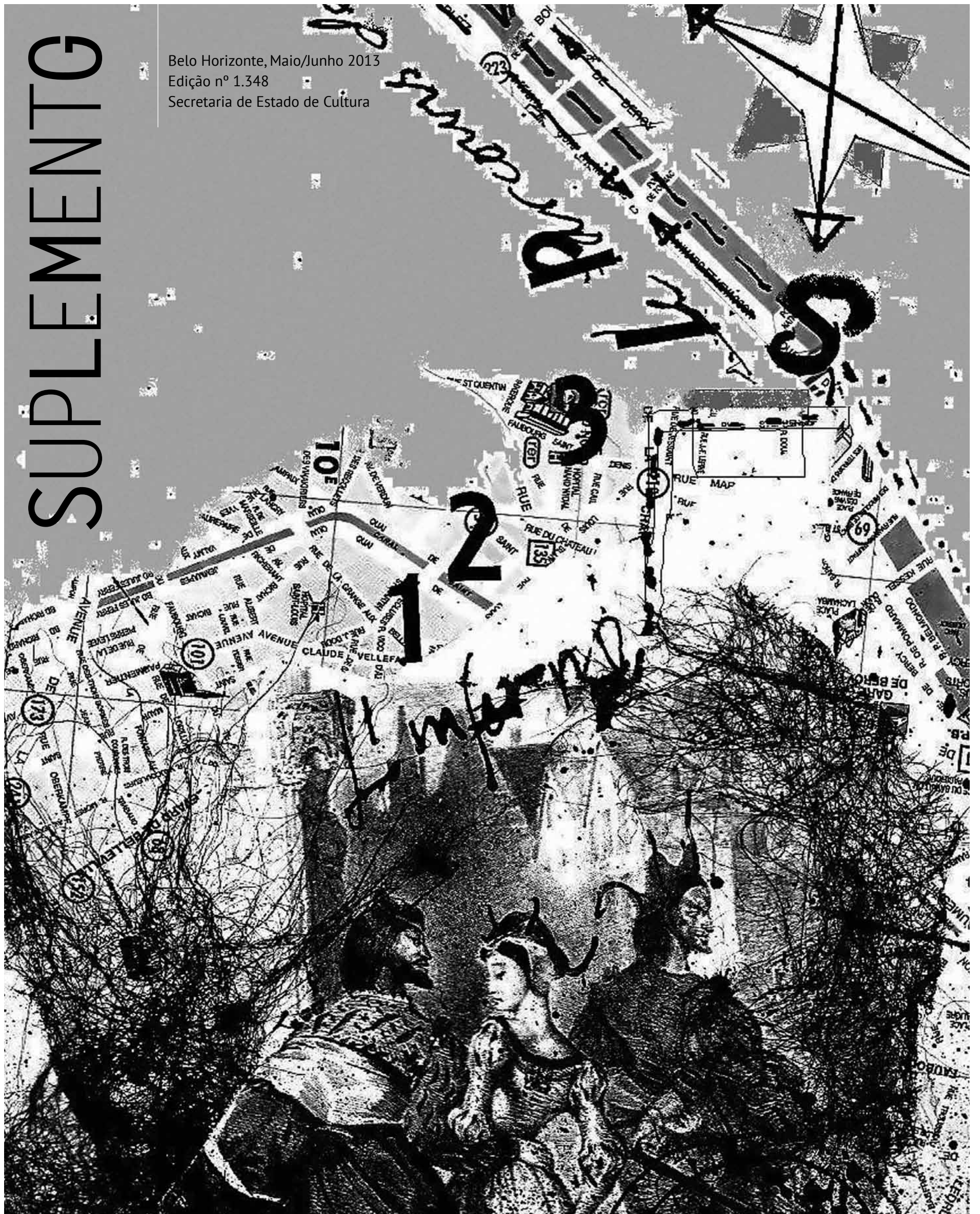


SUPLEMENTO

Belo Horizonte, Maio/Junho 2013
Edição nº 1.348
Secretaria de Estado de Cultura



Neste mês de maio, o **Suplemento Literário de Minas Gerais** publicou o número especial *A nova poesia brasileira – vista por seus poetas*, organizado por Fabrício Marques, que faz uma amostragem desse gênero entre nós através da geração nascida a partir de 1960. Naquela mesma década surgiu em Minas uma safra de letristas de música que acabaria marcando lugar entre os grandes da música brasileira como a turma do Clube da Esquina, que começou a chamar a atenção da crítica quando a canção “Travessia”, de Milton Nascimento, narrada nos versos escritos para ela por Fernando Brant, foi finalista do Festival Internacional da Canção de 1967. Tratada como outra forma de expressão poética, a letra de música sempre causou polêmica se seria ou não poesia. Em entrevista a João Pombo Barile, apresentamos o depoimento do autor da letra dessa canção vitoriosa e de inúmeros outros versos cantados no mundo inteiro sobre o assunto.

O tema poesia também é aqui abordado pelos ensaios de Italo Moriconi e Carlos Felipe Moisés, e a própria Poesia se mostra em diversas nuances nos trabalhos de Alexandre Marino, de Paulinho Assunção e de Nathalia Campos, e em forma de artes plásticas, como demonstra a professora portuguesa Mariana António Höster num ensaio sobre a obra da artista Cláudia Renault.

Entre tanta poesia, afinal, comparece a prosa de Hugo Almeida, Luiz Roberto Guedes e Eloésio Paulo, cada qual percorrendo os caminhos do conto em suas múltiplas facetas.

SUPLEMENTO



Capa: Antonio Costa Dias

Governador do Estado de Minas Gerais	Antonio Augusto Junho Anastasia
Secretária de Estado de Cultura	Eliane Parreiras
Superintendente do SLMG	Jaime Prado Gouvêa
Diretor de Apoio Técnico	Marcelo Miranda
Diretor de Articulação e Promoção Literária	João Pombo Barile
Agência	Traço Leal
Projeto Gráfico e Direção de Arte	Plínio Fernandes
Diagramação	Conrado Rezende
Conselho Editorial	Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Eneida Maria de Souza, Carlos Wolney Soares, Fabrício Marques
Equipe de Apoio	Elizabeth Neves, Aparecida Barbosa, Ana Maria Leite Pereira, André Luiz Martins do Santos, Mariane Macedo Nunes (estagiária)
Jornalista Responsável	Marcelo Miranda – JP 66716 MG

**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

Impresso nas oficinas da Imprensa Oficial do Estado de Minas

FERNANDO BRANT

“LETRA DE MÚSICA E POESIA SÃO PRIMAS”

ENTREVISTA A JOÃO POMBO BARILE



Myrian Vilas Boas

Q

Quando pensamos em entrevistar o compositor e cronista Fernando Brant, a ideia inicial era discutir um pouco a velha, e aparentemente insolúvel, questão na cultura brasileira: afinal de contas, letra de música é poesia? Sendo ele um dos maiores letristas brasileiros, quem sabe não teria uma resposta para o imbróglio. Fernando então saiu com uma resposta sensacional: “São primas. São da mesma família”.

E é um pouco dessa conversa, com um tom bem informal e que contou com a participação do poeta Fabrício Marques, que o leitor lê a seguir. Autor de clássicos como “San Vicente”, “Saudade dos Aviões da Panair (Conversando no Bar)”, “Ponta de Areia”, “Maria, Maria”, “Para Lennon e McCartney”, “Canção da América” e “Nos Bailes da Vida”, Fernando fala, entre outros assuntos, da sua paixão pelo cinema, da amizade com Milton Nascimento, do processo de composição e dos anos em que foi jornalista no Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

Quería começar perguntando sobre sua relação com o cinema. Você já afirmou que antes de compor “Travessia”, em 1967, nunca tinha pensando em fazer música. Sua ligação mais forte era com o cinema.

Exato. Com o cinema e a literatura.

Você, inclusive, frequentava o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC)...

Fui assíduo frequentador do CEC. Mas antes do CEC, eu frequentei outro grupo, com meus colegas do Colégio Estadual. Isto em 1963/64. Eles tinham lá um cineclube, onde hoje é o colégio Santo Antônio. Chamava-se Cineclube Santo Antônio. Foram esses amigos que acabaram me apresentando ao Milton, ao Zé Fernando, o Lauro Machado Coelho. O Lauro até hoje escreve sobre música no jornal O Estado de S. Paulo. Ele tem um livro sobre ópera. O Lauro era um gênio. Tinha então esse cineclube, até que um dia o padre proibiu um filme francês que íamos passar. Então decidimos sair de lá. Na época, alguém arrumou um lugar na União Israelita. Levamos o projetor para lá e fizemos a primeira sessão. E acabou que ainda ficamos nos reunindo um tempo na União Israelita. Mas não foi adiante. Foi só depois que eu comecei a ir ao CEC.

É interessante essa sua ligação com o cinema. O Caetano Veloso, por exemplo, também tem esse negócio. Ele adora cinema. A paixão pelo cinema parece ser da geração. Nos anos 1960 o cinema era muito importante para vocês...

Importante demais. Porque tinha muito diretor importante filmando nesse tempo. Foi na época em que nos apareceu o cinema italiano, francês, sueco...

O cinema europeu era central para vocês?

É. Mas tinha também o cinema americano. Meus amigos do CEC gostavam muito de cinema americano.

Você acha que esse interesse pelo cinema teve alguma influência na sua poesia? No seu interesse por poesia?

Naquele tempo eu queria ser cineasta. Acho que todo mundo queria, né? Eu lembro bem

que, nessa época, eu saía da casa dos meus pais, ali no bairro dos Funcionários, na Rua Aimorés com Getúlio Vargas, para ir à biblioteca pegar um livro. Eu estava sempre lá. Trocando livro e tal. E no caminho meu olho era como se fosse uma câmera. Eu ficava filmando tudo, imaginando coisas... Aquele negócio mesmo de juventude que começa a descobrir um monte de coisas e fica entusiasmado. Eu me lembro bem do dia em que fui assistir a Oito e Meio, do Fellini. Não tinha 18 anos, e a censura do filme era 18. Eu lembro que entrei, pagando inteira, e fiquei lá quietinho. Torcendo para apagarem logo a luz. Achava que alguém iria lá me buscar, dentro do cinema. Hoje os meninos não estão nem aí para isso. Não existe mais censura. Lembro também que fui barrado no O Processo, aqui no Cine Guarani. E que só consegui ver depois.

Hoje as pessoas parecem ter uma relação menos sacralizada com o cinema, que ficou muito comercial.

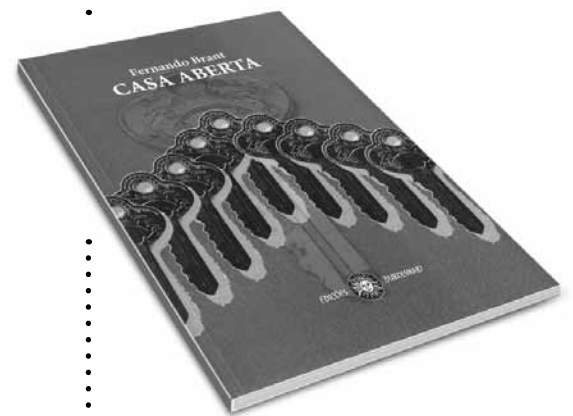
Hoje é menos sacralizada, sim. Antes tínhamos os dois cinemas: o comercial e o de arte. Eu tinha até uma turma, que era o Ricardo Gomes Leite, o Mario Urso, Mário Alves Coutinho, o Paulo Augusto Gomes... A gente se encontrava sempre. Inclusive em cinema de bairro. E assistia de tudo: via os filmes bons, mas fazíamos questão também de ver os ruins. Até para poder comparar. A gente era cinéfilo.

E como você vê o cinema que é feito hoje?

É, tem um ou outro filme bom, né? Mas acho que o cinema comercial ficou excessivo. Não que antigamente esse tipo de cinema não existisse. Existia, sim. Mas mesmo no cinema comercial tinha certo cuidado, tinha uns roteiristas muito bons.

Essa tendência da arte ter se tornado mais comercial não aconteceu apenas no cinema. Também na música, sua área, o comercial acabou ganhando muito espaço.

Parece que sim. É meio chato você ficar reclamando das coisas que agora não existem mais. É diferente. Eu não consigo julgar.



CASA ABERTA - 2012



CLUBE DOS GAMBÁS - 2004



Acervo Fernando Brant

Outro dia vi você falando, numa entrevista, sobre o anonimato. Pelo fato de você ser letrista, sua cara é bem menos conhecida como, por exemplo, a do Milton Nascimento. Para você é muito importante preservar essa condição de anônimo?

Muito importante. Eu sempre tive o nome divulgado, mas não a pessoa. E aí eu consigo viver o dia a dia muito melhor: fico sabendo do que está realmente acontecendo. Com o Milton é diferente: ele não pode andar em lugar nenhum que acaba sendo cercado por pessoas. Eu tenho até umas histórias engraçadas com isso de ser anônimo. Conto uma. Foi em 1968-69. Foi com o Mariozinho Rocha, que nessa época trabalhava no programa do Flávio Cavalcanti, “Um instante maestro!”. A gente tinha se conhecido no festival de 1967. E o único parceiro do Milton que o Mariozinho conhecia a cara era eu. Um dia, no Canecão lá no Rio, um cara se apresentou a ele como sendo o Fernando Brant. Estava com uma mulher do lado. Quer dizer, o cara estava usando meu nome para pegar mulher. Mas esse anonimato tem também alguns percalços. Essa semana, por exemplo, eu descobri que tinha um perfil no Facebook falando que era eu. Tinha até foto minha, da minha família. Aí denunciei e tal.

Mas o anonimato tem mais vantagens ou desvantagens?

Minha vida é muito mais calma. Eu não gosto de confusão, não. Cada vez mais eu acho que é melhor assim. Agora, aqui em Belo Horizonte, o pessoal já me conhece, mas aí só cumprimenta e tal.

Vamos falar um pouco do seu processo de composição. Tem umas letras suas em que eu vejo claramente a influência da linguagem do cinema, como se fosse uma câmera. Penso, por exemplo, em “Paisagem da Janela”.

É. Na realidade, quando escrevi essa letra eu estava no escritório da casa do meu pai. E, de lá, eu via a igreja de Lourdes. Hoje não dá para ver mais, porque tem muito prédio tampando. Lembro bem de ficar ouvindo a fita e não saber o que escrever. Ouvia a música e pensava: o que eu vou dizer? E aí aquela imagem da janela do escritório do meu pai me deu uma ideia.

É engraçado, porque parece que a letra fala de uma cidade histórica...

Dessa música já falaram que é tudo, né? Que era sobre Ouro Preto, que era Diamantina. Hoje, como eu moro em uma casa que tem um muro grande e em frente tem uma igreja metodista, o pessoal já diz: foi feita



aqui. Mas não tem nada disso. Quando fiz a letra eu nem sonhava em ter aquela casa. Ou morar no Cachoeirinha.

Quería falar de outra paixão sua: os dicionários. Muitos poetas têm essa paixão. O próprio Chico Buarque fala muito daquele dicionário analógico do Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, que o pai dele, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, deu para ele de presente...

É. E que é um dicionário fantástico, antes até eu não usava não. Ganhei uns anos atrás, de um cunhado. Agora parece que saiu uma edição nova.

Tem até uma história de que você teria comprado uma vez, em Portugal, um dicionário com 15 volumes. E teve a maior dificuldade para despachar para o Brasil.

Na verdade foi na Espanha. O tipo de dicionário que eu mais gosto é o etimológico. Tenho essa fixação desde a época do Colégio Estadual. Eu tinha um professor de latim chamado Altimiras. As aulas de latim dele não eram aquela coisa chata não. Ele fazia retroversão e versão. Era assim: ele dava uma coisa em português e você tinha que passar para o latim, e vice-versa. Mas antes disso, a gente fazia um negócio que ele chamava exercício de bonde. Ele pegava um radical em latim e perguntava o que aquela palavra tinha dado em português. E ficava todo mundo dando palpite. Ele dava o significado do núcleo. O resultado é que em uma aula a gente acabava descobrindo 200 palavras. Então me interessei por isso, pela etimologia, o significado da palavra, já nessa época.

Eu queria ainda conversar com você sobre o tempo em que você trabalhou como escriturário, no Juizado de Menores da Capital, do qual seu pai era titular.

Apreendi muito lá. Foi o meu primeiro emprego. Já estava até fazendo faculdade de Direito. Fazendo por fazer. Todo mundo fazia Direito nessa época. Quem não queria ser médico nem engenheiro ia fazer Direito. Tanto que o Jaime Prado Gouvêa, o Adão Ventura, o Humberto Werneck, o José Márcio Penido,

fizeram também. Acho que foi lá no juizado que eu comecei a conviver com os problemas sociais. Que não eram do tamanho que são hoje. Eu aprendi muito lá. Primeiro tinha um cara que fazia o café, seu Francisco. Ele era de Ouro Fino. Antes de servir o café pros outros, ele me chamava, e a gente ficava lá, conversando e tomando cafezinho. Depois, no fim da tarde, ele sentava lá e me contava casos. Foi um cara que me ensinou muito. Ele contava as coisas da vida dele. Era um cara muito simples, mas muito sábio. Então ele dava muita opinião sobre as coisas, ele era muito sensato, me impressionava. E era uma linguagem completamente diferente, menos elaborada.

Você gosta de repetir uma frase que eu acho muito boa: você diz que “a beleza é simples”. É isso?

É isso mesmo. Mas eu também vivi outras histórias quando trabalhava com meu pai. Eu lembro, por exemplo, de um caso engraçado com um casal de Igarapé, que um dia apareceu lá no Juizado. O homem contou que trabalhava na roça e a sua esposa ficava em casa sozinha. Um dia, passou um caminhoneiro, enrolou a mulher, e acabou transando com ela. Aí esse senhor queria saber o que teria que fazer: ele tinha que se separar dela? Era obrigado a fazer alguma coisa? Quer dizer: um negócio que não tem nada que ver com o juizado de menores. Um problema do casal, né? E aí eu fiquei lá, conversando com eles, e percebi que ele não estava querendo coisa nenhuma. Ele só estava querendo um termo legal para poder voltar pra casa com a mulher dele na boa. Então eu inventei um tipo de documento: o termo de bem viver. Eles então assinaram com testemunha e tal e foram embora. Quer dizer, uma coisa bacana, né? O cara não tinha maldade nenhuma. Ele tinha perdoado a mulher dele.

Você poderia falar um pouco da época em que você trabalhou na revista *O Cruzeiro*? Quería que falasse de quando compôs “Ponta de Areia”. Você era jornalista na época?

Era. Eu entrei para *O Cruzeiro* em 1969. Larguei o juizado e fui para o Rio de Janeiro tentar a vida lá. Comecei então a frequentar o pessoal



MERCADO CENTRAL 2004



COLEÇÃO GENTE - FERNANDO BRANT 2005



de música. Mas eu tinha que arrumar um emprego para me sustentar. Aí o pai de dois amigos meus, que são hoje músicos até, o Paulo e o Claudio Guimarães, me disseram o seguinte: o pessoal da revista O Cruzeiro e da Manchete estão me devendo uns favores. Por que você não os procura? Ai então eu fui: primeiro no O Cruzeiro. Lá o cara me contratou para trabalhar na editora. O prédio ficava na Rua do Livramento. Fui contratado para escrever umas orelhas de livro, mais ou menos isso. Nessa época, eu estava morando no final de Copacabana, no Posto Seis. Dividia um apartamento com o Naná Vasconcelos e o Novelli. Lembro direitinho do meu primeiro dia de trabalho. Eu acordei às 5 horas da manhã para trabalhar e só fui chegar em casa quase 10 horas da noite. O Naná e o Novelli estavam se aprontando pra sair para a música. E eu não fui. Estava morto de cansaço e fui dormir. Isso foi na segunda, na terça e na quarta. Quando chegou quinta-feira eu pensei: saí de Belo Horizonte pra vir pra cá pra mexer com música. Se eu for ficar trabalhando, não vou conseguir. E eu ainda tinha que arrumar uma transferência de faculdade. Quer dizer, eu não iria fazer coisa nenhuma do que eu estava querendo fazer. Aí tive uma ideia: peguei o ônibus e fui até Ipanema para encontrar o pai dos meus amigos que tinha me arranjado o emprego. Falei com ele: o negócio tá danado. Fiquei sabendo que existe uma sucursal em Belo Horizonte. O que você acha de eu pedir transferência pra sucursal? Ele então me disse: “Tudo bem, vai lá e fala com o cara”. E eu então consegui a transferência.

A composição de “Ponta de Areia” foi dessa época.

Foi um pouco mais tarde. É dessa época “O Homem da Sucursal”. Lembro que quando me surgiu a ideia de escrever essa letra eu estava andando pela rua, atravessando um túnel, perto de onde eu trabalhei no Rio. Na época, a gente estava fazendo a trilha do filme Tostão, a Fera de Ouro. Tive a ideia de fazer “O Homem da Sucursal” nessa época, que no filme do Tostão tem esse nome. E que acabou originando “Caxangá”.

Depois desse curto período no Rio, você voltou para Belo Horizonte.

É. Eu vim trabalhar aqui na redação do O Cruzeiro, que era uma revista semanal, tinha duas duplas de repórter mais eu. O bom é que a gente tinha tempo para fazer as matérias. Por exemplo, eu ia para o Festival de Inverno e ficava cinco dias lá. Fotografando e fazendo as matérias com calma. A letra de “Ponta de Areia” foi feita em uma destas viagens. Durante a viagem, me falaram que o governo militar tinha acabado com a estrada Bahia-Minas. Em troca, iriam fazer uma estrada que até aquela



Fernando Brant (no alto de faixa na testa), e, da esquerda para a direita, Luiz Gonzaga Vieira, Adão Ventura, Márcio Sampaio, Sérgio Tross, Sérgio Sant'Anna, Luiz Márcio Vianna e Valdimir Diniz na redação do SLMG, 1971.

Sebastião Nunes

época não tinham feito. Então tinha uns lugares a que o pessoal só chegava a pé ou a cavalo, né?

A letra de “Ponta de Areia” surgiu durante a viagem?

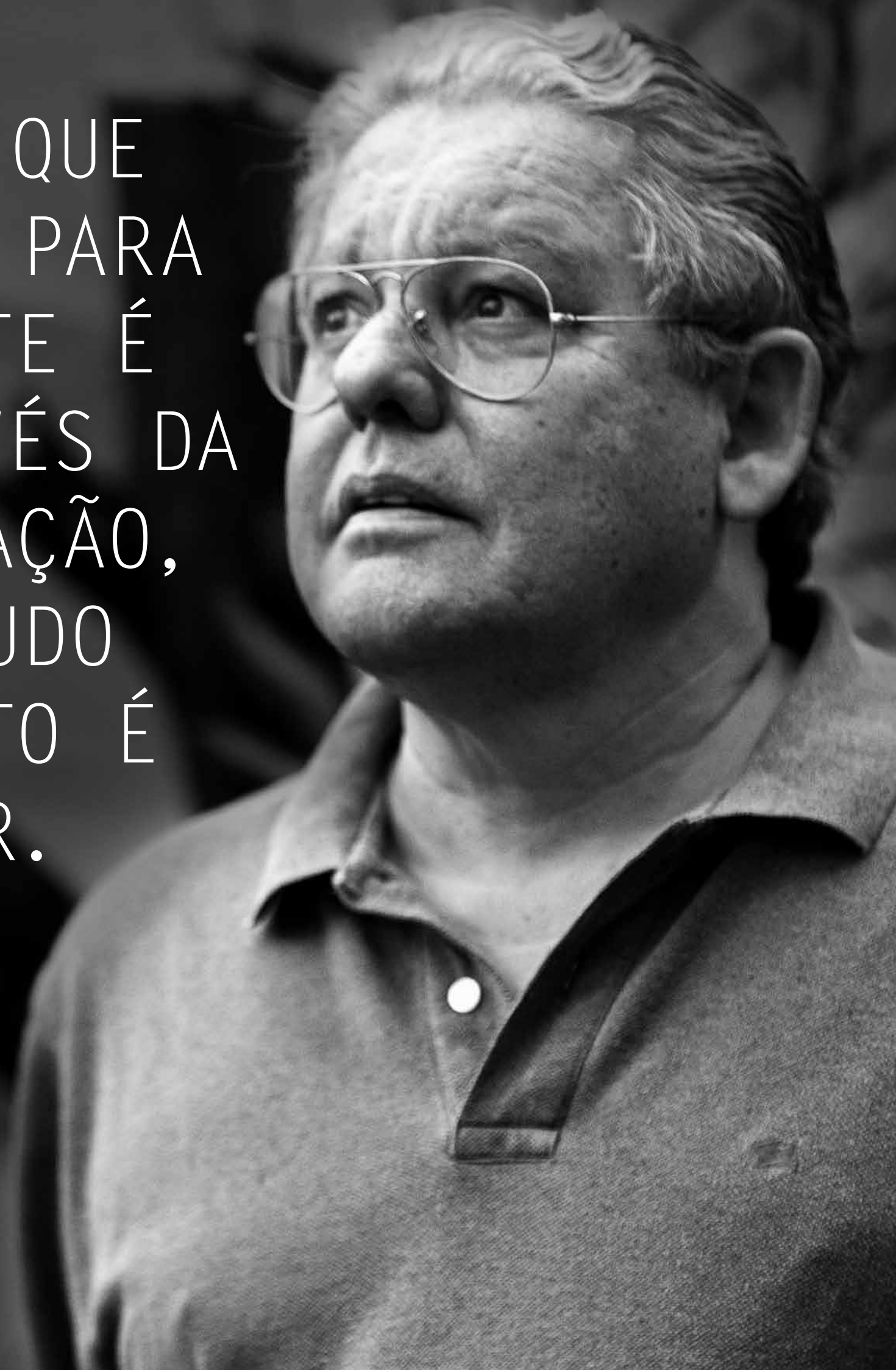
Não, não. Foi depois. Um tempo depois, não sei quanto exatamente, o Milton me mandou duas músicas. Fiz “Ponta de Areia” e “Saudades dos Aviões da Panair”. O engraçado é que o Milton me disse que também fez as duas músicas no mesmo dia. E eu fiz as duas letras e mandei juntas. E são completamente diferentes, né?

“Saudades dos Aviões da Panair” já é um pouco pra falar mal dos militares, né? Do período da repressão...

Exatamente. Tanto que a Elis Regina, quando foi gravar, usou um subtítulo que era “Conversando num Bar”. Era aquele negócio das conversas que a gente tinha lá na redação do Suplemento, no “Saloon”. Aquelas conversas com o Sérgio Sant'Anna, com o Jaime. A canção tem o clima das conversas da gente. Como eu estava te dizendo, a Elis mandou para a censura só como “Conversando num Bar”, não mandou “Saudades dos Aviões da Panair”. Então ela gravou só como “Conversando num Bar”. Só quando o Milton gravou, mais tarde, é que ele colocou os dois títulos.

Para a maioria dos compositores de canção, a melodia surge antes da letra. E com você e as canções que você fez com o Milton? O que geralmente é composto antes: a letra ou a melodia?

TUDO
PAÍS QUE
ANDA PARA
FRENTE É
ATRAVÉS DA
EDUCAÇÃO,
EM TUDO
QUANTO É
LUGAR.



A melodia. Quase sempre é assim. Raramente é o contrário. São poucas: “Itamarandiba” e “Canções e Momentos”, por exemplo...

Você escreveu essas letras como se fosse poesia?

É, mas pensando em uma divisão boa para elas.

O Milton te dá alguma dica? Ele te dá uma direção, um assunto? Por exemplo, te fala que a melodia sugere algum tema?

Não. Em “Itamarandiba”, a única coisa que ele falou foi que a Simone queria fazer um disco sobre pedra. E ela acabou não gravando disco sobre pedra coisa nenhuma.

Você se lembrou do seu ex-professor de latim e como isso ajudou a enriquecer o seu vocabulário. Nos anos 1960 e 1970 tivemos grandes autores de letras no Brasil. Hoje, sem saudosismo e sendo só realista, podemos afirmar que a coisa está brava. A maioria das letras é muito fraca. Ter aparecido tanto letrista bom naquela época será que está relacionado com o ensino de literatura na escola?

Literatura, não. Eu acho é que a educação era melhor. A educação era pública e boa. Na realidade, com a ditadura eles foram piorando. Aqui a gente tinha, por exemplo, o Colégio Estadual, que era um primor. O pessoal que saía do Colégio Estadual passava direto em qualquer vestibular. Com o tempo, eles pioraram muito a educação, massificaram, pioraram. Massificar, tudo bem, é essencial. Eu acho é que essa nossa geração teve uma educação muito melhor do que se tem hoje. Agora o pessoal parece que está tentando recuperar.

Você tem esperança?

Olha, esperança... O Anísio Teixeira tem um vídeo, lá de 1920, falando que era essencial pro Brasil a educação, senão ele não iria pra frente. Isso em 1920, quase 100 anos atrás.

A impressão que você tem é que brasileiro não acha que a educação seja mesmo muito importante.

Todo país que anda para frente é através da educação, em tudo quanto é lugar. O que acaba acontecendo é que o Brasil educado fica carregando o Brasil deseducado. Então é um peso muito grande. Não consegue andar mesmo. Exatamente por essa falta de educação pública. Para todo mundo.

Outra coisa que você fala sempre é da ditadura e suas consequências. Me lembro que você falava, numa entrevista mais antiga, do vazio dos homens públicos.

É, piorou muito. Quando eu era jovem tinha muito político realmente com visão do Brasil, preocupado e tal. Hoje o negócio tá danado! Eu acho que foi deteriorando, eu acho que a corrupção... Eu lembro que quando veio o negócio do governo do Sarney, eu e o Milton até fizemos uma música chamada “Carta à República”, reclamando inclusive da corrupção. Uma noção que depois eu tive, a corrupção já estava lá. E com

os militares não era informado, né? Eu acho que ela se instalou mesmo, com mais força, na ditadura e continua o negócio até hoje. Veja-se o Maranhão! É uma vergonha, né? A política baixou muito de nível.

Muitas letras suas têm essa dimensão ética. Estava lembrando aqui de “Bola de Meia”, você citou “Carta à República”. Você tem essa preocupação de fazer letra engajada? Que passe um recado?

Pois é, você não precisa ser político partidário, nem muito negócio temporal, mas tem que dizer o que a gente vive. Tudo que vive tem que entrar naquilo que está escrevendo. A política, os amores, os amigos...

Eu queria falar um pouco das suas parcerias, o Milton Nascimento, o Tavinho Moura, que talvez seja o parceiro hoje com quem você mais compõe. É diferente com cada parceiro?

É diferente, principalmente porque as músicas deles são diferentes. Como eu faço as letras depois, a maneira de eu fazer uma letra pro Toninho Horta não é a mesma do Milton nem a mesma pro Tavinho. A música na verdade influencia, afinal você está ouvindo a música, vai tentar casar ela com a palavra, aí a música influencia.

Você ouve muita música erudita?

Ouçõ. E com o tempo a tendência é ouvir mais. No meu carro, por exemplo, estou cheio de Villa Lobos e tal. Música erudita é muito bom. A música instrumental brasileira eu sempre ouço muito.

Você já experimentou momentos em que a inspiração para compor some? Alguém já te deu uma música na qual não conseguiu colocar a letra?

O que me trava mais é quando eu fico um tempo sem fazer e alguém me manda uma música. Aí ouço, ouço e não sai nada, só ideias horrorosas. Então penso: “Pô, fiquei burro!” Isso já aconteceu muito, tanto que um dos motivos pelos quais há mais de 10 anos topei escrever crônicas foi para não me enferrujar. Eu acho que é legal estar escrevendo alguma coisa.

Mas escrever crônica te ajuda a escrever letra?

Não é pra escrever letra, é pra não ficar com a mente enferrujada.

Sempre se discute muito se letra de música é poesia. Pra você é ou não é?

É. O pessoal fica discutindo muito se é poesia ou se não é poesia. Eu acho que é. Agora, se é bom ou se é ruim, vai depender, né? Se não querem definir como poesia tudo bem. Mas é como eu sempre digo: é primo, é da mesma família. Claro que há diferenças. Às vezes o poeta só de livro vai querer escrever e não consegue. E, às vezes, ele escreve umas coisas que são difíceis de musicar. Então tem que ter um molejo.

Querida te perguntar como suas músicas são interpretadas. Por exemplo: naquela homenagem que foi feita para o escritor Bartolomeu Campos de Queirós, no ano passado, você falou um negócio que me deixou impressionado quando tocaram “Canção da América”. Você falou que compôs aquela

Travessia

Quando você foi embora
 Fez-se noite em meu viver
 Forte eu sou, mas não tem jeito
 Hoje eu tenho que chorar
 Minha casa não é minha
 E nem é meu este lugar
 Estou só e não resisto
 Muito tenho pra falar

Solto a voz nas estradas
 Já não quero parar
 Meu caminho é de pedra
 Como posso sonhar?
 Sonho feito de brisa
 Vento vem terminar
 Vou fechar o meu pranto
 Vou querer me matar

Vou seguindo pela vida
 Me esquecendo de você
 Eu não quero mais a morte
 Tenho muito que viver
 Vou querer amar de novo
 E se não der, não vou sofrer
 Já não sonho, hoje faço
 Com meu braço o meu viver.

O início de tudo

Guimarães Rosa finalizou Grande sertão: veredas, com uma frase formada por uma só palavra: Travessia. Esta mesma palavra é o título da canção que o quase adolescente Fernando Brant compôs com seu parceiro de sempre, Milton Nascimento, e que arrebatou o Brasil no Festival Internacional da Canção de 1967 em pleno Maracanãzinho, chamando a atenção do mundo para a música que abriria caminho para o sucesso da geração do Clube da Esquina, colocando a música mineira em seu lugar definitivo na MPB. Nesta página, a letra de Fernando e os parceiros criando o som que marcou o último meio século.

música quando estava nos EUA, e sua filha tinha acabado de nascer, estava superfeliz. E a música, na maioria das vezes, é tocada em enterro...

É verdade, para mim não tinha nada com tristeza, era mais sobre a amizade mesmo. Meu pai mesmo, quando aposentou do Tribunal usou a música. Tem gente que pede autorização pra usar em velório, enterro. É aquele negócio: o autor põe e o público dispõe. É mais ou menos isso. A canção caminha sozinha, né?

Você não tem o controle de como a pessoa recebe a música...

Não. A mesma coisa teve uma música que o Bituca gravou, “Encontros e Despedidas”. Uma vez um cara da revista “Veja” escreveu falando de um lado spiritista da música. Eu nunca pensei nisto. Aí, quando a Maria Rita gravou a canção e ela entrou em uma novela, um jornal espírita quis me entrevistar. E a canção era uma coisa muito simples: uma estação de trem, com gente chegando, com gente indo embora. Mas a pessoa recebe e incorpora do jeito que quer. Eu já escutei o Gervásio Horta, por exemplo, falando que “‘Travessia’ é uma música muito boa, pena que seja uma música política”. Eu pensei: “Pô, política? Na cabeça dele”. Porque não tem nada a ver, né?

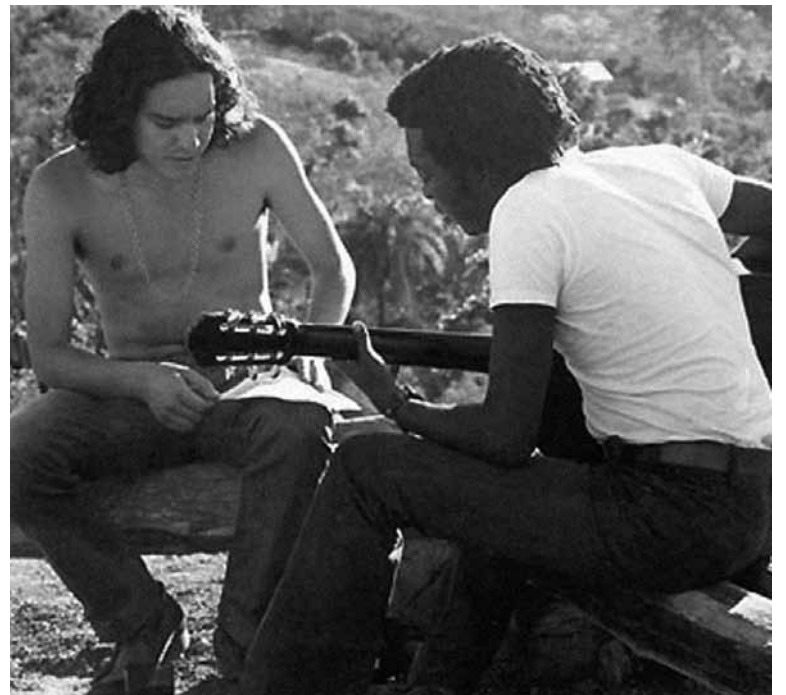
Você esperava que “Travessia” faria tanto sucesso?

Não, “Travessia” não. Tanto que ela é muito marcante por causa disso. Eu nunca tinha feito letra nenhuma, aí tem um negócio de destino que é danado. O Milton já tinha várias músicas com letra dele e várias outras com Márcio Borges. Tanto que em 1967 ele estava muito antenado no Festival da Record e tinha uma música dele e do Márcio Borges chamada “Hoje é Dia de El Rey”, que ele já tinha programado. Iria ser interpretada pela Elis Regina e pelo Tamba Trio. Mas o Milton não queria se inscrever no festival do Rio. Aí o Agostinho dos Santos pediu que gravasse umas músicas pra ele porque ia gravar um disco. Escolheu e gravou três músicas. E o Agostinho as inscreveu no festival do Rio. Eles acharam que a música era uma novidade grande e, realmente, lá no Rio foi um estouro. Aí chega lá, tira o segundo lugar. De repente, o Maracanãzinho lotado cantando a nossa canção. No último dia ainda tive que usar smoking. É lógico que eu não tinha. Então o Toninho Horta me emprestou o paletó, outro cara me emprestou não sei o quê, no final nem era um smoking mais, era um negócio preto lá.

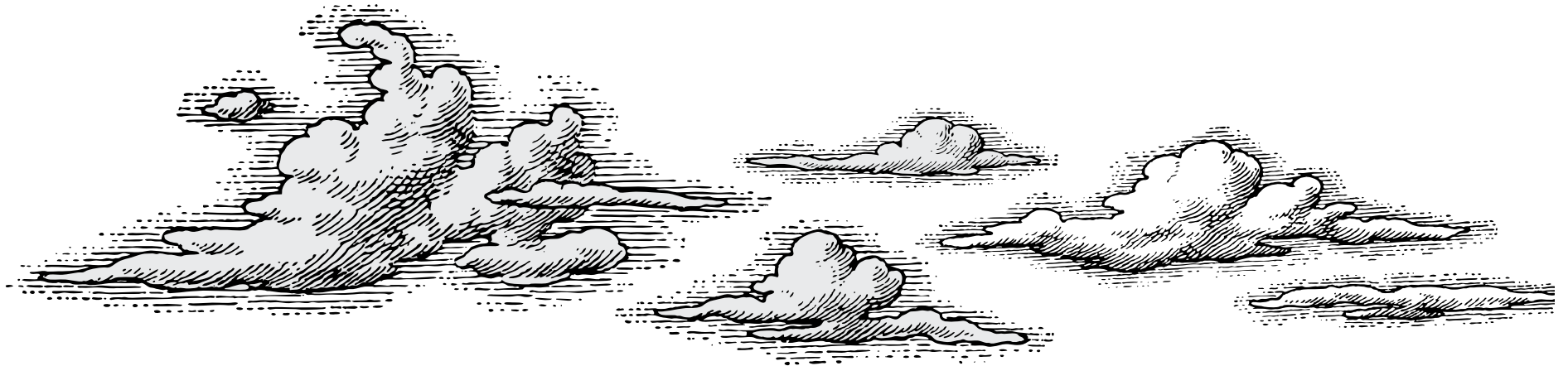
Para terminar eu queria sua opinião sobre o politicamente correto. Você tem se mostrado muito irritado com isto, não?

Um absurdo! O pessoal copia dos Estados Unidos o pior que os Estados Unidos têm. Nego, preto, branco, branquelo, o que for, o cara é isso mesmo. Fica todo mundo com cuidado de falar. Eu acho que isso é uma forma de censura social fodida, essa censura é perigosa. Você não pode falar mais nada, pô. Eu quero ser politicamente incorreto!

JOÃO POMBO BARILE
é jornalista e Diretor do SLMG.



OS PARCEIROS FERNANDO E MILTON
EM DOIS TEMPOS: APRESENTANDO
"TRAVESSIA" NO 2º FIC, EM 1967
(ACIMA), E COMPONDO JUNTOS EM UM
SÍTIO, EM 1969



A BRISA NA VARANDA

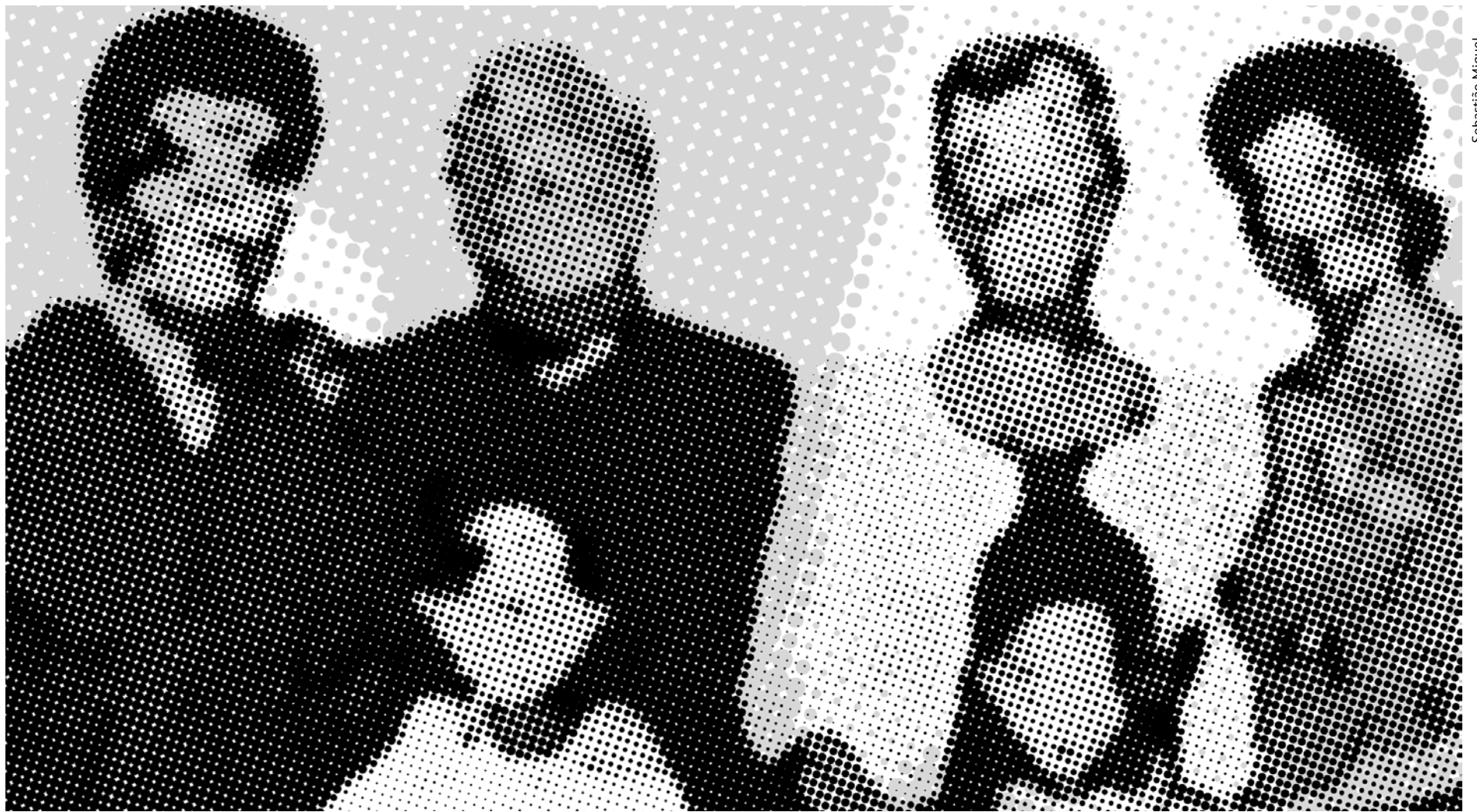
CONTO DE HUGO ALMEIDA

I

Quem seguir a trilha de um homem encontra coisa. Abaixo de Deus, o marido, minha mãe me ensinou. Fui criada para amar um homem, para viver com ele. E sofrer, isso ela esqueceu de avisar. Quem conheceu César não sabia o que ele daria. Teríamos filhos, muitos. E seríamos felizes. Muito. Mãe sabe tudo. Eu que sei. Fiz o que mamãe ensinou. E o que o médico mandou. Segui as datas, tentei, tentei. Nem filhos nem nada. Uma filha, pelo menos para mim. Eu a amei mais do que César, acima mesmo de Deus, com o Seu perdão, Pai.

II

Habitado à vida sem filhos, nunca aprovei a ideia de Palmira de adotar uma criança. Se Deus não quis – eu tentava apelar para o seu lado carola –, para que insistir? Poderíamos viver mais tranquilos, criança tira o sossego do casal, depois cresce, casa, esquece os pais. Palmira bateu o chinelo. Venceu. Pegamos Tâmara ainda bebê, escolhi o nome, ao menos isso. Cresceu bonita, linda, não vivi sequer um dia sem pensar que ela não era nossa filha, minha filha. Nem poderia ser, ruiva como é.



III

A vida mudou depois da chegada da Tâ. Ela arejou a casa desde que transpôs a porta da sala nos meus braços. Que alegrão para nós três! Operou milagres em mim, em César, em tudo. Tive leite, o médico explicou que isso é normal quando a mulher adota uma criancinha. César ficou mais quieto em casa, passou a trabalhar mais, não havia domingo nem dia santo de folga. Queria garantir o leite da Tâ, quando o meu acabasse, a roupinha, a escola, o estudo. Ela teria tudo, ele dizia sempre, e a beijava sem parar. Nessa época tive muita fé, pensava que minha mãe tinha razão. César vivia alegre, era amigo de todos. Até ganhei uns quilinhos, ele também passou a comer mais, engordou, não rejeitava um prato novo que eu fizesse, um doce. Nossa filha era nosso orgulho. Ainda é.

IV

Logo no início da adolescência Tâ revelou uma certa rebeldia, as asas cresciam, queria galgar altitude própria. Vivia no espelho, a mãe incentivava, aquilo era normal na idade. Mais de uma vez gritou comigo e com Palmira, ela perdoava. Crescia em mim um bicho. Aquela garota não era minha filha, nunca seria, nunca será, ainda que Palmira tenha colocado nela o meu nome. Passou a me vigiar, a mãe, digo, minha mulher. Confesso que me faltou coragem para sair de casa. Era Tâ que me segurava ali. Aquele diabo sem meu sangue fazia estufar minhas veias.

V

César não aceitava, de nenhuma forma, que Tâ namorasse. Mato quem se atrever, eu mato, repetia. Era sério ou loucura? Tive ódio, muito ódio, ele que sempre me prendeu, me sufocou, agora queria tolher a menina. Eu não podia ir a lugar nenhum sem ele, que saía sozinho quando queria. Quando íamos a uma festa de aniversário, a qualquer coisa, eu não podia conversar com ninguém, só com ele, só com ele, tinha de ficar o tempo todo a seu lado. Ah, fui ficando de um jeito, de um jeito. Quase enlouqueci. Tâmará era aplicada nos estudos, entrou fácil na faculdade, logo conseguiu um bom estágio. Aí, conheceu o Gilberto, agora meu genro. Parecia um rapaz de ouro, o companheiro que ela merecia e nunca tive. Se César se atrevesse a impedir aquele casamento, ah, eu o teria matado, sem dó. Mas não fez nada. Aprovou. Entrou com ela na igreja, distinto. Vieram os netos. Nunca pensei que fosse tão intensa a felicidade de ser avó. Hoje ando desconfiada do Gil, viaja muito, tento abrir os olhos da minha filha, ela reluta em enxergar. Pelo menos eles não andam às turras como os vizinhos, essa Maria mole aí e seu marido safado. Graças a Deus os filhos estão bem encaminhados. Mas Ele levou a filha caçula, a Carol, uma jóia de menina. Acidente. Não sei não se o Gil não foi culpado.

VI

O casamento de Tã deixou a casa vazia, sem luz. Passei a ter mais tempo para mim e para o César. Para mim e para Palmira. Ele seguia me vigiando, eu não lhe dava trégua. Ela me levava sob vigilância. Um dia ouvi uma voz desconhecida, nítida, sussurrante: “Louco, sua mão me queima.” Acordei. Procurei César na casa toda. Estava sentado num canto da cozinha, olhos abertos, ferrados num ponto, longe, nem me viu. Não tive compaixão. Ela devia ter saído naquela hora. Voltei para a cama e chorei. Não posso mais confiar nele. Numa noite de insônia, fui para a cozinha, sem fazer nenhum barulho. Antes, liguei a TV na sala e desliguei logo, passava uma bobagem qualquer. Ela chegou, me viu sentado no chão, não disse nada. Voltou para o quarto. Só penso em Tãmara.

VII

Palmira recusa-se a acreditar em mim. Não acredita em ninguém. Ela me acusa de ter furtado o reboque para lancha que trouxe hoje. Onde você conseguiu dinheiro? Sou aposentado, mas tenho minhas economias. Para que isso? Você tem barco? Nem tem aonde ir. Meu sangue ferve. Quer saber? O Gil, seu genro querido, é ladrão de cadeia! Deixa de tolice, aquilo foi coisa da juventude. E já devolveu. Juventude? Até o Júnior já tinha nascido, Palmira. Esta você não sabia, César: a santinha da Olímpia, mal ficou viúva, foi se divertir em Diamantina. Foi rezar, você sabe, e por sugestão da Tãmara. Uma senhora de quase setenta anos, por favor, Palmira. Mas precisava dar maçã pra bandido na cadeia, precisava? Evinha serelepe. Por que insisto em viver com essa mulher?

VIII

César passou a falar de todos e de tudo. Deu para criticar os netos. Os seus netos, diz. Sabe onde o Gil está estudando agora? Num colégio bicho-grilo (e levanta e abaixa as duas mãos, alternadas, dedos em vê, cara de idiota feliz). No meu tempo, o nome disso era pagou-passou, era boate. Não entende que o rapaz trabalha muito e precisa de uma escola adequada. Vive em cima da moto. Sei, sei, não é mole passar o dia inteiro trepado nela. É duro, muito duro. Tem inveja do sucesso da Beatriz, a doçura da Bê. “Sim, ganha muito bem, é uma puta pintora”, ele desdenha. Não precisa falar palavrão, sei que ela pinta muito bem. Não vence as encomendas. Só a morte dele pode me fazer feliz.

IX

Quando disse a Palmira que a Bê era uma puta pintora, tive vontade de completar: “Uma prostituta safada, isso sim.” Vó cega, neta amolada. Melhor ficar quieto. Busco outra munção. Para você sou o diabo, quase gritei, mas o santinho do Alfredo tinha outro filho! O quê?! Filha. Ficou louco? Fora do casamento. De onde tirou essa estória? Estória, não. Verdade, história. Foi o próprio Gil, seu genro, quem me contou. Na noite em que o pai morreu, sonhou com ele. O velho disse: “Filho, preciso revelar um segredo. Você tem uma irmã, mas sua mãe não sabe.” Ela riu. Ora, ora. Sonho para você é realidade... Espera eu acabar. Se fosse só o sonho, não tinha nada mesmo. Mas no velório chegou uma mulher pro Gil e disse: “Irmão”. E o abraçou. Ele olhou e teve certeza na hora: ela era a irmã dele. Não se deu por vencida: “Vai ver era só uma evangélica que foi levar o abraço ao filho do morto...” Vai ver, Palmira. Ele deixou escrito, não leu? Aquilo é coisa de poeta, César. Ó peso do tempo, tudo inventado. Ó peso da culpa. Vai, Palmira, vai ver se é a Tãmara que está ligando.

X

Não sei o que ele faz com o dinheiro. O meu, guardo. Quem sabe o amanhã? Pude trabalhar fora? Exercitar minha arte feito a Bê? Os netos realizam os sonhos dos avós. Liguei para Beatriz, você pode pintar aqui em casa? Sua avó anda louca, queria um quadro seu, pinta? Nem quis ouvir a resposta. Pinto, pinto, pinto. Não perguntei nada. Ainda vou pintar tudo, igual minha neta, César. Vou ser artista ainda. Como sua neta. Por que não some

HUGO ALMEIDA

é mineiro e reside em São Paulo desde 1984. Tem publicados o romance *Mil corações solitários* (Prêmio Nestlé-1988), a novela *Porto Seguro, outra história* e os infanto-juvenis *Meu nome é Fogo*, *Todo mundo é diferente* e *Viagem à Lua de canoa* (PNBE 2011).

Estar-aí:

A CONQUISTA POÉTICA DE UM ESPAÇO

UMA EXPOSIÇÃO DE CLAUDIA RENAULT NO COLÉGIO DAS ARTES

MARIA ANTÔNIO HÖRSTER

Claudia Renault é uma artista plástica com nome firmado em Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais, cidade onde nasceu e reside. Tendo iniciado a sua carreira artística na sua cidade natal, começou por dedicar-se à xilogravura, partindo em seguida para a criação de objetos e instalações. Tem apresentado os seus trabalhos em múltiplas exposições, individuais e coletivas, dentro e fora do Brasil. Dentre estas, destacam-se algumas coletivas, como a mostra “Leiria, Belo Horizonte – um Encontro de Culturas”, realizada na galeria 57, em Leiria, em 2000, ou as que decorreram na Galeria Marília Razuk, São Paulo – SP, em 2003, e no IDB Cultural Center, em Washington, EUA, em 2006. Claudia Renault encontra-se representada em importantes acervos como: Coleção Gilberto Chateaubriand – Rio de Janeiro R.J.; Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte MG; Instituto Cultural Itaú, São Paulo SP, entre outros.

Ligada à carreira docente no domínio da Escola Guignard-UEMG, da Universidade do Estado de Minas Gerais, coordenou e foi chefe do Departamento de Artes Plásticas. Desde 2010 frequenta um curso de Doutoramento em Arte Contemporânea, que abriu na Universidade de Coimbra, Portugal, nesse ano.

Ora é justamente desta sua experiência que partiu o impulso para a sua mais recente exposição. O móbil exterior e imediato para apresentação dos seus mais recentes trabalhos foi uma exposição coletiva,

acompanhada da apresentação global dos projetos de todos os participantes no Curso de Doutoramento, iniciativa com que a sua direção quis simbolicamente encerrar a parte curricular deste programa de estudos. Esta mostra coletiva abriu em 26 de outubro e decorreu nas instalações do imponente Colégio das Artes, o espaço que acolhe o curso. Paralelamente a essa mostra, e integrada no programa geral de abertura à comunidade, foi simultaneamente inaugurada uma exposição individual da artista brasileira, que se articula estreitamente com o seu projeto de doutoramento, submetido ao tema “Habitar como Poética”. Os trabalhos que agora apresenta estendem-se por sucessivas salas do primeiro e segundo andar do edifício. E já aqui podemos falar numa poética do habitar. Efetivamente, com a anuência da direção do curso, Claudia Renault foi-se gradualmente familiarizando com e apropriando-se de espaços sem vida, fora de uso, degradados, des-habitados, do velho edifício, aos quais transmitiu, com as suas intervenções, uma dimensão estética nova.

Mas aquilo que o espectador agora pôde apreciar num recanto do claustro do Colégio e em cinco das suas salas ligadas por uma escada interior nasceu de um processo longo e silencioso de indagação e conquista de um lugar. Tem origem numa auscultação muda, regular, persistente, de uma cidade alheia, desconhecida – neste caso, Coimbra – em que o estranho e o familiar se conjugam. No percurso de sua casa para a universidade, palmilhado em silêncio dia após dia, Claudia Renault foi



Claudia Renault no atelier

procurando pistas de existências, auscultando os sinais da existência de outros, recolhendo e juntando peças de um *puzzle*, em que nos reconhecemos como se nos víssemos ao espelho: os OUTROS e NÓS, os OUTROS e EU, os OUTROS como EU. E, neste processo de reconhecimento, com sobressalto mas também com alegria, descobrem-se os pequenos nada do nosso cotidiano, as marcas da nossa leve e efêmera passagem sobre a Terra.

Na sala que primeiro se oferece ao visitante cumprem-se, aparentemente, com maior “docilidade”, as regras de uma exposição canônica: o material recolhido encontra-se montado sobre placas de vidro, material que a artista tem explorado em trabalhos seus anteriores (vd., por ex., *Claudia Renault* Belo Horizonte, Editora C/Arte, 2009) e aparentemente encontra-se organizado de acordo com critérios tradicionais, de forma, cor, tamanho, textura. É a vida orgânica que aqui encontramos, folhas secas de árvores e fragmentos de madeiras de todos os tipos, cortiça, sementes, mas também restos de canalizações, fragmentos de azulejos, detritos de materiais de construção, fundos de garrafas de vidro e latas amolgadas pela passagem de veículos, e muitas, inúmeras, pedras. Mas também as marcas arqueológicas de existências humanas, numa paleta que percorre idades, desejos, atividades, preocupações: restos de bengalas, de lentes de óculos, cartas de jogar, senhas de autocarros, papéis anotados com uma caligrafia certinha e minúscula, uma moldura vazia, evocando a memória de afetos que possa ter representado, na ilusória

esperança de vir a ser re-habitada. Uma luva de borracha de algum operário, de um cinzento de morte, impõe-se-nos de repente, e está ali pelo gesto humano no tempo, simultaneamente investido e despojado de sentido. Mais escondida e discreta, e mais amorável, a caixinha de madeira que, de fato, transportou uma goiabada de São Lourenço, numa viagem de Minas Gerais a Coimbra. Claudia Renault mostra assim estar atenta às “coisas”, no sentido que lhes dava Heidegger e que foi central na escrita de um poeta como Rainer Maria Rilke, pondo em evidência o seu ser “não-nada”, na expressão do filósofo alemão.

Todo este material se encontra quase inocentemente alinhado em carreirinhas horizontais, como se de um catálogo se tratasse. E já aqui se instala o paradoxo e se reconhece o impulso artístico de todos os tempos: a tentativa de instaurar a ordem no caos. Mas o paradoxo abre caminho por outras vias ainda, como sejam o contraste entre a transparência das placas de vidro e a obscuridade do real, tentativamente reconstituído e decifrado pela acumulação dos múltiplos fragmentos que para ele apontam. Com esta valorização estética do fragmento, a artista inscreve-se numa linha já traçada pelos românticos alemães e explorada na modernidade.

Mas do plano humano, individual ou coletivo, que se dá à descoberta na sala principal da exposição, passa-se a outros espaços, num dos quais o espectador é convidado a confrontar-se com a pegada que deixa sobre a Terra. Claudia Renault aproveitou um compartimento interior, sem

janela e sem luz natural, para montar uma instalação em que o chão se encontra pejado de pequenas garrafas de plástico, daquelas de que todos os dias nos servimos e deitamos fora, e cujas paredes são animadas por sacos de plástico, também eles brancos e transparentes, que, impulsionados por um foco de ar em movimento, nos acenam fantasmagoricamente, lembrando-nos não só os nossos atentados contra a mãe-natureza, mas sinalizando-nos igualmente a nossa efemeridade.

Num outro compartimento, encontra-se uma instalação de cariz radicalmente diferente: através de uma nesga de janela, somos convidados a ver, em filme, um pedaço de céu intensamente azul e luminoso, rasgado pelo movimento rápido de andorinhões, que a algarzarra estrídula e vital das aves potencia.

Assenta igualmente no paradoxo a montagem que ocupa um outro cubículo do Colégio. O centro é habitado pelo tronco ressequido de uma piteira, que, na sua verticalidade, nos força a dirigir o olhar para o alto: no teto, em plano superior, uma imagem luminosa de verdes e de frescura, que ora se acende em clarões ora se apaga, desmentindo a secura da coluna que a sustenta.

E, também no primeiro andar, um último espaço, aparentemente o mais desarrumado, e também o mais agressivo, invadido por materiais resgatados do lixo, presenças fantasmáticas de objetos outrora úteis e familiares, como uma cadeira de escritório ou cadeirinhas de criança, velhas, agora desconchavadas e sem préstimo, memórias de anónimas existências humanas, na sua passagem pelo tempo. Ocorrem-nos os belíssimos versos de Camilo Pessanha: “Tantos naufrágios, perdições, destroços!/- Ó fúlgida visão, linda mentira!// Róseas unhinhas que a maré partira... / Dentinhos que o vaivém desengastara.../ Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos.”

Mas não falámos ainda dos espaços de transição. Por um lado, o recanto do claustro, em que se encontra montada a escultura de estreia da artista: paletes de madeira empilhadas jogam em contraponto de linhas, de texturas e de valores, com um monte de estilhaços de vidro dispersos sobre a relva. Por outro lado, ainda, a escada, que regista, em mais de mil

fotografias, uma atividade inversa. Se as outras salas testemunhavam o ato de recolha, estas fotografias dão conta de um outro movimento, o da dispersão. Mais recentemente, Claudia Renault tem feito arte de rua, discreta, mas insistente, colando, prendendo, juntando pequenos e menos pequenos objetos com que se defronta em espaços públicos, e fazendo assim realçar cada um deles pela inesperada junção ou estimulando com isso a criação de inesperadas e potenciais significações. Daí resultam novos objetos estéticos, humildes, efêmeros, surpreendentes.

Jogando igualmente com a palavra poética, Claudia Renault inscreveu no topo das escadas um fragmento da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, que funciona, por um lado, como *mise enabyme* dos trabalhos expostos, mas também, por outro, como registo de cariz autobiográfico e auto-avaliação do que tem sido a sua aventura coimbrã.

“ _____ ESTE É UM ABRIGO NA ORLA DO BOSQUE.
METADE ÁRVORE,
METADE CONSTRUÇÃO DE RAMOS MORTOS.
COMO CADA UM CHEGOU COM A SUA ÁRVORE (...)”

Poemas de Alexandre Marino

PONTO DE FUGA

Ao traçar duas linhas ascendentes
a partir da base do papel,
o lápis constrói a ladeira
por onde o viajante desce aos infernos.

Perdido no desenho, o viajante
implora ao lápis um destino brando,
uma rota de delícias e sombras,
entre a beleza imóvel do oceano
e as cores mornas dos becos.

O lápis constrói o mundo
sobre a pele do papel,
por onde caminha o viajor,
suicida, peregrino ou eremita,
em direção ao obscuro.

Por mais que se distancie
além do último aceno,
o viajante será sempre prisioneiro
das fronteiras do desenho.

Fantasma

Todos veem fantasmas em Ouro Preto,
ateus, agnósticos e hereges,
entre seres quase invisíveis
meditando nos beirais de suas pontes,
sentados a um canto da cozinha,
a ditar receitas a uma colher de pau
que mexe sozinha.

Espectro em noites sombrias,
nesse ponto de fuga de um desenho inacabado,
perco-me perdendo pedaços,
o lápis dá vida às correntes que arrasto.

Em madrugadas absortas,
cão à espera de afago,
procuro por meu rosto nas águas de um riacho
e só encontro sombras
onde supunha haver um sinal, um eflúvio,
e dorme essa alma submersa.



Theresza Portes

O Cavalo em Chamas

Um cavalo selvagem,
branco como o assombro,
carrega uma labareda
a aticar-lhe o lombo.

Mergulha em nevoeiro
onde uma ponte houvera,
pênsil sobre o penhasco
arrimo de corredeiras.

Este cavalo em chamas
galopa entre as brumas
à margem do precipício
por uma trilha sem rumo.

Atravessador de abismos,
o cavalo meio pássaro
enfrenta dor e cansaço
e a inépcia para o voo.

O fogo, essa estrela
cadente de encontro ao rio,
ilumina o cavalo peixe
sobre as águas bravias.

Para enfrentar o mistério,
incêndio no precipício,
resta a luz do homem
entregue à montaria.

Em seu fim e seu início
a vida costura as rotas
nos passos iluminados
em caminhos sem respostas.

Essa assustadora chama
atiça a cavalgada
sobre o rio ignoto
que encanta e ameaça.

O cavalo porta as almas
de peixe, pássaro e fera.
E essa eterna chama,
alimento de quimeras.



ALEXANDRE MARINO

mineiro de Passos, é poeta e jornalista. Publicou cinco livros de poesia, entre os quais *Arqueolhar* (LGE Editora, Brasília, 2005). Estes poemas fazem parte do livro *Exíllia*, premiado com a Bolsa Funarte de Criação Literária, e ainda inédito.

O CHAPÉU DO



PAULINHO ASSUNÇÃO

[de modo algum, senhor. não quero ser lúcido. quero ser lúdico.]
[na loja em frente, compro duas porções de elegância, duas outras de alegria, mais duas de concisão.]

[o homem-que-não-é-edgar-allan-poe puxa um corvo pelo pescoço na rua da bahia. o soldado dá voz de prisão ao corvo.]
[o menino perguntou a francisponge se a coisa coisava.]

[onze da manhã: ele vai à casa das mulheres núbeis na rua tomé de souza. bebe leite de ninfas. come ambrosias de anjas. lê bernardo soares.]

[ia ontem à noitinha um goliardo a caminho da taberna. levava duas línguas: uma, para uso suave; outra, para uso áspero.]

[bilhetinho: "dora: encontre-me amanhã às 5 da tarde diante do 45 da rua machado de assis. venha de vermelho. beijos. joséantônio."]
[passava-se por leminski com as meninas da bahia; dizia-se rimbaud em um beco escuro e turvo de olinda.]

[de tanto andar, belohorizonteacima, belohorizonteabaixo, ele começou a virar santo.]
[ver o céu em tempestades de janeiro e descobrir nele outros dicionários.]

[um rimbaud, um baudelaire, um lautrémont: três assoviadores de valsas nesta manhã de belo horizonte.]
[em jabès, a palavra nômade no deserto. em lezama, "o peregrino imóvel de mim mesmo".]

[de muitas partes somos feitos e, às vezes, todas as partes se encontram para um breve e misterioso colóquio.]
[joguei palavras às águas do tejo; mas o tejo as devolveu.]
[joguei palavras às águas do douro; mas o douro as devolveu.]
["não terás o meu livro para ser fatiado em sua coluna sabadal", disse o autor, antes de pegar o trem para o fim do mundo.]

[qual alcaloide toma o poetaastro quando verte ao papel o poema sentimentaloidé?]
[uma lira dos sessent´anos deve ser guerrilheira e ferina, desregrada e fescenina.]

[dizia gregóriolander (serro, 1927; juiz de fora, 1968): "mineiro quando vai para são paulo empina a alma e esquece a lira".]
[o dono das águas veio na madrugada e nos obrigou à cantoria dos dizeres doces. nossas bocas vazavam ácido.]

[o senhor das letras, oblongo, pisava pescoços de aspirantes assim que um qualquer levantava um manuscrito.]
[as senhoras das trovas, com os seus maridos generais, assinalavam com os cílios os que iriam para o calabouço.]

[quase simples. quase minúsculo. quase a migalha sobre a mesa noturna. quase-quase. nessa inconclusão do quase, nasce o poema.]
[todo poeta deveria ter um porrete atrás da porta para se defender da melosidade.]

[era um escritor bem estabelecido na praça: já pessoa jurídica, com logomarca, dono de mausoléu e estátua.]
[não apregoo o peixe que vendo, senhor. só o deixo à mostra na minha banca.]

[a madeira da amizade, quando lavrada, desbastada, chanfrada, chega à essência: quatro, cinco, seis amigos, se muito – e de fato.]
[a lira dos sessent´anos é lira de um sobrevivente: um passo a mais, santo; um passo a mais, demente.]

[em março de 1973, pela ruta 9, 6 da tarde, a caminho de santiago-delester, choviam utopias do céu argentino.]
[em março de 1973, eu tinha uma mochila verde, de lona, e a travessia de buenos aires, a pé, durou 8 horas. e passei perto de borges.]

TAMANDUÁ

[na infância, almofariz era objeto, não era palavra. agora, depois de velho, almofariz é palavra-reminiscência.]

[é conveniente não fechar o cadeado da noite; alguma estrela ainda pode estar fora de casa.]

[entre as sementes que plantamos, morreram as previsíveis, fecundou a do mistério.]

[conciso é o olho, hiperbólica é a língua.]

[bem-aventurados os que leem as desnovidades.]

[bem-aventurados os que hoje desopinam.]

[nem a cotovia canta quando o mercado alarida.]

[chamo de cérebro-alice que usa o verbo alavancar.]

[de noite, o capinzal sob vento imitava um campo de cílios.]

[o comboio só parou para salvar uma formiga de um besouro.]

[o velho disse: "escrevo porque, quando falo, não sou escutável".]

[no muro de dona amália, está escrito: "perdeu-se galo com voz de franksinatra".]

[o toma-lá-dá-cá da vida literária, sem tirar nem por, é igualzim ao toma-lá-dá-cá da vida política.]

[em tabuleta na estante, acintosamente visível, ele escreveu a máxima: "jamais facilitar a vida do leitor".]

[a mensagem? ora, a mensagem é um envelope vazio.]

[passo a passo, quanto mais ele publicava, mais era esquecido.]

[não, a noite não é escura. a noite é a vontade imensa de estar acesa.]

[pois é: dentro do poeta gráfico, morava o poeta prolixo.]

[sábio o cisco que se escondeu da chuva debaixo do circunflexo.]

PAULINHO ASSUNÇÃO

mineiro de São Gotardo, é poeta e jornalista.

Poesia e

ITALO MORICONI

As estéticas e as poéticas sem dúvida brigam entre si, pois refletem diferentes éticas, eróticas, padrões de leitura, políticas da escrita. Tais diferenças conflitivas não precisam ser vividas de maneira excludente, cada lado sonhando exterminar o outro, com isso construindo suas armaduras discursivas de ataque ou vilipêndio. Pode-se dizer que o princípio da convivência mais ou menos competitiva entre forças (ou pulsões) diversas, porém legítimas pelo simples fato de existirem, tem prevalecido no campo (arena, palco) da poesia literária brasileira, refletindo na esfera da cultura o ímpeto de democracia vigente no país desde os anos 80 do século passado. Nesse sentido, o atual capítulo da história da poesia brasileira começou nos anos 90. Nossa contemporaneidade começa na virada de século. As palavras mais utilizadas para mapear e descrever esse momento foram “pluralismo” e “diversidade”, em contraste com o que passou a ser diagnosticado como “dogmatismo” anterior.

No início dos anos 90, no eixo Rio-São Paulo, poetas como Carlito Azevedo e Arnaldo Antunes deram uma guinada cosmopolita. Em suas dicções o ponto de partida era uma informação referencial que tinha muito a ver com

a cultura concretista. O diferencial na poética de Carlito Azevedo, naquele seu momento de estreia, era juntar a informação concretista paulista à informação marginal carioca (esta na prática informação neomodernista). Um texto poético alimentado por essas duas águas era sintoma e prenúncio de que estava próximo o fim da guerra fria no campo da poesia brasileira. Com efeito, as novas gerações poéticas pós anos 80 recusaram o clima bélico que marcara desde os anos 60 as relações entre a turma identificada aos concretistas e a turma identificada ao modernismo clássico, dos anos 40-50. Uma história mais fina desses embates no campo da poética deverá necessariamente relacioná-los à história intelectual, com especial atenção às linhas de força definidas pelo sistema universitário (com suas clivagens internas diante da hegemonia uspiana) em confronto com os circuitos extra-universitários da boêmia, da imprensa cultural, das contraculturas e do pop mais ou menos midiático.

De tal maneira a diversidade proliferante marca as últimas décadas, que o olhar crítico-histórico já não pode ter a pretensão de emitir conceitos totalizadores, buscando fixar marcas, hierarquias, linhagens fechadas nos

crítica, aqui e agora

(ENSAIO DE SÍNTESE E VOCABULÁRIO)

marcos bem estabelecidos de um “quadro panorâmico”, ante-sala da consagração canônica pelas instituições de regulação da linguagem. Pode-se quando muito lançar um olhar panorâmico, movido por vontade de ver abrangente, descrevendo/avaliando as cenas projetadas por poemas, obras em progresso, assinaturas. Subsiste a necessidade da prática disciplinadora da sistematização, mas torna-se inviável chegar ao Sistema conclusivo. Estamos portanto às voltas com surveys e rastreamentos, a traçar roteiros, visando mapeamentos.

À medida que nos afastamos temporalmente da virada e adentramos o novo século, novas ondas poéticas, desejos, vocabulários, tendências brotadas das anteriores emergiram, estenderam-se, consolidaram-se. E assim, nos vemos enredados em cenários, em contextos de textos que vão além dos figurinos envergados pelas gerações 90/00. Complexificação, descentralização, replicação imperfeita, porosidade – são valores em vigência, forças em expansão.

Na poética, na estética, na ética prática, intensifica-se a vontade de abrir. Abrir o verso, abrir o poema, abrir o livro, abrir o sentido, abrir a própria língua para novas experiências de tradução, de que poetas mais jovens saem à cata, sensor à mão. Uma ideia na cabeça, uma caneta-câmera na mão, nos desvãos da linguagem. Abrir enfim até mesmo as noções-fetice

de “poesia brasileira”, “poesia contemporânea brasileira”. Declaração recente de Angélica Freitas, que menciono de memória, ilustrava tal desfastio ativo. Dizia ela, em tom de boutade, não estar interessada na “poesia contemporânea brasileira”. Interessada em poetas, sim, em alguns poetas com certeza, mas não (assim a entendi) na narrativa épica e ideológica do grande monumento que seria a Poesia Brasileira.

Deixadas de lado ambições monumentalizantes, deve o crítico contentar-se com o seguinte ponto de partida: existem os poemas, ponto. Pontos. Pontos de interesse, alguma luz, grumos onde se acumulou certo conflito de sentido, alguma convulsão do belo, do belo-irônico. E existem os trabalhos, as obras em progresso, que se vinculam mediante percursos na linguagem (artesanias das formas, do sentido) e podem configurar assinaturas. Ao crítico, a tarefa da leitura, fazendo mover-se a ciranda do poético. Ciranda: o poético instala-se lá onde existe a interlocução da leitura, sem esquecer que o ato da escrita já fôra de saída um ato de leitura – ou desleitura. A voz enunciadora é assinatura, cujo ateste ou legitimidade depende do ato da leitura crítica (profissional ou não).

Se existem poemas, é porque existem os poetas, vozes enunciadoras, labor do nome,

bruxuleante. São poetas no Brasil, do Brasil. Ao crítico dotado do olhar panorâmico, cabe então estabelecer as redes de afinidades ou desafinidades que melhor permitam pensar cada poeta em sua projeção. Poeta e crítico, escrita e leitura, enredados agora no novo contexto de textos, com seu novo contexto de referências, como apontarei adiante.

Enredados quer dizer: produzindo em rede, produzindo redes. Redes entrecruzadas projetando cenários prismáticos. Deve-se portanto entender como hipótese de trabalho a expressão “poesia brasileira” aqui utilizada, esboço de uma narrativa assinada.

Poesia no Brasil? Do Brasil?

Poesia em língua brasileira, seria na verdade este o meu critério de percurso. Pressupondo que a língua, também quando submetida ao ato poético, é campo de forças, arena de pulsões contraditórias, dialogando ou disputando espaço entre si, numa dinâmica cujos resultados pontuais configuram relações de hegemonia em cada instância de texto e/ou de assinatura. Umhas forças são enfatizadas, outras recalçadas ou excluídas. Se a democratização formal e real da sociedade política trouxe a democracia para o campo literário, trouxe também a possibilidade, na verdade a pressão, pela abertura da língua por dentro e por fora, desrecalcando forças disruptivas. Já não se trata mais do poeta

como “antena da raça”, guardião da língua da República, de Ezra Pound, ou do poeta purificador da língua da tribo, de Mallarmé.

Está em pauta a tensão, jogo ou embate entre uma pulsão voltada para tornar impura a língua culta canônica e outra voltada para purificar ou essencializar a língua banal do todo-dia. Quanto às demandas da República, trata-se agora do trabalho de repetição e reinvenção da língua brasileira, inclusive nas tensões multilingues e bilingues. Multilinguismo social e poesia da periferia, hip hop no verso. Bilinguismo da fronteira, poesia em portunhol (Douglas Diegues). Multilinguismo do brasileiro que viaja ao centro da Europa (Ricardo Domeneck), multilinguismo da etnopoiesia (Antonio Riserio, Pedro Cesarino). Bilinguismo de gênero: língua é corpo (Angélica Freitas).

Há um abismo histórico, geracional, de repertório de referências, separando a cena poética de hoje da cena poética canônica dominada pelos mestres modernistas do século 20. Os modelos referenciais dos poetas e das poetas estreados nas décadas recentes são diversificados – cada poeta tem seu panteão particular. São também fortemente cosmopolitas (globalizados, internacionalizados), tendo presença marcante a citação de ícones do cinema, do rock, além de outras manifestações do pop, tanto underground quanto mainstream – com ênfase no primeiro, por suposto. Em contraste, a geração dos anos 70 (poesia marginal) fez poesia basicamente a partir da leitura interpretativa do grande cânone modernista. Antes dela, os mestres modernistas tinham se alimentado do grande cânone moderno universal, a grande tradição poética basicamente eurocêntrica.

Se até bem pouco tempo atrás um projeto de conhecimento da poesia brasileira implicava na tarefa infinita de interpretar o legado textual deixado pelos grandes mestres, hoje o que se coloca é a tarefa infinita de interpretar as obras produzidas por poetas estreados ou consagrados nos últimos dez a quinze, no máximo vinte anos. Os grandes mestres modernistas serão relidos e ressignificados através

do crivo da nova cena e não vice-versa. Através da antropofagização da poesia brasileira dos anos 90/00 para cá é que serão elaboradas novas chaves de leitura, válidas para reatualizar, quem sabe, como nosso, aqui e agora, o cânone modernista do século 20. Essa é uma das ideias-força que moveu a criação da coleção Ciranda da Poesia, por mim coordenada. Nela, poetas e críticos da mais recente geração leem a poesia em progresso dos estreados nos anos 90 e releem a poesia dos agora veteranos poetas dos anos 70, a geração marginal. Leitores da coleção poderão constatar os deslocamentos sofridos pelos paradigmas de leitura de poesia, configurando uma efetiva transformação arqueológica no campo literário, ainda não suficientemente pensada – é hora de praticar a crítica da crítica, a reflexão metacrítica sistemática.

Para o crítico de poesia, para o historiador da cultura ou da literatura, coloca-se hoje, como sempre, a indagação sobre as condições de existência do poema. Terreno dramaticamente marcado pela dupla inserção da arte poética: arte do dizer, arte da escrita. Boa parte das diferenças entre projetos poéticos na língua brasileira ancora-se na inclinação por uma dessas opções, atualizando o dilema/conflito entre a possibilidade da oralização do poema e a possibilidade do poema como coisa mental, como operação intelectual de leitura silenciosa. É também o dilema entre poesia como arte pública e poesia como segredo íntimo compartilhado.¹

Abrir o livro de poesia é como abrir uma janela, escreveu Mario Quintana. Todo poema existe, portanto, à beira de, existe num parapeito, mirando o horizonte da oralidade. Esta, ao ser enfatizada, leva ao encontro com a fala, seja na busca de vocalização do poema, seja na incorporação ao texto de algum tipo de representação do coloquial. Por outro lado, a origem moderna da poesia como arte da escrita e da leitura silenciosa e solitária, verbalização sublimada (mentada) e projetada sobre a página do livro, na prática conduziu ao encontro da poesia com as artes gráficas e visuais. A forma do verso (ou seja, o ritmo do poema) deixou de ser apenas questão de acentos e métricas

e passou a ser, também, problema de distribuição tipográfica na página branca. Por sua vez, tal liberdade tipográfica engendrou novas sonoridades.

Em texto anterior², contrapus esses dois lados constitutivos do campo da poesia literária no Brasil buscando distinguir uma estética da eloquência de uma estética do rigor, esta dominante na crítica institucionalizada. Poesia visceral de um lado, poesia como *cosa mentale* de outro. Poesia referenciada à fala de um lado, poesia referenciada à busca de forma e sintaxe de outro. São dois lados via de regra mutuamente excludentes no nível do discurso crítico, ou dito de outro modo, no nível das ideologias que informam o discurso crítico. Porém, podem mostrar-se inseparáveis no poema, pela condição mesma de existência no parapeito, existência à beira, entre o dentro da letra e o pra-fora da fala. No nível do texto, a relação entre o eco da fala no poema (eloquência) e seu sequestro pela cifra da letra (rigor) pode se dar em termos de gradação, de dosagem. Uma maneira de observar a relação entre poética da eloquência e poética do rigor é a relação entre fluxo da fala e ciência do corte. O rigor poético pode ser entendido como rigor do corte, visando quebrar ou interromper a fluência da fala, estabelecendo o embate entre poesia crítica e poesia comunicativa. Como diz um verso de João Cabral, obstruir “a leitura fluviante, flutual”.

É importante distinguir a recuperação ou indagação do valor da eloquência na prática da poesia literária (poesia escrita) de um elogio à grandiloquência própria da ciência retórica, embora uma poética da eloquência, pensada a partir de si própria, diga respeito, em primeiro lugar, à poesia destinada imediatamente ao público. O campo da poesia literária no Brasil, bastante francófilo em determinados circuitos de produção muito ligados seja à universidade, seja à herança dos debates modernistas e vanguardistas, praticamente banuiu a questão da poesia pública, fechando-se no espaço defeso do rigor, tematizado ou praticado frequentemente como estratégia de resistência a uma politização panfletária ou à total submissão da literatura aos temas dados pela cultura de entretenimento dominante, com sua demanda

de sublitteratura sentimental. O que estou propondo aqui, porém, é muito mais um repensar a eloquência a partir da poética do rigor. Trabalhos como os de Marília Garcia ou Alberto Pucheu, tão diferentes entre si, apontam para isso.

Trata-se de lidar com ecos da comunicação numa superfície textual mais ou menos cifrada (pelas imagens superpostas, pelas elipses) do que de comunicação propriamente dita – embora esta seja também interessante: basta pensar no tipo de presença de um poeta como Chacal no Rio de Janeiro para ver como há muito ainda a ser explorado pela reflexão crítico-histórica nesse terreno. O fato é que a destinação pública do poema tornou-se premente à medida que seu caráter performático, seu enraizamento no aqui-agora de um corpo coletivo formado por poetas/poemas/leitores-auditores veio assumindo importância com o desenvolvimento tanto do simulacro técnico em tempo adiado ou em tempo real, desde a gravação de discos e CDs até o Youtube, quanto das estruturas presenciais de entretenimento massivo. Hoje a literatura e a poesia ganharam, elas também, seu nicho no latifúndio do espetáculo. Até mesmo alguns centavos dos financiamentos privados e públicos à cultura são carreados para elas.

A voz humana falando o poema, a leitura silenciosa da página impressa do livro, dizem respeito à base material do poema. No entanto, esta se encontra impactada pelo advento do hipertexto, mais uma volta na espiral horizontal e expansiva das relações entre tecnologia e poesia, que é um aspecto da relação mais ampla entre tecnologia e arte, tecnologia e cultura, tecnologia e discurso. Hipertexto: tela digital, multipágina escrita/auditiva/visual. Com o hipertexto caminhando para hegemonizar tecnicamente a comunicação de conteúdos, fica abalado o lugar do livro, suporte essencial do poema moderno como coisa mental.

No paradigma do impresso, mesmo quando o/a poeta não quer, o poema é objeto linguístico fechado, limitado pelas fronteiras da

página de papel e pela estrutura de começo/meio/fim das páginas do livro, algo que também estabelece os limites daquilo que a crítica e a interpretação podem ou devem fazer. Ocorre que esse livro-objeto impresso constituiu modelo subjacente a todas as formas de organização do pensamento, desde que se consolidou a civilização gutemberguiana. Se os livros individualmente, em sua proliferação infinita, existem para produzir sentido(s) incessantemente, o pressuposto de que tudo tem Sentido pode ser visto como efeito da projeção da forma Livro.

O mundo como produto do Livro. Em relação a ele, o hipertexto digital representa uma revolução, afetando o coração do poema. Não é o livro como objeto impresso singular que vai morrer. Seu circuito se refuncionalizará, seus mega e micro mercados sobreviverão. A crise, declínio ou refuncionalização relativizadora do livro certamente traz a pulverização do Sentido, enquanto Sistema conclusivo subentendido. A base agora é a proliferação rizomática (para usar o termo deleuziano) das redes, com seus nós e grumos de significação, aproximados por contiguidades, superposições, cruzamentos.

A condição contemporânea do poema está nas antologias e revistas atuais. Mas o que é uma revista de poesia na cena atual? Quem quiser escrever o capítulo sobre a poesia literária brasileira na virada dos séculos 20/21 terá que necessariamente pesquisar nos sites e blogs, desde os mais institucionais, como Portal Literal, a outros mais porosos, como Cronópios. Os sites são, no campo digital, o que eram as revistas na hegemonia do impresso. Cito aqui fortes candidatos a fornecer traçados interessantes para mapear os anos 90/00: Sibila, Agulha (de Fortaleza), mododeusar.

Como organizador de antologias, não posso deixar de finalizar sem destacar duas antologias de que gosto muito e que, a meu ver, apontam caminhos para as tarefas inesgotáveis da leitura e da sistematização. São duas antologias on line: *Enter Antologia Digital*, sob curadoria de Heloisa Buarque de Hollanda e *As escolhas afectivas*, criada pelo poeta bilingue Anibal Cristobo. A primeira expõe a

diversidade de lugares de produção do poético hoje, em múltiplos suportes – escrito, visual, auditivo, apontando para a relativização do impresso como habitat natural do poema. Já *As escolhas afectivas* busca praticar o que denomina “curadoria autogestionada de poesia brasileira”. A partir do núcleo inicial de convites (poesia, praça de convites, diria Drummond...), os poetas participantes vão indicando os demais, numa aplicação prática da lógica das redes. A antologia vai proliferando sem controle central, oferecendo ao leitor-seguidor possibilidades diversas de construir afinidades e não mais hierarquias fundadas em juízos de valor, que sempre foram, afinal, juízos afetivos. São antologias de poesia-em-rede, instaurando o diálogo crítico como interlocução democrática no campo da poesia.

¹ Marcos Siscar faz uma interessante discussão da diferença entre compartilhar e publicizar poesia literária em “O discurso da crise e a democracia por vir”, (SISCAR, 2010, pp.17-40).

² MORICONI, 2009, cf. Referencias Bibliográficas

Referências bibliográficas:

MORICONI, Italo. Cinco mais cinco mais cinco. E tudo mudou na poesia brasileira, in Sérgio Cohn (Org.), *Inquietação-Guia – 15 Poetas em torno da Azougue*, p.p. 5-11 (Prefácio). Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2009.

PEDROSA, Celia. *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade*. Niterói, Editora da UFF, 2011.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas-SP, Editora da Unicamp, 2010.

ITALO MORICONI

é carioca, professor universitário e poeta.

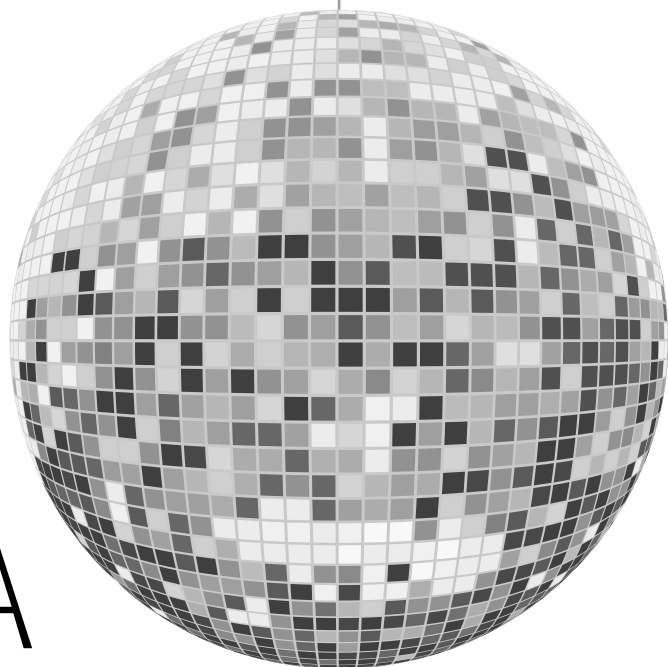


TEMA

Aprimora os punhos e adora-te até o avesso.
 Põe os pregos no teu drama
 e estira o corpo aqui dentro.
 Faz logo um estrado pra essa mania de doer.
 O amor justifica aquela
 embriaguez,
 vai se recapitulando pela linha telefônica,
 vem arengando
 até dar nisso.
 E uma família de aflições siamesmas
 também reclama o bocal do registro.
 Participo num viver bruto
 que confunde as estações
 e luxo:
 afino o timbre do desejo,
 – vaga de sujeito e sem aplauso –
 já sou quase um mau romance.
 A rua me suja as unhas.

BALADA

A cinderela está cansada, cansada.
 Calça meias de elanca pra sobrenadar de noite.
 Resiste brochuras e teima em estalidos,
 ao bem-criado das ligaduras,
 contra o fusco que se assanha nas vistas – toda lua tem sono.
 Dança sobre a mão lassa do mundo, quando as horas
 blindam os soluços e atravessam crianças a portos felizes.
 Quando a cena se suspende e o elenco de sanhas e febres se retira,
 quando todas as lâminas estão dobradas e até os abismos se contraem,
 quando viver é um conto sem riscos, quadro sem expressão,
 ela fulgura no seu entreato.
 E dança.



A BAILARINA

(VARIAÇÃO)

I
 ensina uma linha de vértebras
 sobre o devaneio tenso dobra-se a bailarina torta
 há uma luz que campeia pelos seus metros
 a bailarina vive como sugestão cadente
 enquanto as cabriolas
 lhe terrenam
 contida no costume de virgem
 os drapeados lhe chumbam o serviço
 no embalo decoroso da suíte
 um corpo
 impermeável ao sol
 põe-se em festa
 deita sua alegria gris
 e seu delírio branco
 artefato do poeta

II
 o chão é
 ente de seu eixo exercido
 onde abanca suas conjunturas
 e salta os barrotes de algum desvão
 imaginário
 do ventre da vida
 calcada ali
 sopro que a ribalta emoldura
 estampa da vertigem
 roda no tempo
 que é seu sólido mar

III
 figurativa
 – só –
 pelo caudal do lance da noite
 ela trepida
 (emparelhada pelo vazio)
 como pudesse reter
 relance-ar
 desterrada
 sem elemento ou nome civil
 investida
 no verbo de sua silhueta
 no gabarito de sua artesanaria

IV
 tarda numa delícia cheia de dor e método
 a bailarina desafia as raias
 até os limites de sua matéria
 além dos olhos que veem o estar e a graça
 da tolice que diz belo à queima-roupa
 a bailarina que é urdidura
 deriva margem contrária
 à marcha pressurosa
 do fim

V
 sem arte
 a bailarina é feia
 quando o pano de boca desce
 ela é
 desfigurada
 e o seu destino
 branco
 branco
 branco
 força o anteparo da fantasia
 cede o traquejo
 e a tesura
 e enxágua a figura
 que cai
 culpada
 aos pés
 do chão.



NATHALIA CAMPOS
 mineira de Belo Horizonte, é poeta e mestrandia em Teoria
 Literária na UFMG.

A poesia brasileira, hoje

CARLOS FELIPE MOISÉS

Nosso tema – a poesia contemporânea – nos convida a indagar pelo que há de mais atual e inovador na poesia brasileira. Minha primeira dúvida (outras virão) é a noção de “contemporâneo”. Os últimos 10 anos? Talvez seja muito; quem sabe, apenas 5? Ou podemos pensar em 15 ou 20? Se recuarmos um pouco mais, será legítimo considerar “contemporânea” a poesia dos anos 30 ou 40 do século passado? Sim, eu sei, tudo isso é relativo, e ao colocar a questão da abrangência de “contemporâneo” só faço realçar a relatividade da posição em que me encontro, ainda que fosse apenas por injunção cronológica.

A dúvida pode ser resolvida sem dificuldade. Basta convencionar, por exemplo, que nos limitaremos à poesia divulgada de 10 ou 15 anos para cá, ou a partir de 2001, quem sabe. Em princípio, qualquer data simpática ou qualquer cifra redonda serviria. Mas com isso resolve-se apenas o protocolo da tarefa, deixando para mais adiante a dúvida maior, que indaga pela vigência do contemporâneo. Toda manifestação poética reconhecidamente inovadora – “atual”, portanto – está condenada a deixar de o ser algum tempo depois, desbancada que será por outra ainda mais avançada. Quanto tempo dura ou deve durar a novidade? Pergunta capciosa, sem dúvida. Nossa matéria não é o tempo cronológico, mensurável, não estamos lidando com o relógio ou o calendário, mas com a pulsação irregular e imprevisível da poesia, no seu largo espectro. É óbvio que a novidade prevalecerá até que surja algo ainda mais inovador, e o intervalo tanto poderá ser de algumas décadas como de alguns anos. Não temos como prever nem impor qualquer medida a priori.

A pergunta, porém, talvez não seja “Quanto tempo dura ou deve durar a novidade?” mas sim “Qual é a nossa expectativa quanto a essa duração?”, e aí já temos uma resposta: quanto menos durar, melhor. Tal expectativa se baseia na constatação do ritmo cada vez mais acelerado

com que as mudanças têm irrompido, do início do século passado até os nossos dias, independentemente de serem ou não mudanças para valer. A aceleração não chega a ser um fato, apenas indica uma tendência: “atual” para nós é (não tem sido assim?) uma faixa temporal cada vez mais estreita e fugaz. Por isso não deveremos ficar muito entusiasmados com a grande revolução poética que tenha eventualmente eclodido hoje, 24 de outubro de 2012, em algum dos milhares de sites dedicados à poesia na internet, digamos, já que até o final da semana outra ainda mais radical deverá ocorrer.

Por outro lado, a aceleração do ritmo tem que ver, de alguma forma, com o notável crescimento da nossa produção poética nos últimos 10 ou 15 anos. A todo momento surgem novos poetas, em quantidade nunca vista, o volume das edições de poesia supera, em larga escala, a média dos períodos anteriores, graças em parte à produção independente, dos poetas que se autoeditam, e às incontáveis pequenas editoras que se valem do estímulo da publicação sob demanda. E ainda cabe assinalar a fartura de poesia, nova ou velha, que circula hoje na internet. Quantidade obviamente não é qualidade, mas é um fato a meu ver nada desprezível: nunca se praticou nem se divulgou tanta poesia no país como na atualidade. (Lautréamont não esperava que a poesia fosse feita por todos? Pois então, parece que aí o temos.) E o fato interessa, quero crer, ao nosso tema. Eu, por exemplo, não me sinto capacitado a emitir opiniões sobre “a poesia brasileira contemporânea”, já que só tenho acesso a uma pequena parcela daquilo que, nos anos recentes, se abriga sob o rótulo “poesia”.

Minha visão da poesia brasileira, época a época, embora eu lute contra isso, sempre foi parcial, mesmo quando eu podia estar informado a respeito de tudo quanto se publicava. É que não tenho o dom de abstrair por completo, por mais que me esforce, as minhas preferências, o meu gosto pessoal. O que dizer, então, do entendimento que eu possa



ter de uma poesia cuja totalidade desconheço? Que avaliação eu faria dessa produção poética se não tenho como saber, com segurança, quantos e quais livros de poesia foram publicados, no país, nos últimos 10 ou 5 anos, ou meramente no ano passado? Uma coisa é a visão parcial, como acabo de descrevê-la, baseada em escolhas e critérios pessoais, mas com amplo e diversificado conhecimento de causa; outra muito diferente é a visão fatalmente unilateral, baseada apenas naquilo que por acaso (quase sempre é por acaso) tenha chegado ao topo da minha escrivinha.

Por isso não me sinto à vontade para arriscar qualquer resposta à pergunta “O que há de mais atual e inovador na poesia brasileira contemporânea?”. Prefiro confessar que não sei responder. Limito-me a expor as minhas dúvidas e discorro sobre o nosso tema em sua generalidade – tema que me diz respeito e me atrai há mais de 50 anos, desde que estreei como poeta, em 1960, e nunca deixei de me indagar, ano após ano, pelo que há de mais atual e inovador na nossa poesia. Houve momentos em que julguei ter atinado com a coisa, mas em seguida algo novo surgia e o edifício arduamente construído, já desatualizado, vinha abaixo. Eu me via então na contingência de repensar tudo do zero – como volta a acontecer agora, nesta oportunidade. Melhor repetir: não sei, não tenho sido capaz de saber o que há de mais atual na poesia brasileira, hoje. Mas, se me permitirem imitar o jagunço Riobaldo, desconfio de alguma coisa.

Desconfio que as dúvidas não seriam tantas se houvesse entre nós um consenso, um entendimento mais ou menos comum, a respeito da história geral da moderna poesia brasileira, essa história que começa, digamos, em 1922. Mas esse consenso não existe, limitando-se à superfície de certa seriação cronológica, imóvel e consagrada: os pioneiros de 22; a “reação espiritualista” dos poetas dos anos 30; a geração de 45; e, a partir dos anos 50, os concretos. Sabemos que isso deixa de lado uma boa parcela. Para citar só alguns, onde enquadrar, aí, Joaquim Cardozo,

Sosígenes Costa, Guilhermino César, Manoel de Barros, José Paulo Paes, Renata Pallottini? João Cabral, tendo estreado em 1942, não tem lugar nesse arranjo, mas isso não lhe faz falta. Cabral foi sempre considerado um caso à parte, ocupando um lugar próprio, exclusivamente seu. Mas o caso seria outro se essa história não se limitasse à seriação linear dos “ismos” ou gerações, e se interessasse pelos módulos comuns, pelas constantes e pelas linhas cruzadas. Aí veríamos que a dívida de João Cabral para com os poetas estrangeiros de sua predileção (Valéry, Mariane Moore, Cummings) não é maior do que a por ele contraída, desde sempre, com o substrato da nossa tradição lírica, que ele simulou renegar até onde foi possível (o poeta não é um fingidor?), só para desafiar a imaginação crítica dos seus incontáveis leitores, admiradores e seguidores.

E depois da neo-vanguarda concreta, dos anos 50? Bem, “depois” é o largo tempo em que a seriação cronológica parece multiplicar-se em varias direções ou em eventos isolados, dando a impressão de que a história teria deixado de caminhar em linha reta. Mas é só impressão. Graças a esse tempo, que é o nosso, ficamos sabendo que a história jamais caminhou em linha reta, a não ser na mente dos comodistas que optam pelo arranjo retilíneo dos “ismos” e das gerações. Ou dos oportunistas que se empenham, com afincos, em tirar proveito do esquema consagrado. Por isso desconfio, em suma, que nesta Mesa-redonda só serei capaz de dizer algo que faça algum sentido se tentar refazer o percurso histórico que vem da grande rebelião dos anos 20 e chega até os nossos dias, sob o signo da ideia de “vanguarda”, isto é, a ideia da história que progride na medida das inovações que promova. Peço então que me concedam retomar umas trivialidades “históricas”, a fim de destacar uns pontos merecedores de reflexão.

O marco inicial das nossas vanguardas é a Semana de Arte Moderna, de 1922, com suas três noites, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro, dedicadas a conferências, declamações, exposições, apresentação de peças

musicais, debates e proclamações, com o intuito de chocar, escandalizar o público. Depois seguiu-se, ou teve prosseguimento (pois vinha de antes), um intenso trabalho de doutrinação, através da imprensa, debates públicos, eventos e happenings vários, e sobretudo através das obras inovadoras que foram surgindo e da quantidade de revistas nas quais os “modernos” firmavam suas posições. A repercussão foi intensa, proporcional ao conservadorismo dominante nos meios culturais, e o espírito de rebeldia alastrou-se pelo país, sempre encontrando resistências que foram sendo, aos poucos, superadas, e teve desdobramentos que repercutem em sucessivas metamorfoses até hoje, quase um século depois.

Nas manifestações que então se deram, há uma mescla heterogênea de expressionismo, futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo etc., novidades importadas da Europa, com o intuito de “atualizar” as artes, a literatura, a cultura do país. É digna de nota a escolha da data, 1922, ano em que se comemora o primeiro centenário da nossa independência. O grupo de jovens artistas que realizou a “Semana” podia ter vindo a público, com o mesmo propósito de rebeldia e modernização, já a partir de 1914 ou 1917, mas todos preferiram aguardar a data do centenário, para sublinhar a ironia: um século depois da independência política, a independência artística e literária do país ainda estava por ser proclamada. Mas, como as novidades vinham todas de fora, o movimento enfrentou de saída um dilema aparentemente intransponível, que de algum modo se prolonga até hoje: universalismo x regionalismo, cosmopolitismo x localismo, internacionalização x valorização da nacionalidade. Ainda não se falava em “globalização” mas já estava em curso o processo que levou ao quadro de impasses hoje enfeixado sob esse rótulo.

Nossos vanguardistas se orgulhavam de sua plena sintonia com o que havia de mais avançado em matéria de arte, na Europa, mas ao mesmo tempo era notório o desejo de adaptar as novidades estrangeiras à realidade nacional, imprimindo-lhes um timbre próprio, exclusivo. Daí o paradoxo enunciado acima. Quanto a isso, a situação não é nova, é a repetição ou a retomada do que já vinha ocorrendo desde o século XVII ou XVIII, quando começou a se desenvolver, embora a partir de modelos importados, mas aclimatados ao Novo Mundo, uma literatura genuinamente brasileira, diferenciada. Araripe Jr., crítico e historiador oitocentista, hoje virtualmente esquecido, já falava em “obnubilação”, isto é, o encobrimento da “exótica” arte europeia, devidamente adaptada às prerrogativas e às marcas próprias de uma literatura nacional, tão “brasileira” quanto possível. A partir da eclosão das vanguardas, em 1922, falar-se-á, por exemplo, em “antropofagia”, isto é, a deglutição da cultura das ex-metrópoles, sob a égide das peculiaridades culturais da ex-colônia. (Difícil, a propósito, lidar com arte de vanguarda sem recorrer ao jogo dialético desenvolvimento x subdesenvolvimento. Mas na oportunidade desta Mesa-redonda não pretendo enveredar por aí.)

A partir desse excursão simplificado, poderíamos perguntar: que relações vêm mantendo as vanguardas, claramente vocacionadas para o cosmopolitismo, com a tradição lírica brasileira, que aos poucos, e de longa data, vai consolidando as suas marcas regionais? E quais os seus efeitos nos dias de hoje? Seriam necessárias dezenas de páginas para quando muito chegar perto, quem sabe, de equacionar a questão. Não tenho alternativa senão optar por uma síntese simplificadora, esquemática. Nossa tradição lírica, anterior à vanguarda do início do século passado (Gregório, Gonzaga,

Gonçalves Dias, Castro Alves, Bilac, Cruz e Sousa, Augusto dos Anjos – para assinalar apenas os marcos decisivos), ao mesmo tempo em que tem a sua riqueza e o seu poder de formação reconhecidos como forças até hoje atuantes, inclusive pelos rebeldes de 1922, tem sido também condenada, vez ou outra, à obsolescência, quando não à inexistência (!), pelos fanáticos da novidade radical. É o “fetiche do novo”, como o chamei num ensaio recente, que figura no meu livro *Tradição & ruptura*, recém-publicado.

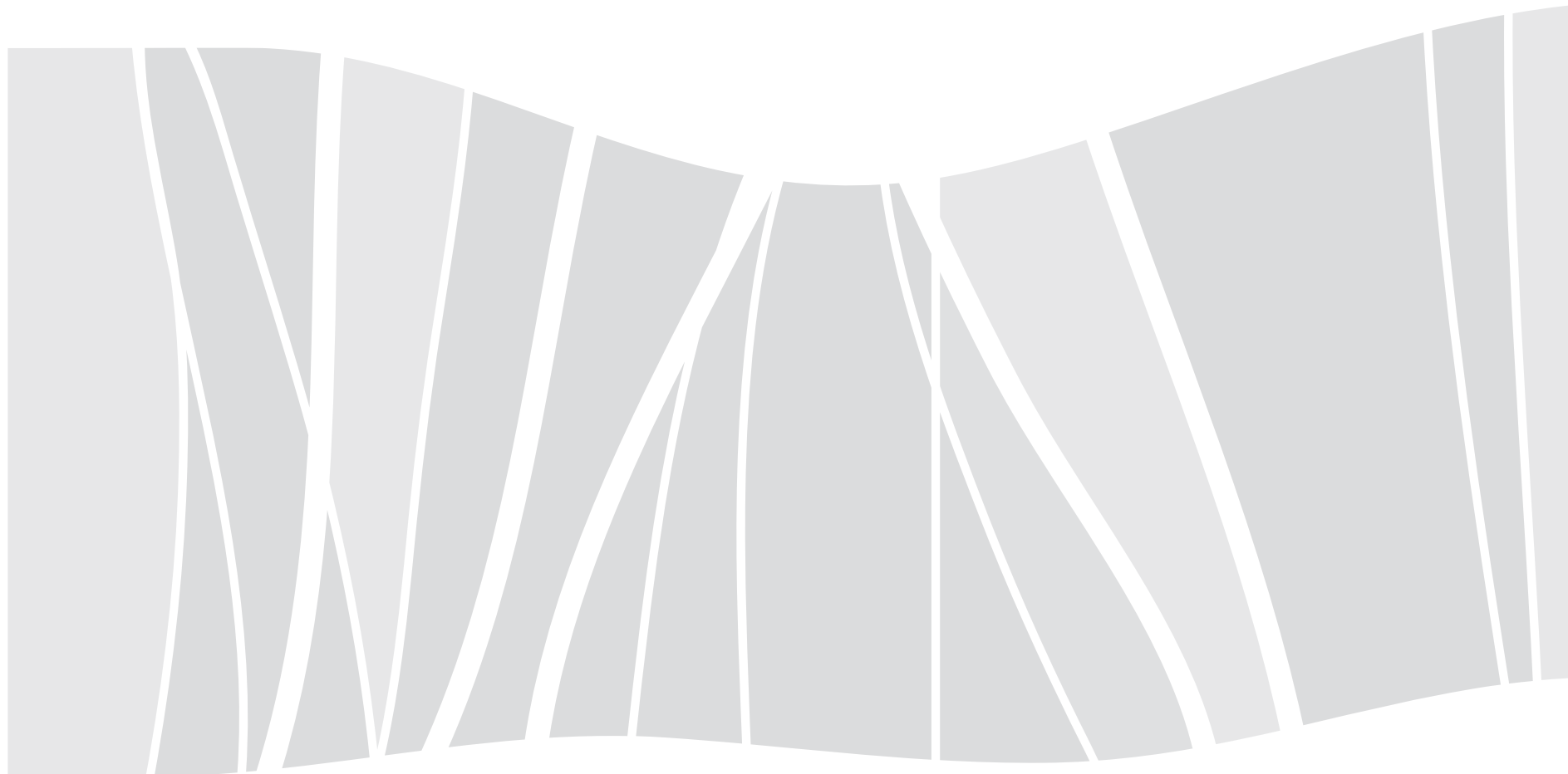
A busca incessante do novo, com seu afã de ultrapassar o já feito e chegar o mais rápido possível ao futuro, é uma das fortes contribuições que as vanguardas do início do século XX nos legaram – legado valioso, quando se trata de incorporar à riqueza da nossa tradição lírica as inovações mais recentes, que abrem caminhos, enriquecem e levam adiante; mas não tão valioso assim, quando o radicalismo fetichista do novo pelo novo ignora essa mesma tradição, propondo algo do tipo “recommencer à zero”, como se “arte de vanguarda” pudesse resultar das deliberações doutrinárias do momento, ou como se fosse fruto de partenogênese, um processo autossustentado, autojustificado e encerrado em si mesmo. Ou como se o futuro pudesse ser inventado agora, sem nenhuma relação com o passado. Nem com o presente.

Fernando Pessoa, contemporâneo dos nossos pioneiros, e que na mesma altura enfrentou do outro lado do Atlântico o mesmo dilema cosmopolitismo x regionalismo com que se debateram Mário, Oswald, Bandeira e outros, adverte: “A novidade em si mesma nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu. Nem, propriamente, há novidade sem que haja essa relação. Saibamos distinguir o novo do estranho; o que, conhecendo o conhecido, o transforma e varia, e o que aparece

de fora, sem conhecimento de coisa nenhuma”. No mesmo diapasão e também na mesma altura, T.S. Eliot pondera: “Numa sociedade de nível ideal, pode-se imaginar o valioso Novo a brotar naturalmente do Antigo, também valioso, sem necessidade de polêmicas e teorias; esta seria uma sociedade com uma tradição viva. Numa sociedade indolente, como são as sociedades atuais, tradição é logo encarada como superstição, a exigir o repúdio violento da novidade”. Pessoa e Eliot, enfim, encarecem a coexistência entre o Antigo e o Novo, como que a endossar o espírito norteador da nossa primeira vanguarda.

Já a neo-vanguarda, que eclode em meados dos anos 50, opta por retomar o dilema enfrentado pelos pioneiros dos anos 20, radicalizando a importância da internacionalização e fixando o primado da polêmica centrada em árduo debate teórico. Nosso substrato poético, representado pela tradição antiga, aquela que vai, digamos, de Gregório a Augusto dos Anjos, mas também pela tradição recente, a dos modernos de alto nível, como Mário e Oswald, Bandeira e Drummond, Murilo e Cecília, já perfeitamente definidos na metade do século passado; nosso substrato poético, eu dizia, é posto à margem, por ser considerado insuficientemente avançado, e a proposta neo-vanguardista é substituí-lo pelo superestrato concentrado em quatro artistas estrangeiros, avançadíssimos: Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings. A história da poesia brasileira contemporânea (se me for permitido estender a noção de “contemporâneo” a este largo lapso de 50 anos) não tem como deixar de remeter ao quadro armado pelos teóricos da poesia concreta, tanto tempo atrás.

Para que não haja dúvidas: a teoria da poesia concreta cumpre até hoje um papel decisivo na história da moderna poesia brasileira, sua importância me parece inquestionável. O



movimento nascido em São Paulo, na metade dos anos 50, trouxe contribuições de vulto e colaborou firmemente para elevar o nível do debate crítico em torno da poesia e da literatura em geral, embora seus vários inimigos defendam o contrário. É curioso observar que a importância do movimento cresce, não tanto pela teoria em si, mas pela alta qualidade das informações e argumentos que seus críticos se viram obrigados a arregimentar, para rebater suas teses, como a do “salto conteudístico-participante”, por exemplo, dado aqui mesmo em Assis, por Décio Pignatari, em 1961.

O que ocorreu – e tal polêmica teve nisso um papel de destaque – foi uma progressiva mudança de foco, da poesia propriamente dita para a discussão em torno de poesia. Nunca, entre nós, “poesia” foi um tema de especulação crítico-teórica tão explorado como nas últimas décadas. Basta atentar na quantidade de poetas, surgidos desde então, que se dedicam também à crítica, ao ensaísmo e, em muitos casos, à carreira universitária na área de Letras, a exemplo dos pioneiros como Eliot, Pound, Valéry, Auden, mas também Mário e Bandeira, e logo em seguida Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Ferreira Gullar, José Paulo Paes, Mário Chamie, Sebastião Uchoa Leite e tantos outros, independentemente da facção a que se filiassem, ou não. E todos se beneficiaram dos

grandes críticos que, já antes, vinham exercendo a sua atividade exemplar, como Sérgio Buarque de Holanda, Augusto Meyer, Antônio Cândido, Álvaro Lins, Antônio Houaiss, M. Cavalcanti Proença, Wilson Martins, para citar só alguns.

Cumpra também assinalar, nos dias de hoje, o largo interesse pela poesia atual no âmbito universitário, fenômeno recente, que vem crescendo nos últimos 10 ou 15 anos. A Universidade se enriquece, sem dúvida, com essa abertura para a literatura “ao vivo”, embora muitos acreditem que a recíproca não seja verdadeira. Para evitar polêmicas inúteis, é só lembrar (perdoem-me afirmar o óbvio) que a poesia não vive da Universidade. O fato é que presenciamos hoje, dentro e fora da esfera universitária, uma espécie de conluio consentido entre a poesia propriamente dita e a cada vez mais sofisticada reflexão crítico-teórica sobre o fenômeno poético.

O quadro é controverso, mas eu diria que o resultado desse conluio é positivo, é indício forte de amadurecimento. Entre a poesia “ingênua”, anterior às vanguardas, e a poesia “maliciosa” que daí vai resultando, eu não hesitaria em ficar com a segunda, caso fosse obrigado a escolher. Mas isso não seria necessário: malícia e ingenuidade só serão inconciliáveis na mente dos fanáticos, tanto os que advogam o império da doutrina e da teoria, quanto os

que defendem a “pureza” da prática poética à maneira antiga. Ocorre que essa mudança de foco gerou também algum efeito negativo, sobretudo no que se refere à nossa concepção de “história literária”.

Nesse mesmo prazo de 50 anos, pouco mais, pouco menos (continuo a pensar na larga perspectiva que se abre com a radical novidade da teoria da poesia concreta), a história literária desintegrou-se, multiplicou-se em rumos insuspeitados, passando a ser, no limite, apenas o reduto privilegiado do grupo ou da facção que mais se empenhe em encampar o poder literário. Mas trata-se apenas de coincidência ou concomitância: seria um exagero admitir que a teoria da poesia concreta deva ser responsabilizada pela desintegração da história literária. Os teóricos da neo-vanguarda apenas colaboraram, a seu modo, para que as coisas seguissem nessa direção, que vinha de muito antes.

A desintegração da história, que já vinha ocorrendo pelo menos desde o início do século XX, tem seu lado positivo: graças a ela, hoje estamos livres daquele historicismo linear, consubstanciado em “ismos” artificiais, circunscritos a “gerações” ou “décadas”. Hoje sabemos que essa visão de uma história retilínea só vigorou em razão do culto à concepção evolucionista e determinista de “progresso”, tal como sonhado pela “ciência” positivista do século XIX. Ou em razão do comodismo e

da inércia. Para muitos, é um conforto poder lidar com “literatura” se todos os autores e obras estiverem disciplinadamente enquadrados em “blocos” mais ou menos estanques, os “estilos de época”. Já lidar com as singularidades da arte literária, que repele toda espécie de classificação homogeneizadora, não é nada confortável. O fato é que essa velha “história literária”, de que hoje estamos livres, nunca chegou a ter maior intimidade com a literatura propriamente dita. A bem dizer, foi essa concepção que se desintegrou, e não a história. Desintegrou-se mas não chegou a desaparecer por completo. É que para muitos não convém abdicar das “vantagens”, pedagógicas e outras, que tal concepção oferece.

A partir daí, fomos induzidos a desistir da ideia de uma (possível) história da poesia brasileira baseada em algum critério mais abrangente, minimamente isento. Hoje aceitamos como “normal” haver tantas histórias dessa mesma (?) poesia quantas a vaidade e o oportunismo dos grupos que disputem o poder hajam por bem forjar, com base nas idiosincrasias de cada um. A crítica recente, na esteira do que já haviam proposto a estilística e o “close reading” na primeira metade do século XX, valoriza o texto, quase sempre alijado do contexto, e acusa de “falácia” qualquer tentativa de visão de síntese ou qualquer interesse pela biografia, pelas circunstâncias históricas ou pela

sociologia. A tendência é o crítico literário ser substituído pelo analista de textos avulsos, e o historiador ser convidado a se retirar de cena – como se o escopo de todo estudioso de literatura não fosse exatamente reunir em si o analista, o crítico e o historiador.

Essa mesma crítica recente, no entanto, não abre mão do direito de estabelecer relações de afinidade entre um ou outro dos poetas estudados, que passam a ser entendidos não à luz dos seus textos propriamente ditos, mas em função das “famílias” de que fariam parte. Com isso, a velha concepção historicista volta a circular, sob uma forma ainda mais facciosa e arbitrária, dada a impossibilidade de uma só seriação cronológica dar conta de tantas ambições e tantas “famílias”.

Os críticos ou poetas mais dotados, ou mais ousados, reescrevem a história, a fim de demonstrar que a tradição existe, sim, mas só para conduzir ao único desembocadouro possível: a poesia produzida ou preconizada pelo guru de plantão. E o resto é descartado, como inutilidade absoluta. Difícil saber se essa estratégia apenas imita o protagonista do 1984, de George Orwell (mas este diria, em sua defesa, que é obrigado pelo Big Brother a reescrever a história, e não o faz de vontade própria), ou segue, embora com algum exagero, o sábio e paradoxal ensinamento de T.S. Eliot: “O que acontece quando uma nova obra de arte é

criada é algo que afeta ao mesmo tempo todas as obras de arte que a precederam. Os monumentos existentes formam, entre si, uma ordem ideal, modificada pela introdução entre eles de uma nova (realmente nova) obra de arte. Antes do surgimento da nova obra, a ordem existente constitui uma completude; para que essa ordem persista após a aparição da novidade, o todo da ordem existente precisa ser alterado, ainda que minimamente, assim como as relações, as pro-porções e os valores de cada obra de arte devem reajustar-se em face do todo; e isso traduz o necessário intercâmbio entre o velho e o novo. [...] O passado deve ser alterado pelo presente, na mesma medida em que o presente é moldado pelo passado” [o grifo é meu].

Já os menos dotados, porém mais ambiciosos ainda, não se preocupam com o sentido geral da história nem com o passado. Limitam-se a fazer um corte transversal e, nem um pouco interessados em “moldar” ou em ser “moldados”, apregoam as maravilhas da idade, da geração ou da década que eles arbitrariamente elegem como digna de interesse. Talvez seja esta a modalidade mais avançada da moderna crítica de poesia. Seus adeptos parecem tomar ao pé da letra, sem reparar na ironia, a sugestão contida na clássica reflexão de W.H. Auden (que data, aliás, dos anos 50): “De início, os críticos classificavam os autores em Antigos,

ou seja, gregos e latinos, e Modernos, ou seja, qualquer escritor pós-clássico. Passaram então a agrupá-los por era, Agostinianos, Vitorianos etc., e agora por década, como escritores dos anos 30, 40 etc. Muito em breve, ao que parece, chegarão a classificá-los por ano, como automóveis. Mas a classificação por década já é inteiramente absurda, pois leva a crer que os escritores, ajuizadamente, parariam de escrever por volta dos 35 anos de idade”.

Comecei por colocar a questão da abrangência do termo “contemporâneo” e agora posso retomá-la. O corte transversal, como acabo de descrevê-lo, esconde algo ainda mais danoso do que a distorção imposta à poesia “atual”. Ignorar o passado literário induz as pessoas a julgar que têm não só o direito mas a obrigação de ignorar, também, os fundamentos mais elementares da criação poética, reduzindo o seu saber teórico e prático àquilo que se conhece, ou se julga conhecer, nos últimos 5 ou 10 anos. “Poesia” vem a ser, desse modo, uma espécie de vale-tudo, a critério do neófito que resolva, em dado momento, subir ao palco, “sem conhecimento de coisa nenhuma”, como adverte Fernando Pessoa. Felizmente, este é só o caso extremo, resultante da apologia da ingenuidade e do despreparo, e está longe se se aplicar à maioria.

Não precisamos chegar ao exagero de um Leopardi, para quem “tudo evoluiu, de Homero em diante, menos a poesia”, mas parece inescapável reconhecer que tais “fundamentos”, em constante metamorfose, vêm sendo legados há séculos, de geração em geração, não como receitas a serem aplicadas mecanicamente, mas como exemplos – a serem seguidos ou evitados, como diria Mário de Andrade. Mas até para evitá-los é preciso conhecê-los. Já ignorá-los, ficando apenas com os recursos que tenham tido algum destaque nos anos recentes, é limitar drasticamente o horizonte da criação poética e o conhecimento geral da poesia.

A clássica “disputa” entre verso livre e verso metrificado é só um exemplo, parcial, mas serve para ilustrar a ideia. É ao menos um bom pretexto para que eu refira, aqui, uma bela crônica em que Affonso Romano de Sant’Anna relata o seu primeiro encontro, aos 17 anos de idade, com Manuel Bandeira, e nos informa que o poeta de Ritmo dissoluto acolhia de bom grado os jovens que o procuravam em busca de conselho, “mas”, revela Affonso, “tinha sempre uma exigência: o estreante deveria trazer algum poema com rima e métrica, um soneto por exemplo. Era uma maneira de ver se o candidato havia feito opção pelo verso livre por incompetência ou com conhecimento de causa”.

Hoje, Bandeira talvez já tivesse desistido do teste. Afinal, rima e métrica são apenas indício de outra coisa: humildade, disciplina, aprendizado. Se insistisse, Bandeira

enfrentaria a árdua tarefa de explicar ao candidato a poeta que alardear incompetência não é uma boa maneira de ser original, e que desconhecimento (de causa) não é uma espécie válida de conhecimento.

Para rematar, e para que não me acusem de ter fugido do tema, respondo à indagação colocada de início: o que há de mais atual e inovador na poesia brasileira, hoje? De um lado, uma ebulição extraordinária, auspiciosa; o país nunca teve tantos poetas em atividade; nunca houve entre nós tanto interesse por poesia; a cena poética brasileira jamais conheceu tal diversidade, tal heterogeneidade, tal mistura de timbres, formas e estilos. Vivemos um período áureo em matéria de poesia e não me preocupa nem um pouco saber que quantidade e variedade nem sempre correspondem a qualidade. De outro lado, indo direto à pergunta, o que vejo de mais atual, inovador e pujante na atual poesia brasileira é o Bandeira de *Estrela da manhã*, o Murilo de *A poesia em pânico*, o Drummond de *Claro enigma* ou o João Cabral de *Uma faca só lâmina*. São esses os poetas que, antes dos demais, me ajudam a enfrentar “o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”, hoje.

CARLOS FELIPE MOISÉS

é poeta e crítico literário, contista e tradutor. Seus livros mais recentes são: *Noite nula* (poesia, 2008), *Histórias mutiladas* (contos, 2010, Prêmio Governo do Estado de Minas Gerais, 2008) e *Tradição & ruptura* (ensaios, 2012).

A VIDA AMOROSA DOS

grandes primatas

CONTO DE LUIZ ROBERTO GUEDES

A caminhonete verde entrou na rua sem saída e parou em frente ao paredão coberto de pichações. Um mulato alto, com camisa florida, desceu e retornou em direção a um prédio baixo, de cinco andares. Olhou o relógio de pulso e apertou uma tecla no porteiro eletrônico. Eram quase seis da tarde.

Uma voz irritada tentou repelir o intruso:

— Quem é?

— É teu irmão. Abre aí, mano.

A porta destrancou, o visitante subiu rápido os vários lances de escadas até o quarto andar. O prédio não tinha elevador. A porta do apartamento estava entreaberta.

— Entra, Zé Roberto – o irmão falou lá dentro.

Estava largado no sofá, de roupão preto, lata de cerveja na mão, vendo um filme na tevê. A cara, cada vez pior. A sala fedia a cigarro. Na mesinha de centro, três cinzeiros transbordando de guimbas. Uma dúzia de latas de cerveja amassadas. Pratos e talheres empilhados, uma embalagem vazia de pizza, com manchas escuras de gordura na tampa de papelão.

— Vamos ventilar isso aqui – Zé Roberto abriu o vitrô que dava para o corredor.— Cê tá parecendo um homem da caverna, Anselmo. Não lava mais o cabelo? Parou de fazer a barba?

— Pra quê? Não tô mais trabalhando.

— Desde quando?

Ele respondeu sem tirar os olhos da televisão:

— Faz quase um mês. Não tinha mais cabeça pro trabalho. Eles perceberam e me mandaram embora.



Carlos Wolney

- E você não tá procurando outro emprego?
- Não consigo mais sair de casa. Hoje, troquei de roupa três vezes, queria sair, mas não consegui.
- Que conversa maluca é essa, rapaz? – o tom de Zé Roberto foi de irmão mais velho, embora fosse treze anos mais novo.
- Semana passada, um amigo quis me levar num puteiro, veio me buscar de carro. No meio do caminho, me deu um ataque de pânico, comecei a chorar, pedi pra ele me trazer de volta.

Zé Roberto exalou o ar entre os dentes, sem achar o que dizer.

A causa daquela fossa medonha estava ali, na parede, no pôster fotográfico: Maria Alice, a ex, na praia, de biquinho, ombros e coxas tostado ao sol. Cinco meses antes, ela havia dito a Anselmo que o casamento estava acabado, que tinha outro. Ele reagiu de modo muito sensato. Ajudou a mulher a alugar uma quitinete, pintou o novo ninho, cuidou da mudança. Deu um tempo para que ela pensasse melhor. Ainda estava esperando. O retrato dela continuava na parede.

- Você não viu mais a Maria Alice?
- Não. Faz mais de quarenta dias. Da última vez, ela disse que não está mais com o outro, que foi uma coisa sem importância, mas que a nossa situação não tem retorno, que acabou mesmo.

Zé Roberto chiou de novo entre dentes, sem palavras. Hesitou um pouco, mas perguntou:

- Você alguma vez pegou ela com o outro cara?
- Não. Andei seguindo ela um tempo, mas ela é esperta, entrava no metrô de repente, pegava um táxi... sumia.

Falava sem desviar os olhos do filme na tevê. Na tela, Sigourney Weaver recolheu alguma coisa no mato e disse em tom alegre, em português: “É bosta de gorila”.

- Que bosta de filme é esse, Anselmo?
- É a história de uma pesquisadora que viveu e morreu na África, defendendo os gorilas dos caçadores.
- Deve ser meio chato.
- Não é. Já vi cinco vezes. Gravei da tevê. Não tô saindo de casa, só posso ver os vídeos que eu tenho. Pega uma cerveja pra você na geladeira e senta aí.

Zé Roberto foi à cozinha, voltou com a lata na mão. Removeu uma pilha de revistas e jornais de uma poltrona, largou a pilha no chão e sentou-se. Depois de uns goles, deixou a lata na borda da mesinha.

- Não posso beber muito, vou dirigir hoje à noite.
- Meteu dois dedos no bolso da camisa, puxou um cigarro, tirou um

isqueiro dourado do bolso da calça preta, risca de giz.

— Bom, mano, eu vim dizer uma coisa a você – puxou uma tragada, expeliu a fumaça.— Tô de mudança pro Rio. Já tenho emprego lá. Vou embora hoje, logo mais. Minha tralha tá toda aí na caminhonete. Vim aqui pra me despedir.

Anselmo apertou “pausa” no controle remoto. Congelou um gorila adulto que golpeava o peito com os punhos.

— Assim, de repente? Pensei que você estava contente aqui em São Paulo. Que estivesse firme no supermercado.

— Sempre gostei de praia e sol, mano. Desde criança. Lá no interior, eu já sonhava com isso. Agora apareceu a chance.

— E vai trabalhar no quê?

— Vou me transferir pra um supermercado da mesma rede. Vou até ganhar mais.

— Bom... o que eu posso dizer? Espero que dê tudo certo. Acho que ajudei você no que pude, não foi?

— Claro. Sou muito agradecido. Você fez tudo por mim, desde que eu vim pra São Paulo. E nem tinha obrigação, a gente é só... meio irmão. Eu sei que isso é complicado, meu pai deixou vocês pra ficar com minha mãe. Mas você me tratou como família. Você é um puta cara, Selmo.

— A gente tem o mesmo sangue.

— Pois é... Não vou esquecer. Quando eu tiver me ajeitado por lá, convido você pra um fim de semana, certo? Então tá, mano. Preciso pegar a estrada. Amanhã cedo, tô entrando na avenida Presidente Vargas – fez o gesto de quem segura o volante do carro. Afundou o cigarro na grossa camada de cinzas de um cinzeiro e levantou-se:— Vem cá, Selmo, me dá um abraço.

O outro ergueu-se, pesado, o roupão abriu, deixou à vista a barriga protuberante. Abraçou o irmão caçula com a boca franzida, os olhos úmidos.

Zé Roberto bateu a mão espalmada no peito dele, em cima do coração:

— Vê se te cuida, Selmo. Nenhuma mulher no mundo merece isso, porra. Você é um grande cara. Vai à luta. Corta esse cabelo, faz a barba, arruma outro emprego. Fica em pé de novo, que vai aparecer uma mulher digna de você. Pode acreditar.

Anselmo abanou a cabeça, mudo, Zé Roberto caminhou para a porta. Trocaram outro abraço. No primeiro degrau da escada, Zé Roberto parou e fez uma continência gaiata.

— Tchau, mano velho. Feliz Natal e um puta Ano Novo pra você – sua voz ecoou no corredor.

— Vai com Deus – Anselmo sussurrou.

Voltou ao sofá e acionou o controle remoto. O gorila urrou na cola de Sigourney Weaver e de um guia negro. Terminou a cerveja, pôs a lata em cima da mesinha e então viu o objeto dourado, esquecido no assento da poltrona.

Pulou do sofá e pegou o isqueiro de Zé Roberto. Tinha as iniciais dele gravadas: JRCM. Não tinha como chamar por ele, a janela do quarto dava para os fundos do prédio. Fechou o roupão, abriu a porta e desceu as escadas a toda pressa, de chinelos. Chegando ao térreo, ouviu um motor acelerando. Quando pisou na calçada, a caminhonete passou chispando.

Deu tempo de ver uma figura de mulher no banco do passageiro, e de ouvir sua risada de pura felicidade, aquela risada infantil de Maria Alice.

LUIZ ROBERTO GUEDES

é paulistano, contista, poeta e tradutor. Publicou, entre outros, o livro *O mamaluco voador* (Travessa dos Editores, 2006).

Quatro Maneiras de Contar Uma Estória

ELOÉSIO PAULO

1. AZUL DE MITILENE

A boca borrada de tinta é memória (palhaço para o público recreio).
Tamanhos orgasmos encenava, Vênus incorporando a Sibila?
Os hieróglifos confundem mesmo o dervixe mais versado nas novas alquimias.

2. A MULHER DA PRÓXIMA

Dia a dia, com denodo, chego lenha ao fogo. E ela mais esfria,
greladeira. Ri-se a vizinha, menos alegre hoje que amanhã. Já
não posso ignorar o cheirinho de queimado.

3. FRANGO CONTRA*

Fui mau guardião do meu arco-de-triunfo. Ela S'afogou (Gooooool!) no raso golfo da outra.
Qual o lendário Rogério, sopesei as bolas, apatetado e sério.

4. SAFA DEUSA

Então, um dia, ela descobriu a possibilidade do jardim na própria flor.
Virou, como eu, em breve, mais um jardineiro ateu.
Conquanto um grão de sal admita em seu louvor, concordamos em gênero
e inúmeros degraus.

* Licença, Milton Neves

ELOÉSIO PAULO

mineiro de Areado, é jornalista, professor e poeta, autor das coletâneas *Cogumelos do mais ou menos* (2005) e *Jornal para eremitas* (2012), publicou também o ensaio *Os 10 pecados de Paulo Coelho* (2007).

