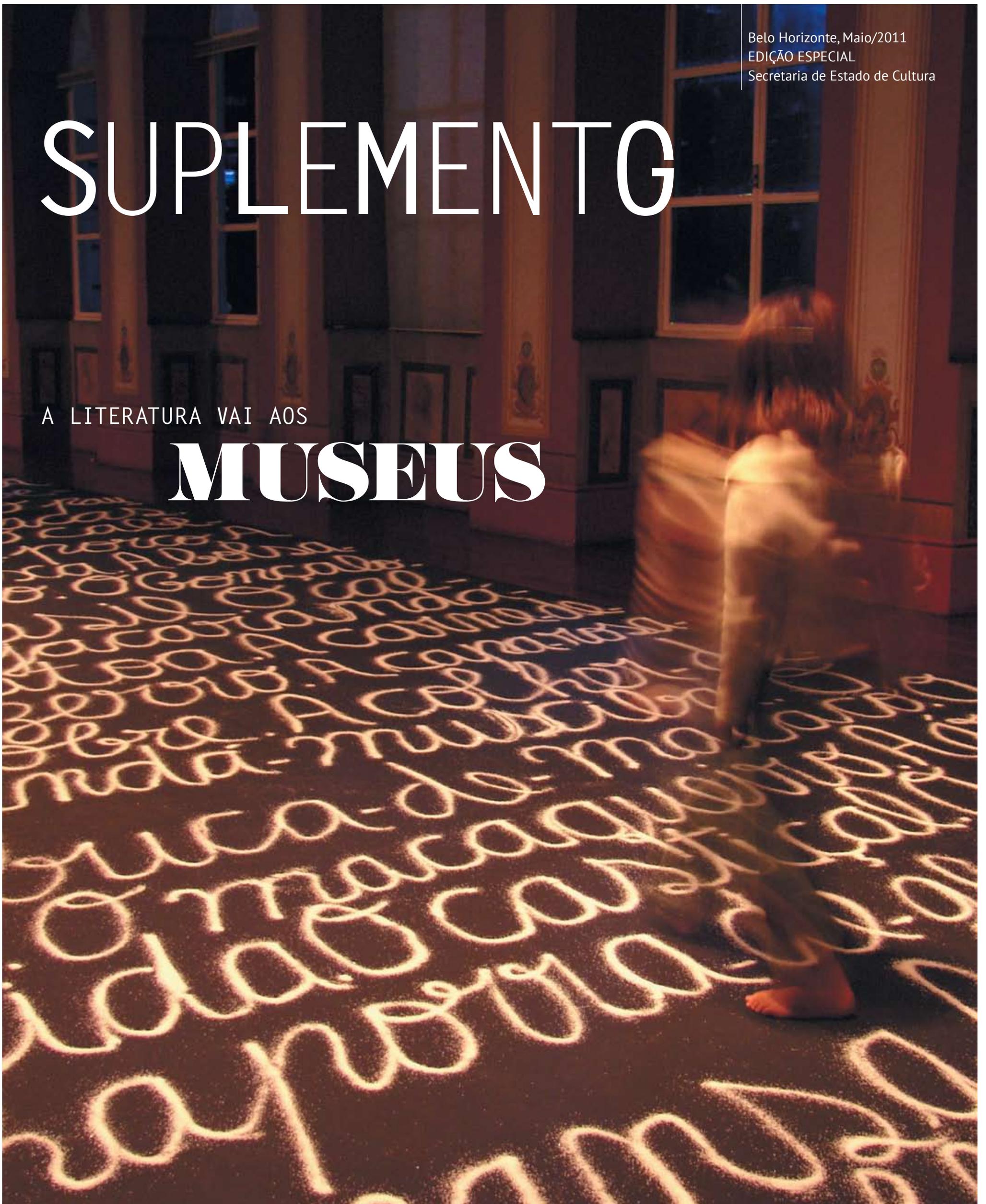


Belo Horizonte, Maio/2011
EDIÇÃO ESPECIAL
Secretaria de Estado de Cultura

SUPLEMENTO

A LITERATURA VAI AOS

MUSEUS





T

udo começou com uma palestra em torno do tema “A imaginação e a aventura museal: poéticas e políticas”, realizada no segundo semestre de 2010, no âmbito da programação de aulas especiais do Curso de Museologia da UFMG. Participaram da palestra professores e estudantes de museologia, de biblioteconomia, de ciências da informação, de arte e de história. A responsável pelo evento foi a professora Letícia Julião, que cuidou de estender o convite aos profissionais de museus de Minas Gerais. Foi esse gesto delicado que garantiu a presença de Mabe Bethônico, artista e professora do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da UFMG, de Regina Mello, poeta e diretora do Museu Nacional da Poesia, e da Superintendência dos Museus e Artes Visuais de Minas Gerais. Além dos vivos compareceram também com destaque na memorável palestra os mineiros Darcy Ribeiro e Carlos Drummond de Andrade.

Na ocasião, surgiu a ideia de uma edição especial do **Suplemento Literário de Minas Gerais**, com o tema Literatura e Museu, que ficou em gestação até o dia 18 de dezembro de 2010. Nesse dia, comemorativo do dia do museólogo, entre acepipes, apresentações, discursos e homenagens, decidiu-se que seria publicada, em maio, a referida edição. Decidiu-se também, nesse mesmo dia, que Álvaro Marins, em Brasília, e Ana Werneck, em Belo Horizonte, ficariam em contato para tornar possível a organização.

Entre conversas, versos e conversas Álvaro Marins e Mário Chagas conceberam a publicação. Começaram os convites e sugestões. De Minas veio a sugestão de um conto de Sérgio Sant’Anna (“Uma visita, domingo à tarde, ao museu”), imediatamente aceita. Convidamos então o pesquisador de revistas literárias, Paco Cac, para uma colaboração, e ele nos enviou um artigo sobre “As menores revistas literárias brasileiras”. Um contratempo impediu que o poeta Eucanaã Ferraz, ocupadíssimo, escrevesse um artigo; em compensação, o poeta autorizou a publicação do poema, digamos assim, museal – “[No museu]”.

A leitura atenta de *Quando os demônios descem o morro* sugeriu que fossem incluídos dois fragmentos deste curioso livro de Rui Mourão, romancista e diretor do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto. Alexei Bueno, gentilíssimo, nos mandou um histórico das exposições realizadas na Galeria Manuel Bandeira, no Rio de Janeiro.

Álvaro Marins, organizador e provocador, colaborou com “A Literatura em exposição”. O professor de Museologia da UniRio, Cícero de Almeida, enviou delicado artigo sobre a filha de uma sobrinha por afinidade de Machado de Assis – “Soneto para Laura: cartas, lembranças e revelações dos últimos anos de vida de Machado de Assis”. Faltava o texto do Mário Chagas, palestrante que deu origem ao projeto e organizador do Suplemento, e ele demorava e adiava a entrega e adiava um pouco mais. Ansiedade no ar. Ansiedade. Mas ao final, o palestrante, que também é organizador, cumpriu o seu dever de ofício, e disse presente, por intermédio de um texto (revisitado), que de algum modo, esteve na origem do presente Suplemento.

Oroboro. A serpente quase morde a sua própria cauda.

Oroboro.

De idas e vindas, conversas e versos, cobranças e ânsias, ficou um delicioso saber e sabor de edição mineira, com um ligeiro toque carioca (não é sem sentido que mineiros e cariocas se amem tanto).

Que o paladar dos tradicionais e dos novos leitores do **Suplemento Literário de Minas Gerais** seja contemplado (ou não) com o nosso trabalho.

MÁRIO CHAGAS E ÁLVARO MARINS

A LITERATURA EM EXPOSIÇÃO

ÁLVARO MARINS

E

ste número especial do **Suplemento Literário de Minas Gerais** procura refletir sobre o lugar que a Literatura pode ocupar na Museologia contemporânea, museologia essa que propõe o museu como um espaço de memória, mas também de reflexões sobre o presente e de projeções para o futuro.

Sem polemizar muito quanto às questões relativas ao lugar que o museu ocupa ou deve ocupar em nossas sociedades, acredito que o viés pelo qual a Literatura deve ser abordada dentro dos museus é o viés artístico. A Literatura é uma forma específica de Arte e, como tal, deve ser tratada no âmbito da Museologia e dos museus. Assim, da mesma forma que uma exposição de pintura ou de escultura, “exibe”, “apresenta” ou “explica” a obra, o conjunto da obra ou o pintor na sua dimensão artística, também uma exposição de Literatura deve focar o escritor *como artista*.

Aí, entramos em um campo ainda espinhoso. O conceito de Literatura como arte é ainda um pouco confuso entre nós. Embora tenhamos uma tradição literária invejável, as variadas dimensões da cultura ainda se propagam entre nós, tradicionalmente, de forma restrita. É difícil, para o cidadão brasileiro, mesmo de nível universitário, enxergar na palavra *literatura* algo que se relacione com o artístico. A exceção, é claro, encontra-se nos cursos de letras, onde a matéria ocupa boa parte das grades curriculares.

Observa-se, porém, uma estranha contradição. Todas as crianças e os adolescentes em idade escolar são *obrigados* (a expressão aplica-se) a assistir, em seus cursos regulares, “aulas de literatura”. E, via de regra, em que consiste estas tais “aulas de literatura”? São apresentados aos alunos um amontoado de esquemas semelhantes aos da tabela periódica de elementos químicos, ou às cronologias de datas, eventos e de grandes vultos da nossa História. Não raro, muitos desses esquemas guardam enorme semelhança com aqueles dedicados aos tipos de solos existentes no planeta, recheados de datas e de suas respectivas características.

E nesses famigerados esquemas encontram-se as infalíveis datas, os nomes de autores, obras, estilos de época e as indecoráveis características. Para ilustrar tais esquemas, são apresentados aos alunos fragmentos de textos que, supostamente, comprovariam sua veracidade.

A didática das “aulas de literatura” completa-se com o professor “contando” um pouco a vida dos escritores, em geral repetindo chavões acerca de suas biografias, acrescentados de alguns casos pitorescos “para tornar a aula mais interessante”. Isso tudo, naturalmente, torna as “aulas de literatura” um exercício estafante de luta contra o tédio e o enfado.

Mas nada pior do que o dia em que o professor ou professora enveredam pelo fascinante “ensino da poesia”. Aí é um interminável conjunto de figuras de linguagem absolutamente incompreensíveis, sem mencionar uma complicadíssima nomenclatura voltada para a metrificacão, a partir da qual pretende-se que os alunos aprendam a diferenciar com precisão um verso decassílabo de um alexandrino.

Mas nesse campo, a tortura mental pode tornar-se infinita porque alguns professores se empolgam e acreditam mesmo ser muito necessário que o aluno decore as características da ode em contraposição às da elegia.

Convenhamos, é muita coisa para decorar para a prova... Muitos serão reprovados. Muitos, é claro, passarão a odiar a poesia e, por extensão, a Literatura.

Qualquer observador sensato conclui que esse é seguramente o melhor método para fazer com que os indivíduos de qualquer sociedade adquiram um ódio irreversível por

qualquer coisa que “cheire a literatura”. É um método também muito eficaz para manter a sociedade como um todo distante dela, deixando-a a cargo de alguns loucos, sonhadores ou iluminados.

Entretanto, na última década, observou-se um crescente aumento no número de espaços culturais e de exposições, bem como o aumento progressivo do número de visitas aos museus e centros culturais. Concomitantemente, ocorreu uma presença maior da Literatura nesses espaços, passando ela, inclusive, a ser objeto recorrente nas exposições realizadas Brasil afora¹. Tal movimento e exposições atraem, é claro, a atenção de profissionais ligados a esse campo artístico e de conhecimento, como é o meu caso. Nos últimos anos, tenho visto muitas exposições homenageando autores da Literatura Brasileira e, como um frequentador, digamos, interessado, sinto-me à vontade, para fazer algumas considerações.

A primeira observação que faço diz respeito ao foco dessas exposições. Via de regra, ele se concentra na figura do autor, sua vida, abordando os âmbitos profissional, familiar ou social. Fico imaginando qual a intenção do curador ao privilegiar este foco e a que tipo de público ele destina o seu trabalho.

Em uma exposição desse tipo, o visitante costuma encontrar muitas fotos da infância do escritor, de seus pais, certidões de nascimento e casamento, boletim escolar, diplomas de toda a natureza, fotos de formatura, do time de futebol pelo qual torce, dos primeiros amigos ligados à vida intelectual, manuscritos do primeiro poema, o primeiro texto publicado no jornalzinho do grêmio escolar, o primeiro conto publicado em uma revista, a capa (só a capa) do primeiro livro, foto do escritor em Paris (com a sua primeira esposa), réplica do primeiro prêmio literário, foto do escritor com o prefeito, foto do escritor com governador, foto do escritor com o presidente da República, foto do escritor com um conhecido escritor estrangeiro, foto do escritor com uma celebridade internacional, capa do segundo livro, o mais importante, capa da edição em inglês desse livro, capa da edição em espanhol deste livro, capa da edição tcheca deste livro, capa da edição de luxo deste livro, cartaz do filme baseado neste livro, foto do escritor com o diretor deste filme, foto do escritor com os atores principais deste filme, foto com uma cena marcante deste filme, foto do escritor com os filhos do primeiro casamento, foto do escritor com a segunda esposa em Roma, foto do escritor em um congresso de escritores em Madri, foto do escritor em sua confortável residência, certificados, chave da cidade onde mora e que escolheu para viver, um vídeo com a entrevista que o escritor deu para um conhecido apresentador de

talk show, e fragmentos de textos de sua obra espalhados aleatoriamente por todo o canto, geralmente relacionados com os grandes momentos de sua vida.

É possível que os curadores de tal exposição imaginem que uma exposição dessa natureza interesse ao público leitor do autor em questão, que deseja saber sobre a vida dele. Sem dúvida, esse público será agraciado. Existem realmente muitas pessoas que adoram saber da vida de seus autores favoritos. Neste aspecto, considero que uma exposição assim atinge seu objetivo.

Entretanto, me pergunto se este seria o objetivo principal de uma exposição que tenha como tema um grande autor da Literatura Brasileira ou de outra literatura qualquer. Me pergunto ainda se, além do público que já conhece a obra de tal autor em exposição (e que possui uma natural curiosidade em relação à sua vida), esse tipo de exposição alcançaria (ou atrairia para a visita) um público que ainda não conhece tal escritor ou sua obra. E me faço também uma pergunta ainda mais crucial: que contribuição efetiva uma exposição organizada dessa forma oferece ao visitante de primeira viagem para que ele compreenda e desfrute melhor da obra de um escritor?

Para responder essas questões teremos que pensar no lugar que Literatura ocupa em nossa sociedade e como esta se relaciona com a aquela. As reflexões que fazemos a respeito desta questão pretendem provocar respostas que só os museus e a Museologia poderão dar no sentido de criar um novo modo de incluir a Literatura nos processos museais. Teremos que pensar também em como os museus e os espaços culturais podem colaborar para que Literatura e sociedade se aproximem.

Considero, neste sentido, que uma boa experiência foi a exposição que inaugurou, em 2006, o Salão de Exposições Temporárias do Museu da Língua Portuguesa: *Grande Sertão: Veredas*, com a curadoria de Bia Lessa. No ano seguinte, a exposição foi para o Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro; foi onde a visitei.

O que marca essa exposição é o foco dela estar inteiramente voltado para o texto literário. Nada de informações que não estejam

diretamente ligadas ao próprio texto. O que é exposto é o próprio texto do romance. Os critérios da curadora são as chaves de entrada e de leitura crítica do texto. As linhas de força do texto de Guimarães são expostas de forma didática, revelando as várias camadas de leitura do romance. E detalhe: de uma forma criativa e arrojada; eu diria mesmo, artística.

Recordemos, então, a estrutura da exposição. Os painéis trançados narram os combates. São as tramas, as teias, as escaramuças de Riobaldo, o Tatarana, o Urutu Branco, em meio aos combates de Hermógenes e Zé Bebelo. Os tijolos apresentam a dúvida do cangaceiro diante da existência ou não do diabo. Uma dúvida dura, cruel, que o empareda ao longo de toda a narrativa. Na transparência dos vidros, é ainda Riobaldo quem reflete sobre as dimensões da vida e dos homens. Nos amontoados de madeira, encontra-se a desordem do mundo, visível apenas se deslocarmos nosso olhar e nos permitirmos ficar a uma certa distância desse emaranhado de coisas.

Os tambores de água ecoam o singelo (e interdito) desejo de Riobaldo por Diadorim e seu amor às avessas, lido através de um espelho, que reflete a face oculta de um amor dessa natureza. Os datiloscritos apresentam o trabalho árduo do escritor que escreve e reescreve o texto inúmeras vezes. O texto no flagrante da mutação permanente até o chegar ao seu produto final². Muito feliz também a escolha de Maria Betânia para narrar o trecho final do romance. A força dramática da cantora acrescentou uma sonoridade singular em um determinado recanto da exposição.

Por fim, um vídeo exibido em uma sala apresenta vários depoimentos e visões críticas do romance rosiano, com a presença de conhecidos intelectuais e escritores brasileiros, como Antonio Candido, Décio Pignatari, Antonio Callado, Sérgio Sant'Anna, Haroldo de Campos, além do cineasta Eduardo Coutinho e do arquiteto Paulo Mendes da Rocha. Era a única "região" um pouco destacada da exposição.

As demais linhas de força acima mencionadas misturavam-se ao longo do percurso da exposição, convivendo de forma aparentemente caótica pelos espaços do museu reservados a ela. Não havia formalmente uma porta de entrada para a exposição; de repente, estávamos mergulhados no texto do romance. Em algum lugar aleatório, nossa aventura como visitantes de uma exposição tinha um começo, marcado pelo estranhamento, comum em qualquer investida em uma obra de Guimarães Rosa.

Mas em meio ao que pareceria o caos em uma primeira impressão/leitura, começamos a

O LÚDICO DO FAZER MUSEAL A SERVIÇO DE UMA VISADA PEDAGÓGICA QUE APROXIMA O VISITANTE DO OBJETO LITERÁRIO EM EXPOSIÇÃO. PEDAGOGIA AQUI ENTENDIDA COMO MEIO PARA A AMPLIAÇÃO DA CAPACIDADE DE LEITURA DO CIDADÃO.

entender as camadas mais profundas do emaranhado de palavras e objetos postos em cena/exibição. Percebemos aos poucos o ordenamento de uma linguagem vigorosa. Aos poucos tudo começa a fazer sentido. Percebemos os critérios da curadoria, fruto de uma leitura muito atenta do romance de Rosa – a compreensão dos sentidos altamente elaborados de uma das maiores obras da literatura mundial. Percebemos o trabalho do escritor na elaboração de seu texto. A construção meticulosa de uma ficção que emerge da desordem do mundo para dizer e refletir esse mesmo mundo de um ângulo muito particular. Uma exposição original para uma obra originalíssima. Um diálogo entre artistas. Uma impactante e didática introdução à complexa fabulação de Guimarães Rosa. A apresentação de um universo único, que procura caracterizar todas as dimensões



de uma grande obra de arte literária. Sem didatismos simplificadores que desrespeitam a obra e a sensibilidade de seus leitores – aqueles que já o leram ou aqueles que, tocados pela exposição, sentem-se estimulados a fazê-lo.

Acho que é possível afirmar que a exposição concebida por Bia Lessa³ provoca desejos de ler *Grande sertão: veredas*. O lúdico do fazer museal a serviço de uma visada pedagógica que aproxima o visitante do objeto literário em exposição. Pedagogia aqui entendida como meio para a ampliação da capacidade de leitura do cidadão.

Penso no cidadão que nunca leu o *Grande sertão*, receoso, por ter ouvido falar que era um texto difícil. Na exposição de Lessa ele tem a oportunidade de um primeiro contato diretamente com o texto, naquilo que ele tem de mais característico, fruto de uma leitura anterior pausada e de uma transfiguração artística que passa do lido para o exposto.

É importante observar ainda que a exposição criada por Bia Lessa para o texto de Rosa é um amálgama de instalação de arte contemporânea com crítica literária, cenário de uma peça de vanguarda e aula de literatura (aula de literatura de verdade, não aquela mencionada no início deste texto). O dramático e o didático aliados no objetivo de provocar no leitor/visitante uma fruição qualificada do texto literário.

A criação da dramaturgia é inspiradora. Tomo aqui emprestada a “imaginação museal” de Mário Chagas e fico a imaginar outras exposições igualmente literárias e inventivas. Penso em como seria uma exposição dessa natureza abordando o *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Como um curador chamaria a atenção do visitante para a linguagem desabusada do modernista de São Paulo? E como ele enfatizaria as paródias irônicas que Mário faz em relação aos contos de fada de origem européia? E o humor de sua narrativa, como seria tratado, que passagens seriam selecionadas? Fico tentando imaginar como uma exposição deste tipo abordaria a aproximação estrutural tão bem observada por Haroldo de Campos entre a rapsódia de Mário de Andrade e os dois revolucionários romances de Oswald de Andrade – *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. E a crítica sarcástica que esse romance modernista faz ao indianismo de José de Alencar, teria como expor esse aspecto do texto de Mário de Andrade de forma eficaz e lúdica?

E uma exposição assim, ousada, tratando do *Quincas Borba*, que soluções poderiam ser encontradas? É comum ouvir-se dizer que Machado de Assis é muito difícil de ser adaptado para o cinema, mas, e para o espaço museal? Seria possível criar-se uma expografia adequada que desse conta da complexidade deste romance?

E para *Vidas secas*, de Graciliano Ramos? Como expor com clareza museal a linguagem seca, econômica e contundente deste romance? Como apresentar a dimensão épica e humana de um personagem como Fabiano? Será que o episódio da morte da Baleia mereceria uma seção destacada nessa exposição imaginada?

A minha imaginação dispara, delira e deriva para exposições que se debruçassem sobre livros de poemas. Como transpor para a linguagem dos museus a atmosfera engajada dos poemas de *Rosa do povo*, de Carlos

Drummond de Andrade? Ou o modernismo histórico de *O romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles? Ou ainda, como trazer, através de uma exposição, o visitante para o universo meticulosamente trabalhado por João Cabral de Melo Neto em um livro como *A educação pela pedra*?

Não ignoro as provocações que faço aqui. Questionei, ao mesmo tempo, duas práticas ligadas ao aprendizado da Literatura: a prática do ensino de Literatura em todos níveis, mas sobretudo no ensino médio, e o modo usual de montar exposições abordando temas e autores da Literatura. Se conseguir provocar alguma inquietação nos profissionais dessas duas áreas, já me darei por satisfeito.

- 1 O Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, que tem inaugurado salas e exposições sobre autores brasileiros e portugueses é uma referência importante nesse campo, assim como o Instituto Moreira Salles e a Galeria Manuel Bandeira, ambos no Rio de Janeiro. As unidades do Centro Cultural Banco do Brasil também tem abrigado exposições nesta área. Não podem ser esquecidos também o trabalho pioneiro dos museus casa, muitos deles dedicados a escritores.
- 2 A primeira edição de *Grande sertão: veredas* sofreria ainda importantes modificações na segunda edição, esta sim considerada definitiva por seu autor.
- 3 Não podem ser esquecidos como fundamentais colaboradores do projeto desta exposição a arquiteta Camila Toledo Fabrini e o diretor de arte Marco Sachs.

ÁLVARO MARINS

é doutor em Teoria Literária pela UFRJ e coordenador de pesquisa e inovação museal do IBRAM.



ATA

UMA VISITA, DOMINGO

ARRRDE MUSEU

SÉRGIO SANT'ANNA

Nós descemos do ônibus especial. Nós atravessamos rapidamente a calçada e o portão de ferro e chegamos aos jardins do museu. Era domingo e chovia e nós percorremos com passos lépidos o espaço que nos separava do gigantesco prédio cinzento. Nós chegamos diante da porta principal, onde estava escrita, em letras douradas, a palavra MUSEU. Nós tiramos fotografias. Depois nós cruzamos a porta e chegamos ao saguão. Nós começamos a tirar nossa capa e agasalho. Nós sacudimos nossos corpos para que os pingos d'água caíssem. Nós entregamos nossa capa e agasalho a uma funcionária atrás de um balcão e ela nos forneceu, em troca a cada um, uma ficha verde numerada. Nós voltamos ao centro do saguão, onde nosso guia batia palmas, nos chamando. Ele dizia que o seguíssimos; que não o perdêssemos de vista e também uns aos outros. Porque poderíamos nos desgarrar entre tanta gente em visita no domingo. Depois o guia bateu palmas com mais força e gritou, para um pequeno grupo que se afastava em direção à loja de lembranças, que aquele não era ainda o momento das compras e sim quando terminasse a visita, dali a duas horas. Então haveria vinte minutos livres para os que desejassem fazer um rápido lanche ou ir ao banheiro ou comprar livros, cartões e reproduções.

Nós seguimos timidamente o nosso guia e cruzamos a porta de acesso aos corredores, escadas e galerias. Na porta havia uma roleta, com um marcador, acusando diariamente o total de visitantes. O marcador apontava, antes de passarmos, o número 17.357. Sentado diante da roleta, estava um guarda com o uniforme cinzento dos funcionários do museu e ele nos avisou que era proibido fumar lá dentro. Nós apagamos nossos cigarros, atirando-os num grande cinzeiro, que já abrigava milhares de outras pontas.

Nós estamos no museu propriamente dito. O nosso guia nos advertiu que, sendo um museu dos mais ricos e completos, seria impossível, em duas horas, examinar atentamente a todas as obras. Mas que teríamos uma boa visão do conjunto, seguindo um roteiro previamente estudado. Depois o guia verificou mais uma vez o nosso número, nos contando com o dedo em riste. Nenhum de nós estava faltando e ele nos disse que o acompanhássemos pelo corredor à direita. Nós penetramos no corredor à direita e começamos a visitar o museu.

Nós vimos uma chinesa do período neolítico. Nós vimos a estátua egípcia do Rei Sahure e A Divindade (2480 a. C.). Nós vimos um colar de ouro da Babilônia, do século XVI a. C. Nós vimos a estátua do faraó Sesóstris I. Nós vimos a Esfinge de Sesóstris III. Nós vimos o Grande Deus Amun. Nós vimos o General Horemheb, Escriba. Nós vimos três

garrafas peruanas, do século XIII a. C. Nós vimos o vaso chinês, em bronze, do período da Dinastia Shang. Nós vimos um cavalo grego, do século VIII a. C. Nós vimos uma cabeça de leão, assíria, em marfim. Nós vimos um antílope de prata, iraniano. Nós vimos um vaso etrusco. Nós vimos a estátua grega de Afrodite. Nós vimos Eros Adormecido. Nós vimos os murais romanos do século I a. C. Nós vimos o busto do Imperador Calígula. Nós vimos a Colossal Cabeça de Constantino. Nós vimos a figura hindu de Buda, em pé. Nós vimos a figura chinesa de Buda, em pé. Nós vimos a figura de Buda sentado. Nós vimos as esculturas maias, em pedra, do século VII d. C. Nós vimos A Virgem e o Menino Jesus, bizantinos. Nós vimos a arte sacra européia medieval. Nós vimos os trabalhos do Islã. Nós vimos as esculturas eróticas da Índia medieval. Nós vimos as pinturas japonesas do período de Kamakura. Nós vimos um pássaro de bronze, gótico, italiano. Nós vimos A Virgem da catedral de Strasbourg. Nós vimos Os quatro cavaleiros do Apocalipse. Nós vimos O exército de Assad Ibn Karibe atacando o exército de Iraj, subitamente durante a noite. Nós vimos uma armadura italiana, do ano 1490. Nós vimos Um unicórnio na fonte. Nós vimos A tentação de Santo Antônio no deserto. Nós vimos A nau dos insensatos, de Hyeronimus Bosch. Nós vimos A terra da cocaína, de Brueghel. Nós vimos o Retrato de um eclesiástico, de Jean Fouquet. Nós vimos A expulsão do paraíso, pintada por Giovanni di Paolo. Nós vimos A última comunhão de São Jerônimo, pintada por Botticelli. Nós vimos o estudo para um projeto de monumento equestre, de Antonio Pollaiuola. Nós vimos O julgamento final, de Van Eyck. Nós vimos as mulheres nuas da Renascença. Nós vimos Toledo, vista por El Greco. Nós vimos os estudos de Leonardo da Vinci, Rafael e Michelangelo. Nós vimos Alpheus e Arethusa. Nós vimos a estátua da Temperança. Nós vimos O jardim das delícias. Nós vimos as armaduras inglesas. Nós vimos um sacerdote Zen, japonês. Nós vimos um corneteiro nigeriano, em bronze, do século XVI. Nós vimos uma cabeça em madeira e metal, do Gabão. Nós vimos o busto de Cardeal Scipione Borghese. Nós vimos Os músicos barrocos, de Caravaggio. Nós vimos A entrada triunfal de Henrique IV em Paris. Nós vimos Aristóteles contemplando o busto de Homero, pintado por Rembrandt. Nós vimos O jardim do amor, de Rubens. Nós vimos Cupido e Psyche no Banho. Nós vimos a Toilette de Vênus. Nós vimos o Auto-retrato de Goya. Nós vimos As prisões, de Piranesi. Nós vimos o Coronel George K. H. Coussmaker, da Guarda de Sua Majestade. Nós vimos os expressionistas alemães. Nós vimos Bodhidharma atravessando as ondas. Nós vimos Naniwaya Okita, servente da casa de chá. Nós vimos as esculturas em madeira, da Oceania. Nós vimos Perseus carregando a cabeça de Medusa. Nós vimos Salomé. Nós vimos a Mulher com o papagaio, de Manet. Nós vimos A cigana adormecida, de Henri Rousseau. Nós vimos o Ensaio das bailarinas, de Degas. Nós vimos o Golfo de Marselha, visto por Paul Cézanne. Nós vimos A arlesiana, de Van Gogh. Nós vimos As ostras, de Henri Matisse. Nós vimos Adão, de Auguste Rodin. Nós vimos A mulher italiana, de Modigliani. Nós vimos um estudo de Kandinsky. Nós vimos A mulher nua, de Picasso. Nós vimos O violonista verde, de Chagal. Nós vimos O meu pequeno monte branco, de Max Ernst. Nós vimos O auto-retrato,

de Salvador Dali, com pernas de bailarina e cabeça de vaca. Nós vimos A moça com a guitarra, de Braque. Nós vimos A maternidade, de Miró. Nós vimos O curandeiro, de René Magritte. Nós vimos uma tela em branco. Nós vimos uma tela em branco com manchas vermelhas. Nós vimos as composições geométricas de Mondrian. Nós vimos os ready-mades de Marcel Duchamp. Nós vimos o Ritmo outonal, de Jackson Pollock. Nós vimos as composições op. Nós vimos a Lata de Sopa, de Andy Warhol.

Nós vimos os trabalhos de arte cinética. Nós vimos a escultura móvel e sonora, regida por princípios cibernéticos. Nós vimos uma porção de coisas mais.

Nós estávamos cansados. Nós chegamos a uma varanda quadrada – entre dois corredores – e estávamos cansados. Havia uma amurada de mármore, do nosso lado, e uma outra idêntica, do lado oposto. Nós nos debruçamos na amurada do nosso lado e um outro grupo de visitantes de debruçou na amurada idêntica, do lado oposto.

Nós éramos: cinco velhas americanas; um japonês de gravatinha borboleta; um francês e duas francesas; um búlgaro; um homem imberbe e de aparência nórdica; um hindu; uma garota italiana de blusa transparente; um jovem inglês de cabelos compridos, barba e sandálias; um argentino careca e de bigode; um casal brasileiro; três judeus; dois negros; um guia, etc.

Eles eram: cinco velhas americanas; um japonês de gravatinha borboleta; um francês e duas francesas; um búlgaro; um homem imberbe e de aparência nórdica; um hindu; uma garota italiana de blusa transparente; um jovem inglês de cabelos compridos, barba e sandálias; um argentino careca e de bigode; um casal brasileiro; três judeus; dois negros; um guia, etc.

Nós estávamos ali, na varanda quadrada. Nós estávamos ali, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos...

SÉRGIO SANT'ANNA

nasceu e reside no Rio de Janeiro, mas viveu em Belo Horizonte nas décadas de 60 e 70, participando efetivamente do SLMG em seus primeiros anos. É autor de diversos livros de ficção e poesia, alguns deles vertidos para o cinema, como *Um crime delicado*, *A senhorita Simpson* e *Um romance de geração*. O conto que aqui publicamos integra *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (A respeito de Kramer)*, Ed. Civilização Brasileira, 1973.

MUSEU E LITERATURA: FRAGMENTOS, CACOS, RESTOS, VESTÍGIOS

I

Museu e literatura transitam pelo campo da memória, da criação, da imaginação, da coleção e do patrimônio cultural. A experiência museal, especialmente no que se refere à comunicação, é uma forma de experiência poética. Se, por um lado, a experiência poética dos museus sensibiliza, toca, provoca e convoca alguns criadores que, comovidos e movidos com a experiência, envolvem-se com a brotação de novas possibilidades poéticas; por outro, a produção simbólica de determinados criadores ou processadores estimula novas experiências museais. Conclusão: o museu é um “canto” propício para a experiência poética e o presente texto, ditado por coleta fortuita e recorte arbitrário, quer perceber qual o “canto” do museu na poesia e como ele opera no campo relacional.

**E
SOBRE OS**

MÁRIO CHAGAS

II

A experiência poética transcende a escrita, a memória e se manifesta como germe do mistério, como arrebatamento, encantamento, deslumbramento, estupefação, admiração, assombro. A experiência poética assim concebida exige um estado de espírito de menino, semelhante ao que Garcia Morente¹ identifica como necessidade indispensável para o indivíduo que quer entrar no “território da filosofia.” Para Paulo Freire² o ato de conhecimento exige a admiração: “Ad-mirar implica pôr-se em face do “não-eu”, curiosamente, para compreendê-lo. (...) Mas se o ato de conhecer é um processo – não há conhecimento acabado – ao buscar conhecer ad-miramos não apenas o objeto, mas também a nossa ad-miração anterior do mesmo objeto.” Os museus – como sugere Bruno Bettelheim³ – também podem contribuir para provocar, sobretudo nas crianças, a admiração e o assombro. “Do assombro, diz ele citando Francis Bacon, nasce o conhecimento.”

III

Confirmo o que dizia Heráclito. Nunca entrei no mesmo rio mais que uma vez; nunca mergulhei no mesmo mar mais que uma vez, nunca entrei num mesmo museu e numa mesma obra de arte mais que uma vez. O presente texto – assim como a obra, o museu, o mar e o rio – é e não é o mesmo que era antes: trata-se de um canto revisitado (Lisbon revisited), composto de fragmentos, cacos, restos, vestígios, inutilidades, sobejos. Os inutilidades, quase mortos e quase vivos, são chorumes de poesia.

IV

A relação entre o museu e a poesia tem âncoras no mundo mitológico. Filha de Zeus e Minemósine, a musa Calíope, dedicada a poesia épica, uniu-se a Apolo e gerou Orfeu. Apolo, Calíope e Orfeu movimentam-se com liberdade no mundo da poesia. Orfeu, por seu turno, unindo-se a Selene (a Lua), gerou Museu, herdeiro de divindades, comprometido com a instituição dos mistérios órficos, autor

Ronaldo Alves



de poemas sacros e oráculos. Esta tradição mitológica sugere a idéia de que o museu é um *canto* onde a poesia sobrevive. A sua árvore genealógica não deixa dúvidas: a poesia épica de Calíope unida à lira de Apolo, gerou Orfeu, o maior poeta cantor, aquele que com o seu cantar encantava, atraía e curava pedras, plantas, animais e homens. Os iluminados Orfeu e Selene deram origem ao poeta Museu.

V

O termo museu ao longo do tempo recebeu diversas conotações, entre as quais a de compilação exaustiva sobre um determinado assunto. Este é precisamente o caso em que se inclui o *Poetical Museum* (coletânea de canções e poemas), publicado em Londres, no século XVIII.⁴

VI

No prefácio de seu livro *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, Michel

Foucault cita Jorge Luis Borges que, por sua vez, cita “uma certa enciclopédia chinesa” que classificaria os animais nas seguintes categorias:

- A pertencentes ao imperador,
- B embalsamados,
- C domesticados,
- D leitões,
- E sereias,
- F fabulosos,
- G cães em liberdade,
- H incluídos na presente classificação,
- I que se agitam como loucos,
- J inumeráveis,
- K desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo,
- L *et cétera*,
- M que acabam de quebrar a bilha,
- N que de longe parecem moscas.

A “*Enciclopédia Celestial dos Conhecimentos Benévolos*”, citada por Borges, provoca risos e inspira o pensamento. Por seu intermédio, sou



estranha que possa parecer, ancora-se em diferenças temáticas, diferenças de duração e diferenças de ênfase na relação entre subjetividades e objetividades. Além disso, essa classificação baseada nos predicados das musas valoriza a função comunicação, sublinha a poética dos museus e coloca a arte em diálogo com as ciências sociais e com as ciências naturais.

VIII

Numa sociedade em trânsito talvez tenha sentido pensar e praticar uma museologia que se constitui de impermanências, de não eternidades. A eternidade oferecida pelos museus e comprada por alguns consumidores que querem se eternizar não é mais que impermanência. Os museus são impermanentes. Os objetos são impermanentes, as exposições são impermanentes. Tudo é dança e mudança. Corpo em ritmo e movimento. Casamento do tangível com o intangível. Não será a própria identidade alguma coisa que dança? O alento dessa museologia impermanente, transitória, não será o próprio movimento da vida?

IX

Os museus estão em movimento. Pressionados pelas transformações políticas, sociais, econômicas e tecnológicas, os museus estão em mudança. Alguns realizam mudanças internas, outros retocam a maquiagem, outros se agitam como loucos e outros tantos se movimentam sem sair do lugar, lembrando as bicicletas e as esteiras das pós-modernas academias de ginástica.

Não há um modelo a seguir. As tendências museológicas são múltiplas. Grandes museus são comparados e comportam-se como shopping centers; mega-exposições são realizadas com impacto na mídia, concebendo o bem cultural como produto atrelado ao mercado financeiro; exposições minimalistas e outras de curtíssima duração são ensaiadas; museus de grupos étnicos debruçam-se sobre os problemas da alteridade e da identidade cultural e

levado a imaginar uma nova classificação tipológica de museus:

- A museus pertencentes ao imperador,
- B museus embalsamados,
- C museus domesticados,
- D museus leitões,
- E museus sereias,
- F museus fabulosos,
- G museus cães em liberdade,
- H museus incluídos na presente classificação,
- I museus que se agitam como loucos,
- J museus inumeráveis,
- K museus desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo,
- L *et cétera*,
- M museus que acabam de quebrar a bilha,
- N museus que de longe parecem moscas.

Além de provocar o riso essa inusitada classificação tipológica de museus indica que outra forma de pensar é possível e permite compreender que os sistemas classificatórios

não organizam o mundo: organizam o pensamento que se debruça sobre o mundo.

VII

Inspirado no Tirésias moderno e dialogando com as nove musas – filhas de Zeus e Mnemósine – pode-se imaginar a seguinte classificação tipológica de museus:

- A museus líricos,
- B museus épicos,
- C museus trágicos,
- D museus cômicos,
- E museus sacros,
- F museus musicais,
- G museus bailarinos,
- H museus históricos e
- I museus astronômicos.

Diferentemente da perspectiva que subdivide os museus a partir da natureza de seus acervos, a classificação acima, por mais



praticam uma museografia que se constrói na primeira pessoa; museus de comunidades populares envolvem-se com questões de urbanismo, história local, mercado de trabalho, defesa dos direitos de cidadania de seus participantes e desenvolvimento social; alguns museus diversificam as suas atividades culturais e educativas, outros investem nas novas tecnologias.

As fronteiras das especializações museológicas estão sendo rompidas. A classificação dos museus em instituições de arte, de história e de

ciência, já não atende às necessidades atuais. Essas mudanças estão a exigir novos profissionais, novos agentes para os processos culturais, novos processos de formação e uma produção de conhecimento articulada com a sociedade contemporânea.

O problema da formação profissional não reside em uma mudança no rol de disciplinas de um curso qualquer, ele está situado ao nível das mentalidades e no aprisionamento a modelos educativos e culturais que, travestidos de pompa e circunstância, valorizam o ter em

detrimento do ser, a bugiganga em detrimento do humano. Estes modelos resultam em processos museológicos que cultuam acervos, que valorizam a acumulação de tesouros materiais, que compreendem o cultural engessado nas coisas, aprisionado na órbita da morte. Para os adeptos desses modelos o interesse museológico concentra-se no valor mercadológico e não na cultura viva ou na relação que os seres mantêm com os outros seres, com os bens tangíveis e não-tangíveis.

X

Para compreender melhor a relação entre o material e o espiritual, entre a substância extensa e a substância pensante no âmbito dos museus, solicito a ajuda do filósofo Baruch de Espinosa. Em seu livro *Ética*, Proposição VII, o filósofo sustenta: "A ordem e a conexão das idéias é a mesma que a ordem e a conexão das coisas". Mais adiante, o mesmo Espinosa procura esclarecer que

"(...) a substância pensante e a substância extensa são uma e a mesma substância, compreendida ora sob um atributo, ora sob outro. Da mesma maneira, também um modo da extensão e a idéia desse modo são uma e a mesma coisa, mas expressa de duas maneiras diferentes."

Ancorado nessa reflexão, sou levado à compreensão de que a ordem e a conexão do patrimônio espiritual é a mesma que a ordem e a conexão do patrimônio material. E ainda, que o patrimônio material e o espiritual são diferentes modos e aspectos de uma e mesma coisa, qual seja, o patrimônio cultural, ainda que expresso de duas maneiras diferentes.

Com essas referências ao filósofo excomungado e afastado de outros templos, quero simbolicamente convidá-lo para passear pelo território dos museus, pelos templos dedicados às musas. Mas, para esse passeio, quero convidar também alguns poetas, velhos conhecidos, e com esse gesto pretendo assinalar que os poetas são bem-vindos à república museal,

sobretudo quando se trata de perceber as linhas de agenciamento e de fuga que costuram e descosturam o tangível e o não-tangível.

XI

Os museus e as coleções transitam entre o abstrato e o concreto, entre o material e o espiritual, entre o virtual e o não-virtual, entre o real e a ficção, entre o ínfimo e o grandioso, entre a poesia e o prego enferrujado.

O poeta Manuel de Barros anda dizendo por aí que “o poema é antes de tudo um inutensílio”⁵. Se o poeta (não) estiver apenas brincando de esconde-esconde, está evidenciado o parentesco entre o poema e o objeto musealizado, entre o poema e a coleção. Os objetos museais também são inutensílios; são coisas, trens e trecos que perderam a serventia e a utilidade de origem e passaram a ter outra serventia, outra servidão até então não prevista. A condição de inutensílio, no entanto, não alija do poema, do objeto e da coleção a possibilidade de despertar idéias, emoções, sensações e intuições; e muito menos a possibilidade de ser manipulado como um utensílio de narrativas nacionais, regionais, étnicas, biográficas, comemorativas e celebrativas de determinadas formas de poder. O inutensílio não está despido de significado, ao contrário, está aberto a diferentes significações.

O parentesco entre o museu, a coleção, o poema e outras formas de expressão literária pode ser flagrado em Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Wislawa Szymborka, Charles Kiefer, Haroldo de Campos e diversos outros escritores.

XII

Na obra de Drummond de Andrade⁶, por exemplo, encontra-se o poema:

V – Museu da Inconfidência

São palavras no chão
e memória nos autos.
As casas inda restam,
os amores, mais não.

E restam poucas roupas,
sobrepeliz de pároco,
e vara de um juiz,
anjós, púrpuras, ecos.

Macia flor de olvido,
sem aroma governas
o tempo ingovernável.
Muros pranteiam. Só.

Toda história é remorso.

Aqui o poeta indica o que restou e o que não restou na luta contra o tempo: algumas casas e algumas peças que bem podiam estar inseridas em uma coleção museal. Tanto as peças, quanto as casas não são mais o que eram, são ecos. A palavra “eco” merece uma atenção especial. A rigor as coleções dos museus têm existência aqui e agora. Em relação ao passado elas são apenas ‘eco’ de uma voz que já se apagou, mas que curiosamente ainda grita em nossos ouvidos exigindo atenção (leituras e releituras). Apenas a macia flor do esquecimento, sem nenhum perfume capaz de evocar lembranças, governa o ingovernável Senhor do Tempo. Ainda assim, há um choro, há um pranto oculto nas coisas; há uma gota de sangue, de suor, ou mesmo de lágrima nas coleções dos museus.

XIII

A atenção de Carlos Drummond de Andrade para o campo da memória e dos museus confirma-se no livro *Boitempo*⁷ onde, entre outros, encontra-se o poema:

(IN) MEMÓRIA

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo do existido.

Apura-se o retrato
na mesma transparência:
eliminando cara
situação e trânsito
subitamente vara
o bloqueio da terra.

E chega àquele ponto
onde é tudo moído
no almofariz do ouro:
uma Europa, um museu,
o projetado amar,
o conclusivo silêncio.

Experiências concretas e objetivas acionam a dimensão subjetiva da memória. O poeta coloca-se diante da memória a partir de seus fragmentos, cacos, buracos, vácuos e de suas linhas de fuga: “elipses” e “psius”. A memória do poeta em sua dimensão interna sugere uma conversa com as três deusas romanas denominadas Parcas: Nona, Décima e Morta. Eram elas que fiavam e desfiavam as vidas, os destinos e as mortes. Nona tecia o fio da vida, Décima o sustentava e cuidava do seu

encaminhamento, Morta cortava o fio. No poema tudo vai se diluindo, tudo é moído, inclusive “o museu”, “o projetado amar” e “o concluso silêncio”. Nada mais resta, resta o amálgama da memória, o poema. O museu como experiência de vida foi moído, triturado. Não é impossível, no entanto, imaginar a musealização da morte e do moído. O poema e a poética do museu são evidências dessas possibilidades.

XIV

O cotidiano de Drummond como chefe de gabinete de Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, foi habitado por museus, memórias e patrimônios. A leitura singular que ele faz desse universo, permeada de mineiridade, revela-se no poema “Agritortura”, incluído em *Boi Tempo: Esquecer para lembrar*⁸:

AGRITORTURA

Amanhã serão graças
de museu.
Hoje são instrumentos de lavoura
base veludosa do império:
“anjinho”,
gargalheira,
vira-mundo.
Cana, café, boi
emergem ovantes dos suplícios.
O ferro modela espigas
maiores.
Brotam das lágrimas e gritos
o abençoado feijão
da mesa baronial comendadora.

A dor emerge do poema. A palavra “agritortura” tem extraordinária capacidade de pular sobre os sentidos do leitor e continuar ali, por muito tempo, rodopiando e produzindo novos sentidos.

O poeta desliza no tempo. O hoje está no passado escravocrata e colonial, o amanhã está no hoje. Os instrumentos de tortura utilizados na produção agropecuária do Brasil colonial – “anjinho”, que quebra dedos e mãos; “gargalheira”, que aprisiona o indivíduo pela garganta e sufoca, e “vira-mundo” – que obriga o indivíduo a permanecer dobrado sobre si mesmo, com mãos e pés aprisionados – são fragmentos e cacos que se projetam no amanhã.

É no amanhã que o poeta situa o museu, assim como é no amanhã que, com fina, forte e cortante ironia, ele projeta os instrumentos de tortura, como “graças de museu”. A ironia do poeta denuncia a disputa que se trava entre memória e esquecimento.

XV

O diálogo de Carlos Drummond de Andrade com o campo dos museus, da memória e do patrimônio atravessa o seu cotidiano profissional e deságua em sua produção literária. O exercício de sua imaginação museal articula o colecionamento de imagens, sentimentos, sensações, idéias, notas, palavras e conversas. Tudo isso transborda no poema⁹:

COLEÇÃO DE CACOS

Já não coleciono selos. O mundo me inquizila.
Tem países demais, geografias demais.
Desisto.
Nunca chegaria a ter um álbum igual ao do Dr. Grisolia,
orgulho da cidade.
E toda gente coleciona
os mesmos pedacinhos de papel.
Agora coleciono cacos de louça
quebrada há muito tempo.
Cacos novos não servem.
Branco também não.
Têm de ser coloridos e vetustos,
desenterrados – faço questão – da horta.
Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,
restos de flores não conhecidas.
Tão pouco: só o roxo não delineado,
o carmezim absoluto,
o verde não sabendo
a que xícara serviu.
Mas eu refaço a flor por sua cor,
e é só minha tal flor, se a cor é minha
no caco de tigela.

O caco vem da terra como fruto
a me aguardar, segredo
que morta cozinheira ali depôs
para que um dia eu o desvendasse.
Lavar, lavar com mãos impacientes
um ouro desprezado
por todos da família. Bichos pequeninos
fogem de revolvido lar subterrâneo.
Vidros agressivos
ferem os dedos, preço
de descobrimento:
a coleção e seu sinal de sangue;
a coleção e seu risco de tétano;
a coleção que nenhum outro imita.
Escondo-a de José, por que não ria
nem jogue fora esse museu de sonho.



Explode a imaginação museal do poeta. O seu museu de sonhos, a sua coleção inimitável de cacôs, de ouro desprezado, de restos, de inutilidades; o sinal de sangue e de humanidade; o risco de contaminação presentes no caco, no museu e no poema. A potência lírica e reflexiva de Drummond desafia o campo dos museus.

XVI

No início de 1987, ano de sua morte, Carlos Drummond de Andrade publicou, num jornal de São Paulo, um conjunto de 32 poemas. Pequenos riscos poéticos criados a partir de obras de artes visuais famosas, que, de algum modo, impactaram o poeta. Esses 32 poemas, que numericamente nos remetem aos 32 portais da sabedoria e aos 32 dentes que modulam a palavra, deram origem ao livro denominado *Drummond: arte em exposição*, publicado em 1990, pelas editoras Salamandra e Record. A apresentação assinada por Affonso Romano de Sant'Anna, denominada Museu do Poeta, expande o exercício drummondiano e opera como uma curadoria libertária, o que é raro. Sugerir que esses poemas (ao dente) sejam compreendidos como Museu do Poeta sinaliza para o acolhimento de uma conversa com a proposta de criação do Museu de Literatura, sonhado e reiteradamente defendido por Drummond, como se pode verificar na crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 11 de julho de 1972. Cinco meses, alguns dias e diversas crônicas depois, o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira foi criado na Fundação Casa de Rui Barbosa, então dirigida por Américo Jacobina Lacombe.

XVII

Em “Mar Absoluto” de Cecília Meireles¹⁰ destaca-se o poema:

MUSEU

Espadas frias, nítidas espadas,
duras viseiras já sem perspectiva,
cetros sem mãos, coroa já não viva
de cabeças em sangue naufragadas;
anéis de demorada narrativa,
leques sem falas, trompas sem caçadas,
pêndulos de horas não mais escutadas,
espelhos de memória fugitiva;
ouro e prata, turquesa e granadas,
que é da presença passageira e esquiva
das heranças dos poetas, malogradas:
a estrela, o passarinho, a sensitiva,
a água que nunca volta, as bem amadas,
a saudade de Deus, vaga e inativa...?

Aqui a poeta apresenta um inventário dos objetos que normalmente fazem parte das coleções dos museus: espadas, viseiras, cetros, coroa, anéis, leques, trompas, pêndulos, espelhos, ouro, prata, turquesa e granadas. É quase possível adivinhar o museu visitado e referido pela poeta. Aqui estão os objetos de guerra, as insígnias do dominador, os sinais

de vitória das oligarquias e das elites política, econômica e religiosa. Aqui estão os fragmentos de memória fugitiva de um bem determinado segmento social. São evidências concretas e materiais. Com doce e singular rebeldia a poeta questiona o museu em seus esquecimentos e pergunta sobre a herança dos poetas, sobre a estrela, o passarinho, a sensitiva, a água, a bem amada e a vaga saudade. A poeta quer saber como o museu resolve a questão dos bens não-tangíveis. Afinal isto deve ou não deve fazer parte do campo de interesse e de questionamento museológicos?

XVIII

No livro *Retrato Natural*, Cecília Meireles¹¹ inclui o poema:

O RAMO DE FLORES DO MUSEU

Ó Cinérea Princesa, as vossas flores
ficarão para sempre mais perfeitas,
já que o tempo extinguiu brilhos e cores;

já que o tempo extinguiu a habilidosa
mão que levou, serenas e direitas,
a tulipa sucinta e a ardente rosa.

Não há mais ilusão de outra presença
que a do Amor, que inspirou graças tão finas
que ninguém viu e em que ninguém mais pensa
porque os homens e o mundo são de ruínas.

E este ramo de pétalas franzinas,
leve, liberto da mortal sentença,
tinha, ó Princesa, fábulas divinas
em cada flor, sobre o nada suspensa.

O poema parece estar conectado liricamente ao ramo ou buque de flores que, segundo a tradição, foi ofertado pela princesa Leopoldina Teresa, filha de Pedro II, ao duque de Saxe, príncipe consorte, e que hoje faz parte do acervo do Museu Histórico Nacional. Visualizando o ramo de flores, a poeta estabelece um diálogo imaginário com a princesa, onde o tempo, que extingue brilhos, cores e mão habilidosa, exerce um papel central. Neste soneto, a poeta, identificando as pétalas franzinas e frágeis das flores, faz um movimento de costura entre a vida e a morte. O ramo de flores do museu está morto, mas, por um jogo de ilusão, ele está também “liberto da mortal sentença” de destruição. Ele é a sobrevivência de um ramo de flores ofertado a alguém,

e, ao mesmo tempo, um cadáver insepulto capaz de evocar lembranças da vida social brasileira no final do século XIX. Ele foi roubado da morte e transformado em suporte de memória, em âncora provisória de bens não-tangíveis. É isto o que permite à poeta ler naquele ramo de flores secas e descoloridas a “presença do amor” e das “fábulas divinas”.

XIX

O livro *Quatro Poetas Poloneses*¹² apresenta alguns poemas de Wislawa Szymborka, entre os quais se destaca:

MUSEU

Há pratos, mas falta apetite.
Há alianças, mas falta reciprocidade
Pelo menos desde há 300 anos.
Há o leque – onde os rubores?
Há espadas – onde há ira?
E o alaúde nem tange a hora gris.
Por falta de eternidade juntaram
Dez mil coisas velhas.
Um guarda musgoso cochila docemente
Com os bigodes caindo sobre a vitrine.
Metais, barro, pluma de ave
Triunfam silenciosamente no tempo.
Apenas um alfinete da galhofeira do Egito
Ri zombeteiro.
A coroa deixou passar a cabeça.
A mão perdeu a luva.
A bota direita prevaleceu sobre a perna.
Quanto a mim, vivo, acreditem por favor.
Minha corrida com o vestido continua
E que resistência tem ele!
E como ele gostaria de sobreviver!

O poema de Wislawa também se constrói a partir de um jogo dialético de presenças e ausências, de corpo físico e de corpo psíquico. No museu, “por falta de eternidade”, estão reunidas “dez mil coisas velhas” e concretas como pratos, alianças, leques e espadas; estas coisas evocam sensações e emoções como apetite, reciprocidade, rubores e iras. Tudo no poema indica que aquilo que dá vida às coisas não é visível, não é tangível, não é físico. Sem sensações, sentimentos, pensamentos e intuições as coisas estão mortas. Sem movimento e energia os museus se transformam em casas de coisas desumanizadas. Nestas casas um “cochilo” pode levar o sujeito a se transformar em objeto passivo,

a se coisificar, a criar mofo em seus corpos físico e psicomental. Este processo de reificação atinge o visitante, mas atinge também o profissional de museu, a exemplo do que acontece no poema com o “guarda musgoso”, cujos bigodes sonolentos derramam-se sobre as vitrines. Marcando posição nesse jogo de vida e de morte a poeta anuncia que está viva. O seu vestido quer sobreviver (como um corpo); mas a um corpo não é possível viver sem aquilo que lhe dá vida. Para haver sobrevivência é preciso que a vida deixe de contar, sobrevivência é resto de vida. A poeta combatente que resistiu ao nazismo sabe que a vida é inteira, plena.

XX

Em Italo Calvino, no livro *Palomar*, encontra-se “O museu dos queijos”, “cujo sortimento parece querer documentar todas as formas de laticínios imagináveis”. Este museu é uma loja, mas também é uma enciclopédia e um dicionário. “Por trás de cada queijo há um pasto de um verde distinto sob um céu distinto (...)”¹³

É nesse museu de queijos que o Sr. Palomar, no momento de fazer o seu pedido saboroso e elaborado, sofre uma perda de memória e “recai no que há de mais óbvio, mais banal, mais divulgado, como se automatismos da civilização de massa esperassem apenas aquele seu momento de incerteza para reencerrá-lo em seu poder”.

O museu de queijos de Italo Calvino evoca memórias, mas também provoca esquecimentos. Sendo uma loja, ele está aprisionado nas malhas da rede de consumo, os seus bens patrimoniais tem valor de mercado, tem serventia financeira, e podem ser consumidos, sem nenhuma preocupação com a preservação do suporte material. Sendo museu, ele é espaço de trocas simbólicas crivado de contradições, uma vez que ali tudo está em uso e o próprio acervo pode ser devorado. A indicação de que por trás de cada queijo há pastos verdes e céus distintos, sugere que ali o interesse também reside no não-tangível. De que interessa um Museu de Queijos que não possam ser provados? Seria a própria negação da memória do paladar. O mesmo se poderia dizer de um Museu de Vinhos, de um Museu de Doces Mineiros ou de um Museu de Cachaças. Em todos estes casos o desafio é a musealização do não-material, da técnica, do fazer, do saber, do sabor, do odor, do processo e dos elementos naturais em vida. A rigor este é o desafio dos museus: ou eles são espaços de relação, que operam a favor da humanidade e da vida pela via do não-tangível, ou arcas de acumulação de bugigangas que se cristalizam nos sobejos de morte.

(Este texto é parte de um ensaio mais extenso a ser publicado em breve.)

- 1 GARCIA MORENTE, M. *Fundamentos de Filosofia: lições preliminares*. São Paulo: Mestre Jou, 1976, p. 35–36.
- 2 FREIRE, P. *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 53.
- 3 BETTELHEIM, B. *A Viena de Freud e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1991, p. 138.
- 4 SUANO, M. *O que é Museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 11.
- 5 BARROS, M. de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986, p. 23.
- 6 ANDRADE, C. D. de. *Reunião: 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 183.
- 7 ANDRADE, C. D. *Boitempo – Esquecer para Lembrar*. Rio de Janeiro: editora Record, 2006.
- 8 Idem.
- 9 Idem.
- 10 MEIRELES, C. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 310.
- 11 Idem, p. 535.
- 12 Ver NAUD, José Santiago e SIEWIERSKI, Henryk. *Quatro poetas poloneses*. Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná, 1995.
- 13 CALVINO, I. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 66–69.

MÁRIO CHAGAS

é poeta, museólogo e doutor em Ciências Sociais. É também professor do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da Unirio, e diretor do Departamento de Processos Museais do Ibram.



"POR FUNDO DE TODOS OS MATOS, AMÉM!"

LILIANE DARDOT 2005/2006

ESCRITA DE AREIA DE FRAGMENTO
DE TEXTO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA
"NO URUBUQUAQUÁ, NO PINHÉM" ("CORPO DE BAILE")

FRANCISCO MAGALHÃES

A CONVITE DO MUSEU MINEIRO, A ARTISTA LILIANE DARDOT REALIZOU NO MUSEU CASA GUIMARÃES ROSA UM TRABALHO DENOMINADO "POR FUNDO DE TODOS OS MATOS, AMÉM!". O TRABALHO CONSISTIU NA TRANSCRIÇÃO EM CALIGRAFIA CURSIVA, EM ESCALA AMPLIADA, USANDO AREIA BRANCA SOBRE CHÃO DE TERRA, DE UM FRAGMENTO DE TEXTO DE GUIMARÃES ROSA EM "NO URUBUQUAQUÁ, NO PINHÉM" (*CORPO DE BAILE*). TRATA-SE DE UMA LISTAGEM DAS ÁRVORES, ARBUSTOS, CARRAPICHOS, CAPINS, CIPÓS E ERVAS DO SERTÃO. O TRABALHO FOI REALIZADO COM A AJUDA DE UM GRUPO DE JOVENS DA CIDADE DE CORDISBURGO, QUE PARTICIPARAM DE UMA AÇÃO EDUCATIVA CONDUZIDA PELA ARTISTA, E EXECUTADO EM ESPAÇO ABERTO PRÓXIMO AO MUSEU CASA DE GUIMARÃES ROSA, NUMA ÁREA DE APROXIMADAMENTE 430 METROS QUADRADOS. A LISTA, QUE APARECE NO CONTO "CARA DE BRONZE" COMO UMA NOTA DE PÉ DE PÁGINA, OFERECE UMA POSSÍVEL SÍNTESE DA PAISAGEM NATURAL E HUMANA DO SERTÃO, E PODE TORNAR-SE UM CAMINHO DE APROXIMAÇÃO À OBRA DE GUIMARÃES ROSA. EM 2006 O MUSEU MINEIRO FEZ UMA HOMENAGEM A

GUIMARÃES ROSA, POR OCASIÃO DAS COMEMORAÇÕES DOS 50 ANOS DA 1ª EDIÇÃO DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS E DE CORPO DE BAILE*. LILIANE DARDOT, TRANSPONDO PARA O MUSEU MINEIRO O TRABALHO PROPOSTO PARA O MUSEU GUIMARÃES ROSA, A ESCRITA DE AREIA ANTERIORMENTE EXECUTADA A CÉU ABERTO, FOI TRANSCRITA EM UMA DAS SALAS EXPOSITIVAS DO MUSEU MINEIRO. O GRANDE DESENHO-ESCRITA, SOBRE UM PLANO NEGRO LIGEIRAMENTE ELEVADO, PODIA SER PERCORRIDO NÃO SÓ VISUALMENTE, MAS TAMBÉM FISICAMENTE PELO PÚBLICO, PROPICIANDO UMA LEITURA DIFERENTE DA LEITURA HABITUAL DO TEXTO IMPRESSO. QUEM QUISESSE PARTICIPAR DO TRABALHO PODERIA SORTEAR O NOME DE UMA PLANTA DO SERTÃO, RETIRADO DO TEXTO DE GUIMARÃES ROSA, RECEBENDO UM PEQUENO SACO DE PAPEL CONTENDO A QUANTIDADE DE AREIA SUFICIENTE PARA ESCREVÊ-LO. OS PARTICIPANTES PODERIAM ESCOLHER OUTRO LOCAL, NAS PROXIMIDADES OU NÃO DO MUSEU, PARA "SEMEAR" A PALAVRA. ENFATIZANDO A VISUALIDADE E A FLUÊNCIA, O EXERCÍCIO PERMITIA UMA APROXIMAÇÃO DO PÚBLICO COM A ESCRITA DE ROSA.



ALEXEI BUENO

A

Galeria Manuel Bandeira está situada em notável espaço existente no prédio novo da Academia Brasileira de Letras – o Centro Cultural do Brasil, ou Palácio Austregésilo de Athayde –, na Avenida Presidente Wilson, Centro do Rio de Janeiro. Trata-se de um corpo suspenso e vazado, em vidro, com entrada independente e excelente arquitetura, no eixo norte-sul, projetado pelo arquiteto Maurício Roberto, situado num dos melhores e mais visíveis pontos da cidade, entre o Palácio Gustavo Capanema, a antiga igreja de Santa Luzia, a *Maison de France* e os consulados da Itália e dos Estados Unidos. Após um período de inatividade, seguido de minuciosa reestruturação física e conceitual, a Galeria Manuel Bandeira reabriu ao público no mês de julho de 2005.

Consistindo numa área retangular de cerca de 200 m², com um pé-direito um pouco inferior a três metros, a Galeria parece ser naturalmente vocacionada para suportes como os utilizados no desenho, na gravura ou na fotografia, o que não impediu a exibição de numerosas obras em óleo sobre tela, inclusive de grande formato, e esculturas, em diversas ocasiões. A relação entre as artes plásticas e a literatura, por sua vez, e pela própria natureza da casa em que se encontra, parece ser outra tendência de eleição para ela, o que se perceberá pelo resumo de suas atividades que fazemos a seguir.



GALERIA MANUEL BANDEIRA

Antes dessa data de julho de 2005, apenas duas exposições haviam sido realizadas na Galeria, uma exposição de esculturas e a mostra “Papéis do Modernismo”, com curadoria de Antonio Carlos Secchin, mantendo-se o espaço fechado ou utilizado para funções não específicas. Ao assumir a presidência da Academia Brasileira de Letras, o poeta e crítico Ivan Junqueira me convidou para a curadoria da mesma, visando que ela atingisse um funcionamento regular. Ainda que primordialmente ligado à literatura, sempre tive forte ligação com o cinema, a história, a arquitetura e as artes, as duas últimas representadas por alguns livros de minha autoria ou co-autoria, como *O Brasil do século XIX na Coleção Fadel*, de 2004; *A primeira luz do sonho*, fotografias de Gustavo Moura, de 2006; *Arte e História do Brasil na Coleção Fadel*, 2008; *5 visões do Rio na Coleção Fadel*, 2009; *Sergio Telles: caminhos da cor*, do mesmo ano, ou *Vik Muniz, Lixo extraordinário*, 2010.

Após um período inicial de iniciativas incontornáveis, como dotá-la da mínima infra-estrutura física para seu funcionamento – móveis, material de escritório, computadores, etc. – as atividades se iniciaram, assumindo, desde então, um ritmo crescente

A Galeria Manuel Bandeira, no momento de sua reestruturação, teve um primeiro conselho composto pelos seguintes nomes, todos de notória relevância no campo da cultura e das artes: Gilberto Chateaubriand, Waltércio Caldas, Maria de Lourdes Mendes de Almeida, Alexei Bueno,

Sérgio Fadel, Lélia Coelho Frota, Paulo Venâncio, Ralph Camargo, Victor Burton e Jean Boghici.

A reinauguração da Galeria ocorreu com a exposição “Cássio Loredano: fundadores e patronos”, realizada entre julho a setembro de 2005. Compunha-se de uma série de 40 caricaturas duplas, representando conjuntamente o fundador de cada cadeira da Academia Brasileira de Letras, acompanhado do respectivo patrono, por ele escolhido, da autoria do chargista e caricaturista Cássio Loredano, consensualmente considerado um dos mestres do gênero no Brasil, conjunto realizado em 2003, a convite do então presidente da Casa, embaixador Alberto da Costa e Silva

Entre outubro e dezembro de 2005 realizou-se a exposição “Rui de Oliveira: 30 anos de ilustração de livros”. Compunha-se de mais de cem originais de Rui de Oliveira, um dos mais notáveis nomes contemporâneos da ilustração de livros infantis e juvenis, com projeção internacional, além de outras atividades no campo das artes gráficas e do cinema de animação. A exposição foi acompanhada por duas palestras do artista, realizadas na Sala José de Alencar, sobre a arte da ilustração, além da exibição concomitante, na Galeria, de vídeos com entrevistas do autor.

De março a maio de 2006 teve lugar a notável mostra “Do Reino Encantado: iluminogravuras de Ariano Suassuna e fotografias de Gustavo Moura”, trazendo pela primeira vez ao Rio de Janeiro a parte

M A M niomar

M A M

M A M

M A M

t
e
m
o
d
e
r
n
a

mais importante da obra de artista plástico do escritor Ariano Suassuna, fundador do Movimento Armorial, ou seja, as duas série de suas iluminogravuras, no total de vinte peças, realizadas em 1980 e 1985, acompanhadas de 40 fotografias do grande fotógrafo paraibano Gustavo Moura, todas relativas ao universo sertanejo focado na obra de Ariano.

A 13 de julho de 2006 foi aberta a mostra “50 anos de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*”, comemorando a mais importante efeméride literária daquele ano, o cinquentenário da publicação de *Corpo de baile* e de *Grande sertão: veredas*, o conjunto de novelas e o romance que representam o apogeu da obra de João Guimarães Rosa e de toda a ficção brasileira do século XX. A exposição se compôs de núcleo fotográfico, outro bibliográfico e outro documental. O primeiro consistia numa série de 50 fotografias acompanhando toda a vida do escritor, sua infância em Cordisburgo, suas atividades diplomáticas através do mundo, sua vida literária até a morte. O segundo expunha as edições originais de todas as suas obras, muitas com autógrafos e desenhos do próprio Guimarães Rosa, acervo proveniente de importantes coleções de bibliófilos brasileiros. O terceiro apresentava manuscritos do autor, cartas de sua autoria, referentes aos dois livros publicados em 1956, assim como os originais das capas de ambas as obras, da autoria do ilustrador Poty, executadas para a Editora José Olympio, e cedidas pelo bibliófilo Manoel Portinari Leão.

Entre 19 de dezembro de 2006 e 7 de março de 2007 ocorreu a mostra “Centro histórico do Rio”, com planos e fotografias relativos a essa iniciativa de transcendente importância para a preservação histórico-arquitetônica da cidade, organizada pela Arco Arquitetura e pela FAPERJ.

Comemorando os 121 anos de Manuel Bandeira, inaugurou-se, em 19 de abril de 2007, a exposição “Bandeira o tempo inteiro”, composta por um importante conjunto de imagens, manuscritos, quadros e objetos pessoais – móveis inclusive – do autor de *A estrela da manhã*.

Em 12 de julho de 2007, Ariano Suassuna marcou novamente a sua presença na Galeria Manuel Bandeira, com a exposição “Ariano Suassuna, uma fotobiografia”, em comemoração a seu octogésimo aniversário, aberta no mesmo dia em que uma verdadeira multidão assistia à mesa-redonda “Ariano Suassuna, 80 anos”, com Moacyr Scliar, José Almino de Alencar, Augusto Nunes e Carlos Newton Júnior.

Em 25 de setembro do mesmo ano, mantendo-se a ambiência nordestina, ou, mais especificamente, paraibana, foi aberta a mostra “José Lins do Rego, engenho e memória”, comemorativa dos 50 anos de precoce desaparecimento do autor de *Fogo morto*.

Encerrou-se o ano com a exposição “Francisco Brennand 80, os desenhos”, trazendo pela primeira vez ao Rio de Janeiro uma série de 50 desenhos de Francisco Brennand, cuja grande popularidade como ceramista, com seus painéis e monumentos de grande porte, sempre deixou um pouco na sombra a sua primordial formação de pintor e desenhista. Com essa exposição, que permaneceu até 6 de março de 2008, comemoravam-se os seus 80 anos de vida.

A 14 de março de 2008, sob patrocínio do Instituto Cervantes do Rio de Janeiro e do Consulado Geral do México, foi aberta a exposição

“Alfonso Reyes, o caminho entre a vida e a ficção”, importante rememoração do grande escritor e humanista mexicano, cuja presença como embaixador de seu país no Rio de Janeiro da década de 1930 deixou lembranças indelévels na intelectualidade brasileira.

A 9 de maio do mesmo anos abriu-se a exposição fotográfica “A Fonte: diversidade religiosa em Israel”, organizada pela Embaixada de Israel no Brasil e pela LBV. Já a exposição seguinte, aberta em 5 de maio, “Entre a terra o mar”, uma homenagem ao ficcionista anglo-polonês Joseph Conrad, foi montada na Galeria Manuel Bandeira pelo Consulado Geral da Polônia no Rio de Janeiro.

Em 12 de agosto do mesmo ano a Galeria abrigou a sua primeira exposição de arte contemporânea, “Tábua de pirulito”, do artista pernambucano, radicado em Paris, Jaildo Marinho. A 16 de setembro houve a abertura da mostra “Trimano, série diário e 5 poemas de Juan Gelman”. Com um conjunto de obras do artista gráfico de origem argentina Luís Trimano.

O ano de 2008, em que se completava o centenário da morte de Machado de Assis, efeméride que a Academia Brasileira de Letras comemorou com a monumental exposição “Machado vive!”, ocupando três andares, com minha curadoria, recebeu então, na Galeria Manuel Bandeira, duas mostras ligadas ao Mestre do Cosme Velho: “Estampas d’Alma”, do grupo de gravadores *Projeto Impresso*, na qual cada gravador escolheu um conto da obra do autor de *Brás Cubas* para ilustrá-lo com duas ou três gravuras, em várias técnicas e invariável qualidade, entre 16 de outubro e 14 de novembro, e “O Rio de Machado de Assis em aquarelas e pinturas”, dos artistas paraibanos Sóter Carrero e Jeová Carvalho.

Encerrando esse prolífico ano, o Instituto Cervantes de São Paulo e a Consulado Geral do Chile do Rio de Janeiro inauguraram, no dia 4 de dezembro, a exposição “Matta, Don Qui, o Quixote de Matta”, expondo a admirável série de composições que o pintor chileno criou a partir da obra de Cervantes.

A 14 de abril de 2009 inaugurou-se a exposição do pintor Leo Fisscher, com curadoria de Carlos Dimuro e texto introdutório de Ferreira Gullar. A seguir, entre os dias 12 de maio e 3 de junho, teve lugar a mostra “Francisco Alves”, em homenagem ao livreiro e editor, que revolucionou o livro didático no Brasil e foi o primeiro grande benfeitor da Academia Brasileira de Letras.

A primeira exposição de arte *naïf* na Galeria Manuel Bandeira aconteceu em seguida, a partir de 9 de junho, com “Falando do passado no presente”, do pintor mineiro Carlos Palla, uma série de óleos interpretando provérbios e locuções populares com admirável humor e brilhante cromatismo. Em 15 de julho foi aberta a mostra itinerante “Como salvar a Ilha de Moçambique, patrimônio cultural da humanidade”, organizada pela ONG Círculo de Mulheres da Ilha de Moçambique. Em seguida, a 3 de agosto, inaugurou-se a exposição “Hélio Jesuíno, suíte iconoclasta”, do artista plástico carioca, à qual se seguiu, durante todo o mês de setembro, a exposição “Epílogos”, do francês radicado no Rio de Janeiro Eric Collette.

O ano de 2009 encerrou a sua programação com “Letras e silhuetas”, pinturas do artista carioca Aulio Sayão Romita, seguida pela mostra “Educação pede passagem”, comemorativa dos 85 anos da Associação Brasileira de Educação.

Em 2010, a galeria Manuel Bandeira reabriu suas atividades com a exposição “Reflexos: realismo e idealidade”, do fotógrafo José Amaro Torres, que havia alguns anos vivia nos Estados Unidos, onde recebeu numeroso prêmios, à qual se seguiu a grande mostra “Realismo caboclo de Luiz Ventura, da chegada dos portugueses ao Brasil... aos dias de hoje”, importante retrospectiva do pintor paulista, inaugurada a 21 de maio. A 8 de julho foi aberta a exposição “Said Ahmady: duas décadas de pintura”, com obras do pintor iraniano radicado no Brasil, cujo estilo oscila entre um virtuoso hiper-realismo e uma reinterpretação pessoal do orientalismo oitocentista.

A primeiro de setembro foi aberta a notável exposição “Oscar Araripe, flores”, com um importante conjunto de quadros desse intérprete pictórico da cidade de Tiradentes. De volta ao que podemos nomear, com certa aproximação, arte contemporânea, após as exposições de Jaildo Marinho e Eric Collette, em 20 de outubro foi aberta a mostra “Luciano Macedo, pinturas e gravuras”, com curadoria de Gonçalo Ivo. Encerrou o ano de 2010 a exposição “Sístole”, do artista plástico e publicitário gaúcho Luís Christello.

No presente ano de 2011, os trabalhos na Galeria Manuel Bandeira foram abertos com a exposição “Aquarelas do Rio”, de J. David, aquarelista com meio século de atividade, sendo esta a primeira mostra integralmente dedicada a essa técnica difícil e sutil.

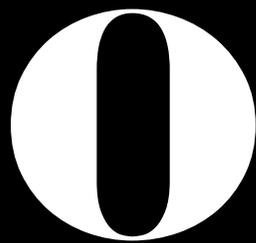
O sistema natural de funcionamento da Galeria é o da sessão do espaço, ficando por conta do expositor a montagem, sob supervisão, no entanto, do museólogo Anselmo Maciel, e com a utilização da assessoria de imprensa da Casa. A curadoria fica a cargo da minha empresa, a Anhanguera Produções Culturais Ltda. – uma homenagem ao meu fañhudo nono avô –, e parte da logística com a secretária Denise Albuquerque, além de outros funcionários da ABL nas indispensáveis funções de segurança e limpeza.

No momento atual, o cronograma da Galeria Manuel Bandeira está completamente fechado para o ano de 2011, e com boa parte de 2012 reservada, o que prova o sucesso com que ela se inseriu na vida cultural carioca, nesse período passado sob as presidências de Ivan Junqueira, Cícero Sandroni e duas vezes Marcos Vinícios Vilaça.

ALEXEI BUENO

nasceu no Rio de Janeiro, em 1963. Publicou, entre outros livros, *As escadas da torre*, (1984), *A decomposição de J. S. Bach e outros poemas* (1989) e *Entusiasmo* (1997). Como editor da Nova Aguilar organizou a Obra completa de Augusto dos Anjos e de Mário de Sá-Carneiro, entre outros.

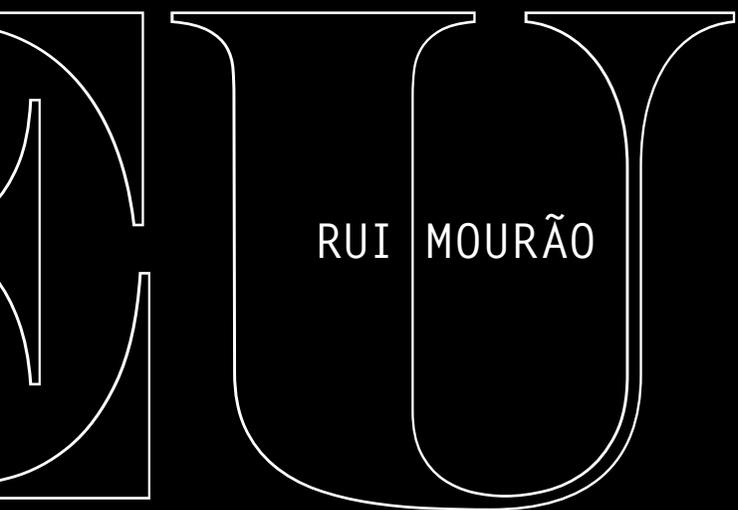
NÃO DESCRITOR CHEGA AO B



O edifício, muito meu conhecido, impressionou-me como se o visse pela primeira vez. Emocionou-me descobri-lo tão fascinante e tão monumental. À semelhança de pilares, a formação lateral de pedra rosa-marrom amarrava a estrutura do conjunto inteiro, indo somar-se à sólida base do mesmo material, para com ela chegar até o chão. Ainda do mesmo arenito, o saliente frontão, de tonalidade tornada ainda mais grave, devido ao denso aspecto compactado, incrementava a robustez da construção. Apoiado no finca-pé de três tensas colunas jônicas, lisas e redondas, que a partir do capitel se abrandavam em colunas chapadas retangulares, leve nas alturas a cimalha triangular dispensava sustentação. O que impunha ao todo da fachada certo efeito em suspensão era a brancura de cal que subia dos retângulos e triângulos da face externa da escadaria, passava à parede corrida geral e à torre. Mais leveza no geral se espalhava esparramada. Pelas duas fileiras de janelas, simplesmente gradeadas em baixo, de alvos caixilhos em cima, superpostas por cimalha em forma de chapéu napoleônico, de bicos laterais. Pelo chafariz, de bochechudas fontes de cara de sol, ladeado pelas duplas de frágeis colunas, pousado sobre a base em concha e encimado pela ovalada placa com inscrição a dizer, ao jorrar água, um interminável O. Pelas séries baralhantes de balaústres da platibanda e do guarda-corpo da escadaria. Pelo fino gradeado salpicado de ouro da varanda do primeiro andar. Pelo conjunto de minarettes. Pelas curvas e contracurvas grudadas à torre. Pela torre e as cantoneiras de estátuas disparadas para o céu.

A lembrança muito presente do vulto agigantado da edificação em contraste com a arquitetura diminuída dos sobrados da praça, o pé direito altíssimo que se ia deparar à chegada, solenizavam, dentro dos salões, mesmo os espíritos mais desatentos. Foi assim que cheguei para visita ao museu. O primeiro impacto grande, um altar trepado pela parede, imagens a ele agregadas, acolhidas em nichos. Imagens em parapeitos de janelas, imagens plantadas lado a lado no tampo de pequena mesa. A estabelecer contato elevado entre dois vãos que traziam luminosidade do exterior, o coroamento de altar que nada coroava, apenas aguardava o nosso ofuscado olhar. Numa parede, gorduchos anjos esvoaçantes a planar na horizontal. Noutra, assentados anjos porta-toalha oferecendo um braço serviçal, talhas agarradas como lagartixas à parede, duas mais expressivas a guarnecer dourado divino. Diretamente sobre o piso de pedra, pesado lustre em madeira caído desfolhado, pia batismal em madeira de bojo e tampo em gomos apresentada, coluna em madeira esculpida com motivos florais, em si mesma enrolada, sino em bronze deixado emborcado. E o andor, imobilizado ao centro, varais alongados para diante e para trás, a santa de encompridadas, espichadas mãos postas, entronada em cima, visão fixada indiferente, perpassando sobre nossas cabeças. O abarcar completo da primeira sala deixou-me chumbado de maravilhamento. Alargava-se de tão grande dimensão o que me fora oferecido?

Novos ambientes e novos objetos foram se apresentando. Utensílios de uso doméstico, oratórios, luminárias, ferragens, materiais de construção. Mobiliário, peças de uma força, túmulos. Carruagens, armamentos, apetrechos para cavalgar. Imagens de variado porte, documentos, reproduções em gesso, pinturas, novo altar. O andar de cima se achava fechado, informou o porteiro: “Desmontado, com o acervo no chão, recoberto de poeira”. Em consequência, restada uma inutilidade a escadaria de pedra, larga. A visão dela acabando na parede branca do primeiro patamar, onde se via frágil banco espichado e arredondado quadro pintado em múltiplas cores. A subida foi por mim enfrentada, para o reconhecimento do espaço. Cheguei diante do banco de encosto recortado e do quadro, composição de caráter militar exibindo um arranjo amontoado de canhão, bandeiras, escudo e coroa reais. Voltei-me para me deparar com a continuidade da escada, o renque de balaústres do guarda-corpo que, ascendendo pela direita, ia circular generosamente amplo lá em cima, e pelo outro lado descer. Resolvi continuar. Sem fazer qualquer parada, avancei até atingir o segundo patamar, que percorri num vazio caminhar, precipitei-me a girar sobre a sucessão de degraus, pela lateral oposta.



Impressionou-me a superposição de tempos dentro do casarão. Talvez um pouco a contragosto, os objetos achavam-se ali, dispostos em exibição, numa época a que não chegaram a pertencer. Somente o que existia, dispersos testemunhos sobrados estacionados, estáticos. Tratava-se de emissários do passado se apresentando, sendo que o período histórico aludido constituía apenas referência abstrata. Nomes em desuso de pessoas e objetos. Devido ao caráter de extemporânea excentricidade do que se expunha, tornavam-se indispensáveis informações escritas sobre a utilidade de equipamentos, sobre costumes sociais. A operação que o visitante estava obrigado a fazer, de escavação arqueológica. O conjunto oferecido não passava de fragmentos de uma civilização que o observador, com apoio neles, ia tentar reconstituir. Dependia de um esforço de compreensão para significarem alguma coisa. Vivendo no presente, a consciência atual fazia esforço para recompor algo em vastas proporções ignorado, de fato apenas entrevisto. A realidade transcorrida, em consequência, corria o risco de se impor em grande medida imaginada. Necessário o domínio da informação sobre a vida no período, para que as suposições fossem as menos arbitrárias possíveis.

O museu começou a interessar-me visceralmente, no momento em que disso me dei conta. Percebi a semelhança que existia entre a exibição de materiais diversificados dentro de uma casa e a minha atividade fundamental de escritor. É da natureza da construção romanesca usar igualmente fragmentos para levar aquele que dela se aproxima a reconstituir uma estória, que oferecida sempre incompleta, em muito acaba sendo inventada.

Foto de Aldo César Araújo



Pequena revolução acontecera. Para os que, mesmo por período passageiro, participaram dos acontecimentos daquelas duas décadas, foi uma luta continuada, sufocada, persistente e localizada, enquanto a realidade vasta, injusta, desigual e impiedosa movimentava-se sobre as cabeças. As pessoas que se encontravam do lado de fora, apenas desconfiavam que alguma coisa andasse acontecendo. Por que iriam se interessar pelos destinos de um casarão que existia e continuaria existindo plantado na Praça Tiradentes, como sempre e para sempre nem ausente nem presente, simplesmente sendo parte da paisagem? Essa gente mais numerosa via a desproporcional construção reassumir a sua antiga austera imponência desdenhosa e dizia para si: “Não há dúvida, é um senhor prédio”. Observava as estátuas das cimalthas restauradas, repostos os balaústres do guarda-corpo da escadaria, e comentavam: “Meu Deus, como simples detalhes acabam produzindo efeito”. Detinham-se a examinar as portas reconstituídas no madeirame e na ferragem, as janelas reenvidraçadas, a nova pintura no geral a ressaltar detalhes arquiteturais, e partiam para o humor: “Será possível que o governo agora tomou vergonha? Daqui a pouco seremos obrigados até a dizer que o Brasil tem solução”.

A remanescente casa do carcereiro, podada de um andar quando da criação do Museu e que, nos tempos da sua primeira serventia, havia sido também farmácia e prisão de mulheres – espichado vão único, ladrilhado e sem forro, de paredes de enfermiço reboco com umidade constante, visivelmente por ter sido usado para estocagem de sal –, perdeu o ar de inóspito depósito de quinquilharias e peças museológicas abandonadas. Recuperou sangue e vitalidade, ganhou puxado da mesma aparência e do mesmo tamanho, com duas portas e janela, passando a compor um L. E o conjunto ainda foi contemplado por florido jardim de amplo pátio lajeado, pesados bancos de pedra serrada. Esse ambiente de tranquilidade repousante passou a ser isolado da rua por elegante muro de arenito empilhado que veio substituir o de aparência suburbana, de tijolos inclusive no chapéu em curva, colunas de sustentação aparentes marcando posição de dois em dois metros, rebocado e caiado. Contemplado da parte de fora, o novo elemento de tonalidade marrom corria encompridado em dignidade junto ao passeio, até o limite da continuação da propriedade, distante. Depois de se elevar em colunas para permitir a instalação de pesado portão de ferro, de entrada para o jardim, ele de novo se interrompia entre duas outras colunas, para a abertura de segundo largo portão, igualmente de ferro, que servia à construção seguinte, então mais rústica, rebaixada e enrustida, um só andar em forma de U – de cubículos para escritórios e garage. No pátio calçado com lajes irregulares de rocha, carros estacionavam.

Depois de permanecer vinte anos oculto atrás de tapume, a padecer misteriosa obra de restauração que não terminava, em meio a rumorosa operação de arrancar madeirites a golpe seco de martelo e forcejar lascado de alavanca, de puxar tábuas de andaimes e arremessá-las para o chão, de desmontar as peças do andaime de ferro que iam sendo amontoadas a um canto, desvestiu-se um dia, para emocionada surpresa dos

que dele haviam até se esquecido, o sobrado da Rua do Pilar. A extensa fachada pintada de branco, verde e amarelo, sustentada pela translucidez de múltiplas vidraças, com destemor passou a encarar a vizinhança. O beiral de telhas correndo em fieira, deixava para trás, recuado sobre a cobertura, um terceiro pavimento cego, fechado por parede. Abaixo dele, apalacetadas portas sucessivas, que avançavam varandas de parapeito e assoalho em madeira, negras varetas de ferro de joelho inchado, pintado de amarelo. No andar térreo, janelas com caixilhos de guilhotina, marcos de pedra largos e lisos, afundados na parede. Na forte descida precipitada rumo aos fundos da Igreja do Pilar, o alicerce que despençava era retificado horizontalmente pelo patamar de acesso à entrada principal – bloco de pedras superpostas de volume crescente, que se tornava rapidamente cada vez mais alto, mais pesado, mas sendo apenas uma solução para contrabalançar o descaimento da rua, não interferia na leveza geral do conjunto. O acolhimento de quem por ali chegava se fazia num vestíbulo servido por escada de pedra de robustos arrenques esculpidos em forma de cabeça de leão, com poucos degraus largos e generosos, que levando ao segundo piso, para a direita e a esquerda, em madeira se completavam.

Foi com muita luta que a realidade veio chegando. Só a tarefa do povoamento dos vários setores consumiu anos de angústias, derrotas e retomada do fio da meada, sempre na tentativa do encontro de uma saída salvadora. Os avanços resultavam tão espaçados e imperceptíveis que só depois de muito tempo alguém descobriria, já estava fazendo parte de uma companhia humana multiplicada. Isso porque, a essa altura, transformações estruturais começavam a chamar atenção. A documentação de papel, que transferida à responsabilidade do Museu, ainda continuava no sótão da Casa da Baronesa sofrendo o ataque de goteiras, ratonzas, traças, ladrões e profanadores de manuscritos, tomou o caminho da ladeira da Rua do Pilar, arrastando consigo o segmento constituído pelo Arquivo do Barão de Camargos, incômodo ocupante do gabinete do diretor. Iniciada essa dinâmica de ocupação dos aliciadores espaços recém incorporados, também do gabinete e para o mesmo destino, partiu a biblioteca. Valendo-se dessa infra-estrutura, a pesquisa histórica por lá se estabeleceu. As ambiciosas amplitudes das acomodações da nova unidade, batizada de Anexo III, tiveram força para continuar aquele processo de multiplicação de funções. Atraiu os dois funcionários administrativos com duas máquinas de escrever e dois velhos arquivos, montou disputada hospedaria para pesquisadores e funcionários do IPHAN em trânsito, com visíveis propósitos açambarcadores abriu-se inteiramente para a criação do laboratório de restauro, da área museológica, do centro pedagógico.

RUI MOURÃO

romancista e ensaísta, foi editor do *Suplemento Literário do Minas Gerais* em 1969, quando substituiu o criador do jornal, Murilo Rubião. Desde 1974 é diretor do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto.



CARTAS, LEMBRANÇAS
E REVELAÇÕES DOS
ÚLTIMOS DIAS DE VIDA
DE MACHADO DE ASSIS

Convalescendo de um forte desarranjo intestinal, e recém saído de mais uma crise de epilepsia – incômodo que o acompanhou por muitos anos –, Machado de Assis apressou-se em escrever uma carta a Sara Costa, sobrinha de sua esposa Carolina (falecida quatro anos antes), para revelar um de seus últimos desejos: “Desde muito lavrei testamento em favor de sua filha Laura, correspondendo nisto à afeição particular da Carolina”.

Era final de julho de 1908. Machado, que completara 69 anos, apresentava a morte. Dias depois, ao enviar para o amigo Joaquim Nabuco em Londres o que seria o seu último livro, “Memorial de Aires”, acompanhado de uma carta, vaticinava seu presságio como solução para que a Academia Brasileira de Letras pudesse receber novo imortal, José Carlos Rodrigues. Dizia que o problema era a inexistência de vaga, e apresentava uma solução, com um certo sarcasmo, que bem poderia ter saído de algum dentre seus célebres personagens: “não há vaga, mas quem sabe se não a darei eu?” E assim concluía: “Releve-me estas idéias fúnebres; são próprias do estado e da idade”.¹

Menos de dois meses após as cartas para Sara e Nabuco se consumava, enfim, a existência de Joaquim Maria Machado de Assis, cronista, poeta, romancista, crítico e ensaísta, a maior referência da literatura brasileira. Sua origem simples, seus problemas de saúde durante a juventude, aliados a uma observação particular do mundo que o cercava, por vezes irônica, outras vezes entre otimista e derrotista, serviram de inspiração para a construção de uma extensa e diversificada galeria de personagens, espectadores privilegiados das alegrias e das fragilidades humanas. Em tempo: coube a Lafayette Rodrigues Pereira, e não a José Carlos Rodrigues – que não quis apresentar sua candidatura – herdar a vaga do escritor na Academia.

Muito se escreveu sobre Machado e sobre seus personagens desde seu falecimento. Alguns biógrafos foram contemporâneos ao criador de Bentinho e Aires, outros trabalharam baseados em depoimentos. Mas o quebra-cabeça machadiano ainda está sendo montado, mesmo depois

SONETO PARA Laura

CÍCERO ANTÔNIO F. DE ALMEIDA

de juntada quase toda a documentação existente do escritor. Em 2008, por ocasião do centenário da sua morte, dentre as inúmeras homenagens prestadas, uma exposição reuniu no Rio de Janeiro um pequeno conjunto de correspondências e fotografias ainda pouco conhecidas e exploradas pelas extensas e numerosas biografias do “Bruxo do Cosme Velho”. Tratava-se da mostra “Um Soneto para Carolina: cartas e lembranças dos últimos anos de vida de Machado de Assis”, realizada no Centro Cultural Justiça Federal.²

Nessa exposição foram reunidas algumas das últimas cartas conhecidas de Machado de Assis, que revelam um certo ceticismo em relação ao mundo, mas uma enorme gratidão aos amigos e, notadamente, seu grande amor por Carolina. Outra parte da vida de Machado se descortinava no conjunto de cartas exibidas. Na ausência de filhos do casal, o escritor vai costurando uma estreita relação de carinho com Sara Braga da Costa – sobrinha de Carolina – e sua filha Laura Leitão de Carvalho. Ao lado das correspondências, três raras fotografias de Carolina, e uma fotomontagem, onde aparecem os dois, lado a lado, recordação que acompanhou Machado de sua viuvez até a morte.

Mas, afinal, que laços uniram Machado e Sara? Qual teria sido a razão que levou o escritor a tomar todos os cuidados para que a jovem Laura, que contava então com 14 anos, se tornasse sua herdeira legítima? Eram apenas “maneirismos” de velho?

A reunião e o estudo do material até então inédito, especialmente as cartas dirigidas a Carolina antes do casamento e a Sara, foi uma tentativa de ensaiar respostas. Todo o acervo ficou por mais de setenta anos em poder de Laura Leitão de Carvalho e, em 1979, foi adquirido pelo Ministério da Educação, na ocasião sob o comando do também imortal Eduardo Portela. Ao lado das cartas e de outros documentos, foram também adquiridos os móveis que pertenceram a Machado e Carolina, utilizados na casa do Cosme Velho nº 18, hoje expostos em caráter permanente na Academia Brasileira de Letras.

O pequeno conjunto de cartas e rascunhos zelosamente guardados por Laura podem fornecer chaves para descortinar melhor o pensamento

e as atitudes de Machado no período que se seguiu à morte de Carolina, episódio que marcou profundamente a vida do escritor. A tristeza pela perda da companheira se arrastou pelos quatro anos finais da vida de Machado, e foi compartilhada por poucos amigos íntimos, como o já citado Joaquim Nabuco, a quem revelou o sofrimento nos momentos que se seguiram à morte da companheira, numa carta simples e tocante: “foi-se a melhor parte da minha vida, e aqui estou só no mundo. Note que a solidão não me é enfadonha, antes me é grata, porque é um modo de viver com ela, ouvi-la, assistir aos mil cuidados que essa companheira de 35 anos de casados tinha comigo; mas não há imaginação que não acorde, e a vigília aumenta a falta da pessoa amada. Éramos velhos, e eu contava morrer antes dela, o que seria um grande favor; primeiro porque não acharia a ninguém que melhor me ajudasse a morrer; segundo, porque ela deixa alguns parentes que a consolariam das saudades, e eu não tenho nenhum. (...) Aqui me fico, por ora na mesma casa, no mesmo aposento, com os mesmos adornos seus. Tudo me lembra a minha meiga Carolina. Como estou à beira do eterno aposento, não gastarei muito tempo em recordá-la. Irei vê-la, ela me esperará”.³

Mesmo a fama que colheu ainda em vida, sobretudo nos seus últimos anos de existência, não poupou Machado de profundos dissabores, além de constrangimentos devido às crises epiléticas, à sua origem social e, principalmente, ao fato de ser mulato. A hegemonia moral da sociedade escravocrata e classista do Brasil durante o Império não poderia perdoar o sucesso de um descendente de escravos nascido no Morro do Livramento, criado na condição de agregado, e que se tornaria um dos mais respeitados escritores da sua época. Uma contradição intolerável.

Aos trinta anos de idade, após alcançar um cargo público que permitiria sua estabilidade financeira, como primeiro oficial da Secretaria da Agricultura (Machado chegaria ao posto de diretor), casou-se com Carolina Augusta de Novaes, natural do Porto, irmã do poeta, jornalista e teatrólogo português Faustino Xavier de Novaes, amigo de Machado. A família da noiva, de situação financeira superior à de Machado, não aceitou o matrimônio, e se afastou do casal. Uma das cartas do espólio

de Laura, escrita em 2 de março de 1869, pouco antes do casamento com Carolina, apresenta um noivo aflito e desconfiado das atitudes de um certo “F” (alusão a Faustino) e de sua “A” (Adelaide, irmã de Carolina): “para imaginares a minha aflição, basta ver que cheguei a suspeitar oposição do F, como te referi numa das minhas últimas cartas. Era mais do que uma injustiça, era uma tolice. Vê lá; justamente quando eu estava a criar estes castelos no ar, o bom F. conversava a meu respeito com a A. e parecia aprovar as minhas intenções (penso, as nossas intenções!). Não era de esperar outra coisa do F.; foi sempre amigo meu, amigo verdadeiro, dos poucos que, no meu coração, tem sobrevivido às circunstâncias e ao tempo. Deus lhe conserve os dias, e lhe restitua a saúde para assistir à minha e a tua felicidade”. Faustino faleceu três meses antes do casamento de Machado e Carolina.

Por todos os anos de seu casamento, Machado suportou a censura velada da família de sua esposa. Em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil* em setembro de 1986, Laura Leitão de Carvalho, então com 92 anos, lembrava ainda a forte impressão deixada pelo descontentamento de sua tia Adelaide: “nunca foi visitá-los porque achava que gente de bem não ia à casa de um homem de cor”. Na mesma entrevista, Laura reitera a proximidade de sua mãe, Sara Costa, com o casal Machado e Carolina, a quem visitavam com frequência.

É exatamente o papel exercido por Sara e sua filha na vida do casal que podemos verificar nas cartas guardadas por Laura. Em 30 de maio de 1904, já próxima de sua morte, Carolina escrevia à sobrinha Sara: “agradeço a tua carta, eu estava ansiosa por notícias de vocês, mas a minha pouca saúde tirava-me a vontade de escrever. Continuo na mesma, uns dias bem, outros mal, esta semana que acabou tive o dia de segunda-feira excelente, os outros péssimos! Até tive dois dias de febre alta, diz o médico que a febre tinha por causa os intestinos, mas sabe ele o que diz? (...) há muito que eu quero ir ver a Laura, mas nos meus dias de estrada preciso fazer tanta coisa, que não me chega o tempo, vem logo o temporal; ainda ontem em sentindo-me melhor de manhã, falei em fazer uma visita necessária, mas veio o temporal tive um mau dia e uma noite péssima”.

As relações amistosas e de gratidão por Sara Braga da Costa eram partilhadas por Machado, como fica claro em carta escrita em 12 de julho de 1904: “Boa Sara, sua tia Carolina não lhe respondeu à carta por haver caído de cama. (...) Antes de mais deixe-me agradecer-lhe as felicitações que me mandou pelo dia dos meus anos. Sabe que ela vinha padecendo deste alguns meses. Na semana atrasada, foi acometida de febre, e o médico chamado descobriu que se tratava de uma inflamação intestinal. (...) Naturalmente os meus padecimentos têm sido grandes. (...) Velho tio amigo Machado de Assis”.

Os laços de afeto com Laura vinham desde o seu nascimento, em 1894. Machado e Carolina foram padrinhos da primeira filha do casal Sara e Bonifácio da Costa, que faleceu ainda criança. Foi, então, a partir deste episódio que Laura passou a receber o carinho do casal Machado de Assis, que nunca teve filhos. Sobre a decisão de Machado e Carolina nesse sentido muito se escreveu até hoje, sendo ponderada a idéia de

que Machado se preocupasse com a possível transmissão de sua doença, a epilepsia, sem que, contudo, nada de definitivo possa ser esclarecido.

Era na casa de Sara e da menina Laura, em São Cristóvão, que Machado passava as tardes de domingo, logo após levar flores ao túmulo de Carolina, hábito que interrompeu apenas quando a saúde não mais permitiu, e que ficou immortalizado em trecho de seu célebre soneto dedicado à esposa: “trago-te flores, restos arrancados/Da terra que nos viu passar unidos/E ora mortos nos deixa separados”. Permanecia em longas conversas com o casal Sara e Bonifácio, e perguntava sempre a Laura pelos estudos.

Foi na casa de Machado que Laura realizou seu noivado, em princípios de 1908. O noivado foi apressado devido a circunstâncias especiais: decidiu seu futuro marido, Estevão Leitão de Carvalho, solicitar aos pais de Laura a antecipação do noivado, pois temia o afastamento da família (que estava se deslocando para Corumbá). Já com os primeiros sinais de doença, a poucos meses de seu falecimento, Machado foi honrado com a cerimônia em sua casa. Na ocasião disse aos noivos: “vocês devem ser como borboletas que são volúveis, voam de flor em flor, mas sempre aos pares”, frase que permaneceu acesa na cabeça de Laura por muitos anos.

A mudança de Sara, Bonifácio e Laura para Corumbá, para onde o major fora deslocado em razão de serviço, agravou o sofrimento de Machado, que passou a viver praticamente só no Cosme Velho, cuidado de perto apenas por uma amiga de Carolina, Fanny Martins Ribeiro de Araújo, que o acompanhou na doença e na morte. Em correspondência de 3 de maio 1908, Machado externava à Sara sua preocupação com o futuro de Laura e o medo de não poder mais vê-los: “minha boa Sara, (...) Eu vou andando como se pode na minha idade. Por mais que me digam que pareço forte, sinto-me enfraquecido. Daqui a mês e meio completo 69 anos, e não sou de têmpera dos que tem a velhice robusta; a minha própria mocidade não o foi. (...) Na carta ao tenente (Estevão, noivo de Laura) falo do casamento de Laura, que suponho será aqui. Em tal caso não é provável que se demorem muito em Corumbá. Virão ainda este ano ou no princípio do próximo? Escreva-me sobre este ponto alguma coisa. A Laura ainda cresce? Mande-me notícias dela e dos irmãos, de Bonifácio e suas, logo que receber esta; lembre-se que a distância é grande (...)”

Um depoimento de Alceu Amoroso Lima, cuja casa ficava a umas poucas centenas de metros da residência de Machado, esclarece enfaticamente o isolamento de Machado e a forte impressão que causou em sua lembrança de infância: “nem sombra de sol, nesse vale sinuoso e úmido, à hora em que Machado, incuravelmente ferido pela morte da companheira, descia de sua casinha deserta, sozinho, sombrio, com a bengala às costas entre as mãos cruzadas, a barba inculta e rala, o olhar baixo, arrastando consigo uma longa tristeza. (...) Sabíamos também que esse homem era também ilustre e que havia em sua vida uma grande dor. Nada mais. Era o bastante para a nossa curiosidade por essa figura triste, que passava sempre à noitinha, fechado em si, olhando o chão...”

Foi no início de 1906 que Machado decidiu pela nomeação de Laura como sua herdeira. Mas conservou a decisão em segredo, apesar de tomar todas as providências legais necessárias. Ainda na coleção de

documentos provenientes do espólio de Laura podemos encontrar o rascunho do testamento: “desejo ser enterrado na mesma sepultura de minha mulher (...), requeridas as necessárias licenças. Na laje que a cobre, abaixo do seu epitáfio, se houver de ser aberto o meu, com a inscrição do nome por esta forma: “J. M. Machado de Assis”, a data do meu nascimento e a de minha morte (...). Nomeio herdeira a menina Laura, filha de minha sobrinha e comadre Sara Braga da Costa, e de seu esposo e meu compadre, major Bonifácio Gomes da Costa (...)” O testamento definitivo foi lavrado em 31 de maio de 1906.

A omissão sobre o testamento teve uma razão objetiva; familiares de Carolina contestavam a propriedade de Machado sobre os bens de sua esposa falecida, eco distante da rejeição pelo casamento, em especial Arnaldo Braga, filho de Adelaide. As resistências foram vencidas com habilidade e paciência. Mas foi o agravamento de sua saúde que levou Machado a revelar definitivamente seu último desejo, em carta escrita no final de julho de 1908, a última dentre as guardadas por Laura. Um passeio pela derradeira carta a Sara – que infelizmente não está completa – esclarece diversas questões, tanto de caráter prático quanto afetivo, que permeavam o mundo do velho e solitário escritor.

A primeira revelação refere-se ao seu estado de saúde: “escrevo-lhe depois de três semanas de doente recolhido, e ainda não convalescido; basta dizer que estou a caldos e ovos. Foi um desarranjo intestinal que me prostrou; o mal foi precedido de incômodo nervoso no princípio do mês passado; estou de licença até o fim deste”. Machado acrescenta à narrativa uma pitada de humor: “sabem que completei 69 anos? Entrei nos setenta”.

Sobre seus bens, pouco acrescenta ao já sabido sobre Machado, que não passavam de apólices e dinheiro guardado: “12 apólices da dívida pública de valor de 1:000\$000 cada uma. Lá tenho também algumas quantias pequenas em conta corrente. Possuo mais uma caderneta da Caixa Econômica (...), com a soma total de 4:876\$328, até dezembro”.

Em certo momento revela o segredo: “desde muito lavrei testamento em favor de sua filha Laura”, acompanhado da precisa justificativa e homenagem à esposa: “correspondendo nisto à afeição particular da Carolina”.⁴ Com o cacoete de um romancista, que precisa meticulosamente preparar seu enredo, deu as orientações necessárias para o perfeito desfecho da trama: “o testamento estava comigo, mas ultimamente pareceu-me de melhor alvitre, pois que vivo só, depositá-lo no London and Brazilian Bank, e assim o fiz em carta que escrevi ao gerente do dito banco, e a que este respondeu (...). A resposta fica comigo, mas o texto da minha carta e da dele constam das cópias que você achará inclusas. Segundo verá, o testamento fica depositado à minha ordem ou do Bonifácio. A caderneta da Caixa, a conta corrente do banco, e a correspondência deste estão em uma caixinha de xarão no meu guarda-casacas”. Finalmente, a esperança de ainda poder reencontrar todos: “pelo que me diz sua carta de junho o Bonifácio está já pouco satisfeito, e naturalmente desejoso de vir. Quando poderei esperá-los?”.

Machado de Assis faleceu em 29 de setembro de 1909, cercado pelos amigos de sua intimidade. Euclides da Cunha, um dos que

testemunharam os instantes finais de Machado, assim manifestou sua impressão daqueles momentos: “De um modo geral, não se compreendia que uma vida que tanto viveu outras vidas, assimilando-as através de análises sutilíssimas, (...) desaparecesse no meio de tamanha indiferença, num círculo limitadíssimo de corações amigos”.

A última carta de Machado a Sara Costa chegou à sua destinatária somente depois do falecimento do escritor. Após o falecimento de sua mãe, Laura guardou os pertences de Machado e Carolina, especialmente os móveis da casa alugada no Cosme Velho e as cartas do fim da vida. Por setenta anos adormeceram numa caixa de madeira. Passaram pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, depois pela reitoria da UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro –, e a agora repousam no Museu da República.

A casa que testemunhou grande parte da vida de Carolina e Machado, além de palco de suas mortes, foi demolida no início da década de 1980, e substituída por mais um edifício que se perde na monotonia de tantos outros no horizonte construído da cidade. Não foi levada em consideração a preocupação manifestada pelo amigo Nabuco, logo após a morte de Machado, quando perguntado sobre a idéia de amigos homenagearem o escritor com uma estátua: “eu sou muito contrário à idéia de estátua. A estátua para ser digna dele teria que ser uma grande obra. A melhor idéia, grande demais para nós, seria comprar a casa e conservar tudo tal qual”.⁵

O casamento de Laura consumou-se dois anos após a morte de Machado. Ao longo de sete décadas guardou em seu apartamento de Copacabana o pequeno “museu” particular do escritor, dormindo, inclusive, na cama da casa do Cosme Velho. Faleceu em março de 1988, aos 94 anos. É possível que tenha realizado um dos últimos desejos de Machado expressos na derradeira carta a Sara, em 1908: “mande recomendações minhas ao Estevão, e diga à Laura que tenha paciência, e espere. Há tempo de começar a ser feliz”.

- 1 ARANHA, Graça (org.) “Machado de Assis & Joaquim Nabuco. Correspondência”. Rio de Janeiro: Topbooks/Academia Brasileira de Letras, 2003. p. 159.
- 2 A exposição teve a curadoria do autor deste artigo, e ficou aberta ao público entre 18 de setembro e 9 de novembro de 2008.
- 2 ARANHA, opus cit. p. 126 e 127.
- 4 É certo que Sara soubesse antecipadamente da intenção de Machado.
- 5 ARANHA, opus cit. p. 203.

CÍCERO ANTÔNIO F. DE ALMEIDA

é museólogo, coordenador de patrimônio museológico do Ibram e professor de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UniRio.

AS MENORES

REVISTAS LITERÁRIAS BRASILEIRAS

PAULO CAC

A história das revistas literárias brasileiras começa quando D. João VI e a Corte portuguesa aportaram no Brasil, e uma das primeiras medidas adotadas pelo príncipe regente foi de organizar a Imprensa no governo. No dia 13 de maio de 1808, foi assinado o decreto instituindo a Imprensa Régia do Rio de Janeiro. Este ato possibilitou que o português Manoel Antonio da Silva Serva – nascido em Vila Cerva, distrito de Vila Real de Trás-os-Monte, em data ignorada, e que chegou ao Brasil por volta de 1797, falecendo em Salvador no dia 3 de agosto de 1819 –, começasse suas atividades de tipógrafo, editor e comerciante de livros importados da Europa.

Com o consentimento do Governador Geral da Bahia, Serva criou a primeira tipografia neste Estado e a segunda do Brasil. Comprou um prelo (máquina tipográfica de imprimir manualmente) na Inglaterra e editou aquela que ficaria conhecida como a primeira revista literária brasileira, *As Variedades ou Ensaios de Literatura*¹, da qual saíram três números em dois volumes, o primeiro em janeiro, o segundo e terceiro em fevereiro e março de 1812, com 30 páginas, sem ilustrações, quanto ao seu tamanho, seria o de um livro. Um dos motivos pelo qual *As Variedades* sobreviveu tão pouco tempo foi pelas dificuldades financeiras que Serva enfrentou durante os primeiros anos como editor. Segundo Nelson Werneck Sodré, a publicação *propunha-se a divulgar discursos, extratos de história antiga e moderna, viagens, trechos de autores clássicos, anedotas, etc. Suas características de jornal eram, assim, muito vagas. Foi ensaio frustrado de periodismo de Cultura – destinava-se a mensário – que o meio não comportava.*²

O nome que Serva deu para sua *As Variedades*, tal qual os Almanques, revela o caráter eclético, a multiplicidade de gêneros que as revistas posteriores tratariam em suas páginas. O diálogo de estilos e experiências diversas, como o uso de fotografia, ilustrações, charges, cores, tamanhos, enfim uma variedade de linguagens migra para outras propostas editoriais subsequentes. Vale lembrar a *Revista Nhiteroi, Revista Brasiliense e Sciencias, Lettras, e Artes*, de 1836, marco da instauração do Romantismo no Brasil que também só produziu dois volumes, no formato de 13,5 × 21cm.

Assim como *As Variedades* muitas são as revistas que estão esquecidas ou perdidas; é quase impossível encontrar pistas que as recuperem, e é nesse jogo de quebra-cabeças que vamos tentando achar vestígios que nos levem a encontrá-las.

A PAIXÃO PELOS LIVROS

Ficar enfurnado entre publicações armazenadas em estantes de sebo é uma tarefa que mistura o prazer e o cansaço físico. Quantas vezes somos obrigados a sentar ou ajoelhar aos pés de empoeiradas estantes; a maioria dos sebos oferece ao cliente os seus conhecidos banquinhos, auxiliando muito a quem procura pela publicação desejada, mas nem todos são assim. Então, meus amigos, o jeito é ajoelhar mesmo, talvez essa seja a atitude mais correta quando ficamos diante de um livro, *ave* livros. Viajando nessa tarefa, encontrei no sebo Pindorama, de Brasília, uma publicação em papel verde, muito interessante, que em sua capa trazia estampada uma Sereia, em xilogravura, trazendo na mão direita



uma estrela branca, com o sugestivo título: *Caderno número dois de A SEREIA*.

Ao ler seu editorial encontrei uma informação incomum nas revistas literárias, o seu tempo de vida. São raríssimas as revistas que anunciam o seu final:

A SEREIA é dirigida, ilustrada, impressa, encadernada e distribuída por Manuel Segalá, que se responsabiliza pela tiragem de mil exemplares. A composição de Sylvio Medeiros e de Carlos dos Santos Silva. A SEREIA não pretende, não espera nem pede nada. Quer, apenas, falar um pouco de Poesia. A SEREIA terá uma existência de dez números, somente. Este é o segundo.

A SEREIA tem o formato de 10,5 × 13,5 cm, as páginas não estão numeradas, no total de 36. Foi impressa em outubro de 1955. Entre os seus colaboradores estão: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, um fragmento de Jean Genet (*De Notre-Dame-Des-Fleurs*), Alcides Pinto, Zila Mamede, Aníbal M. Machado, Laura Constancia Austregésilo de Athayde, Leontina Figner, Neni Salvini; *Poesia Chilena*, Arturo Torres Rioseco; *Poesia Norte Americana*, Edgar A. Poe. *Archibald Macleish* (tradução de Oscar Mendes e Milton Amado); *Poesia catalana*, Carles Riba, *Poesia latina*, Propercio; *Poesia panamenha*; Roque Javier Laurenza; *Poesia francesa de um brasileiro*, Christovam de Camargo.

O autor dessa façanha foi Manuel Segalá, (Barcelona, 1917 – Rio de Janeiro, 1958) poeta, xilógrafo e tipógrafo, chamado pelos amigos de Manolo, e que chegou ao Brasil, aproximadamente em 1954, depois do fim da guerra civil espanhola, passando antes pela França, Itália, Argentina e Uruguai. Criou um título para sua linha editorial chamado *Philobiblion*, referência ao escritor inglês Richard de Bury (1287–1345) que publicou o livro *Philobiblion*, que tem como uma das suas interpretações, “paixão pelos livros”. Dentre os escritores que Segalá publicou neste selo consta Carlos Drummond de Andrade, Machado de Assis, Manuel Bandeira, Geir Campos, García Lorca, Kafka, Raul de Leoni, Aníbal Machado, Cecília Meireles, Gabriela Mistral etc.

A relação orgânica entre a edição da obra e o autor nos faz lembrar outro poeta, que quando foi morar em Barcelona, adquiriu uma pequena tipografia artesanal e publicou livros, de poucas tiragens, de amigos poetas brasileiros e espanhóis. Foi nessa prensa que João Cabral de Melo Neto imprimiu *Psicologia da composição*, em 1947. Aníbal Machado nos deixou um dos poucos registros que encontramos sobre esse homem, de espírito solidário e generoso, o texto que anuncia o falecimento do seu amigo Manolo.

Morreu Segalá

A Manuel Segalá teria faltado (inadvertência? Abusiva confiança?) a percepção do limite além do qual o nosso sol deixa de transfundir energia vitalizante e começa a despedir raios mortíferos. Pois o verão dos trópicos armou-lhe uma cilada. E na leva de fevereiro último, dentre os muitos que sacrificou na rua, retirou da sua modesta oficina gráfica, e para sempre, da vida este poeta e artista catalão homem universal pela experiência de muitas terras, de muitas ruas e bares do mundo, brasileiro por amor de uma companheira a quem se unira, e fino mestre de artes gráficas pela devoção com que fez de “A Verônica” – a prensa manual com que desembarcou no Brasil – menos um instrumento de lucro material do que uma fonte de prazer (...)³

PACA TATU CUTIA - NÃO: Põe a boca no trombone

Transcorria o ano de 1978, lutavam pela liberdade de manifestação e expressão, vários grupos de jornalistas, poetas, artistas e demais setores que se reuniam à noite, na Casa do Estudante Universitário, no Rio de Janeiro.

Os moradores da CEU promoviam sempre que podiam debates sobre diversos temas que eram imprescindíveis naquele momento. Os jornais *Brasil Mulher*, *Bagaço* e a revista *Rádice* tinham como sede o endereço dessa entidade estudantil. As Revistas *Gandaia* e *Desafio*, com o apoio da CEU, propuseram em meio a essa efervescência a realização de uma exposição e a discussão do que estava sendo produzido naquele momento, entre livros, revistas, jornal etc.

Entre os dias 18 a 25 de setembro, aconteceu a Mostra de Publicações Independentes no salão nobre da CEU. Além da exposição das publicações enviadas foram discutidos os seguintes temas: *O jornalismo Independente no atual momento político brasileiro e Literatura Independente e Políticas literárias*. Trinta autores e editores de 14 Estados enviaram livros, jornais, revistas, boletins, panfletos etc. Da Argentina e do Uruguai vieram às publicações *Gallad*, *Asemal* e *Figaro*.

De São Gotardo, Minas Gerais, foi enviada uma publicação que chamou bastante a atenção de todos, principalmente pela longevidade da mesma, já estava no seu terceiro ano e tinha 12 números editados. O seu formato também abria nossos olhos para outras formas de publicação, 11 x 15,5, semelhante a um livro de literatura de Cordel. A revista *Paca Tatu Cutia-Não* também era grampeada e a capa sempre trazia chamadas que provocavam a curiosidade do público leitor, o número de páginas giravam em torno de 40 a 43.

O editor responsável até o nº 4 foi o poeta João Batista Jorge. Neste número, em nota, a revista comunica aos leitores que a direção ficará com Júlio Prados e Tarcísio Mello, por motivos de viagem do atual diretor e que a redação também mudaria de endereço. Júlio Prados consta como editor até o nº 13, último exemplar que possuo. Sabemos que João Batista Jorge foi assassinado em 1983 e que deixou publicados três livros: *Tíbias e Flautas*, *Asa da Águia/Água da Ásia* e *Flagrante Jô*.

O grupo inicial do *Paca Tatu Cutia - não*, era composto por João Batista Jorge Neto, Júlio Prados, Antônio de Pádua e Silva (Apis), Tarcísio Mello e dezenas de colaboradores, entre eles, Moacyr Scliar.

O seu formato era proposital e tinha um projeto estético-político definido. Os editoriais vinham com um título bem popular, mais uma sutil forma de burlar a censura existente: BOCA NO TROMBONE. Vejamos o nº 3, de outubro de 1976.

BOCA NO TROMBONE

PACA TATU CUTIA - NÃO, desde sua concepção, tenta obedecer a determinadas orientações preestabelecidas democraticamente e aceitas pela maioria de seus primeiros colaboradores.

Discutiu-se muito e, enfim e em resumo, prevaleceu que objetivaríamos nossa criatividade para temas populares.

Esse era o espírito da *Paca*, uma revista de poemas, contos, crônicas, estórias da cidade e seus personagens populares, como seu Antônio de Luca, um velho carroceiro da cidade que não gostava de ser chamado de Comunista. No editorial do nº 2, novembro de 1977, fica evidente o compromisso dos seus editores.

E assim vamos, sem ingenuidade, acreditando nas pessoas e respeitando o individual, buscando liberdades amplas, conscientes de que liberdade sem igualdades de oportunidades é subterfúgio para mudanças de elites e continuidade de dominação.

O título da revista é uma forma de expressão da cultura popular, um trava Língua (as Advinhas), recurso muito utilizado para trabalhar a leitura oral e entre as brincadeiras infantis. Os seus editores buscaram nessa tradição uma forma criativa de fazer crítica à COTIA: uma cooperativa, de assentamento, criada para ocupação do Cerrado pelo agronegócio japonês.

REVISTA MININAS

A caminho do Rio de Janeiro, faço baldeação em Belo Horizonte, cidade em que morei um dia e outros anos, necessária para dar um descanso e depois seguir viagem. Minha filha Pilar tem sido companheira de garimpagens e de encontros surpreendentes e férteis. *Beagá* foi berço da publicação *A Revista*, de 1925/6, porta-voz dos mineiros modernistas que se reuniam na Confeitaria Estrela, que ficava na Rua da Bahia, 1.005. Nesses encontros surgiu a proposta de se criar e lançar os três números dessa histórica Revista.

Há ótimos sebos e livrarias em *Belô*, mas nada se compara às do Edifício Arcângelo Maleta, localizado no centro da cidade. Visitar esse famoso prédio não é só intrigante por causa dos sebos, mas por toda a atmosfera poética que habita esse ambiente que se tornou ponto de referência cultural na capital mineira, repleto de histórias mil, cujos bares, restaurantes, lojas de discos, livrarias, testemunharam momentos que ficaram eternizados na vida cultural dessa cidade, como os encontros do grupo organizador da revista *PTYX*, lançada em outubro de 1963, que lá se reunia aos sábados.

Vasculhando livrarias e sebos, eis que encontro, envolvida e lacrada em plástico, um objeto impresso que me chamou atenção, parecia uma propaganda de alguma coisa, estava à venda por três reais, tendo na capa estampada uma moça de biquíni. Comprei os quatro exemplares que havia. Achei tão delicado o objeto que não abri na hora, e ainda

acabei comprando dois exemplares iguais. Um, mantive intacto, e qual surpresa me aguardava ao abrir o outro exemplar! Era uma revista literária onde predominava o universo feminino.

O nome da revista *MININAS* é um jogo de palavras, Minas, mínimas, meninas, resultado do rearranjo das letras, como um anagrama; o nome da revista que é de Minas Gerais, tem um formato pequeno e é feito para meninas. Em seu primeiro número, setembro de 2003, Milena de Almeida, sua editora, afirma a proposta da revista:

Revistas compõem um gênero ainda pouco conhecido. Bem como as mulheres, “esta espécie ainda envergonhada” que a poesia de Adélia Prado ajudou a libertar e a gente quer enaltecer. *MININAS* nasce acompanhada de histórias, intenções e perspectivas de um mundo que, intransponível, fez-se em miniatura. O retrato feminino descrito de maneira poética, bem humorada e definitivamente sedutora. Representações para ter sempre à mão, na bolsa e onde mais você possa carregar. Para tornar nosso trabalho melhor, quarenta por cento do valor arrecadado com vendas, será destinado às instituições sociais que lutam pelos direitos e bem estar das mulheres. Neste mês de estréia nosso parceiro é o Nizinga Coletivo de Mulheres Negras, grupo que há dezoito anos edifica boas ações em Belo Horizonte. Como nas receitas inovadores, misturamos ingredientes simples aos sofisticados e conseguimos texturas prontas para assar! Saboreie com gosto.

Essa mistura nos faz lembrar Oswald de Andrade quando propunha o diálogo entre todas as linguagens e nos dizia em seu *Manifesto Pau-Brasil* que *Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos Livres.*

A revista *MININAS* nos permite recuperar a memória de outra revista escrita por mulheres, *A Mensageira, Revista literária dedicada à mulher brasileira*, lançada por Presciliana Duarte de Almeida, nascida em 3 de junho, de 1867, em Pouso Alegre/MG tendo falecido em Campinas/SP em 13 de junho de 1944. O primeiro número da *Mensageira* saiu em 15 de outubro de 1897 e o último em 15 de janeiro de 1900. Mesmo dirigida por uma mulher, *A Mensageira* aceitava textos escritos por homens.

Na primeira edição de *Mininas* encontramos 11 participantes: Editora, Milena de Almeida; Diretor de arte, Alexandre Milagres; Coordenador gráfico Otávio Santiago; Arte da capa, Irene Andrade; Fotografia, Carolina Salgado; Editor de fotografia, Rodrigo Camargos; Ilustração, Bruno Cezar; Crônica, Bárbara Soalheiros; Moda, Helena Campos; Conto, Maria Esther Maciel; Poesia, Flausina Márcia da Silva, poesia. Pela ficha técnica percebemos a variedades de linguagens que constitui a revista. O esmero do projeto gráfico realizado pela linha editorial da *MININAS* conduz o leitor, pelas suas páginas, a percepções estéticas sensuais, uma festa aos olhos, e o compromisso com a memória gráfica feminina; mas ela é muito mais do que isso. Essa belíssima

revista circulou até a 13ª edição, em dezembro de 2007. A tiragem variava de 1000 a 4000 exemplares e o número de páginas entre 14 a 26.

MATURÍ

Para finalizar essa tentativa de mapear as menores revistas literárias gostaria de citar uma sobre a qual não encontrei informações. Não lembro muito bem como veio parar em minhas mãos, acho que foi o Falves Silva quem a enviou, e que, até o momento, podemos considerá-la como a menor de todas.

Maturí – Uma Publicação Independente, o único exemplar que possui é o de número 4 e ano 2000. Seu editor é Glaucio Guimarães e o seu título, conforme o dicionário Houaiss, é uma castanha de caju ainda verde. O seu formato tem 7,5 × 10,5 cm, possui 16 páginas. As ilustrações são intercaladas nas páginas. É toda verde e seus colaboradores são: Acionildo, Alberto Cunha Melo, Bráulio Tavares, Cecília Villanova, Débora Nascimento, Fabiana Camarão, Fátima Ferreira, Francisco Espinhara, Fred Caminha, Jorge Lopes, Ivan Maia, Lara, Marco Polo Guimarães, Rumenigue, Samuca, Severino Filgueira, Valmir Jordão, Wilson Vieira. Tantos poetas para tão pouco espaço, e ainda citações de poemas de Paulo Leminski, Torquato Neto e Waly Sailormoon, além de uma citação de Clarice Lispector.

Existe uma outra revista em quadrinhos chamada *Maturí*, do Rio Grande do Norte, criada em março de 1976. O seu slogan era “tamanho não é documento”, media inicialmente 12 × 8 cm, foi relançada em 2007, porém não encontrei nenhuma relação entre os autores das duas revistas.

Esse levantamento busca resgatar a memória dessas publicações, mostrando a diversidade que compõe o nosso patrimônio cultural. A nossa história está repleta de perdas materiais e imateriais por falta de políticas públicas que contemplem efetivamente qualquer tipo de edição impressa. Com certeza muitas surpresas nos aguardam, há revistas, vozes subterrâneas, nos esperando, retidas nas obras e na vida de escritores, editores e leitores brasileiros.

- 1 Bragança, Aníbal; Abreu, Márcia (Org). *Impresso no Brasil. Dois séculos de livros Brasileiros*. pp. 211–22.
- 2 Nelson Werneck Sodré. *História da Imprensa no Brasil*, Ano, p. .
- 3 Machado. Aníbal. M. *A Arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994, p. 270.

PAULO CAC

nasceu no Rio de Janeiro e reside atualmente em Brasília. Publicou em 2006, *Revistas Literárias Brasileiras, 1970 a 2005*. Edição patrocinada pelo FAC – Fundo de Apoio à Cultura. Secretária de Estado do Distrito Federal.

SUPLEMENTO

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

Antonio Augusto Junho Anastasia

Eliane Parreiras

Jaime Prado Gouvêa

Fabício Marques

João Pombo Barile

Plínio Fernandes – Traço Leal

Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Eneida Maria de Souza, Carlos Wolney Soares, Fabício Marques

Elizabeth Neves, Aparecida Barbosa, Ana Maria Leite Pereira

Fabício Marques – JP 04663 MG

Equipe de Apoio
Jornalista Responsável

Textos assinados são de
responsabilidade dos autores

Suplemento Literário de Minas Gerais

Av. João Pinheiro, 342 – Anexo

30130-180 – Belo Horizonte, MG

Fone/Fax: 31 3269 1143

suplemento@cultura.mg.gov.br

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



Capa: Luís Henrique Vieira



[No museu]

EUCANAÃ FERRAZ

No museu,
a calma do vazio.
Branco, sépia, só.

Opaco o silêncio,
até que sapatos e,
vagamente, um perfume.

Entregue à exatidão, à serenidade
das frutas na tela,
o homem permanece imóvel.

Mas, um descuido, seus olhos batem
noutros olhos: uma primavera bruta,
púrpura, brota repentina.

Peixe apanhado,
sátiro ferido,
ele foge a vista, esconde.

E, num instante, não mais: tudo
quieto, desgraçadamente em paz.
Cada linha. Um vaso e romãs, só.

Retirado do livro *Desassombro*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

EUCANAÃ FERRAZ

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