como nas artes plásticas, internacional.

Enfim, a poesia é regida por leis e regras diferentes das leis e regras do mercado, embora certos poetas que se tornam célebres acabem por fazer parte dessa máquina. Nesse caso, poesia se mistura com produto. Mas a poesia, em geral, é regida por outras contingências. Nesse sentido, o poeta continua desempregado. Mas essa situação estranha acirra ainda mais a competitividade e a discordância, formação de grupos, exercício de vaidade. É como se houvesse aquela brincadeira de crianças, o “jogo da gata parida”: trata-se de expulsar alguns para promover outros. E continua a síndrome monárquica de eleger (como no século passado) o rei ou príncipe dos poetas. Pode-se aplicar nesse caso as questões da territorialidade animal e de uma disciplina chamada “proxemia”, que estuda a estratégia que o indivíduo e o animal usam para preservar seu espaço.

Outra observação me ocorre antes de encerrar essas considerações: aparentemente é muito fácil fazer um poema. Basta um papel e um lápis, ou às vezes apenas a voz. Adicione-se que a maioria das pessoas pode, em sua vida, fazer um bom poema. Alguns podem até fazer um bom livro. Mas o desafio do poeta vai mais longe. Ele trabalha no sentido de elaborar uma obra-em-progresso que seja uma metáfora de seu tempo/espaço. Obra que ultrapassa o simples poema, que vai além do livro eventual e se instala como projeto existencial. E isso é raro.

O que a poesia feita atualmente nos diz? Está reinventando a roda, ignorando os movimentos anteriores que são já história? Fala para si mesma num tipo de solipsismo perverso? Tem ela dado conta da perplexidade de nossa época ou tem sido, em alguns casos, o amontoado hábil de metáforas e sons em que falta a fúria de nosso tempo?

(Conferência/depoimento no XI SEL/Seminário de Estudos Literários, 50 anos do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária/24 a 26 de outubro de 2012/UNESP/Assis – SP)

Este é o quarto e último texto sobre a poesia brasileira contemporânea, de autores que estiveram no Congresso de Assis. Antes, o SLMG publicou textos de Carlos Felipe Moisés, Paulo Franchetti e Ítalo Moriconi.

AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA

mineiro de Belo Horizonte, é poeta, ensaísta, crítico literário e jornalista.

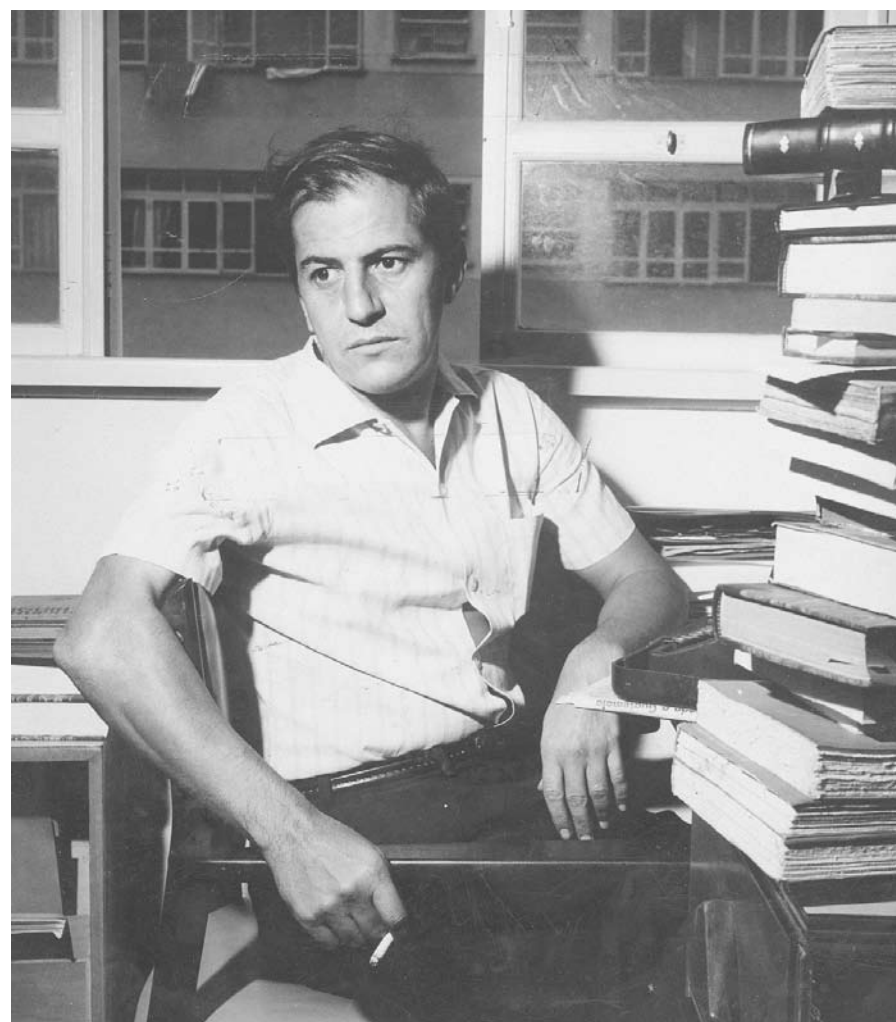
O ANJO BÊBADO

VICTOR DA ROSA

Para ler as crônicas de Paulo Mendes Campos talvez fosse produtivo entender sua complexa relação com a embriaguez, assunto de inumeráveis textos e também a figura que poderia sintetizar uma espécie de sensibilidade, modo de enxergar o mundo, pois não se trata apenas de um assunto. Se é verdade que em Machado de Assis a crônica possui a falsa amenidade dos bondes, em João do Rio o encanto das ruas e finalmente em Nelson Rodrigues a paixão das arquibancadas, sem dúvida a mesa do bar, essa “casa kafkiana onde as pessoas se reúnem sem serem convidadas”, é o espaço onde Paulo Mendes Campos encontra sua forma de escrita. Mas não em sentido literal, afinal o próprio cronista dizia que não escrevia em bar e nem entendia pessoas que bebiam para escrever. “Georges Bernanos escrevia em bares com o risco de passar por bêbado”, escreveu a respeito do escritor francês mais amado daquela geração de mineiros.

Levando em consideração que a embriaguez, segundo “um dos aforismos pungentes da literatura”, deve ser encontrada no vinho, na poesia ou na virtude, então se pode concluir que Paulo Mendes Campos, em suas crônicas, leva à risca o conselho de Baudelaire em todas as suas definições. Vamos começar pelo álcool. Em um de seus principais textos sobre o tema, “Por que bebemos tanto assim?”, o cronista oferece em bandeja de prata a nossa chave de leitura: “o homem bebe como o poeta escreve seus versos, o compositor faz uma sonata, o místico sai arrebatado pela janela do claustro, a adolescente adora cinema, o fiel se confessa, o neurótico busca o analista”, ou seja: “o homem bebe para driblar a si mesmo”. Diferente de muitos outros cronistas, a embriaguez em Paulo Mendes Campos jamais será tratada com leviandade ou mesmo simplicidade. Em sua bela definição, a embriaguez nasce de um desentendimento entre corpo e espírito. Mas o que significa exatamente afirmar que o álcool é como o verso para um poeta?

Em uma crônica sobre a casa do escritor Aníbal Machado, que com frequência servia como ponto de encontro a todo tipo de gente, Paulo Mendes Campos enfatiza a mistura, certo caráter híbrido que ditava o ritmo das reuniões, enfim, a desordem, e não a classificação. “Ficou-me de todas as reuniões de sábado uma ideia aglutinada, mais ou menos assim: a pintora portuguesa Maria Helena Vieira e o poeta Murilo Mendes



Arquivo SLMG

conversam sobre Mozart; Carlos Lacerda fala em francês com um general iugoslavo”, e assim vai até o fim da crônica, que conta ainda com Rubem Braga bebendo com ar chateado, Fernando Sabino fazendo mágicas para um grupo de crianças e o poeta Paulo Armando querendo briga com um cientista de Alagoas. Quero dizer que, como na casa de Aníbal ou na mesa de um bar, também a escrita de Paulo Mendes Campos não é nada seletiva, chegando ao limite de – para usar a própria imagem do ébrio – driblar a si mesma. Em uma palavra, não ser mais crônica.



É verdade que a crônica, como gênero textual essencialmente moderno, já nasce ébria, indefinida, tropeçando nas próprias pernas. Mas a crônica sempre foi também o lugar da facilidade, de certa moderação, do consumo rápido e finalmente da trivialidade, princípios pelos quais Paulo Mendes Campos jamais se adequou inteiramente. No posfácio de *O amor acaba*, Ivan Marques resume a questão quando afirma que o nosso cronista não possui a “fascinação do prosaico que é tão marcante na crônica de linguagem simples e assunto trivial que se consagrou em nossa literatura”. Tem razão. Arrisco a dizer, por exemplo, que nenhum outro escritor brasileiro deu à crônica a densidade ensaística e até mesmo filosófica que se lê em seus textos, todos publicados em jornais ou revistas efêmeras. Tratamos de peso, portanto. Daí Flávio Pinheiro, crítico e organizador de duas recentes antologias com textos do cronista, lembrar da tradição do ensaio, de Montaigne aos ingleses. Em resumo, misturando uma reflexão densa, mas sem o rigor da pesquisa, ao traquejo do melhor da crônica brasileira, eu diria que Paulo Mendes Campos construiu um estilo novo que poderia ser pensado através de sua relação com o álcool – relação delicada, franca, humana e aflita.

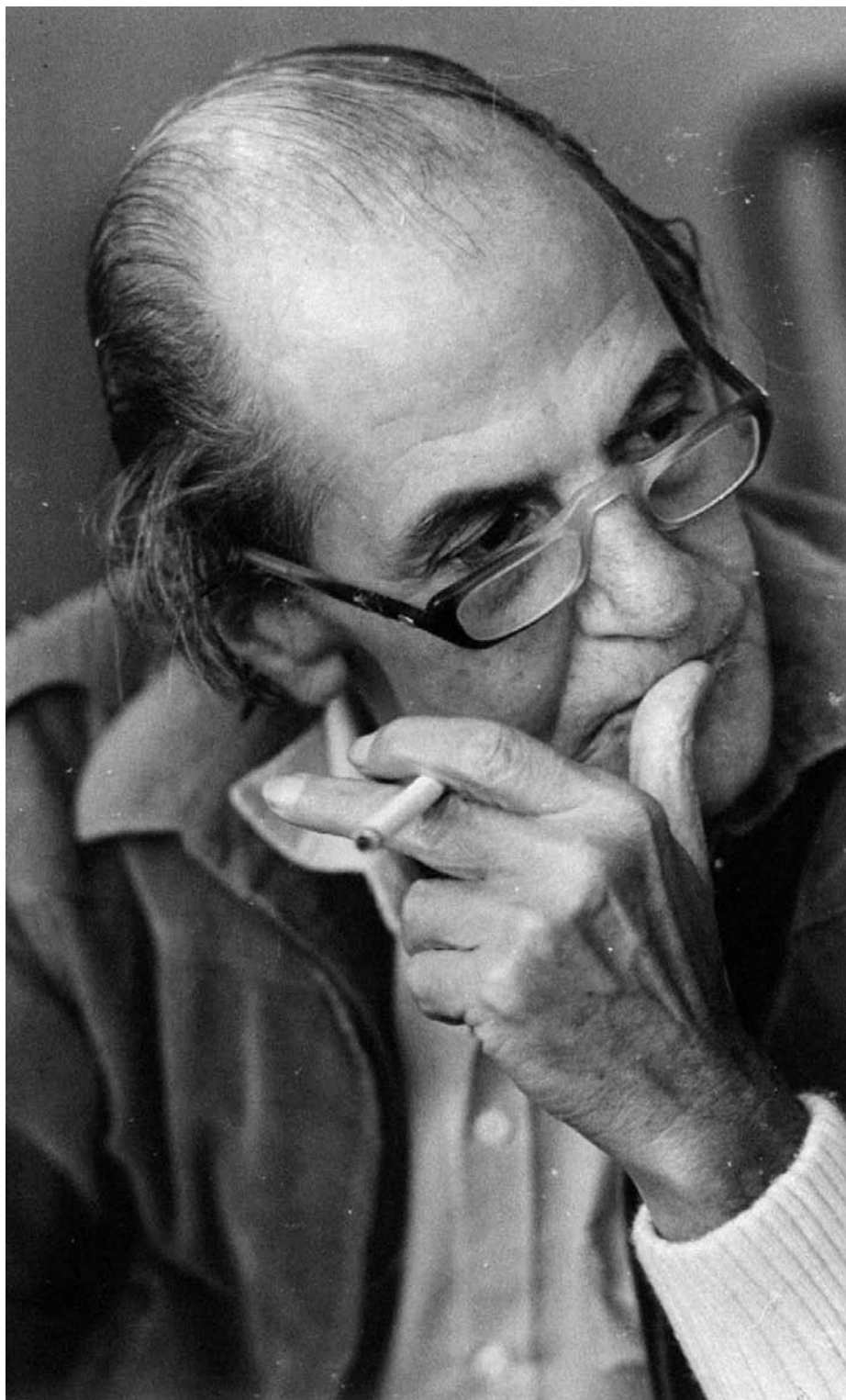
A crônica citada sobre o tema da bebida é exemplar. De certa maneira, ela trata de todos os estágios pelos quais passamos na mesa de um bar; começa graciosa e moderada, faz duas ou três citações inteligentes,

passa por reflexões de teor existencial, definições vagas, um caso curioso ou engraçado, provavelmente verdadeiro, torna-se lírica e finalmente acaba triste. “O uísque não me interessa, o que interessa é a criatura humana, esta pobre e arrogante criatura”, diz no último parágrafo. A mesa do bar sugere uma narrativa que pode ser alterada a qualquer momento e principalmente deve receber tudo: da reflexão inteligente ao lugar comum, do ceticismo ao mais deslavado otimismo, da “singularidade da tristeza” ao riso sem controle, do lirismo à piada fácil, da confissão ao poema em prosa, enfim, o que há de mais profano e mais religioso, e é por isso que a embriaguez fica sendo também uma qualidade dos anjos.

A intensa relação da crônica do também poeta Paulo Mendes Campos com a poesia, consenso entre diversos críticos, é justamente outro modo de tratar o tema da embriaguez, que não deve ser confundido com alcoolismo: “O álcool é tão só a modalidade primária e comum à embriaguez. O bar é a primeira instância da causa do homem. O uísque (cachaça) é apenas uma das formas vulgares de todos os ritos milenares de encantamento”, escreve. Podemos pensar: o bar está para a crônica como a embriaguez para a poesia. O anjo bêbado, portanto, não é o cronista, mas o poeta. Ivan Marques, no mesmo ensaio, afirma que “O berço dessa crônica é a poesia”. No posfácio da outra edição, *O mais estranho dos países*, Sérgio Augusto chega a afirmar que, se pudesse, Paulo Mendes Campos “viveria só de poesia”. Diz ainda que o cronista era tímido e retraído, mas ao mesmo tempo podia ser impulsivo e impetuoso, sobretudo quando não estava mais sóbrio, como aliás parece acontecer com as suas crônicas.

Mas qual seria afinal a natureza discursiva da escrita de um anjo bêbado? O próprio Paulo Mendes Campos indica a resposta na síntese de um título: “Discurso à beira do caos.” Em uma de suas muitas crônicas sobre Vinicius de Moraes, para quem aliás nenhuma boa amizade nasce na leiteria, lemos também a seguinte confissão já nas primeiras linhas: “Poesia é fundamental. É preciso que haja qualquer coisa de louco e lírico em tudo.” Ou seja, suas crônicas são feitas de sombra, e não de luz; são opacas, e não transparentes. Nesse sentido, “O cego de Ipanema”, texto sobre um personagem cego que ironicamente faz chaves, arruma fechaduras e conserva “uma figura misteriosamente elegante, de uma elegância hostil”, ilustra com perfeição a hipótese. Na cena final, ao sair bêbado na rua em um domingo de sol, o cego passa a representar, no comentário do cronista, “todas as alegorias da noite escura da alma”. E ainda melhor: “A poesia se servia dele para manifestar-se. (...) A cegueira não mais o iluminava com seu sol opaco e furioso”.

Paulo Mendes Campos é o cego e o bêbado de sua própria crônica, naturalmente. É a figura da cegueira que dá a seu texto muitas vezes a sensibilidade de um poema, como “Versos em prosa” ou mesmo, para ficar no horizonte da embriaguez, “Réquiem para os bares mortos”, que tem a linguagem repetida e enigmática de uma oração: “Recreio Velho, rogai por nós. Túnel da Lapa, rogai por nós. Chave de Ouro, rogai por nós. Hoje sou um homem sem mais nada. (...) E depois me recolho do chão em que fui derramado e subo até vós”. Tendo como pretexto lembrar-se de bares que não existem mais, a crônica é um verdadeiro canto



fúnebre que associa o homem, o bar e a morte, lembrando os melhores momentos da prosa de Nuno Ramos, em raras imagens como esta: “À meia-noite, o milionário faz a barba com uma gilete nua, molhando o rosto em uísque”. Na verdade, seguindo sua máxima, “o bom freguês só ama o bar que se foi. Só na lembrança os bares perdem suas arestas e se sublimam.”

O tema da embriaguez, por fim, invade os perfis que Paulo Mendes Campos faz de outros intelectuais e artistas, publicados originalmente na

revista *Manchete*, e mesmo as crônicas cujos temas são Belo Horizonte, “uma tentação de chope”, “os bares simpáticos da Rua da Bahia”, ou em sua inesquecível ontologia do brotinho: “Ser brotinho é ter uma vez bebido dois gins, quatro uísques, cinco taças da champanha e uma de cinzano sem sentir nada, mas ter outra vez bebido só um cálice de vinho do Porto e ter dado um vexame modelo grande”. No perfil do músico Antônio Maria, o cronista lembra que se tratava de um boêmio brilhante cuja “sede aflita jamais o deixou.” No sábado seguinte, ao escrever sobre outro músico, Ari Barroso, a crônica abre com as seguintes palavras: “Ari Barroso não foi tão assíduo quanto Antônio Maria no Ministério da Noite, mas não chegou a ser um funcionário relapso”.

E finalmente a virtude, esta última forma de embriaguez. Que deve ser pensada, na obra de Paulo Mendes Campos, como pureza. A morte é a forma mais evidente e radical da pureza, sem dúvida, mas não é a única. Ao tratar de música popular brasileira, o cronista confessa seu gosto pela “limpeza praiana de Caymmi”. Quando volta a Belo Horizonte, nota que tudo foi soterrado pelo progresso: “Enterraram a minha cidade e muito de mim com ela. (...) enterraram os meus bares; enterraram as moças bonitas do meu tempo; os meus bondes; as minhas livrarias”. Por isso os cegos, os bêbados e os anjos de suas crônicas são os virtuosos que não veem. Quando Paulo Mendes Campos diz, parafraseando Mário de Andrade, que “os bares morrem numa quarta-feira, ele está dizendo que a vida também morre. Daí podemos entender a mesa do bar de outra maneira; como mesa consagrada, santuário, altar.

VICTOR DA ROSA

ensaísta e doutorando em Literatura pela UFSC. Organizou, com Ronald Polito, as antologias *99 poemas* e *Escutem este silêncio*, ambas de Joan Brossa. Em 2011, ganhou o prêmio Rumos de Crítica Literária, do Itaú Cultural.

MENINAL

ANTONIO BARRETO

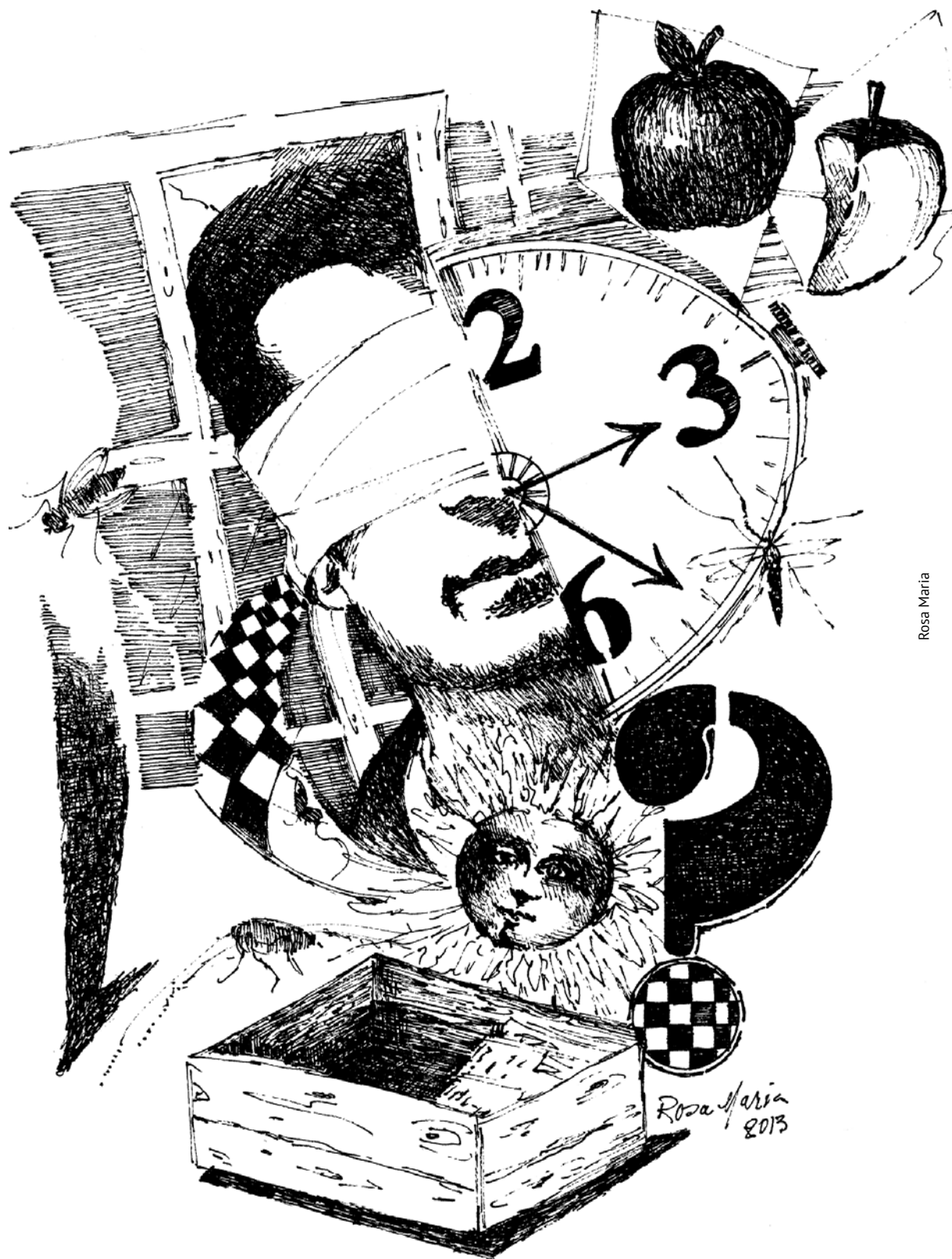
a fruta sobrevoada
sobre a madura tarde
que formiga

a mosca que estraçalha o vidro
da lembrança mais antiga:
os sonhos em planta-baixa

o pernilongo sem relógio
que violava
a noite sem lógica

a barata liquidada
a pulga cheia de pulgas:
tudo nessa caixa

e eu sem sol, sem lua,
sem chuva
sem estio
estilingando minhas perguntas
para as respostas
de um rio



Rosa Maria

ANTONIO BARRETO

mineiro de Passos, é poeta, contista e romancista. Lançou, em agosto de 2013, o livro *O papagaio de Van Gogh* (Editora Lê).