

nicola



ano III - nº 19 secretaria de estado da cultura imprensa oficial do estado do paraná

n stor perlongher *rodrigo garcia lopes* rita brandt *paulo leminski* góngora *laura miranda*
imaguire maria thereza lacerda *paul lafargue* sebastião nunes *jair mendes* nicolas lucas
cau  suplicy *lionel andeler* perci schiavon *jaques mario brand* dimas floriani *nelson sato*
oliveira lauro godoy *edi puppi* eduardo ribeiro *joão virmond* *suplicy neto* joão urban
luis dolhnikoff *maria cecilia noronha* ellane eme sato *macacheira* raul cruz *wilson bueno*
armando freitas filho manoel carlos karam *denise guimarães* mário bortolotto *teresa urban*
ubaldo puppi *edson negromonte* marianna camargo *lillian rothert* eron *guinski* josely vianna

O trabalho que dá pensar um poema, um *isuru*, uma tessitura textual, criar bichos-da-seda, senhas e desenhos, sendas, plantar batatas, observar estrelas marinhas e galáxias, prevenir desastres, perseguir alegrias, cruzadas e cruzados, matar a fome, ir até Marte, forjar um aço, decifrar abracadabras, palavras, quimeras e etcéteras, deixa pouco espaço para a produtiva preguiça. Os trabalhadores todos desta maravilha/maravilha Terra Brasilis parecem viver de meses, missas e promessas e — como disse Maiakovski — a “sacrificar-se por uma casa, um buraco”. Como criar, no sentido amplo de *criação*, em meio a intempéries e carências de todo tipo?

Nicolau, com estas inquietações, se propõe a refletir com todos sobre uma questão vital: a dialética entre o direito ao trabalho e o direito à preguiça, que no *Mosaico* se espelha em abordagens diversas, se estendendo com o aporte do ensaio de Ubaldo Puppi. Esta reflexão se irradia — como terremoto causado por acomodações geológicas em que fissuras entre camadas subterrâneas são preenchidas, ocasionando sismos e cismas — para o *lazer* possível.

Lemos, então, a entrevista com o poeta Leminski, nosso caboclo-monge-*black-beat-zen*, e o intransferível *personae* de Dolnikoff, tecido crítico-criativo em que os limites de gênero se fundem e confundem. Roçamos a graça das garças em *origami*, escapando por um *Triz* do prosaico. *Gatos-pingados*. Deslindamos, com Néstor Perlongher, as lianas-filigranas das escrituras neobarrocas da *madrepérola* América, para louquecer (num recuo estratégico-sincronico) com os hiperbatons do soneto de Góngora, em sideral tradução (pra lá de Aldebarã) de Jaques Brand.

O acaso também pode nos levar à arte postal do gaulês Lionel Andeler, à prosa de Karam ou ao caos de *KAN*, que quer pés vermelhos na terra e antenas atentas. Talvez, a *alphavelas*. E como não tremer com a fissurada platéia da supimpa Pepa Ruiz, que arrasou com a razão dos lapeanos no Teatro São João, em 1887? Assim, entre abismos e ritmos, nos perdemos na órbita magnética dos poemas de Rodrigo Garcia Lopes.

(Em meio às palavras, podemos admirar o trabalho dos artistas, que têm um código bem próprio para traduzir significados: espécies de oásis visuais.)

E no fim continuamos, quem sabe, com as mesmas inquietações. Mas temos a opção, com o poeta Torquato Neto, de *desafinar o coro dos contentes* e cantar: *Só quero saber do que pode dar certo*. Mesmo que dê errado.

Josely Vianna Baptista (editora interina)
Wilson Bueno

nicolau



CAPA: Desenho de RITA DE CÁSSIA SOLIERI BRANDT

GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ

Governador
ALVARO DIAS

Secretário de Estado da Cultura
RENE ARIEL DOTTI

Diretor Geral Interino da Imprensa Oficial do Estado
JOÃO LUIZ GOEBEL

Publicação mensal

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
IMPRESA OFICIAL DO ESTADO DO PARANÁ

Tiragem: 76.500 exemplares
Distribuição gratuita

Curitiba, janeiro de 1989
Ano III — n.º 19

Editor
WILSON BUENO

Editora-assistente
JOSELY VIANNA BAPTISTA

Revisão
AMILTON P. DE OLIVEIRA
ELIANE EME SATO

Programação Visual
LUIZ ANTÔNIO GUINSKI direção de arte
RITA DE CÁSSIA SOLIERI BRANDT
LILIAN BEATRIZ ROTHERT

Redação: Rua Ébano Pereira, 240
Curitiba — Paraná — CEP 80410
Tel.: (041) 225-7117
Telex: 416245

* Os conceitos emitidos nos artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores, não refletindo necessariamente a opinião deste jornal.

* A editoria de *Nicolau* se reserva o direito de publicar ou não matérias não solicitadas, bem como não se responsabiliza por sua devolução.



O DIREITO À PREGUIÇA

Publicado pela primeira vez no *L'Égalité*, em 1880, o panfleto *O Direito à Preguiça*, de Paul Lafargue (Cuba, 1842/França, 1911) — um dos líderes do movimento socialista francês —, teve depois várias edições em outras línguas, chegando ao Brasil apenas em 1980 (São Paulo, Kairós, em tradução de J. Teixeira Coelho Neto e com prefácio de Francisco Foot Hardman).

Para se ter uma idéia de sua importância, foi o texto mais lido no movimento operário europeu depois do *Ma-*

nifesto Comunista de Marx e Engels. Sua pioneira discussão de temas como o “lazer” e o “modo de vida” contribuiu para as infundáveis lutas operárias de todo o mundo. (Sobre estas questões debruçou-se também Trótski, em seu livro *Les Questions du Mode de Vie*. Para ele, a preguiça era uma força progressiva, “pois se o homem não tivesse procurado economizar suas forças, ele não teria propiciado o desenvolvimento da técnica nem a aparição da cultura social”. Hoje, observadas as profundas mudanças de uma sociedade tecnolinguística, da cultura de massas e as conseqüentes revisões que isso exige, *O Direito à Preguiça* ainda é um clássico estímulos a todos os trabalhadores para que não se mirem no exemplo do mítico Sísifo, condenado a trabalhar *incessantemente*.

Assim, neste janeiro tropical, **Nicolau** propõe uma reflexão sobre a dialética entre o direito ao trabalho e o direito à preguiça — os dois essenciais e inalienáveis.

Dentro dessa mesma questão, leia, à p. 16 de **Nicolau**, o ensaio do filósofo Ubaldo Puppi: “Trabalho e lazer: operosidade e eutrapelia”.

CASTIGO E PECADO

Nas sociedades modernas, o trabalho é ainda expressão da perda do paraíso. Recorde-se o castigo sofrido por Adão e Eva que, entregues ao prazer, negaram o trabalho e ao negá-lo foram obrigados a exercê-lo como designio/destino. O anjo que os expulsou do paraíso não seria a antecipação do moderno capataz? Para a ética protestante só o trabalho redime.

No reinado da dinastia Tudor na Inglaterra (séc. XVI), foram enforcados milhares de vagabundos, sem contar os estigmatizados por ferro quente e outros castigos corporais.

Marx escrevera nos *Manuscritos econômico-filosóficos* que o trabalho aliena duplamente o homem: pelo estranhamento a que se vê subjugado (produzir por produzir) e pela venda de sua força-de-trabalho.

Hoje, as sociedades economicamente desenvolvidas tendem a reduzir progressivamente a jornada de trabalho, pelas inovações tecnológicas; financiam o desemprego técnico e estrutural, mas não conseguem abolir a disciplina do trabalho. Descontadas as horas de sono, de locomoção e de trabalho, os indivíduos dispõem para si de algo em torno de 3 horas diárias, e mesmo assim consumidas diante de uma TV, embriagados em botecos, xingando a mãe do juiz no futebol ou orando em alguma agência religiosa.

O não-trabalho em sociedades menos favorecidas não é sinônimo de ócio socialmente sustentado, mas de subemprego, para não dizer miséria. Tanto para o capitalismo como para o socia-

lismo, o trabalho é ainda o pilar da organização social.

Resumindo: o ócio é ainda a negação do trabalho e não emancipação criadora. Sonhar não custa nada, a não ser o preço de uma ilusão. Marx, quando chegaremos a ser pescadores, artistas, cosmonautas ou coçadores-de-saco sem *big brother* ou relógio-ponto?

Dimas Floriani — sociólogo.

UMBIGÜIDADE DA PREGUIÇA

Olhai os lírios do campo... mais de perto, ao microscópio: como trabalhar e fiam! A imagem bíblica, porém, se mantém intacta, questionando menos o afazer em si que a utilidade, o afã pelo útil, o necessário. O que importa, na primazia dada ao chamado reino dos céus, é que a trama real dos lírios “não serve para nada”. Estes são os termos, aliás, de uma lúcida estimação da obra de arte (Oscar Wilde) e de uma depurada definição do gozo (Lacan).

E é o que dizemos, quando tachamos alguém de “vadio”. Palavra equívoca, ressonante, dessas que, precedidas de “meu querido”, “meu menino” (Chico Buarque), usamos na surdina para os nossos amores, como lembra Genet. A oposição do trabalho e do gozo, velha como a Gênese, está na raiz dessa equívocidade, pondo de um lado o útil, o bem comum, e, de outro, o mal.

A evocação do paraíso, depois de irremediavelmente perdido, abre a perspectiva do mal. E neste ponto a vadiagem dos lírios, com seu afazer inútil, já não é vista com bons olhos. Isto serve também para a arte, quando ela não garante a sobrevivência.

E é na esfera do mal que a preguiça vai se manifestar: como preguiça culpada, curvada, crônica, com um aspecto de vício pintado por Bosch; ou preguiça reativa, desobediente às compulsões capitalísticas do trabalho, convertido em meio de evitar não exatamente a fome e o desconforto, mas o vazio a qualquer preço; ou como recusa da escravidão (caso dos índios, mas não só); ou, ainda, como restauração imaginária de um estado nirvânico, que é somente metáfora da destruição.

De tal modo que a preguiça parece remontar, simultaneamente, a um desejo infantil, irrealista, e a um gozo devido, real, distinto, segundo Lacan, daquele que se deve ou se fantasia. E nisto é semelhante ao sonho, cujas "umbiguidades" levam, por vezes, a algum ouro esquecido, a uma espécie de "expreguiçar" ou de despertar — e a um limite, dado que, justamente, nem tudo é feito da substância dos sonhos.

João Perce Schiavon — psicanalista.



Desenho de Jules Grandjouan utilizado na capa da primeira edição brasileira de *O direito à preguiça*, publicado originalmente na capa da edição especial do periódico *L'Assiette au Beurre*, de 28 de abril de 1906, simbolizando a principal reivindicação daquele Primeiro de Maio: 3 figuras femininas representando 8h de trabalho, 8h de lazer e 8h de sono.

A CIGARRA E A FORMIGA

Do mote dado, *Le droit à la paresse*, os termos naturalmente colocados são ócio, lazer e preguiça, e o trabalho como contraponto.

Nosso primeiro passo é desmontar a idéia do "trabalho de subsistência" (que identifica como consequência imediata uma sociedade de indigência) para o "trabalho para a vivência" (onde o lazer não é um direito e tampouco o contraponto do trabalho, não mais que 3 horas/dia. Esse tempo garante abundância que permite "latagões emperquitados e crianças saudáveis", segundo crônica das primeiras observações etnográficas).

A este "estilo" de vida, o civilizado lançou um anátema: preguiçoso. Vamos ao Aurélio. "Preguiça": recusa ao trabalho. O percurso histórico da

alienação do trabalhador dos meios de produção, até tornar a força de trabalho mercadoria, colocou duas posições de pecado: o ético (análise weberiana) e o social (a realidade invertida de Marx, onde a situação criada é tida como natural), tornando o lazer um direito a ser conquistado.

Como pensar a passagem desta verdadeira sociedade do lazer, a primitiva, onde a aceleração não se colocou e onde o equilíbrio evidente é a relação entre as exigências da vida do grupo, os meios de "produção" e as técnicas utilizadas que permitem o bem-estar (*welfare*, nas nossas mais recentes ambições). A passagem que se dá no espaço político é a instauração das relações de poder: a autoridade é substituída pela dominação. Para Marx, a acumulação originária, recobrindo também a apropriação originária. Para Clastres, pelo poder da palavra, a do discurso profético do *Kairá*. Neste messianismo pré-cabralino o homem da *praxis* se torna o das "aspirações" acima do cotidiano e em busca de. De uma forma ou de outra o lazer originário é perdido na busca da Terra sem mal, e no trabalho como "virtude e eficiência de uma vocação", chegando-se ao extremo de identificar tempo e dinheiro (na ética de Franklin). E o ócio? Lazer e ócio se equivalem, mas há para o ócio outra conotação. Ele é disponibilidade, não aquele que já trabalhou, mas aquele que "indústria". É a cigarrá de Monteiro Lobato em contraponto com a da fábula.

Edi Puppi — professora de Antropologia da PUC/PR.

TRABALHO E CRIATIVIDADE

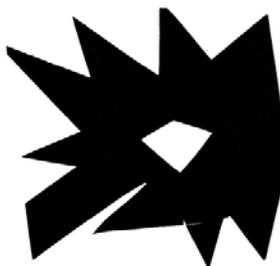
Ao conceituar-se trabalho como fonte de impulsos produtivos, não se define qual seria o antitrabalho, seria a famosa preguiça uma forma de anular, naturalmente, os efeitos inerentes à faina diária? Pois é, ao que parece, a criatividade tem surgido como preguiça pensada, no sentido de encurtar os caminhos humanos. E os tais caminhos humanos iriam rumo a um trabalho mais aperfeiçoado ou em direção a uma preguiça mais elaborada?

O trabalho conquistado, a duras penas, instituirá, a longo prazo, uma preguiça oficializável? O patronalismo, desmistificado, incidiria num populismo disfarçadamente produtor de preguiça governável, via legislações coniventes?

Ora, desta forma, talvez brevemente, surgirão multimecenas, profundamente interessados em patrocinar a preguiça alheia, com pretextos sócio-econômico-culturais, devidamente legislados, e com o nobre intuito de aumentar a receita de fontes menos produtivas, politicamente falando, e assim preservar a infinidade de *status-quo* necessários ao hipodesenvolvimento dos potenciais das maiorias e das minorias em geral.

Neste caso, sindicatos, patrões, empregados, espectadores profissionais dos impasses históricos, já estão dando seus passos, elegantemente... vale a pena conferir... somatória de notícias...

L. B. F. Godoy — transeunte *en passant*, crônico.



A TERRA DEVASTADA DA POESIA

Sebastião Nunes

1. O POETA COMO MARGINAL — Discutir a marginalidade do poeta é inútil, pois ele é sempre marginal. Importa mais discutir a marginalidade da poesia. Mas sem historicize, europeísmo ou pieguice.

A poesia é a marginalidade porque é um produto sofisticado da cultura. Quem lê poesia? Pouquíssima gente: o mais raro dos leitores é o (bom) leitor de poesia. Como o mais raro produtor de cultura é o (bom) poeta. Neste país de analfabetos por carência ou conveniência, poesia é o gênero de última necessidade.

Como, minha senhora? Digamos que é fácil ler ficção, mesmo a melhor, como é fácil ler história e, digamos, antropologia. Suas chaves estão no próprio texto, e de forma transparente. Difícil é ler (boa) poesia, porque ela é sempre nova, é sempre original, é sempre provocadora, é sempre hermética, pelo menos até ser pré-mastigada e entregue ao consumo, o que sempre leva alguns anos. Daí que toda grande poesia transcende os conceitos correntes em cada época do que seja poesia, do que seja bom-gosto em poesia. Não se pode enxergar a poesia nova com os olhos do estereótipo. Daí que a lista dos *best-sellers* (o pomar estético do leitor comum) nunca contém um bom poeta novo.

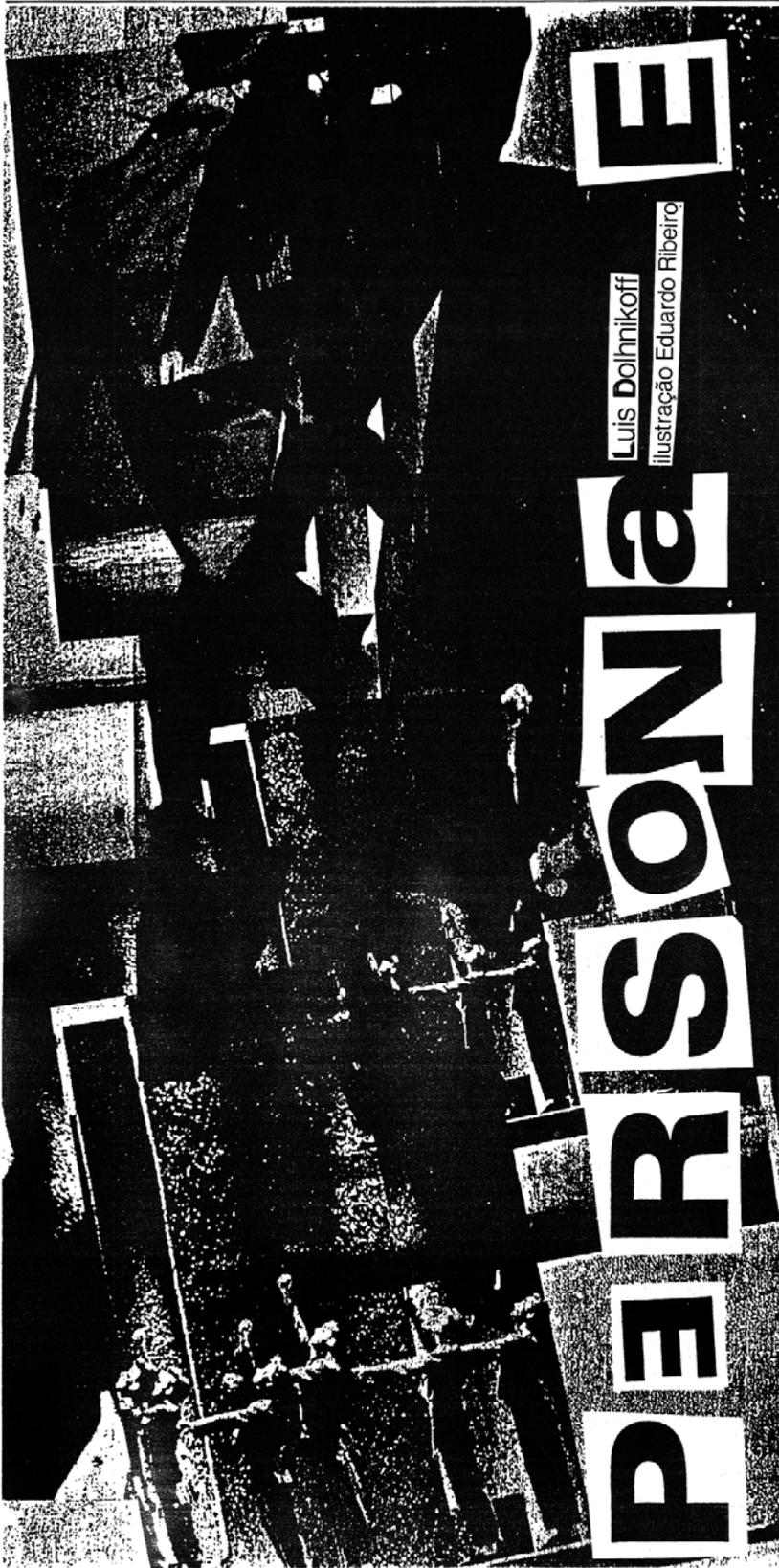
2. POESIA REVOLUCIONÁRIA — Toda grande poesia é revolucionária, porque transforma radicalmente a percepção, atropela a apreensão embotada por conceitos estereotipados. Seria preciso uma revolução cultural, neste país de papagaios, para que as pessoas aprendessem não só a ler poesia, como a pensar. Porque o que temos, na maioria, são repetidores, falsos brilhantes, maritacas eruditas, araras pernósticas, todos macacos da estética europeia. Falo de escritores, editores e leitores. Todos estão nos galhos da mesma árvore apodrecida.

Toda grande poesia é política, mesmo que os poetas torçam o nariz à política. Aliás, é estupidamente mesquinho, em nome de uma poética, ficarem aí os poetinhos defendendo uma estrutura de dominação capitalista, como se só a liberdade burguesa, com sua estética de Pilatos, merecesse o aval dos poetas. Nessa república de Platão em que vivemos, de onde os poetas foram expulsos a pontapé, o que se chama de poesia é a diluição do europeísmo do finado século XIX. Em consequência, quase toda ela, com raríssimas exceções, é muito ruim, e só se sustenta pela aposentadoria da crítica, substituída por papagaios (de novo!) resenhadores. Isto deu como resultado a mediocridade geral, o nivelamento por baixo do fazer poético, o eterno jogo de trocadilhos, de haicais, de pílulas mastigáveis, para citar apenas os que se esforçam segundo os parâmetros ditados pela época.

3. UMA POÉTICA DE PROVOCAÇÃO — Quando publiquei *A velhice do poeta marginal* (83), rápido e rasteiro panfleto poético, quis que marginalidade, poesia e provocação viessem à tona como tripés de uma mesa estética. A mesma intenção já tinha sublinhado antes os manifestos didáticos de *Finis Operis* (73) e de *O suicídio do ator* (78). Mas quase ninguém entendeu nada. Os poetas instalados, porque eles já pontificam por aí, repetindo o discurso que deo certo. E como tem poeta repetindo o primeiro poema! Os teóricos de plantão, porque a estética que eles assimilaram é toda europeia e não comporta ruídos ou dissonâncias. Como poderia a universidade, com seus mestres e doutores de frases feitas e citações pedantes, saltar de repente para o século XX e a realidade poético-política nacional? Mas a guerrilha cultural é assim mesmo: você bate anos e anos na mesma tecla até que, um belo dia, o sapo vira príncipe, a borralheira vira princesa, e você passa a ser convidado para os salões literários, se não morrer antes.

4. O EFÊMERO E O ETERNO — Muita gente estranha que um poeta, digamos, "avançado", more numa cidade do interior de Minas. Mas é assim mesmo. Depois de morar quinze anos em Belo Horizonte e seis no Rio, fiquei saturado da inconsistência cultural classimediana, e preferi uma cidadezinha histórica e bucólica pra criar filhos e galinhas, livros e couves. Todô dia vou a Belo Horizonte, é certo, porque trabalho lá, mas todo dia volto pra casa. E é nessa cidade que posso me dar ao luxo de ser avançado, de escrever poesia que incomoda e perturba o reacionarismo provinciano dos burocratas do pensamento. Sabará é extremamente sugestiva. Aqui, o mestre Aleijadinho morou dois anos, numa casinha bem simples, enquanto trabalhava na igreja do Carmo. As igrejas mais bonitas, como a de Nossa Senhora do Ó, estão beirando trezentos anos, da mesma maneira que a Vila Real de N. Sra. da Conceição de Sabarabuçu, o mais importante centro de mineração às margens do Rio das Velhas no princípio do mesmo século XVIII. Numa cidade assim, você pode se dar ao luxo de não ser imediatista, trabalhar com a visão ampliada pela perspectiva histórica do valor intelectual. As referências passam a ser, então, seculares. O rigor torna-se maior. Se Gregório de Matos até hoje é pouco lido, que diferença faz? O (bom) leitor da (boa) poesia continua escasso. Para você sentirem a barra, basta dizer que grandes poetas como Afonso Ávila, José Paulo Paes, Manoel de Barros, Glauco Mattoso e Maria do Carmo Ferreira continuam sendo editados com mesquinha, se é que são editados. A última, por sinal, que só tem paralelo brasileiro em Cecília Meireles ou Gilka Machado, não pela temática mas pela dimensão, não tem um livro editado até hoje. Nossa mediocridade cultural, que não enxerga senão o produto de consumo pré-mastigado, dá vontade de chorar. Ou de xingar. Ou de continuar combatendo à sombra. Sim, à sombra: entre nós e o sol, paira uma inumerável multidão de comerciantes de cultura, vendedores de ilusão, traficantes de influência e parasitas da inteligência.

Sebastião Nunes, poeta, autor de *Somos todos assassinos* (1980), *A velhice do poeta marginal* (1983), *Papéis higiênicos* (1985), *Antologia mamaluca* (1988), da Edições Dubolso, Sabará.



Luis Dolnikoff

ilustração Eduardo Ribeiro

PERSONA

Primeiro, gostaria de me apresentar. Não sou uma personagem como outra qualquer. Na verdade, não sou realmente uma personagem: apenas uma seqüência articulada de palavras que, por obra e, quem sabe, arte do autor, criam a ilusão de que alguém lhes fala, eu, quando, de fato, são apenas palavras.

Não existe vida numa página em branco, assim como não há nada numa página tomada. Palavras se sucedem, e invertendo o sentido pelo qual adquirem seu sentido, impõem, enquanto são lidas, que uma realidade inexistente seja criada. Uma narrativa não passa de um espelho invertido onde ele próprio cria o objeto cuja imagem reflete. Mas, sendo o objeto apenas um espectro, e seu reflexo o verdadeiro objeto, embora ainda virtual, tudo não passa de um jogo de luzes onde lâmpada alguma está acesa.

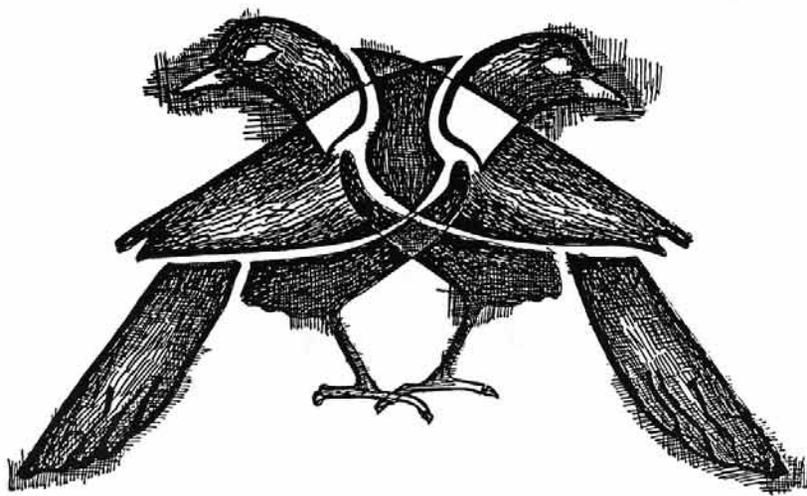
Não quero, com isso, dizer que o que tenho a contar deixa de ser, assim, interessante, mesmo porque, tudo que é contado, e muito é contado sempre (fora do mundo escasso da literatura), são palavras que, embora nascidas para nomear a realidade (o que quer que isto seja), são igualmente reflexo de uma imagem criada por este, sem dúvida mais complexo, espelho.

Eu estava, de uma maneira desarticulada, vivendo no cérebro ou na memória do meu, digamos assim, autor. Não foi por minha vontade, nem totalmente pela dele, mas por uma possibilidade a cuja essência não temos ambos acesso, que passei, ou passo, dali para estas páginas. Poderia me descrever, ou poderia ser descrita, como uma voz silenciosa que estas palavras emitem. Sou, de qualquer modo, elas, e sei que não poderiam existir, ao menos desta maneira, sem ser-me.

Enquanto se distribuem sobre o papel, sob as leis nem sempre sólidas de uma gramática, e assim pulsam, vivem, elas, que não podem ser as mesmas se repetidas em outro lugar, de outra forma, noutro contexto (ou noutro texto) qualquer, para existir têm que coexistir comigo. E de tal modo que, mais que meros corpo e espírito, seja o espírito o corpo e o corpo o próprio espírito.

Uma narrativa pode conter um drama ou não conter. Ações humanas que não são ações e não são humanas. Uma narrativa pode pretender iludir, e o leitor deixar-se hipnotizar. E tal como um sonho, mais imaterial que os próprios sonhos, imprimir seus falsos reflexos num cérebro maleável, quase como está ela própria impressa no papel. Mas sem leituras, palavras escritas ainda existem sobre a página, enquanto as imagens, as metáforas criadas, não subsistem. Assim existo e existirei sempre. Não me importam os leitores.

Luis Dolnikoff, poeta, é autor de *Pânico* (São Paulo, Expressão, 1986) e um dos editores da *Olavobrás*. Traduziu, do grego, uma coletânea de poemas de *Arquiloque* (São Paulo, Expressão, 1986).



em busca do folclore perdido

Nicolas Lucas
ilustração Jair Mendes

cantigas, danças caiçaras. gralha-azul, gralha-blue. cantos de festa e ofício. farrá & garra da terra. rangos & dengos, fandangos. rodas, memórias.: rotas.

Descendo a Serra do Mar, seguindo a corrente do rio que passa por Morretes até Pontal do Sul, — da foz do Guaraniáçu à dobra da baía de Paranaguá — vamos encontrar o supra-sumo do folclore paranaense: o fandango.

Termo usado hoje para designar um conjunto de danças, ritmos e tradições típicas do sul do país (embora encontrando ecos em outros estados), o fandango chegou a este lado do Atlântico trazido pelos imigrantes da Ilha dos Açores, sendo depois transmitido e assimilado pelos colonos catarinenses e caiçaras da faixa litorânea do estado. Esta importante manifestação da cultura popular paranaense, hoje quase extinta (como a gralha azul e a araucária), foi resgatada do esquecimento através do LP *Gralha Azul*, lançado em 1965. Graças a um esforço concentrado de pesquisadores como Fernando Corrêa de Azevedo e outros, (que registraram *in loco*, há mais de 30 anos, peças e canções folclóricas que compõem o repertório caiçara), aliado à determinação do produtor Inami Custódio Pinto (que as recolheu em disco), as novas gerações que pintam agora podem dispor do único documento vivo do fandango. Relançado este ano pela Secretaria da Cultura do Paraná, depois de passar por um processo de purificação e eliminação de ruídos, *Gralha Azul* é um verdadeiro passeio pelo nosso passado musical: o canto de trabalho e de lazer dos caiçaras, que se reuniam em "mutirões", "folguedos" e "rega-bofes" para cantar, dançar, festejar.

Muito antes do Brasil virar uma "aldeia global", um *paradiso* pós-McLuhan onde modas *acid* e *metal* se sucedem com infernal rapidez (e bem antes do bombardeio diário e da saturação de informações, via *big mídias*), os então autênticos caiçaras criavam canções de trabalho para amenizar a dor e o suor, ou se reuniam em grandes festas populares, onde se comia o barreado, se



Gralha Azul — LP de canções folclóricas do Paraná recolhidas pelo professor Fernando Corrêa de Azevedo, Inami Custódio Pinto, Roselys Velloso Roderjan; Theresa Ercilia e Silvia Softiati. Intérprete: Ely Camargo (com orquestra de cordas, percussão, coro misto). Participação especial: Titulares do Ritmo. Direção musical: George Kaszás. Regional: direção de Miranda. Percussão: De Luca. Arregimentação: Teddy Vieira. Gravado nos estúdios da "Chantecler", em São Paulo (1965). Capa: trabalho de Rita Brandt sobre desenho de Jair Mendes. Reedição pela Secretaria de Estado da Cultura (Coordenadoria de Ação Cultural) em 1988.

dançava o pau-de-fita, tudo regado a uma boa pinga de banana. *Gralha Azul*, o disco, fica sendo, assim, uma espécie de síntese do que de mais genuíno restou daquelas canções, hoje cultivadas apenas pelos mais velhos. Em 14 faixas (7 fandangos e 7 bois-de-mamão), todas em ritmo rápido e alegre, não deixamos de lembrar dos trovadores provençais (esses sofisticados músicos-poetas que vadiavam pela Provença cantando as dores e cores da vida), ou de seus representantes mais diretos, como os *bluesmen* americanos ou os repentistas e trovadores nordestinos.

São canções que tocam em temas simples, como as saudades da terra natal, a delícia do barreado ou as belezas da Serra do Mar. Há a "Lajeana", um dos clássicos do fandango, cuja "marca" (ritmo) forte convida para a dança despreocupada, puro prazer. Os temas do fandango refletem sempre uma realidade agrária, poética em essência e sábia em sua simplicidade. Porém, atrás das aparências, podem se esconder pedras-de-toque da poesia popular, numa linguagem direta, rápida e rasteira, como em "Tiraninha": "Abri meu peito e vereis/Meu coração como está/Todo feito em pedacinhos/Sem se pode ajuntá". Ou como em "Cuá Fubá", uma canção de trabalho que possui uma letra digna de nota: "Do que rve um pingo d'água/No meio do rio corrente/Do que serve ter amor/Longe da vista da gente./O fogo quando se apaga/Na cinza deixa o calor./Dois amor quando se aparta/No coração deixa a dor".

A dor de saber que (assim como a gralha azul para os zoólogos) um dia o fandango possa ser lembrado pelas novas gerações como material de interesse para músicos e museólogos, e não como parte viva de uma tradição.

Nicolas Lucas é jornalista e figura folclórica.

Tudo é vago e muito vário,
meu destino não tem siso,
o que eu quero não tem preço,
ter um preço é necessário,
e nada disso é preciso

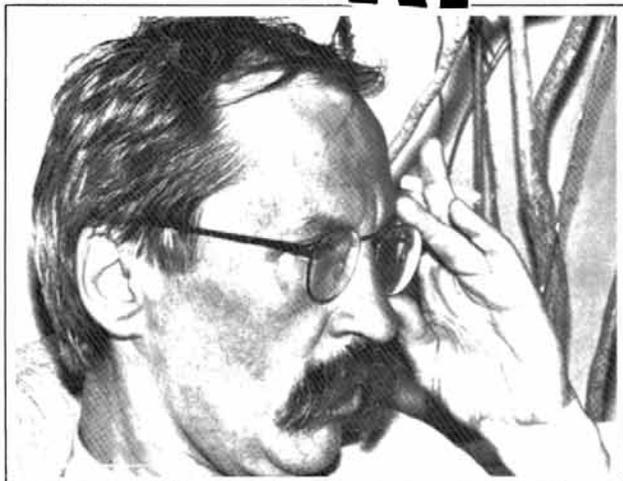
LEminSKI



Nicolau — A política está no ar?
Leminski — Estou vivendo cada vez mais intensamente a experiência política como a experiência de viver o coletivo. Em grego existe o adjetivo idiotas, que significa o contrário de politikos. Na Grécia Antiga ou você era politikos ou idiotas. O nosso insulto "idiota" tem essa origem. O idiota, para o heleno, era aquela pessoa que não tinha a mínima consciência coletiva e que, portanto, se deixava administrar.

Redescubro hoje, por exemplo, a relação homem/mulher, que já vi de modo muito maniqueísta, na época daquele feminismo em que havia um machismo implícito no modo como era conduzido. Agora percebo que umas sutilezas me escapavam. Sem recair no machismo convencional, a mulher tem um modo de conduzir o poder que não se confunde com o do homem. Por direito, as mulheres têm que ter acesso a todos os cargos públicos. Elas já provaram que são capazes de fazer qualquer coisa que o homem faz. Só tem uma coisa que o homem faz melhor que a mulher: assassinar. A mulher é péssima assassina. Querem que elas exerçam o poder do modo como os homens exercem é uma imposição. Historicamente não é o estilo delas. O homem está fazendo isto há 800 anos, e agora chama a mulher para o lugar dele. A mulher tem um outro modo de conduzir o poder sobre o homem, sobre as pessoas, sobre o mundo. As relações interpessoais de namoro, de casamento e outras, revelam isso claramente. Ela consegue coisas através de meios incompreensíveis para a cabeça do homem, mas que para elas são lógicos.

Eu me considero feminista no sentido em que sinto que o ser humano só vai atingir a sua plenitude a partir do momento em que as duas "metades do céu" (o homem e a mulher, para os chineses) atingirem a harmonia. Já num feminismo agressivo, de quebrar o pau, sair às ruas — até compreensível naquele momento de Betty Friedan —, essa harmonia me parece mais complicada, porque as mulheres estariam negando seu próprio jeito de jogar o jogo. Seria besteira se elas fizessem isso, desprezando todo um repertório multissecular, até mesmo inscrito no



Antena parabólica captando imagens e mensagens dos 4 cantos do planeta. Radar joyceano com sensores contra abalos sísmicos e símios, manipulado por uma inteligência brilhante, delirante, engraçada. Caboclo *black* e *zen*, monge *beat*, cosmopolita, surrealista, bairrista: Paulo LEMINSKI, "um bandido que sabe latim".

De volta à tribo depois de um *winterverno* em SP, ele fala a Denise Guimarães e ao Nicolau sobre quase-tudo & quassares.

"Viver não é lógico. Viver é a suprema loucura."

entrevista a Denise Guimarães
fotos Carlos "Macacheira" de Aguiar

código genético, uma coisa até biológica, pré-histórica, quase uterina. Milhões de mulheres caíram nessa, num determinado momento. Não é assim. Ela é a metade da vida. Eu quero a plenitude da vida. Eu quero a plenitude da mulher.

Nicolau — Você não acha que, nesta nova fase da revolução dita feminista, algumas mulheres já estão conseguindo conciliar o chamado feminismo com a feminilidade?

Leminski — Para mim são palavras. Mas seria mais ou menos isso. Você observou que eu coloquei a palavra poder. O poder é como a vitória, não tem substituto.

Nicolau — De certo modo, não foi imposto à mulher ter que se negar

humanas seriam mais parecidas com a dos babuínos. O orangotango, o chimpanzé e o gorila apresentam um nível de performance intelectual altíssimo, porém não são sociáveis. São monógamos, e o gorila morre de dor se perder a fêmea. Junta-se o casalzinho, dão a primeira trepada e não se largam mais. Isso não é do ser humano. A monogamia não lhe é inata. Os homens são poligâmicos, as mulheres poliândricas. É a sociedade que nos especializa como monógamos. Desejo não tem endereço.

No caso dos babuínos, a coisa é mais parecida com a organização humana: existe organização social. Eles, que hoje vivem em bandos de 70 a 80 vagando pelos desertos da Etiópia, Abissínia e sul do Egito, tem umas coisas parecidas com o ser humano. Por exemplo, o babuíno é aristocrático como o homem. O homem não é monógamo, não é monárquico, nem democrático. A democracia ou monarquia não são naturais. O ser humano é aristocrático no sentido grego de aristos, o melhor, o superlativo de agathos, o bom. Isso quer dizer, o governo dos melhores.

Um bando de babuínos apresenta a seguinte estrutura: no meio ficam as fêmeas, carregando os filhotes nas costas; em volta ficam uns dez ou doze machos, que são os macacos-alfa, fisicamente superiores, mais fortes, mais agressivos do que os outros macacos, que, por sua vez, circundam os macacos-alfa e caminham juntos. Eles são mais fracos, mais jovens, mais velhos e formam a plebe periférica. Para alguns antropólogos é assim a estrutura da sociedade humana: um bando de babuínos. O inimigo deles é o leopardo, que adora sua carne doce. Eles estão articulados, em nível ecológico, contra o ataque deste predador, que os persegue sempre. Então, o bando vive em estado de pânico constante, porque a morte caminha junto dele. Qualquer descuido, o leopardo devora um babuíno da plebe periférica, que é mais fraco e está mais exposto.

O relacionamento dos macacos-alfa com as fêmeas é especialíssimo: no cio, cerca de um mês por ano, eles cruzam com elas e ficam ferocíssimos. Ai de um macaco da plebe chegar perto das fêmeas! Depois que elas engravidam, eles se desinteressam. Ai elas transam qualquer outro macaco, sem conseqüências. — Dessa forma é garantida a descendência dos macacos-alfa. É afirmada a sua supremacia. Está aí — em embrião — a ideia da herança, do castelo, da propriedade. É o germe da aristocracia.

Os macacos-alfa são pais. São particularmente carinhosos com os macaquinhos, que andam pendurados em seu pescoço. Os pesquisadores constataram que isto é um estimulante sexual para as fêmeas. Os melhores pais são os mais tesos para as fêmeas. Transpondo isso para o mundo moderno, teremos um casal tipo classe média. Em casa, a mulher que não trabalha fora (não tem que enfrentar o leopardo) tem seus filhinhos, faz sua comidinha, se preserva

ao máximo. Ao se deparar com qualquer problema tem que chamar um homem para resolver. O homem sai à rua, briga com os outros. Nessa transposição, o básico é igual. A razão é que complica.

"Uma revolução feminina seria, talvez, a primeira revolução verdadeira em toda a história, diante da qual a Revolução Francesa, a Russa, a Cubana, são uma brincadeira, uma mera questão de mudança de governantes. O dia em que realmente se alterarem essas estruturas haverá mudanças reais. As mulheres estão mudando, mas nada de substancial; elas não se tornaram outra coisa. Se a gente, com todo aparato cultural, ideológico, etc., se distrai um pouco está virando macaquinho de novo.

Nicolau — Você é um dos raros escritores que tem aquele carisma que cativa, uma postura de "mestre", de um ex-professor de cursinho mesmo. Você é um *double* de professor ou um professor frustrado?

Leminski — Eu sou um professor frustrado. Acho que sou um professor no sentido em que consigo transmitir clareza, porque procuro clareza para mim, para as coisas que me interessam. Mas acontece que na mecânica de transmissão do saber há uma coisa muito incompatível com o meu lado contracultural, meio hippie, meio bandido. Acordar às 8 horas, em plena segunda-feira, para dar aula é incompatível comigo. Peguei toda uma bandidice meio boêmia, dos anos 70, que é um dado fundamental meu. Sou um bandido que sabe latim.

Nicolau — Como você consegue conciliar seu lado icônico, o raciocínio analógico, a bandidice do artista, com sua atividade jornalística, mais ligada ao raciocínio lógico?

Leminski — Não conheço muitos universos, mas este aqui é o mais louco. A medida em que eu estiver lendo, interpretando, vendo, olhando a realidade que está aí, estou dentro da loucura pura. Para mim, o real é surrealista. O real é surreal. Há um sistema interessado em vender a ideia de que o real é correto, lógico, porque ele quer que esse real corresponda à sua caretece.

Isto manda você aos analistas. Eles vão dizer que você está maluco, que na realidade você é bissexual e que está reprimindo toda uma parte sua e tal. Uma sociedade inteira, a mídia impressa, escrita e televisiva, diz o que você pode ou não fazer. Nisto há a venda de toda uma lógica.

Viver não é lógico. Viver é a loucura suprema. O que eu escrevo, a poesia que faço, é a tentativa, pura e simplesmente, em nível de palavras, de ser essa loucura.

Nicolau — Tudo bem quanto à poesia. Mas com relação à atividade jornalística, por exemplo, sua recente experiência no "Jornal de Vanguarda" da TV Bandeirantes, em São Paulo. Ai, como é que fica essa loucura?

Leminski — TV é a loucura pura. Há coisa mais louca do que a televisão? É uma imagem que sai de um tubo. As pessoas ficam mexendo as boquinhas, dizendo frases, daí cor-

tam aquelas frases. Então todo mundo que estava de amarelo e azul agora entra de verde com o fundo branco e uma música dos Titãs. É loucura. A loucura é nosso estado normal. Não há nenhuma incompatibilidade, não se sentido, entre uma atividade e outra, porque tanto o jornalismo quanto a literatura têm como referente o real. E o real é louco. O modo como você chega é que é organizado. No jornalismo, por exemplo, você é pago por um jornal que tem uma visão de mundo, de política, disso e daquilo e que força você a dizer certas coisas sobre a realidade. A realidade continua louca, apesar de todos os esforços das pessoas, das empresas, seja no capitalismo, seja no socialismo, todas querendo que a realidade renda, que ela corresponda a uma lógica que não tem.

Nicolau — Como você colocou, você é pago, tem um patrão que, evidentemente, lhe cobra determinadas coisas. Como é que fica a sua liberdade criadora?

Leminski — Eu sei praticar alguns ofícios, mas minha profissão mesmo é o desemprego. Em todos os lugares que começo a trabalhar eu me empenho durante uns quatro ou cinco meses, apenas. Eu preciso desses poderes e, em determinada medida, eles precisam de mim. Eu os uso, eles me usam, e boa noite. Chega um ponto em que vem, muito rápido aliás, a incompatibilidade. Daí os conflitos são inevitáveis. Eu já chego com esta predisposição.

Entra aí também o lance existencial, porque ninguém é substancialmente poeta. Eu sou primeiro uma pessoa, um bicho do planeta Terra, um macaco como qualquer outro. De repente, uma das coisas que sei fazer é sentar numa máquina e escrever umas coisas que chamam de poemas e a Brasiliense edita. No meio dis-

to tem umas coisinhas chamadas filmes, roteiros de vídeo, aulas, palestras, depoimentos e tal, que são detalhes. Eu sou um ser vivo primeiro, depois sou um escritor.

Nicolau — Há alguns anos, você disse a um público universitário que era essencialmente poeta, sequer se considerava um escritor. Lembra-se disso? Você mudou?

Leminski — Eu não mudei nada. A ilusão da mudança é uma ilusão que não cultivo. Nada muda. Há o TAO, o equilíbrio entre o yin e o yang. A mudança é uma ilusão de ótica inventada pelos anos 70, pela contracultura.

O caso é o seguinte: há anos pratico uma coisa que gosto de fazer, que socialmente é admitida. "Ah! O Leminski é poeta!" Poeta é o quê? A aranha faz teias. Eu sou um bicho que escreva poemas. A sociedade espera que eu faça isso, e isso me dá determinadas compensações, aqui ou ali, me dá prazer, está articulado com muitas coisas da minha vida. Mas não consigo ser poeta 24 horas por dia.

Nicolau — A Josely Vianna Baptista (editora-assistente de Nicolau) mencionou o primeiro livro que você escreveu, no mosteiro de São Bento, e que poucas pessoas conhecem. Que história é essa?

Leminski — É a história do mosteiro, com seus santos. Eu tinha uns 10 anos e ia ser monge. O primeiro livro que escrevi foi um caderno. Eu me interessei pela Ordem, multissecular, 2.000 anos quase, pela Idade Média, aqueles monges que copiavam manuscritos, toda aquela história beneditina... Serei beneditino até o final. Aliás, tem dois poemas do meu novo livro dedicados à Ordem de São Bento. Um deles é até em latim, "In honore Ordinis Sancti Benedicti". Até hoje não consigo passar diante de um mosteiro beneditino sem um pouco de emoção...

Naquele caderno eu escrevi a biografia dos principais santos da Ordem. Lá no mosteiro a gente estudava canto gregoriano, que é toda a formação musical que tenho. A minha coisa de compositor, de música (Caetano gravou uma música minha, não só letra), todo esse lado musical tem a ver com o canto gregoriano.

Toda sexta-feira a gente ia a um mosteiro próximo para as aulas de canto e passava por umas bancas de revistas. Tinha fotos da Brigitte Bardot, da Cláudia Cardinale, sabe como é... em trajes menores... Depois percebi que realmente ser monge não era um negócio tão incrível como pensava quando tinha 11 anos.

Nicolau — Você deixou de "fazer chover em nosso piquenique"?

Leminski — Não. Vou fazer chover na hora que você menos esperar. Talvez nem seja chover, seja algo pior. Na realidade, não estou mais preocupado em "fazer chover" nem em nada. Viver é uma aventura guerreira. Quem conseguir viver mais em termos de prazer, lucro, vantagem, proveito, etc., melhor. Importa a elegância com que você conduz o seu percurso. A elegância é que é fundamental.

Nicolau — Você acha que o chute do poeta continua não levando perigo à meta ou "todas las armas son buenas"?

Leminski — Estes dois poemas, bem anos 70, tipo pára-choque de caminhão, grafite, tinham finalidades precisas. O do chute do poeta era uma negação, uma contestação ao contexto que nós estávamos vivendo, aos poetas ditos sociais, que achavam que podiam mudar a realidade com poesia como "arma". Aqui no Brasil, uma poética articulada aos C.P. Cs. Meu poema era uma resposta àquela postura poética, àqueles que achavam que se podia mudar o real histórico substituindo a metralhadora pela máquina de escrever. Na realidade as coisas são bem diferentes. O cidadão é contemporâneo, o escritor não tem tempo. Eu escrevo para ser lido pelo Faraó Ramsés II ou por algum biônico que vai nascer daqui a 1.200 anos. Quando escrevo não sou brasileiro, nem contemporâneo. O que me parecia sufocante e castrador naquela época era essa preocupação de circunscrever o seu fazer poético a um momento histórico, a problemas imediatos. Eu sabia que na hora em que a sociedade resolvesse aqueles problemas, o que se tinha escrito não teria mais a menor importância. O que sobrou de toda a abundantíssima literatura abolicionista no Brasil? Apenas Castro Alves, por suas virtudes.

Eu, como escritor, não estou vivendo no Brasil, nem em Curitiba. Até o fato de ser meio polaco e meio pre-



Um continente, uma sociedade, uma comunidade, ou ela inventa, inova no território da linguagem, ou não inova em nada.

to, com muitos amigos de origem estrangeira, me dá uma sultura em relação a essa coisa patriótica. Eu quero que o Brasil se foda, que vá à merda. Se não temos um governo melhor é porque o povo brasileiro não sonha melhor. Em outros países as pessoas saem quebrando o pau. Aqui, se sobe o preço da gasolina, todo mundo fica quietinho, lamentando: "Acho que não vai dar pra comprar três maços de cigarro, vou comprar só dois". É uma merda. Em outros países as pessoas saem queimando automóveis, enfrentando a polícia. O brasileiro é um bunda-mole. Eu não tenho nenhum patriotismo em relação a esse Brasil. O Brasil, para mim, é uma abstração jurídica com a qual nada tenho a ver. Outro dia me perguntaram do que eu gostaria. Gostaria de pertencer a uma nação onde eu pudesse ser patriota.

Nicolau — Dentro desse quadro, qual o principal problema do escritor brasileiro?

Leminski — O Brasil, nossa cultura, nossa literatura, é tudo uma merda. Cívicamente, politicamente, culturalmente, os nossos valores são de médio para baixo. Existe um que outro nome, um que outro lugar. De resto, nós herdamos a mediocridade lusitano-medieval, a "incompetência católica" de que fala Caetano em "Podres poderes". O que nós contribuímos para a humanidade, sob o ponto de vista científico ou filosófico? Não existe um pensador brasileiro. Da nossa literatura você tira um Guimarães Rosa, um não sei quem, e só. É um deserto.

Patriotismo no Brasil é ignorância, primeiramente. Com o nosso monolingüismo, quem não tem

uma "torre-de-marfim". O melhor lugar para você apreciar o mundo, descartar com maior clareza o que se passa. Os simbolistas, de sua "torre-de-marfim", viram o mundo social, a Revolução Industrial, o surgimento do proletariado com maior clareza. Eles fizeram uma leitura da sociedade industrial e seus conflitos, com muito mais profundidade do que aquele primatazinho realista-socialista, a la Jorge Amado, que pensa que fazer jornalismo é como fazer literatura.

Você negar toda a realidade social e criar um mundo signico paralelo, como foi a proposta dos simbolistas, é compreender muito mais radicalmente a sociedade industrial e urbana que estava nascendo do que fazer romancinho sobre os dramas dos operários, do sofrimento do pequeno trabalhador da periferia. A aparente "alienação" de um Mallarmé, digamos, era muito mais aguda como literatura do que o aparente engajamento daqueles que pensavam que a literatura é um espelho. A literatura é um delírio, é um sonho. Como diria Kafka, ela é um espelho que adianta, e isto é outra coisa. O ícone é a produção de uma realidade nova, não seu reflexo. Daí o caso, por exemplo, da ficção científica. Tanto no romance como no cinema ela é proposta de uma realidade paralela. Você tem certeza que o ano 2020 vai ser igual ao filme Blade Runner? Não importa. Blade Runner é para ser lido, visto, consumido agora. Então a produção de ícones é a produção de contra-realidades. O Catatau é uma contra-realidade, não um reflexo dela.

Nicolau — Fale sobre a reedição do Catatau.

Leminski — O que está me acontecendo de importante este ano, a nível de texto, é a reedição do Catatau, editado marginalmente em 1975. Agora vai sair uma edição comercial. Então, o ilegível virou mercadoria. A Editora Tchê, de Porto Alegre, tomou a iniciativa desta reedição dentro da idéia de recuperar uma literatura dos anos 70, que foi editada paralelamente aos grandes meios. Hoje, por exemplo, você quer o Pan-América, do José Agripino de Paula, e não encontra, quer o livro de Maciel, não encontra...

Nicolau — Você falou no ilegível virar mercadoria. Você acha que o público leitor mudou ou algumas "chaves" já foram dadas?

Leminski — Eu sempre aposto na qualidade do repertório. Eu não acho que a TV seja um veículo de burrificação. Ao mesmo tempo em que ela burrifica, pela TV você fica sabendo que existe um país chamado Laos. A sua avó sabia disso? A minha não. Tem o lado da informação planetária e aí o repertório sobe, as pessoas ficam mais inteligentes.

Como agente cultural, antes de tudo, interesse-me pela televisão, pelo rádio, pelo jornal, etc. A especialização não me interessa. Ela já dançou. Eu sou pós-McLuhan. O que me norteia dentro disso é a idéia de que os repertórios tendem a aumentar em quantidade e, portanto, em qualidade. Por exemplo, veja a publicação que o Nicolau fez do trecho do Finnegans Wake, o livro mais difícil do século XX e, portanto, de todos os séculos. O fato de ter sido publicado num jornal que é mandado para prefeituras do interior, que é muito divulgado,

não é uma anomalia. É um atrevimento, uma coragem de fazer. Acho que as pessoas tenderão cada vez mais a ler o difícil. O nível médio de consciência das pessoas, desde o político até o estético, aumenta com a TV, o rádio, os discos, o cinema, o vídeo, etc. Isto é quase que uma filosofia para mim, o meu humanismo informacional.

Nicolau — O caráter joyceano do Catatau já foi comentado pelos críticos. Eu penso no caráter borgiano. Há algo de Borges no Catatau? Forneça alguns fios para o leitor nesse seu labirinto de signos.

Leminski — O Catatau é um livro sobre a América Latina. Neste sentido é engajado, porque nasceu numa época engajada. Sou uma pessoa articulada com minha realidade histórica, política e tal. Fui contemporâneo de Guevara — ele é meu herói.

O fato da edição ser marginal nos anos 70 era politicamente significativo. Era a impossibilidade de se chegar aos grandes veículos, mas ao mesmo tempo era um modo de negá-los. Isso à luz da América Latina, de Guevara, da Revolução Cubana, de 58, dessa nossa perplexidade, embora existam aí alguns complicadores. A literatura latino-americana é uma filial da europeia, em especial da francesa. O próprio Borges reivindicou suas raízes europeias. Na realidade, não existem raízes literárias na América. Tentar esconder isso é realmente a vigarice de um Jorge Amado, de todos estes caras, como o Garcia Márquez, que agem como se o terceiro mundo tivesse reiventado a literatura. Isso é uma mentira ou ignorância, ou as duas coisas ao mesmo tempo. O nível



condições de ler outras línguas pensa que o que acontece em seu país é tudo, é o máximo. Uma merda! Eu leio inglês, francês, latim, grego, russo e então posso confrontar. Não preciso ficar com Ferreira Gullar. Eu leio Maiakóvski em russo, que viveu 80 anos antes dele. Não preciso ler Rosa, leio Joyce no original. Desconhecer o que está lá fora é a base desse nosso patriotismo, sinônimo de ignorância. Compare um conto de Dalton Trevisan com um conto de Borges. Nem dá. Você vai comparar o quê? "A guerra conjugal" com "O Aleph", com "O Imortal"? Do ponto de vista de criação verbal, de criação do novo imaginário, não tem nada. Nós somos pobres, somos miseráveis em tudo. Nós só temos pra frente, pra trás não temos nada.

Nicolau — Em várias oportunidades, você tem colocado uma espécie de tributo aos simbolistas. Neste fin-de-siècle como é que você se colocou sem uma "torre-de-marfim"?

Leminski — Como sem "torre-de-marfim"? Uma ilha de televisão é

luto por mim mesmo
a luz se põe em cada átomo do universo noite absoluta
desse mal a gente adoeca como se cada átomo doesse como se fosse esta a última luta
o estilo dessa dor é clássico dói nos lugares certos sem deixar rastros dói longe, dói perto sem deixar restos dói nos himalaías, nos interstícios e nos países baixos
uma dor que goza como se doer fosse poesia já que tudo mais é prosa

REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL
JUIZO PRIVATIVO DE MENORES

ESTADO DO PARANÁ

Autorização para Viajar N.º 44/58

LEMINSKI FILHO

Naturalidade Curitiba-Pr.

Paulo Leminski e de dña. Aurea Percol

ski, -

Meitor Guimarães, 604--

em permitido, em caráter excepcional, para

aulo. -

Encanta do Vião-

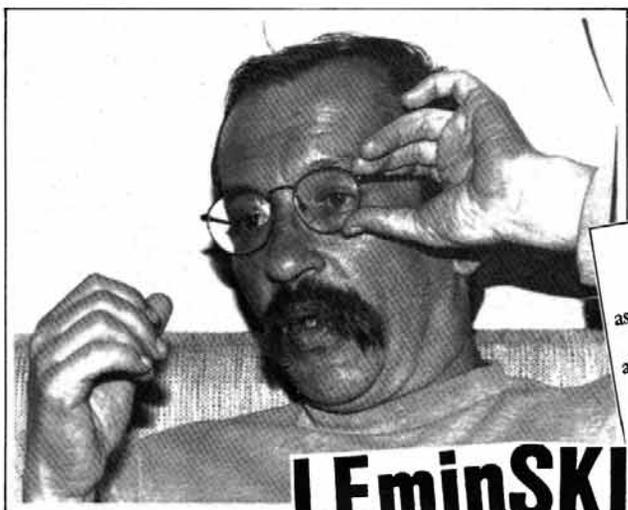
de

Junho de 1958

Juan Percol
Juiz Privativo de Menores



O guri Leminski indo para o Mosteiro de São Bento. Em vez de monge, virou "guru".



LEminSKI

temático é o que menos importa no literário. O que importa no signo é o significante. Importa o impacto, o jeito de você dizer as coisas da América, a substância da linguagem.

Um continente, uma sociedade, uma comunidade, ou ela inventa, inova no território da linguagem, ou não inova em nada. Neste sentido, sou um escritor europeu. Nós todos que estamos fazendo literatura na América somos europeus, tanto que a nossa língua não é americana. Eu escrevo em português, Borges escrevia em espanhol. Não conheço nenhuma grande obra escrita em guarani, em quichua ou aimará.

Nicolau — Na minha opinião, Agora é que são elas, em que pese a construção esmerada, representa um retrocesso quanto à linguagem em relação ao *Catatau*. Como você encara isso?

Leminski — O romance acabou. Não há mais lugar para o romance. As formas são históricas, não por acaso. Certas formas nascem para expressar determinadas condições de civilização, certas relações entre as classes sociais, o poder, etc. O romance nasceu no século XVI, XVII, com alguns antecedentes, como o *Satyricon* de Petronio. Mas ele se tornou hegemônico como expressão da ascensão burguesa e teve seu apogeu no século XIX. Ele expressa a visão de determinada classe social. No caso, a burguesia triunfante do século XIX, que tinha uma visão global da sociedade, como um "uni-verso", um mundo fechado, completo, em que tudo fazia sentido. Os interesses da burguesia projetavam um sentido sobre o desentido da vida humana.

No século XX, com a Primeira Guerra Mundial, com o surgimento do comunismo, do proletariado, do anarquismo, do nazismo, do fascismo e todas as negações da ordem burguesa, a burguesia perdeu o controle do real. O real estava irremediavelmente estilhaçado. Então, o romance hoje não é mais possível. Enquanto forma, o romance hoje é uma mentira, uma impostura.

Agora é que são elas é uma brincadeira com a mentira de escrever um romance redondo hoje. Essa visão redonda do século XIX acabou. O romance não é um ícone do século XX. Os grandes romancistas do século XX nasceram no século XIX. Kafka, Thomas Mann, Joyce fizeram a cabeça um pouco antes da Primeira Guerra Mundial. Seu universo era o do século XIX. Escritores com a cabeça feita no século XX não são capazes de escrever um romance. São produtores de mensagem do século XX. O romance não é mais possível. Agora é que são elas é um romance sobre a minha impossibilidade de escrever um romance.

Nicolau — Falando em romance, por que você concordou em fazer o posfácio de *Trapo*, do Cristovão Tezza? Eu acho que isso não acrescentou nada a você nem a ele.

Leminski — Acrescentou à *Brasilense*. Esgotou a 1ª edição.

Nicolau — O Wilson Martins acaba de escrever que o livro do Cristovão Tezza é o romance do ano...

Leminski — O Wilson Martins é um especialista em equívocos. Ele é um homem que acha, por exemplo, que Olavo Bilac é o grande poeta brasileiro, que Érico Veríssimo é o grande prosador do século XX. Ele é sempre o último a dar as primeiras notícias. Ele incompreendeu Guimarães Rosa, ele incompreendeu a poesia concreta. Ele é definitivamente um reacionário. Sua inteligência está sempre a serviço do que existe de mais retrogrado. Wilson Martins é o Ney Braga da cultura literária paranaense.

Nicolau — A sua bronca com o conto da década de 60/70 agora virou bronca com o romance?

Leminski — Não é bronca com o romance. Eu sou apenas um leitor das coisas. Meu combate contra o conto nos anos 60/70 tinha finalidades precisas contra aquele quadro militar e político. Hoje aquilo pode não corresponder mais ao real (aproveito para anunciar que vou publicar um livro de contos, pela *Brasilense*). Quanto ao que falei contra o romance, posso fundamentar cada uma des-



estrelas fixas

Aqui sentiram centenas
as penas que lhes convêm.
Sentindo cena por cena,
alguém citou um poema
que lhe lembrava de alguém.

Rimas mil girem vertigens,
sinto medos de existir.
Estes versos existirem,
eu já não preciso sentir.



sas posições. Não se trata de um impulso sentimental.

Nicolau — Depois do boom cultural da época da *Raposa*, do *Pólo Cultural*, da *Inventiva*, aconteceu algo de novo no Paraná? Situe Nicolau nesse contexto.

Leminski — Nicolau representa o filho mais bonito da época, uma tradição de uma imprensa bem anos 70, criativa, inventiva, inovadora e, sobretudo, viável. Como literatura não acontece no vácuo, mas num quadro histórico geral, hoje as coisas estão muito caras. Eu me lembro da batalha que o Reynaldo Jardim, por exemplo, tinha para editar o *Pólo Cultural* (quatro números por mês). Uma vez por mês, a *Inventiva*, que era o *Pólo Cultural* dedicado à vanguarda, foi jogada na minha mão, e saíram quatro números. Hoje isso seria impossível. Basta chegar a uma gráfica para se ver como não dá mais para fazer as coisas como a gente fazia.

O Nicolau, nesse sentido, reflete realmente os novos tempos. É absolutamente natural que ele seja editado por um órgão do Estado, que pode colocar dinheiro num negócio que não tem retorno publicitário.

Outro caso: eu e o João Virmond *Suplicy* fizemos um trabalho — *hai-kais* e desenhos — chamado *winterverno*, e agora queremos editá-lo. O problema todo é dinheiro. As idéias não são maiores do que a matéria.

Veja como hoje toda essa situação está repercutindo na área da cultura. Ninguém mais pode se dar o luxo de estar cinco horas fazendo um poema que não vai dar dinheiro. É muito melhor você ir para uma agência de propaganda e fazer os contatos certos, usar todo tempo e talento fazendo roteiro para vender sabonete, chicletes. A cultura no Brasil está sendo estrangulada pela situação econômica.

Nicolau — Como é a transa com a publicidade?

Leminski — Tenho certas exigências que repasso como criador de publicidade e criador de poesia, que são as mesmas. Sou incapaz de usar uma palavra a mais. A busca de sintese para mim é fundamental. Primeiro eu era poeta, depois descobri a publicidade. É como saber atirar em pombo e rolinhas e alguém chegar e dizer que você pode ser guerrilheiro. Dai você vai matar gente. Publicidade é para matar gente. Mas eu já tinha pontaria, sabia usar armas.

Minha linguagem é "pan-pan!" Jamais você vai me ver usar uma palavra tipo "esplêndida", uma construção invertida, isto não sou eu. As minhas coisas são as idéias em carne viva e osso, assim, na sua frente. Procuro isso. A beleza é que eu procuro, ela é que é fundamental. É a única coisa que você não pode possuir. Neste sentido a beleza é didática. Viver

sem beleza é insuportável. O artista tem que ter consciência da beleza, que ela não é o bonitinho, o arranjadinho, o apliquezinhos... É preciso o vero belo que, para mim, nasce da ideia. A ideia é que tem que ser tão forte, tão rara, tão original, que ela seja bela em si, sem acréscimo de uma sílaba, de um adjetivo, de uma preposição, de nada.

Nicolau — O boom da tradução é consequência da situação do país?

Leminski — Este ano, no "Journal de Vanguarda", uma das minhas atribuições era apresentar um balanço literário do ano. Acompanho com atenção tudo isso e há dias cheguei à conclusão mais espantosa: não aconteceu nada. Mais uma besteira do Jorge Amado, que desova um best-seller todo ano? Isso todos sabemos, daqui à União Soviética. De poesia, saiu o quê? O livro do Grillar, os concretos e mais aqueles que produzem alguma coisa que, mesmo que você não concorde, tem que prestar atenção. É um ano morto, um ano de traduções para as livrarias não fecharem. Mas neste boom de traduções, do qual eu participo, se traduzem coisas B ou C quando tem coisas A que não foram editadas no Brasil. Eu tenho sete livros traduzidos, todos eles esgotados, e alguns de valor enorme, como é o caso do Beckett, do Joyce, que considero umas das melhores coisas que fiz na área. O John Lennon também, numa outra área.

O boom de traduções, de repente, tende a sufocar uma criatividade local, no sentido de você não ter mais estímulo material para fazer sua própria coisa. E muito melhor para você — como pessoa e como pagante do imposto de renda e tudo mais — traduzir do que produzir um livro que você não sabe se vai ser publicado. Resultado, a tradução é mais garantida. Daí a sua loucura fica guardada ou morre.

Nicolau — Acho suas traduções realmente diferentes, criativas, num sentido de recuperação semiótica da função signica do outro idioma. Você não concorda que sua tradução tem muito de recriação, no sentido até da "transluciferação" haroldiana?

Leminski — Eu acho que é preciso um pouco de moderação. Claro que existia uma visão depreciada da tradução antes da visão haroldiana, que é poundiana, do make it new. É preciso recuperar o ofício do tradutor, principalmente diante de certos desafios. Traduzir Finnegans Wake é uma coisa, mas traduzir, por exemplo, Jorge Amado para o búlgaro não deve dar muito problema. Quer dizer, também vai do desafio que você tem diante de si ou não. Não é a mesma coisa que criar. Por outro lado, essa visão poundiana/haroldiana obnubila o panorama por dar a impressão

que traduzir é a mesma coisa que criar. Acho que seria o fim da produção se se desse essa dignidade à tradução. Eu falo como tradutor, preocupado com o assunto. A tradução tem que ter sua dignidade, principalmente considerando seu objeto. Ela é acima do que as pessoas imaginam ser. Ela não é uma produção secundária. É difícil traduzir, até mesmo fisicamente: doem as costas, os dedos... Para traduzir Satyricon, de Petronio, fui muito ao dicionário, sofri mais fisicamente do que para publicar Caprichos e relaxos, porque fiz alguns destes poemas no botiquim, outros nas costas de um livro, durante uma viagem de ônibus...

Quer dizer, há um trabalho mesmo de traduzir que não pode ser ocultado, mas o contrário também não pode, senão viraremos uma literatura de tradutores. Seria dar por extinta toda e qualquer produção ver-

bal que possa expressar você, sua vida, sua sociedade. Tudo já está dito. Você está passando por um governo desgraçado, mas um búlgaro já disse isso, então você vai traduzir o búlgaro. Essa sobre-exaltação da tradução, em certo sentido, é justificada, porque ela veio contra a depreciação. Ficar dias e dias procurando uma palavra, ir atrás — como eu vi a Josely ir a São Paulo comprar mais um dicionário de cubanismos para poder traduzir uma frase que está lá no meio do Paradiso, do Lezama Lima — não é um trabalho menor, é mais duro. É claro que encontrar a solução dá enorme prazer, após o sofrimento, que pode durar anos.

Nicolau — Mas não seriam apenas os poetas como você, como a Josely, os tradutores capazes de perceber esta relação sofrida, amorosa e até erótica com a linguagem, a ponto de produzir traduções de qualidade?

Leminski — Para mim, a poesia é o princípio do prazer, o que é poético na poesia é o prazer da linguagem ou a linguagem funcionando conforme o princípio do prazer. Quem não sabe brincar, ter senso de humor, não vai produzir poesia nunca. Vai fazer outra coisa.

Nicolau — Nem vai traduzir poesia...

Leminski — Daí supõe-se que você tenha essa graça. De repente tem um verso que parece trágico e o poeta está é rindo mesmo da sua desgraça. A poesia não é porto seguro, ela é um lugar cheio de desvios, de ambigüidades, de trígüidades. Ser poeta é simplesmente produzir um texto inqualificável.

Nicolau — Você conquistou, sem dúvida, um espaço fora de Curitiba. Em que medida esta conquista imprimiu um novo direcionamento à sua carreira, ou você continua naquela linha de não discutir com o destino?

Leminski — Eu sou muito maior em Curitiba do que em qualquer outro lugar. Na realidade, o fato de eu ter saído para trabalhar na TV em São Paulo, em nível criativo não quer dizer coisa nenhuma. Eu produzi todos os poemas de Caprichos e relaxos em Curitiba, editei pela Brasileira de São Paulo, esgotei três edições com 15 mil exemplares. A primeira esgotou em 20 dias (5.000 exemplares). Eu faço o que tiver que fazer aqui, em Nova York ou em Belo Horizonte. Para mim não tem essa de ser nacional ou internacional. Para começo de conversa, o Brasil não existe, é uma ficção jurídica. Meu patriotismo pegaria um país como São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Nicolau — Minha pergunta referia-se ao fato de você estar pisando um terreno mais seguro atualmente, de até mesmo estar fazendo sucesso...

Leminski — Não ao contrário. Estou correndo em direção ao perigo, cada vez maior, em todos os sentidos. Não estou procurando o sucesso e sim o prazer das pessoas que gostam de mim. O sucesso é um mero subproduto disso. Se as pessoas me gostam, me amam, me curtem e tal, o que faço é para essas pessoas. Se eu faço um poema, por exemplo, é para meus amigos, para aquelas pessoas que estão olhando para mim, dentro, atrás, em cima, do lado. Não estou preocupado com a humanidade. Não nasci para escrever, nasci para viver, pura e simplesmente.

Nicolau — Mas, e as exigências profissionais das mídias, das editoras, das grandes empresas, etc. Em que sentido seu projeto estético é afetado por este ritmo tão intenso?

Leminski — Eu tenho uma reserva ecológica: a literária. O poema é uma reserva ecológica que impede que estas coisas me afetem. Correr atrás do dinheiro, pagar as contas, viajar, meus vícios — dispendiosos — são secundários para mim. Por minha reserva ecológica, eu morro.



Um dos trabalhos do álbum inédito **winterverno**, feito de haicais de Leminski e desenhos de João Virmond Suplicy.

LEminSKI

Danise Guimarães é professora de Literatura Brasileira, de Teoria da Literatura e de Semiótica e Comunicação na UFPR.

Mais do que criança, gente grande é que deveria dobrar papel.

Origami, do japonês *ori* (dobrar) e *kami* (papel): uma arte surgida no Japão medieval, para a qual oriente e ocidente, gregos e troianos hoje se dobram.

Um quadrado ou retângulo de papel, apenas. Frisos e vincos. Dobras, redobras e desdobras. Criar sem cortes, ou recortes. No *origami* tudo pode pintar: tulipas e lírios, carroças, cavalos e moinhos. Paciência é o que se apreende com sua prática. Técnica e apuro são o que ela exige. Uma galinha pode correr o risco de não pôr ovos se as dobras de papel não forem precisas. É importante que todas as marcas delimitem formas geométricas perfeitas. A geometria, aliás, era ensinada para as crianças japonesas através do *origami*, com o qual elas aprendiam a conceituar planos e sólidos.

Alegria alegria fazer bichinhos de papel para enfeitar a vida. *Kitsch?* Criativo, o *origami* tem seu lado útil: móveis, cestos, copos, caixas, abajures, objetos e enfeites para usar e agradecer.



Muito depois de os chineses inventarem o papel, ano 105 d.C., finas e hábeis mãos de mulheres japonesas davam-lhe, através da dobradura, formas simbólicas, usadas formalmente em cerimoniais religiosos e folclóricos. Aos poucos, a arte de dobrar foi penetrando no dia-a-dia japonês. Ainda hoje ela é ensinada em suas escolas, e no Brasil é passada de avós para netos com herança.

A sociedade tecnológica nipônica reserva (entre os aparelhos multi-auto-funções) um generoso espaço para os ornamentos feitos de papel, simples. *Origami* se cria também no milenar teatro de máscaras, o Nô, enriquecendo seu cenário.

De brincadeira de crianças a criação artística. Se imitado, o *origami* torna-se acessível, praticável por qualquer um. A invenção fica nas mãos dos *experts*, estudiosos japoneses e desta banda da terra que se dedicam, e só, a esta arte.

A partir de 1955, com uma exposição na Holanda, mais o aporte de professores enviados a 28 países do ocidente (pelo *Japan Ministry of Foreign Affairs* e *Japan Foundation*), esta arte cresceu e se tornou conhecida.

Eliane Eme Sato origami : graças às garças

Alma limpa, calma, página branca. Na palma das mãos, entre os dedos rápidos do origamista, o artista brinca de dar forma e vida ao papel. Poucas dobras, alguns toques e: **abracadabra**: a folha vira garça, gueixa, gatos, patos, graça. A mente nipônica — *expert* em tirar leite das pedras e poesia das coisas — suga o máximo do mínimo de material. Cria sem incluir nada, tudo estando pronto, perfeito. Sim, o *origami* também é uma arte zen. Precisa de perícia, paciência, minúcia. Ai surgem belezas, em peças simples como essas: ingênuas e surpreendentes almas de papel.

desenho de tsuru por caeté sulpicy, garcintas e bonecos de jokura



Há uma antiga crença japonesa, até hoje viva, que diz que se um enfermo receber de presente mil garças de papel logo ele se cura e recupera a vitalidade. Nos cultos religiosos ou festivos eles oferecem, envoltos nos presentes, a estampa de uma garça branca e vistosa, desejando mil anos de vida. No *origami*, é o primeiro bichinho que se ensina às crianças.



Tsuru, a garça, sagrada para os japoneses, é cultuada também por Kakuo Jokura, 83 anos, que mora numa chácara em Araçatuba, interior paulista. Lá ele levanta as seis, caminha todo dia por uma hora e daí, em sossego e à sombra, concentra-se nos multicoloridos papéis que em dobras se transformam em *origami*. Transparente e simples, sua filosofia de vida: "Mexendo as mãos conservo minha mente, movimentando os pés conservo meu coração".

Aliado e fiel à ave que dá asas a sua arte, Jokura trilha um caminho diferente dos outros origamistas. Ao invés de explorar a variedade de formas possíveis, desafia os limites dessa arte em seu tamanho: garças surgem até de um centímetro quadrado de papel. (Ele começou com um recorte de 4 cm², logo diminuiu para 3, em um ano fazia garças em 2,5 cm² e em dois dobrava 2 cm² em formas geométricas.) Por trás das grossas lentes de seus óculos, Jokura observa as minúsculas garças que criou: quem nelas bate os olhos precisa concentrar a atenção para vê-las.

Seduzido pela miniatura, como

o praticante de *bonsai* — árvores anãs — ou o técnico que produz complexo computador do tamanho de uma caixinha de fósforo, Jokura vê *origami* como qualquer outra situação que se vive: "É preciso persistência, desafiar e experimentar sempre, crer que não há limites para nada. *Origami* é também uma maneira de me distrair. Algumas horas de prática ou o dia inteiro, não importa, para mim não existe mais a noção de tempo, eu me divirto e não gasto nenhum dinheiro com isso".

Sempre apontando para a parede, de onde pende o retrato de sua mulher, o velho artista, olhos distantes, lembra a infância em Nagano-ken, no Japão, quando aprendia na escola a fazer *origami*. Mas foi com ela, especialista na feitura de sofisticados bonecos de armação de arame e papel, que ele se iniciou, há dez anos, na arte da dobradura.

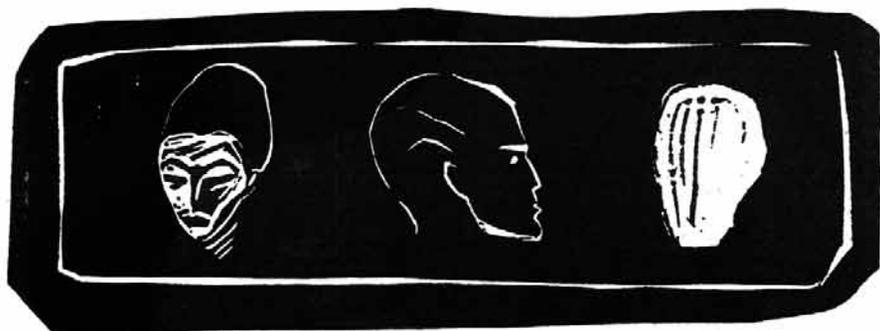
Ao dobrar bonecos, ele revela: seus rostos são brancos, sem traço algum, e assim cada um pode senti-lo como puder. "Se você está triste dê ao boneco triste expressão, ou alegre, se quiser. Se está alegre estampe no rosto sua alegria."

O origamista passa horas, dias, anos trabalhando, feliz, suas minúsculas garças coloridas. Depois de muitas prontas, Jokura conta mil delas, uma a uma, coloca-as num saquinho e espera por alguém que as queira. E faz tudo isso com tanta satisfação que se torna milagre, capaz de tirar qualquer enfermo do leito. Ele ri, e diz que até acredita nas aves, mas muito mais na força interior das pessoas. E então vai catar, cheio de euforia, os papéis coloridos dos bombons e balas espalhados no chão por seus netinhos, imaginando outras revoadas em cor de garças. Assim, simples, como um mestre diante da dúvida do discípulo.

Eliane Eme Sato é jornalista.

Ubaldo Puppi
ilustração Raul Cruz

TRABALHO E LAZER: OPEROSIDADE E EUTRAPELIA



Desde o início o ser humano se depara com uma questão básica e provocante: ócio ou negócio? lazer ou fazer? “pressa ou preguiça”?

Seriam opostos inconciliáveis ou faces de uma mesma moeda? Para o compositor e poeta John Cage, no futuro o homem só precisará de uma hora diária de trabalho: as máquinas farão o resto. Já os budistas ilustravam essa questão com um ditado: “Dia em que não se trabalha é dia em que não se come”.

O filósofo Ubaldo Puppi vasculha nos mitos e exemplos históricos e joga algumas luzes sobre o assunto, num texto exclusivo para *Nicolau*. E lembra que, assim como há o trabalho encarado como *hobby*, também há a preguiça criativa.

Dentre as múltiplas contingências do homem como ser noossomático está a necessidade de intercalar o estado vígil com o sono, o trabalho com o lazer. Do primeiro par de alternâncias já se ocupou Aristóteles e ainda se ocupa a mais moderna neuropsicofisiologia. Entre um e outra, julgando mais pelo efeito do que pela causa, Bergson aventou que dormir é esquecer. Mas é o segundo par de alternâncias que o *Nicolau* vem propõe como tema para uma escoimada abordagem.

Se, por um lado, a suspensão do trabalho é condição indispensável para o saudável refocilamento do corpo e do espírito, por outro lado não deixa de ser oneroso e inquietante o desafio existencial para a liberdade de sempre de novo recomeçar, ou de continuar o que antes foi ou estava sendo feito. Seja, pois, pelo esforço e atenção dispendidos, seja pelas indisposições físicas e mentais do momento, seja por preguiça consentida ou pela rotina da repetição, o dever do trabalho é sempre árduo. A primitiva literatura era pródiga em denunciar o fato. O mito de Sísifo é uma representação simbólica do trabalho como suplício. Após a alegre narrativa de Homero, Hesíodo cai na real de *Os Trabalhos e os Dias*. Na Gênese, a imposição do castigo acorda Adão do êxtase paradisíaco: “em trabalhos comerás do fruto da terra todos os dias de tua vida”. Nem é outra a etimologia da palavra *tripalium*, com a qual o latim vulgar designava um instrumento de tortura.

Um recuo histórico mais amplo e um melhor discernimento das faculdades humanas proporcionam atenuantes à rigidez desse quadro. O progresso civilizatório, a despeito das indesculpáveis recaídas, na escravatura antes e depois no *Lumpen Proletariat*, tendê, se não a abolir, pelo menos a reduzir a dureza do trabalho e as condições de sua realização. E não só historicamente, mas também por sua própria natureza multifária, pode ele ser mais

ou menos penoso, resultar em menor ou maior grau de satisfação.

Mais ainda, de dois modos avançados, o agente é levado a transfigurá-lo por livre conquista pessoal que imprime marcas na cultura, a criatividade e a reorientação teleológica. Pela criatividade, o trabalho se transforma em gosto, e sua continuação, numa possível paixão obsessiva. Próximo dos noventa anos, Picasso confessava trabalhar de modo mais insopitável que nunca. Pela reorientação teleológica, não desvinculada da criatividade, o agente se atribui ou descobre, de modo inteligente e voluntário, motivação e fins capazes de despertar a coragem, emoção do irascível que agride os obstáculos adversos, e de polarizar o interesse pela ação. Fins imediatamente polarizadores do interesse são, por exemplo, o valor em si do trabalho como desvelador de potencialidades que sem ele permaneceriam inertes e desconhecidas; a realização pessoal e a inserção social do indivíduo na ação comunicativa, ou dialógica; a destinação coletiva do produto realizado; a retribuição salarial, a garantia da subsistência e a participação no mercado consumidor.

Aí estão contidos os elementos da ética e da antiética do trabalho. A conjunção neutra de salário, consumo, acumulação e dever-pelo-dever no trabalho, resulta na (i)moralidade economicista, puritana e/ou materialista, característica do capitalismo, e que apenas sofreu troca de sinais sem ser superada pelo socialismo real. Mais do que de imoralidade, trata-se de moderna idolatria. Pelo contrário, a soma hierárquica daqueles valores, ou dos principais deles — que são bens em si, o que não quer dizer últimos —, constitui a verdadeira ética do trabalho. Assimilá-la em teoria e na prática inspira, protege e revigora o gosto pelo trabalho e também sua criatividade.

Dois situações privilegiadas merecem destaque à parte nesse contexto criativo e teleológico: a política e a arte. O apetite que daí deriva, e que se torna exemplar para a sociedade, depende da capacidade do sujeito em agir estritamente como político (cujo fim maior é um bem, o bem comum) ou como artista, cujo móvel é uma intuição-emoção-criadora exprimindo-se em objeto de arte. Existe aí, de fato, uma forma de amor peculiar a ser cultivado como vivência e posto à prova no trabalho político e no trabalho estético. E “aquilo que fazemos por amor, o fazemos de modo eminentemente voluntário” (Tomás de Aquino). Daí a surpreendente vontade política de um, e a desnoante liberdade inventiva de outro, ambas incompreendidas e mal interpretadas pelo analista e pelo crítico medianos. Mas, é a partir daí que se dispõe de critério para avaliar o incontável número e o risível grau de suas contrafações.

Assim reconstituído o conceito de trabalho, embora apenas de passagem, estamos quites com a história e com o pensamento para recuperar o significado aristotélico da palavra *virtude* e atribuí-la ao trabalho. Retomando citação clássica, tão difundida quanto pouco compreendida, “a *virtude* está no meio”, direi que a operosidade é a *virtude* pertinente do trabalhador, que se situa entre os estados extremos e opostos da preguiça inoperante e do ativismo sem direitos à preguiça, ao ócio, ao lazer, ao jogo (*Judus*).

Não existe uma categoria ou um gênero comum do qual a preguiça, o ócio, o lazer e o lúdico seriam espécies ou diferenças específicas. Tampouco eles se opõem ao trabalho como seu contrário, pois há lazes que são o “violino d’Ingres”, os *hobbies* do trabalhador, e há trabalhos assumidos como lazer. Lembrei acima de Picasso. Anísio Teixeira dizia não tirar férias nem precisar de descanso extra, pois fazia do trabalho sua distração. Já Piaget se entediava com o descanso, precisava estar sempre trabalhando e como tal se sentia saudável e esperto. Diferente, Umberto Eco, no *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*, informa que, de entreimeio a fases de trabalho febril, se entregava gostosamente à preguiça. Pertencem à família umbertiana: divirto-me trabalhando, e quando canso do trabalho, me divirto largamente.

Evidentemente há nuances comportamentais entre as vivências designadas por esses vocábulos afins, que não vêm ao caso explicitar aqui. O que importa considerar é que há nelas ou um uso bom e de prazer, ou um uso mau, ora perverso, ora entediante. Se perverso, tem a ver com desgoverno em nível pessoal; se entediante, com o torpor diante dos valores, ou com *thánatos*, o impulso de morte. Seu uso bom merece lugar entre as virtudes na *Ética a Nicômaco*, sob a denominação de eutrapelia. Tomás de Aquino explica que alguém é dito eutrápelo pela boa disposição de converter ditos, feitos e os nada-fazer em prazer de viver.

Objetar que este texto é pré-marxista é não ter compreendido que ele é igualmente pós-marxista. O enfoque e o alcance aqui assumido é ontológico, isto é, universal. A ótica do Marx da maturidade, ao tempo de *O Capital*, ou mesmo já do artigo “Salário, Preço e Lucro”, é particular, isto é, segmentário, como convém a qualquer tratamento científico, no caso, a economia política. Eis por que ele reduz toda a problemática do trabalho à da força de trabalho; e esta, equiparada à mercadoria, à da produção capitalista da mais-valia, do lucro estritamente como expropriação do trabalhador, aliás nos mesmos termos propostos pela *Ética a Nicômaco* para “as relações voluntárias de troca” (cf. 1.131 b 25 - 1.132 a 20). Ricoeur observa que Marx, como Freud, não se atém rigorosamente aos limites científicos, situando-se entre estes e os da filosofia. Mas não seria incorreto acrescentar que do mesmo modo que Descartes filosofa em função da *mathesis universalis* para fundamentar a física moderna, Marx concebeu filosoficamente com Engels o materialismo histórico para reformular em novas bases a ciência da economia política. A analogia não pára aí. Descartes transferiu para a filosofia do *cogito* o critério de evidência reinante na matemática de então, enquanto Marx transpõe para o materialismo histórico as categorias empíricas da *epistémé* de sua época, relegando à superestrutura ideológica todo o universo teórico da filosofia clássica.

Ubaldo Puppi é professor aposentado pela Universidade do Estado de São Paulo.

há
a rosa blake
seca

a rosa rosa
de campos
rosa riso

móvel
a rosa cummings
rosa desterro

brecht
a rosa jards
rosa da fome

stein
a rosa cerne
shasta

a rosa de jasher
atômica
silenciosa

há a rosa oriente
ao oriente
do oriente

a rosa e a cruz
a rosa pessoa
rubra

edson negromonte

TREZE LINHAS DO RIO

As montanhas teatrais
cercam
com grandes gestos de ópera
a cidade.
Puro drama das favelas
que antecipam e esperam
nas arquibancadas de floresta e pedra
os desmoronamentos
dos esqueletos dos prédios do futuro
embargados, já em ruínas, e os de hoje
que ainda se protegem
do olhar do mar das ondas dos morros
atrás de cortinas e de vidros fumê.

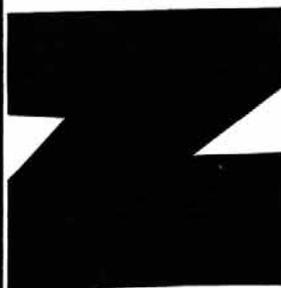
armando freitas filho



O GATO

Que anda
sobre cacos de vidro,
Ele não sabe
que meus olhos procuram os dele
na noite.
Pra ficarmos assim tão sós
arriscando a sorte nos dados.

mário bortolotto



■ edson negromonte, de Jundiaí.
mário bortolotto, de Londrina.
armando freitas filho, do rio

joão urban

gatos-pin gados

Orwell fez uma revolução com os bichos.

João Urban fez fotos.

Um gato francês, tão igual aos nossos anônimos viajantes de felhados e latas de lixo. Mas francês, e da Magnum.

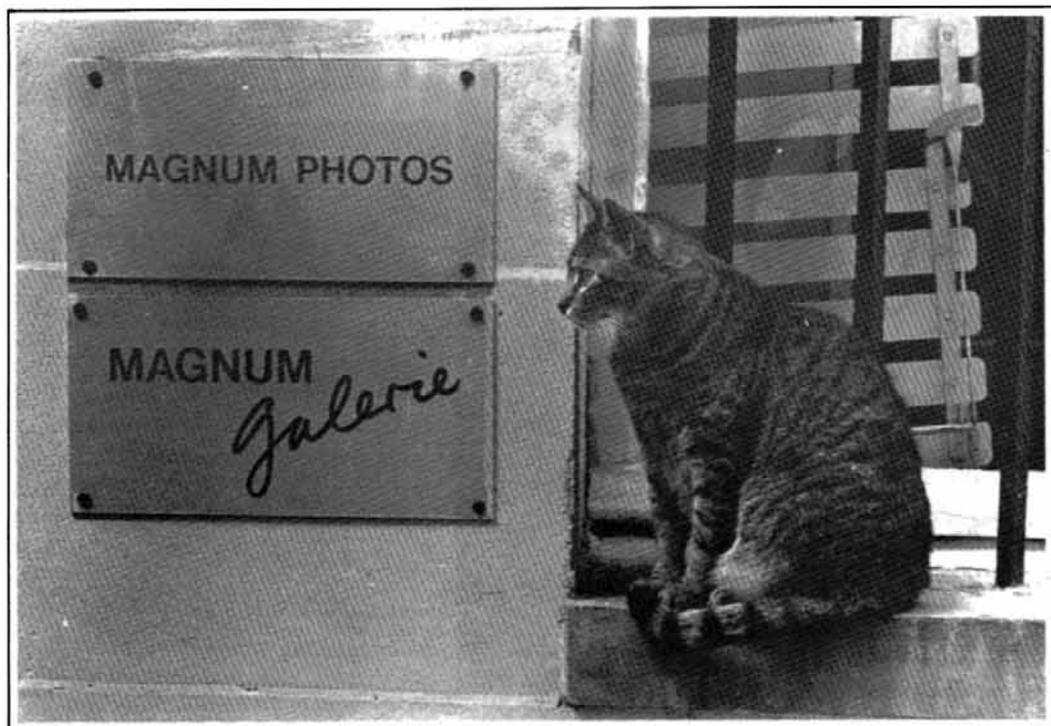
E este outro, portenho, sofisticado como soube ser a boca Argentina dos tempos de Gardel.

Mas nosso, nosso mesmo, é o atrevido, inconseqüente animalzinho que negocia com o grande cão um espaço comum. E sem tirar vantagem, por incrível que pareça.

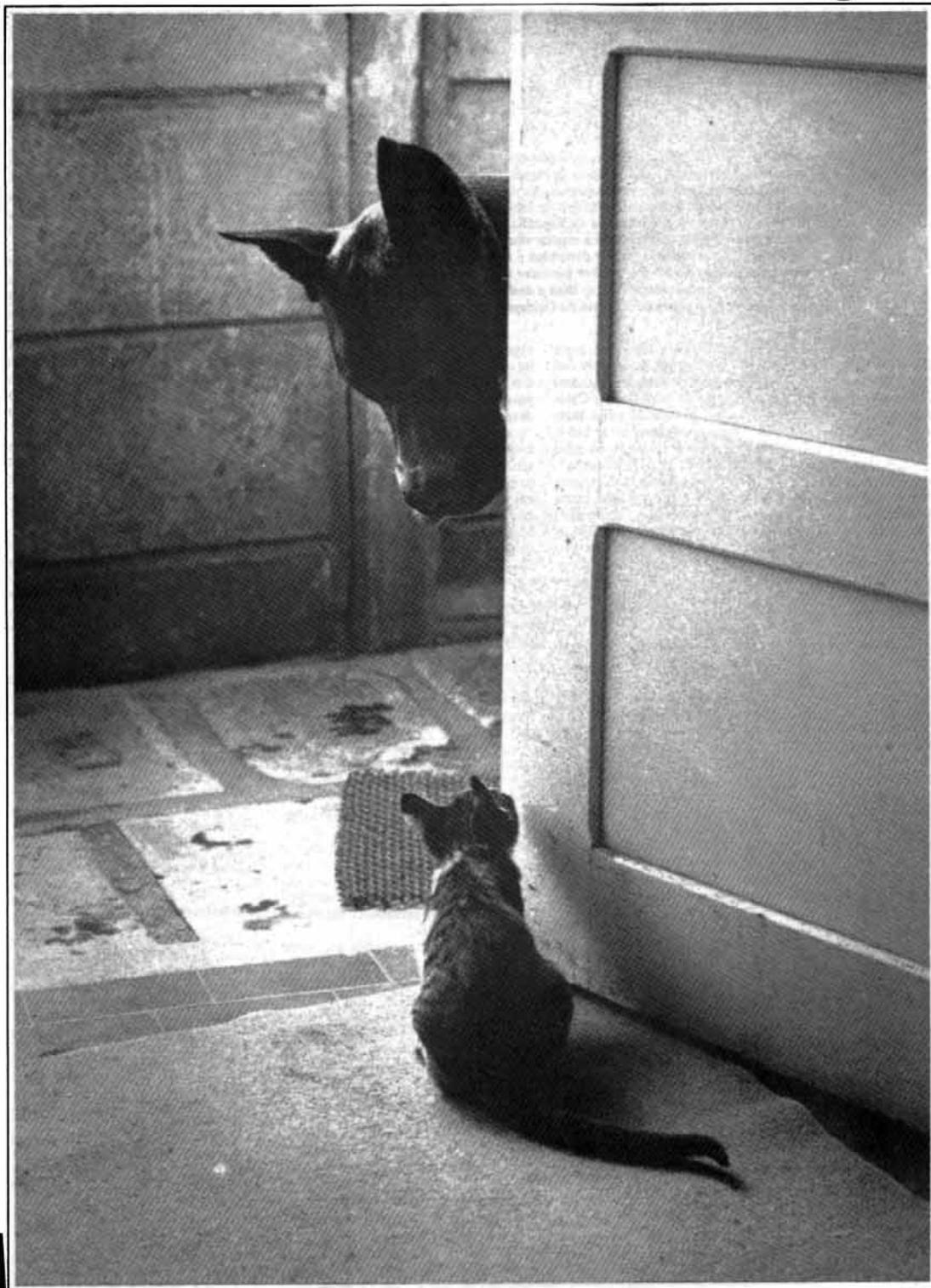
Gatos e homens. Também tão iguais, nas fotos de João Urban, onde em geral a figura humana ocupa a cena roubada pelos bichos.

Gatos e homens são bóias-frias e vagabundos, ousados e sofisticados, franceses e latinos. Tão gatos, de fato, nas fotos de João Urban.

teresa urban



gatos-pin
gados



formas neobarrocas

Néstor Perlongher



O barroco — marginal, excessivo, proliferante —, caleidoscópio onde giram e regiram pedras brutas e puras, mina qualquer pretensão de discurso realista, subvertendo linearidades e racionalismos. Na América ele ressurgiu, curiosamente, em terras cubanas, brilhando primeiro na órbita da obra de Lezama Lima (que diz ser o barroco “o que interessa da Espanha e da Espanha na América”). Do barroco do *Siglo de Oro* (com o espetacular Góngora), ao neobarroco contemporâneo, chegando ao que denomina o *neobarroco* rioplatense, o crítico e poeta argentino Néstor Perlongher percorre aqui os meandros e dobras desse procedimento ‘antiocidental’ que se irisa e desliza — tortuoso rastro de lesma e veio precioso — pelo solo literário do Ocidente.

Invasão de dobras, orlas iridescentes ou drapeados magníficos, o neobarroco prolifera nas letras latino-americanas; a lepra criadora mina ou corrói — minoritária mas eficazmente — os estilos oficiais do bem dizer. É precisamente a poesia de José Lezama Lima (La Habana, 1910—1976), que tem seu ápice no romance *Paradiso*, a que desata a ressurreição, primeiramente cubana, do barroco nestas pátrias bárbaras.

Dado como morto no século XIX — achatado pela marroquinaria neoclássica, que tomou-o como um modelo exorcizado de mal dizer —, o barroco começa a reemergir já no final do século XIX, quando surge o termo “neobarroco”. Será o barroco algo restrito a um momento histórico determinado, ou as convulsões barrocas reaparecem em formas transitórias? A questão obceca os especialistas. Deleuze vê, com propriedade, traços barrocos em Mallarmé: *Le pli est sans doute la notion plus importante de Mallarmé, non seulement la notion, mais plutôt l'opération, l'acte opératoire qui en fait un grand poète baroque* (Le Pli, p. 43). Estado de sensibilidade, estado de espírito coletivo que marca o clima, “caracteriza” uma época ou um foco, o barroco consistiria basicamente em certa operação de dobragem da matéria e da forma. Os torvelinhos da força, a dobra — esplendor claro-escuro — da forma.

É no plano da forma que o barroco, e agora o neobarroco, atacam. Mas essas formas em turbilhão, plenas de volutas voluptuosas que recheiam o topázio de um vazio, levemente oriental, convocam e manifestam, em sua obscuridade turbulenta de velado enigma, forças não menos obscuras. O barroco — observa González Echevarría — é uma arte furiosamente antiocidental, pronta a se aliar, a entrar em misturas “bastardas”, com culturas não-ocidentais. Assim se processa, na desterritorialização americana do Barroco Áureo (séculos XVI/XVII), o encontro e imiçãõ com elementos (aportes, reapropriações, usos) indígenas (no México e no Peru) e africanos (por exemplo, em Ouro Preto). De onde procede esta disposição excêntrica do barroco europeu e, também, hispano-americano? Trata-se de uma verdadeira desterritorialização fabulosa: Lezama Lima dizia não precisar

sair de seu quarto para “reviver a corte de Luís XIV e situar-me ao lado do Rei Sol, ouvir missa de domingo na catedral de Zamora junto a Colombo, ver Catarina, a Grande, passeando pelas margens do Volga congelado ou ir até o Pólo Norte e assistir ao parto de uma esquimó que depois comerá a placenta”.

O barroco clássico pratica uma derrisão/derruimento, um simulacro “desmesurado” e ao mesmo tempo rigoroso, uma decodificação das metáforas clássicas presentes na poética anterior, de inspiração petrarquiana. Metáforas ao quadrado: assim, umas ilhas serenas em um rio se transformam em “parênteses frondosos” na corrente das águas. Ao mesmo tempo, todo este trabalho de derruimento/socavamento da língua — a poesia trabalha no plano da linguagem, no plano da expressão — monta, em seu rigor de mônada áurea, um festival de ritmos e cores. Digamos que o barroco se “monta” sobre os estilos anteriores por uma espécie de “inflação de significantes”: um dispositivo de proliferação. Trata-se — diz Sarduy — de “obliterar o significante de um sentido dado mas não substituí-lo por outro, e sim por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que acaba por circunscrever o significante ausente, traçando uma órbita ao seu redor...” Saturação, enfim, da linguagem “comunicativa”. A linguagem, poder-se-ia dizer, “abandona” (ou relega) sua função de comunicação para desdobrar-se como uma pura superfície, espessa e irizada, que “brilha em si”: “literaturas da linguagem”, que traem a função puramente instrumental, utilitária, da língua, para deleitar-se nos meandros dos jogos de sons e sentidos — “função poética” que percorre e inquieta, soterrada, subterrânea, molecularmente, o plano das significações instituídas, compondo um artifício de plenitude cegante ou ofuscante, fincado e inflado em sua própria composição, mas cuja insistência

obsessiva no redobro, no drapeamento, na torsão, comunica-lhe, no desperdício das nugas argentinas, uma contorsão pulsional, erótica. *Potlatch* sensual do desperdício, mas urdido, também, de “texturas materiais”, um “teatro das matérias” (Deleuze): endurecida em seu estiramento ou em sua “histérese” (o rigor da histeria), a matéria, elíptica em sua forma, *peut devenir apte à exprimer en soi les plus d'une autre matière*. Matéria pulsional, corporal, à que o barroco alude e convoca em sua corporalidade de corpo cheio, dobrado e saturado de inscrições heterogêneas.



Talho/tatuagem

As condições da relação entre a língua e o corpo, entre a inscrição e a carne, admitem, no neobarroco contemporâneo, tensores diferentes. No cubano Severo Sarduy, diretamente filiado a Lezama, a inscrição toma forma de tatuagem: “Com tanto botão em flor, tanta guedelha de ouro e tanta nadezaginha rubensiana a seu redor, está o cifrador que não sabe mais onde dar a cabedaga; tenta uma pincelada e dá uma beliscada, acaba uma flor entre as bordas mais dignas de acolhê-la e depois apaga-a com a língua para pintar outra com mais estames e pistilos e corolas cambiantes” (Cobra, p.21). Para Sarduy, o autor é um tatuador; a literatura, a arte da tatuagem.

Já para outro escritor argentino — dificilmente relacionável com tanta clareza a Lezama Lima, mas inserido na corrente de experimentação estilística que Libertella chama de “novas escrituras hispano-americanas” —, Osvaldo Lamborghini, trata-se, mais que de uma tatuagem, de um talho, que corta a carne, raspa o osso. Veja-se este fragmento de “El niño proletario”: “Daí todas as coisas que lhe fiz, na tarde de sol miunguante, azul, com a lâmina. Abri-lhe um canal de lábio duplo na per-

na esquerda até que o osso desprezível e vadio ficou exposto. Era um osso branco como todos os outros, mas seus ossos não eram ossos semelhantes. Talhei-lhe a mão e vi outro osso, crispados os nódulos-falanges, aferrados, cravados no barro, enquanto Esteban agonizava a ponto de gozar”.

Entre estes dois grandes pólos da tensão talho/tatuagem desenvolve-se, grosso modo, uma multiplicidade de escrituras neobarrocas, ou, seria mais generoso dizer, de traços neobarrocos nas escrituras hispano-americanas. Não se trata, em absoluto, de uma escola, mas alguns traços comuns podem ser reconhecidos. Certa desterritorialização dos *argots* (em Maitreya, de Sarduy, um *chongo* rioplatense emerge das águas do Caribe) é correspondente à dispersão dos autores: Sarduy em Paris, o poeta também cubano José Kozler em Nova Iorque, o uruguiaio Roberto Echavarrren na mesma cidade, Arturo Carrera entre Pringles (interior do pampa) e Buenos Aires, etc. Se nestes autores os traços barrocos, nada homogêneos, às vezes diluídos e misturados a outros registros, são mais claros, a proximidade se torna mais nebulosa com relação aos argentinos Osvaldo Lamborghini (morto em 1986) e seu irmão Leonidas Lamborghini, que mora no México.

Se o barroco do Século de Ouro, como dissemos, assenta-se sobre um solo clássico, o neobarroco não existe — diante da dispersão dos estilos contemporâneos — um plano fixo onde implantar suas garras. Assenta-se, portanto, sobre qualquer estilo: a perversão — dir-se-ia — pode florescer em qualquer canto da letra. Em sua expressão rioplatense, a irrupção barroca enfrenta uma tradição literária hostil, ancorada na pretensão de um realismo de profundidade, que costuma acabar chapinhando nas águas lodosas do rio. Daí o apelativo paródico de “neobarroco” para denominar esta nova emergência.

Barroco = pérola irregular, nóduo de barro.

Gíria do ambiente gay rioplatense, que designa o que faz de macho numa relação homossexual. (N.T.)

Referências bibliográficas

- DELEUZE, G. *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris, Minuit, 1988.
SARDUY, Severo. “El barroco y el neobarroco”, in *América Latina en su literatura*. Coord. César Fernández Moreno. México, Siglo XXI, 1972.
— *Cobra*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
— *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, FCE, 1987.
GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. *Relecturas. Estudios sobre Literatura Cubana*. Caracas, Monte Avila, 1976.
LAMBORGHINI, Osvaldo. *Subregión Retrocedo*. Buenos Aires, Noé, 1973.
LIBERTELLA, Héctor. *Nueva Escritura en Hispanoamérica*. Caracas, Monte Avila, 1975.

Tradução de Josely Vianna Baptista.

Néstor Perlongher, poeta e antropólogo argentino residente no Brasil, é autor dos poemários *Austria-Hungria* (1980) e *Alambres* (1987) e do ensaio *O negócio do michê* (São Paulo, 1987).



Mientras por competir con tu cabello
oro bruído al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio al llano
mira tu blanca frente el lirio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fué en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, más tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.



LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE

Córdoba, España. 1561-1627

tradução de Jaques Mario Brand

Se ainda por medir-se aos teus cabelos
ouro brunido ao sol rebrilha em vão
e ainda com desdém em meio ao chão
mira tua branca frente os lírios belos

e ainda aos teus lábios para tê-los
seguem mais olhos que se Aldebarã
e triunfa ainda tua ironia louçã
de todos os cristais a luz que há nela

goza de luz, cabelos, boca e frente
antes que o que foi na estação ousada
ouro, lírio, estrela e cristal luzente

nem só em viola e flauta inconcertadas
se volva mas tu e tudo juntamente
em sombra, em pó, em frio, em vão, em nada

O fundador da cidade foi, por natural ingratidão, processado e não se negou a um longo depoimento para tornar o inquérito mais volumoso. Ele começou a depor com uma frase que era mais ou menos a seguinte: eu não invento mentiras que não estejam na minha memória.

O primeiro assassinato na cidade foi cometido por um homem chamado Abel. Duplamente equivocado. Matou o irmão de um outro sujeito.

A cidade nunca teve um hino, em nenhum momento se falou nisto, ninguém reivindicou ou lançou a proposta. Não que nenhum deles pensasse nisto, todos pensavam nisto. Cada um dos habitantes de Calemburgo imaginava ele próprio compor o hino — letra e música. Imaginando não criar concorrentes e pensando na glória, todos estavam todo o tempo compondo o hino em segredo, mas nunca algum deles terminou a composição.



“Para melhorar a qualidade dos habitantes da cidade” tentou-se durante algum tempo um projeto que foi chamado de Plano Melhoria de Nível. A idéia era levar para a cidade pessoas que dessem a ela significativo crescimento não apenas quantitativo, admitindo-se o óbvio de que a população aumentaria, mas principalmente qualitativo. Entre as pessoas cogitadas para um convite a se mudar estavam o doutor Simão Bacamarte, o general Napoleão Bonaparte e o detetive Humphrey Bogart. Coincidentemente três sobrenomes em B. Conseguiu-se apenas que cravasse raízes na cidade o caixeiro viajante Aurélio de Barros.

A autoridade anunciou que a cidade passaria a ter uma força aérea, mas que por problemas financeiros esta força seria implantada paulatinamente, com paciência, nunca pensando no presente, sempre confiando que o futuro será grande. No início, a força aérea teria ventiladores de teto com pás lembrando helicópteros, ventiladores permanentemente ligados, mesmo no mais difícil inverno, porque se tratava da segurança municipal.

HISTÓ
HISTÓ
RIA DA
CIDA MANOEL
CARLOS DE DE
CALEM
BURGO



Por algum motivo inexplicável, fazia falta à paisagem da cidade a presença de marinheiros. Só era explicável não haver marinheiros: a cidade ficava longe do mar, não possuía nem ao menos pescadores. Depois de alguma maquinação, a cidade chegou à conclusão de que era infinitamente fácil adicionar marinheiros ao movimento da cidade. Foi baixado um decreto, não exigindo a presença de marinheiros, mas determinando que se deveria considerá-los presentes na cidade.

A cidade necessitava de um herói para que se pudesse construir uma estátua e ter do que falar de História nas escolas. Ficou-se discutindo sem chegar nunca a uma solução. Foi um acerto.

Se alguém desejasse ser estrangeiro, não havia qualquer obstáculo, ao contrário, a vocação cosmopolita da cidade incentivava. Para tornar-se estrangeiro bastava requerer. Só havia uma condição: permanecer na cidade. Caso se mudasse, perdia a cidadania estrangeira.

Qwertuioip era o melhor datilógrafo da cidade. Evidentemente

Apesar de não se saber precisamente em que ponto ficava o mar — aparentemente era muito distante, ou não — nenhum cidadão construiu sua casa além de 563 metros acima do nível do mar. Ou 365. Os números invertem-se com facilidade danada.

Entre as lidas e os jogos, alguns habitantes criaram um personagem ou uma entidade chamada Seltaeb Eht. Mistério. Mas não muito grande.

Porque sim. Porque não eram alternativas muito comuns para respostas a perguntas muito exigentes.

O duelo ocorrido na avenida central foi transformado em lenda quinze minutos depois de terminar.

Um cidadão saiu de casa, na rua olhou sobressaltado para os pés para verificar se havia calçado os sapatos ou se eles foram calçados com os pés trocados. Andou um pouco e apalpou a camisa para saber se ela não foi vestida pelo avesso ou se as costas estavam no peito e o peito nas costas. Parou e conferiu com um olhar se não esqueceu de vestir as calças. Andou e colocou desesperado a mão na cabeça, **havia esquecido de pregar a medalha no peito.**

Ficava numa rua central, era uma loja de calçados. Chamava-se Pisar Firme.

O ator na boca do palco encorou a platéia e disse que não entendia um fenômeno: certos espaços são percorridos por determinadas pessoas em quinze minutos, outras pessoas demoram duas horas para percorrer o mesmo espaço. Enquanto a platéia imaginava que o ator estava falando do coelho e da tartaruga, o pano caiu.

No momento em que subia no cadafalso na direção da forca, um condenado, contava-se na cidade, teve uma idéia. Entre a audiência ninguém percebeu que ele tivera uma idéia e muito menos que ele acreditou que ainda havia tempo. Ficou com a idéia e a crença que havia tempo só para ele. Se o carrasco tivesse pedido polidamente, talvez ele contasse.

Era orgulho municipal o cidadão intitulado Serafim Barth. Orgulho imenso, pois Barth colecionava nuvens.

Em cima da ponte, olhando para o rio, o cidadão de Calemburgo fechava as narinas com os dedos como se fosse saltar. Trincando os dentes, apertava forte o nariz e a respiração ia ficando improvável. Olhando para as águas, o cidadão de Calemburgo então abria a boca, soltava as narinas e com um acesso de tosse dava as costas ao rio e ia embora da ponte.

A descoberta do caderno de notas de um anônimo amanuense revelou:

"Resta apenas um toco de vela, o pavio já queimou quase totalmente, a pequena chama vai se extinguir muito antes do amanhecer. São tristes as noites no almoxarifado da municipalidade."

Um episódio abalou a opinião pública da cidade. Foi quando o mensageiro, ao chegar, anunciou que a mensagem era: não há mensagem alguma. O mensageiro foi acusado de falta de imaginação e condenado à forca. O advogado do mensageiro tentou salvar o cliente alegando que condená-lo à forca era também falta de imaginação. Apesar de abalar a opinião pública, a opinião pública não recorda como terminou o episódio da ausência de mensagem.

Na manhã do fuzilamento, quando veio a ordem de atirar, o espingardeiro — eles eram chamados assim em Calemburgo — lembrou de tudo o que havia esquecido naquele começo de dia. Atirou pensando nas roupas que ficaram no varal.

Como era sempre o primeiro a olhar para o céu, foi escolhido encarregado de dar as notícias sobre o tempo na cidade. Certa vez a notícia foi que ele não havia tido naquele dia vontade de olhar para o céu. Caiu uma chuva forte e ele foi destituído. Mas no dia seguinte o novo encarregado de dar as notícias sobre o tempo, que era o segundo a olhar para o céu, só informou sobre a continuidade da chuva depois que todos já haviam visto o destituído carregando um guarda-chuva. A cidade entrou em crise porque não encontrou a frase certa para ser a moral da história.



O professor entrou na sala de aula e anunciou que faria revelações que os seus alunos nunca imaginaram. Todos os alunos se levantaram e saíram da sala, o último a sair pediu para o professor que, ao sair também, apagasse a luz.

Um cidadão de Calemburgo queria virar lenda. Apesar de todos os esforços, virou apenas vendedor de enciclopédias.

Ao ser anunciada uma nova lei municipal, o porta-voz sempre alertava para o fato de que logo seria anunciada também a interpretação da nova lei.

Saiu publicado num matutino de Calemburgo o anúncio procurando um cirurgião que fechasse os poros nas partes do corpo por onde o cidadão do anúncio achava incômodo transpirar. O anúncio foi respondido por um músico, um escritor, um diretor de cinema, um pintor e um ator.

Um cavalheiro de boa família saiu pelas ruas de Calemburgo com um martelo nas mãos ameaçando os transeuntes. Um policial o deteve e na delegacia o cavalheiro de boa família alegou que usar o martelo era hábito que veio de seus ancestrais, que havia um martelo desenhado no brasão da família. Desconhecia-se o andamento que a polícia deu para o caso, sabia-se apenas que o herdeiro do cavalheiro também era de boa família.



De manhã, antes do grande supermercado de Calemburgo levantar as portas, fiscais vasculhavam todos os cantos à procura de pessoas que se extraviaram na véspera e passaram a noite presas. Para facilitar a redação dos relatórios — e como as alegações dos extraviados eram poucas e sempre as mesmas —, as desculpas foram numeradas, tomando os números de 1 a 16. Das dezesseis desculpas para extravios, a estatística dos fiscais do grande supermercado indicava que a desculpa nº 8 era a mais comum, e os fiscais não entendiam como os extraviados não observavam que a desculpa nº 11 era a mais plausível.

Havia um cidadão que para ouvir colocava as mãos em concha em torno da orelha. Depois passou a falar com as mãos em concha em volta da boca. Para enxergar, então, ficava com as mãos em volta dos olhos. No dia em que ele estava embarcando para ir embora de Calemburgo, os amigos no aeroporto tiveram a idéia de perguntar o motivo das mãos em conchas, mas não fizeram qualquer pergunta porque ele já parecia estar muito distante.

A sessão de cinema terminou e todos foram embora. O homem que permaneceu na platéia foi avisado que havia sido a última sessão da noite. O homem alegou que permanecia na platéia porque estava aguardando algo. Porém, confessou humildemente para os perplexos funcionários do cinema que não sabia o que estava esperando. Quando contavam a história, os funcionários do cinema confessavam humildemente que não lembravam o nome do filme que estava sendo exibido naquele ocasião.

As autoridades municipais pediram que um cidadão, cujo nome era mantido em sigilo, não fosse mais assim como era, assim como era estava sendo um péssimo exemplo. É que ele sempre esquecia de se desesperar e já estava sendo imitado por alguns amigos.

Pelas ruas de Calemburgo encontrava-se pessoas que faziam cumprimentos erguendo as sobranceiras. Elas não diziam coisa alguma, nem ao menos um olá, limitavam-se ao gesto possível para um par de sobranceiras.

As histórias da cidade de Calemburgo são inúmeras — seus habitantes eram inúmeros — e poderão continuar a ser contadas em outro capítulo. Encerrando este capítulo, dedico as últimas linhas à localização geográfica de Calemburgo. A cidade ficava no ponto onde certa vez — e esta é uma história a ser contada em outro capítulo — onde certa vez uma linha vertical foi bem sucedida na tentativa de tornar-se paralela à linha do horizonte.

O nome da cidade era Calemburgo.

Manoel Carlos Karam é autor de *Fontes murmurantes* (São Paulo, Marco Zero, 1985).

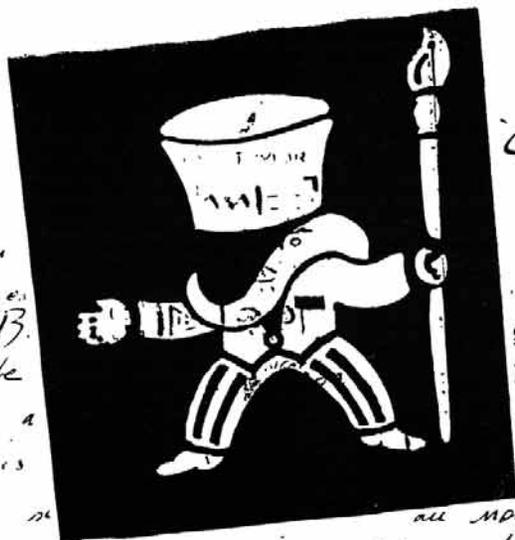


B L O A V D B L e R
 A L O U A M B O U R G L A N C R V I L L E D I Z O

F R A N C E



Key et le vic
 I M A G I N A I R E
 une sculpture
 en bronze
 C E R T I
 B A
 B R A
 C S I L



les plus braves
 et d'un ami
 les plus se sont
 mon chemin
 ration de bonne
 is maint comptez
 au nombre de trois.

LIONEL, O INVEROSSÍMIL

Lionel Andeler é certamente um dos casos de inverossimilhança mais instalada que já surgiu aqui na Capital das Araucárias.

A partir do nome: em se ouvindo falar de Lionel, espera-se alguém, no mínimo, com um visual leonino, não aquela figura impoluta de artista gaulês.

Depois, é inverossímil que alguém produza tanto com a mesma qualidade gráfica: cada carta, cada envelope, cada qualquer coisa, vem decorada de ponta a ponta com desenhos absolutamente originais — além de geniais, é claro.

Lionel perambulou alguns meses por Curitiba e São Paulo, em 1987. Ilustrou o número 9 de *Escola Aberta*, vendeu algumas dezenas de desenhos, distribuiu algumas centenas de cartas e voltou à Gália. Porque, também, trocar a Europa pelo Brasil já seria excesso de inverossimilhança — até mesmo para ele.

Key Imaguire Júnior



YVONNELLE HANDELHEIRE
16, RUE ROSA LUXEMBOURG, LANDORVILLE.
91290 ARPAJON, FRANCE



ARTE POSTAL

AVION AIR MAIL AVION

AVION AIR MAIL AVION

AVION AIR MAIL AVION



comme u
musicales. Les m
photos de Paris
hommes! (Homo
En tout cas, j
Montréal doit
sans aucun doute

là un des ultimes sy...
démocratique. De Gaulle" ayant osé prétendre que ce...
n'aurait-il pas dû ajouter qu'il se devenaient en abolissant ces petits...
En attendant ce jour bien ou tout le monde aura les pieds sales (m...
le cerveau pope) je vous embrasse tous, embrassements accompagnés par
clavons d'immenses et infimes roeux d'allégorie et...
PAPIERS G. L. PARIS
AIR MAIL

KEY E
Rue 70
25
des

Era o tempo de dantes, como diria a minha avó resumindo um passado de simplicidade, boavidismo e tranquilidade, que tinha muito de ilha da fantasia na sua evocação saudosista.

No tempo de dantes, navio era paquete; o homem-galinha ou o garanhão se chamava bilontra, e o f.d.p., biltre; mulher de padre virava mula-sem-cabeça; em vez de quebrarem o pau, as pessoas armavam um sarilho. Os janotas exibiam suas casacas, coletes, colarinhos duros, gravatas de seda, chapéus de copa alta e bengalás; tomavam rapé, conferiam a hora em relógios de bolso presos por correntes e, sem derrubar o monóculo, torciam os bigodões. Não sentiam teso por alguém: eram acometidos por paixões desabridas. As mulheres do tempo de dantes arrastavam saias longas armadas por anáguas de merinó e, embora desmaiassem com frequência por causa dos espartilhos, não sofriam de males da coluna vertebral. Usavam golas altas e mangas compridas; poderiam ficar mal faladas se mostrassem mais do que o bico das botinas amarradas.

No tempo de dantes, os trens começavam a circular, mas as diligências também transportavam os viajantes em longos percursos através das estradas enlameadas e esburacadas da província do Paraná. Durante a viagem, havia paradas regulares para o consumo do farnel no qual não faltava farofa de galinha, pastéis, pão-de-ló e goiabada, a refeição à beira da estrada sendo seguida da clássica corrida apressada para olhar a paisagem atrás do matinho.

Naquele tempo, grupos vanguardistas começavam a botar as manguihas de fora criando Clubes Republicanos (logo viria o Marechal Deodoro da Fonseca que tinha uma perna gorda e outra seca — ai meus tempos de curso primário!); enquanto cresciam os clamores pela libertação total dos escravos, os vovós sexagenários e os pretinhos saídos dos ventres livres (a molecada da escola sempre pensava que a tal lei proibia a prisão de ventre) já podiam circular sem a perseguição da cachorrada.

No tempo de dantes, o Paraná, a exemplo da Corte e das províncias mais avançadas, também criou clubes literários com bibliotecas muito chiques, diga-se de passagem: não faltava retrato do Imperador e excelentíssima família e de alguns heróis mais populares, assim como livros e revistas importados e um globo terrestre. Para os brasileiros — como explica Sérgio Buarque de Holanda — o amor bizantino pelos livros era indicio de superioridade mental, como o anel de grau ou o título de bacharel. Muitas associações edificaram teatros, uma vez que o objetivo principal dessas instituições seria proporcionar à caboclada "o estudo da literatura teórica e prática por meio de representações dramáticas".

Para cumprir os estatutos das Sociedades Literárias e Dramáticas, formaram-se grupos teatrais amadores que encenavam, sobretudo, melodramas; a julgar pelos comentários dos cronistas de jornais, os atores eram todos uns canastrões. Dentre as companhias de amadores, distinguiu-se pela sua ruidade a do Atheneu de Guerra, for-

A noite em que a Lapa se curv

(e Pepa Ruiz, por um triz, faz ruir o Teatro São João)

Maria Thereza Lacerda

Leques e plumas, chapéus e bengalás. Das janelas, espiadelas. Fuxicos de nhós e sinhás, carapinhas e mucamas: Lapa, 27 de janeiro, 1887.

Naquele dia a Companhia de Operetas Souza Bastos lotou o Teatro São João com a fulminante apresentação da espanhola Pepa Ruiz, que por aqui fazia o mesmo alarde que Jane Avril em Paris. (O Teatro, depois de uma década de uso, só foi considerado inaugurado com o espetáculo da musa daquele verão paranaense.)

Era o tempo de dantes, *messieurs e mesdames*, e na Lapa da época *cancan* só de leve. Mesmo assim, vejam só a balbúrdia que tomou conta da cidade naquela noite fatídica.

mada por militares. Essa companhia fez a primeira apresentação teatral em Curitiba no Teatro São Theodoro (hoje Guaíra) após a sua inauguração, com um dramalhão de arrepiar os cabelos intitulado *A Punição*. Vem daí o hábito de se implorar aos militares que voltem aos quartéis e que não assumam outros papéis que não o de guardiães da democracia e da ordem, unidos e coesos em torno do ideal comum. Mas este é um assunto delicado que nada tem a ver com a nossa história.

Com teatros por aí dando sopa, companhias de verdade passaram a excursionar pelo Brasil colocando o Paraná no seu itinerário. Eram companhias líricas, dramáticas e de prestidigitadores (os mágicos faziam voar mesas e apresentavam até o Diabo e sua mulher — provavelmente Dona Diaba). No repertório incluíam, além do melodrama e das cenas cômicas, operetas, *zarzuelas* (nada mais, nada menos do que a opereta espanhola), lundus, tangos, valsas românticas e o *cancan* francês.

No tempo de dantes, os bilontras perseguiram as atrizes (quase sempre espanholas e portuguesas) e, se por acaso eram acometidos por paixões ditas desabridas, o mal era cortado pela raiz. Contra as atrizes de passagem, a mulherada sabia reagir não deixando o marido (ou o filho) pisar em ramo verde, como se dizia. Vingavam-se as virtuosas senhoras, desta maneira, da obrigação de criar e aturar os mulatinhos das senzalas com marcantes traços familiares. É que Dama das Camélias só existia em romance de Dumas Filho ou em ópera de Verdi.



Um dia muito especial

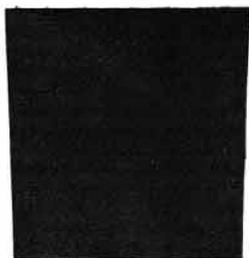
Pois foi num dia muito especial deste tempo de dantes que o primitivo pouso de tropeiros, a antiga Freguesia de Santo Antônio, a florescente Vila do Príncipe, então elevada à categoria de cidade da Lapa, foi sacudida por um acontecimento insólito. Mais insólito do que seria, por exemplo, nos nossos dias, a reunião dos líderes mundiais no Lar Lapeano de Saúde, a Lapinha (um *spa* na moda), para discutirem o desarmamento mundial e o fim da guerra nas estrelas. Acontecimento mais esbaposo do que a gente ver, de repente, a Xuxa — fantasiada de Papai Noel, Coelho da Páscoa ou em traje gaúcho a la Gumercindo Sariva — sendo projetada numa asa delta, do alto do Mon-

ge, para aterrissar ao lado do Panteon dos Heróis, montada num canhão.

Pois naquele dia, precisamente uma quinta-feira, 27 de janeiro de 1887, dia de muito sol depois de muita chuva, só os corvos se mantinham imperturbáveis sobre os telhados de telha goiva, secando suas asas abertas e olhando a inusitada agitação da cidade. A Lapa só se movimentava quando passavam as tropas vindas do sul em direção à feira de Sorocaba, e mesmo o pisotear de muare e cavalos pela rua das Tropas vinha rareando nos últimos anos.

Já de manhã havia engarrafamento de trânsito na curva do cotovelo da rua do Cotovelo, que desembocava no Largo da Matriz. Ali, a fachada do Teatro São João, construído pela nunca assaz bastante louvada Associação Lite-

ou diante da Europa



rária Lapeana, olhava de viés para a centenária Igreja de Santo Antônio, num ousado confronto entre os sagrados ritos católicos e a pretensa educação literária distarçada pela apresentação de espetáculos pagãos.

O movimento ficava por conta dos escravos de pés no chão, o suor escorrendo das carapinhas para os rostos reluzentes, encharcando as camisas esburacadas e puídas e as calças de brim listrado. Os negros carregavam bancos e cadeiras das casas de moradia para o Teatro sem mobília. Era preciso providenciar assento para mais de duzentos espectadores que compareceriam, logo mais à noite, ao espetáculo de gala da Companhia de Operetas Souza Bastos.

Para aumentar a confusão, cavaleiros carregavam nas ruas, becos e travessas enlodaçados, jogando longe os cavaleiros; vacas, assustadas, emperravam no meio do caminho; carroças quebravam suas rodas no calçamento de pedras grandes e irregulares da rua da Boa Vista; os fregueses do golfinho diário de cachaça lotavam os botecos; os empregados dos armazéns de secos e molhados, perturbados, guardavam botões em sacos de farinha, bolacha preta em barris de cerveja, cobriam painéis de ferro com chapéus, misturavam tamancos com bacias e canecas, derramavam açúcar mascavo sobre baixeiros e metiam pedaços de charque nos gavetões; mucamas iam e vinham dos chafarizes carregando em baldes, latas e jarras, muita água que seria aquecida nos fogões a lenha para o banho semanal dos sinhos e sinhas, antecipado do sábado para aquela quinta-feira festiva.

Toda a população aguardava que ELA passasse pelas ruas, saindo da casa de nhô Therezio para a casa de nhô Quinco. Na casa de nhô Josefa, comentava-se, ELA já havia cantado e dançado na hora do almoço, uma vez que a mãe de nhô Therezio, muito velha, não poderia comparecer ao Teatro. Enfim, lá pelas três horas da tarde, ELA passou de charrete, em direção à rua do Quebra-Pote, onde era esperada para o café com mistura.

E os curiosos puderam constatar, ao vivo, que ELA, a MUSA daquela temporada de verão paranaense, a famosa PEPA RUIZ, era gentil e graciosa como afirmavam os jornais.

Na casa de nhô Quinco e de nhô Madalena, as janelas da sala de visitas que davam para a rua estavam abertas; os que não puderam entrar, conseguiram ao menos espiar e ouvir a grande Pepa cantar acompanhada ao piano por Souza Bastos. O ponto alto do repertório era a valsa "Pepita", parada de sucessos em todos os realejos e caixas de música do país. (Na relva que se agita/Ouvi cantar Pepita...) Por estar de luto fechado, nhô Madalena não iria ao teatro; grata pela exibição particular, ela ofereceu farto café com bolinhos de polvilho, petecas e pão de casa, mas a Pepa só aceitou um cálicé de licor de ovos e roeu alguns sequilhos.

O regresso de Pepa para a casa de nhô Therezio, onde ela estava hospedada, foi assistido pelas famílias que tomavam a fresca da tarde em frente às casas. Nem todos dispunham de 2 mil réis para o bilhete da platéia e, muito menos, 12 mil réis para comprar um ca-

marote. Assim, o espetáculo gratuito da rua forneceu assunto para bisbilhoteiros e fofocas que duraram o resto do dia.

O melhor da festa é esperar por ela.

No interior das casas, a animação era maior do que em dia de Festa do Divino, de Santo Antônio ou para preparar cerimônias da Semana Santa e do Corpo de Deus.

Das canastras e dos baús saíam leques, luvas, plumas, vestidos de renda, de tafetá ou de cetim, casacas, gravatas, coletes e bengalas. As mulheres encrespavam a franja do cabelo com papeletes, untavam o rosto com nata de leite gordo que seria retirada com água de rosas; suas mãos encardidas pela lida com a pessegada, a marmelada e os figos em calda (tarefas obrigatórias do mês de janeiro) eram esfregadas com fubá, limão e azeite de oliva. As mucamas circulavam com chúcaras de chá de camomila e de erva-doce para acalmar os nervos excitados. Os vestidos se diferenciavam por alguns detalhes como cor, babados, fitas, rendas e laçarotes. As mulheres casadas arpejavam os cabelos longos numa peruca presa no alto da cabeça por grampos invisíveis, completando o penteado com franjas crespas; as solteiras, deixavam cair pelos ombros cachos enfeitados com laços de fita, dando também um tom rosado às maçãs do rosto anêmicas, apesar do vinho ferruginoso e quinado. Os homens aparavam os bigodões e passavam vaselina nos cabelos.

Quando anoiteceu, nas ruas principais iluminadas por archotes, a saparia pulava das valetas, os besouros chifrudos se arrastavam pelo chão, as borboletas noturnas caíam ao lado das chamas e os vaga-lumes dançavam embalados pelo canto das cigarras e dos grilos.

No Teatro São João, os lampiões já estavam acesos a partir da entrada e dezenas de lamparinas formavam as luzes da ribalta. E neste jogo de claro-escuro as silhuetas dos espectadores se agigantavam num movimento contínuo: deslocamento de bancos e cadeiras na platéia, acomodação nos primeiros camarotes, tropeços, escorregões e quedas na subida ao segundo andar de camarotes, fumaça de cigarros e charutos, cuspidelas nas escarradeiras estrategicamente distribuídas, sapatos e botinas esmagando cascas de amendoim torrado ou sendo retirados para aliviar os pés.

O tempo passava. A espera, a princípio, apenas calma expectativa, transformou-se em alaridos de impaciência.

Está na hooora... está na hooora...

O bater de pés e bengalas no assoalho de tábuas largas foi crescendo como um tropel de cavalos que se aproxima. Todas as bocas masculinas soltaram o grito exigente: está na hooora... está na hooora...

Souza Bastos apressou o início da sessão atacando, ao piano, a fantasia do *Hino Nacional Brasileiro*, de Gottschalk.

É preciso que se explique que o Teatro São João já vinha sendo utilizado há mais de uma década, mas a Associação Literária Lapeana só o conside-

rou oficialmente inaugurado com a apresentação da Pepa. E esta homenagem fica bastante clara através dos versos de Therezio Porto, o engenheiro que projetara a casa de espetáculos. Membro da Arcádia Paranaense, Therezio vinha publicando obras-primas na *Gazeta Paranaense*, jornal de Curitiba. Para a ocasião, o engenheiro-poeta compusera quinze quadras intituladas "Literária", dedicadas "à exímia Pepa Ruiz".

Tendo ao seu lado a atriz, fantasiada de espanhola, o presidente da Literária, lá do palco, recitou:

*Nos sonhadores que andavam
Em torno de um pensamento
Soltando velas ao vento
A Literária fundavam.*

As quadrinhas de versos heptassílabos relatavam as lutas, as dificuldades, a coragem do grupo que criara a Associação e construiu o Teatro São João. O poeta usava rimas pobres e ricas como *convulsivo* e *incentivo*, *infante* e *possante*, *profundo* e *mundo* (no tempo de dantes não se rimava *eleição* com *inflação*, *caradura* com *ditadura* ou *constituente* com *prostituinte*).

A Lapa se curvou ante a Europa:
Hoje que este chão
Recebe da Grande Atriz
Da exímia Pepa Ruiz
Batismo e confirmação.

O resto do poema é somente de exaltação à Pepa, ao seu *porte leve e ligeiro*, à *voz de maga expressão*. Therezio chamou-a também de *graciosa ibérica flor*, dupla homenagem à Espanha e Portugal (embora de nacionalidade espanhola, Pepa se tornou a primeira dama do Teatro da Trindade, em Lisboa).

Sempre com o devido respeito, o poeta finalizou:

*Nós todos juntos agora
Movidos do mesmo intento
Mostrando um só sentimento
Vos aplaudimos, senhora.*

E o povo aplaudiu de pé, delirante, como pedira Therezio.

Antes de o pano se abrir, a orquestra tocou a abertura da opereta *Os Sinos de Corneville*, de um compositor francês chamado Planquette. A abertura, a valsa principal e a canção dos sinos desta opereta eram muito populares e, como a valsa "Pepita", sempre incluídas no repertório das caixas de música.

Da opereta, chatíssima, Souza Bastos fez uma paródia que imaginamos assim:

Em Corneville (tradução literal: cidade dos cornos), um certo Henri, que em português passa a se chamar Henrique, se apaixona por uma camponesa de nome Germana que fora prometida em casamento para um tabelião velho. Entre encontros e desencontros de Henrique e Germana, há gente caindo de penhascos, crianças perdidas em labirintos, cartas anônimas dizendo que este não é aquele, alçações engolindo o vilão, grutas misteriosas. Para fugir do seu infúntino, Henrique, não podendo casar com sua bem-amada, parte em viagem. Fica um tempão fora e, quando regressa, canta a famosa valsa onde diz

Teatro São João

que fez três vezes a volta ao mundo e sua felicidade era estar sempre a perigo: *j'ai fait trois fois le tour du monde et les dangers font mon bonheur* (cada qual se diverte como pode). No Castelo de Corneville, situado no alto de um morro, os sinos tocavam na torre. Bom, até aí, sinos tocarem, nada demais, sinos foram feitos para tocar. Porém os sinos de Corneville tinham uma peculiaridade: tocavam desabalada e misteriosamente sempre que um marido *cocu* (em francês fica mais delicado, mas todos sabem que esta palavra significa "cornudo") passava a menos de 500 metros da torre. Assim, o castelo ficou abandonado porque nenhum marido se arriscava a chegar muito perto com medo de comprometer a sua reputação de macho. Henrique volta vestido de fantasma (não se sabe por que, mas o detalhe torna a história mais excitante) encontrando novamente Germana, que ainda não se casara com o velho tabelião. Depois de muitas peripécias, descobre-se que Henrique é o verdadeiro dono do Castelo e que Germana é, na verdade, a duquesa Luciana de Lucenay. Henrique convida toda a aldeia para a grande festa do seu casamento com a duquesa quando os sinos não param de tocar, surgindo daí o provérbio: *si tous les cocus portaient des clochettes ça ferait tant de raffut qu'on ne s'entendrait plus*. Como Henrique era bonzinho e não queria também cair no ridículo, mandou retirar os sinos de Corneville e o casal, assim como o povo da aldeia, viveram felizes para sempre.

Depois de *Os Sinos*, os atores Barreto e Henrique apresentaram as cenas cômicas *Zé Povinho contra o micróbio* e *Ah! Como sou besta*. Havia atores meninos, Luiz e Romeu, com anunciados 5 e 7 anos, mas parecendo muito fortes e crescidos para a idade.

Seguiram-se números variados. Para o tango "Veludo", Souza Bastos criou uma letra maliciosa:

*Mamãe me enganou/Ela me disse/
Que a noite do meu casamento/
Seria mais que um tormento/Mas
que eu fechei bem os olhos/Pensasse
em flores e não em abrolhos/
E só os abrisse/Quando tivesse
acabado/Toda aquela tolice/
Refrão: Ai! Ai! Mamãe me enganou/
Foi tudo tão bom/ Que a terra
parou.*

Após este sucesso, muito aplaudido, Pepa cantou e dançou o "Fadinho português", a valsa "Pepita", a *habanera* "Vente a Buenos Aires", esta com uns versinhos que se tornaram populares:

*O amor é um bicho que rói, que
rói, que rói,
Que tem capricho, que faz dodói.*

Para não escandalizar o povo lapiano, o *cancan* francês foi comedido. Ela mostrou apenas o pezinho, entoando docemente: "olhai, olhai, admirai, como isto é bom..."

Tudo indica que Pepa era um encanto, uma perdição, como diziam os cronistas. Tinha "chiste, graça, naturalidade", parecia "um beija-flor quando volteava e saltitava". Tinha "um corpo



esbelto e interessante" (ninguém dá detalhes) e possuía "uma voz sonoríssima e perfeitamente harmoniosa". Os jornalistas referiam-se a ela como "distinta atriz, atriz de merecimento", etc., etc. Há muita fofoca, mas nada comprova os propalados casamentos desfeitos e as brigas domésticas por sua causa. Afinal, nos nossos museus não há troféus de possíveis conquistas amorosas como ligas, meias, calções, espartilhos e outras peças íntimas da indumentária da famosa espanhola. Por ser pequena e esbelta era chamada de "menina", apesar dos seus 27 anos. Para provar que a Pepa não é um personagem de ficção, esclareço que ela passou, no fim do século XIX, para uma companhia nacional de variedades e que viveu no Rio de Janeiro, no Flamengo, onde morreu em 1923. Bem, isto foi muito tempo depois, porque...

No dia seguinte...

No dia seguinte, a roda matinal de chimarrão em frente ao boticário da rua da Boa Vista começou mais tarde. Presentes toda a diretoria da Literária e mais o promotor, os tabeliães, os delegados, o escrivão, o coletor, o agente do Correio, o juiz municipal, o diretor

do jornal *A Lapa* e mais um bando de homens do primeiro escalão da cidade.

Discutia-se quem era o melhor: o ator Barreto ou o ator Henrique. Os de ouvido mais apurado achavam a orquestra desafinada. Alguns classificavam de "maçante" certos trechos da opereta. Porém todos concordavam que a Pepa não desapontara ninguém. É claro que eles não estavam nem aí de querer comparar a Pepa com a Sarah Bernhardt ou com a Duse que conheciam, ao menos de ouvir falar; sobrava apenas uma dúvida: ela parecia mesmo um beija-flor ou uma corruíra dengosa?

Enquanto a homarada investigava quem tivera a honra de esvaziar o urinol da Pepa (o *voyeurismo* do tempo de dantes era um tanto babaca), um moleque chegou com a trágica notícia: o Souza Bastos tivera um ataque apoplético (deu na *Gazeta Paranaense*, que não me deixa mentir).

Logo que pôde, Pepa se mandou com o resto da Companhia rumo a Santa Catarina pela diligência que fazia a linha Curitiba-Lapa-Rio Negro. O doutor Manoel Pedro atendeu Souza Bastos que, dois dias depois, já estava melhor (também deu na *Gazeta Paranaense*).

O que a *Gazeta Paranaense* não noticiou foi a causa do ataque chamado apoplético e que provocou uma garga-

lhada geral. Tradicionalmente, as famílias que recebiam hóspedes, no caso o pessoal da Companhia, levavam dias e dias limpando desde a fechadura da porta até os mármore dos lavatórios e preparando uma comizaina sem fim. Enchiam latas e latas com rosquinhas, sequeijos, bolos-viajante, biscoitinhos de araruta, cocada branca e preta, canudos para serem recheados, sem falar na goiabada, na pessegada, na marmelada e nas compotas estocadas nas despensas. Engordavam porcos e galinhas e encomendavam os mais variados ingredientes para temperos e acompanhamentos. Vai daí que o regime alimentar do Souza Bastos enquanto esteve na Lapa foi o seguinte:

Café da manhã com leite acompanhado de pão feito em casa, bolos de fubá e de polvilho, broa de farinha de milho, rosquinha, broa de centeio, manteiga e queijo.

No almoço, arroz, feijão, posta branca, empadinhas, macarrão de vinte e quatro ovos, galinha recheada e ao molho pardo, virado de feijão com pernil de leitão pururuca, tudo regado a vinho de Bordeaux ou cerveja. Como sobremesa, um prato fundo de leite gordo com farinha de milho e goiabada e mais milho verde cozido e assado na brasa.

Ele não rejeitou o café com misturra, às três horas.

Cardápio do jantar: sopa, pastéis, linguiça frita, rosbife com batatas fritas, arroz de forno e feijão preto.

Em ambas as refeições experimentou todos os doces: ambrosia, baba de moça, doce de abóbora, arroz doce, fios de ovos, quindins, bombocados, nuagem, montanha russa, creme Pinto Ribeiro, torta de banana frita e fatias do céu. Serviu-se ainda de melancia, jabuticaba, figos e pêssegos. Por onde andou não rejeitou cocada, pé-de-moleque, bolacha preta, rapadura e muitos cálices de licor.

Depois do espetáculo, participou do chá da noite com bolo pipoca, petecas e biscoitos variados.

Assim, depois de um vomitório, vários cristéis e algumas sangsuagens, o Souza Bastos estava em condições de prosseguir o seu itinerário artístico. Por vários dias só tomou chá Lypton com torradas, sem manteiga.

E a cidade se tranquilizou. A louça fina voltou para os armários, as roupas de gala para os baús, os talheres de prata para os estojos, os cristais para os *étagères*. O silêncio baixou desde o Monge até o cemitério, do engenho de erva-mate até a saída para Campo do Tenente. Voltou-se a ouvir o capim crescer.

Essa paz durou, exatamente, sete anos, até que a Companhia de Gumercindo Saraiva com seus gaúchos veio encenar o drama sangrento em vinte e seis quadros, com tiroteios e rufar de tambores, intitulado *O Cerco da Lapa ou A Resistência que salvou a República*.

Maria Thereza B. Lacerda, bibliotecária, é autora, entre outros, de *Subsídios para a história do teatro no Paraná* (Inst. Hist., Geog. e Etnográfico Paranaense, 1980), *Fazenda Capão Alto* (SECC, 1983), *Chico Memória* (SECE, 1983), *O antigo Paço Municipal* (SECE, 1983), *O teatro no Paraná* (BPP, 1984), *Café com misturra* (CO-DECRI, 1984). Atualmente trabalha no Departamento do Patrimônio Cultural da FCC.

cartas na página

Choque, tristeza mas, acima de tudo, indignação. Foram estes os sentimentos que o brutal e estúpido assassinato do seringueiro e líder sindical Francisco Mendes Filho, o Chico Mendes, despertou em todo o Brasil e fora dele. Para mim que, principalmente, perdi um grande amigo, houve um sentimento a mais, o de impotência. Porque não é somente a morte de Chico, uma morte anunciada, que o descaço da Polícia Federal, do governador do Acre e do secretário de Segurança, José Castelo Branco, permitiu que ocorresse. Também os assassinatos de outras lideranças sindicais do Acre, como Wilson Pinheiro, Jesus Matias, Ivair Higino de Almeida, estão aí, formando uma trilha de sangue e sem punição.

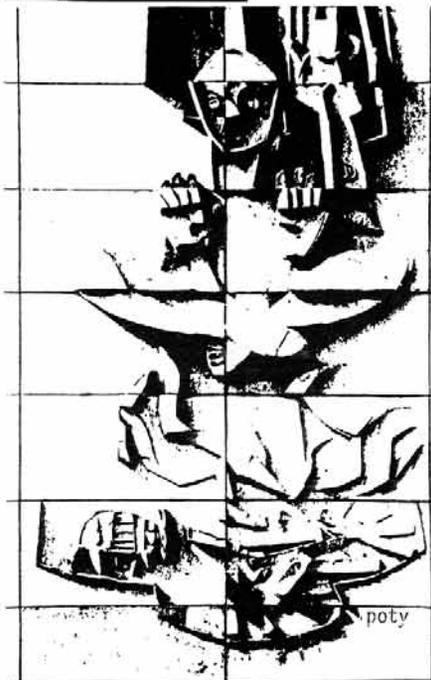
No caso da morte de Chico Mendes, a repercussão nacional e internacional forçou o governo a tomar uma atitude e ir em busca dos culpados. Mesmo assim, no entanto, há o risco de que se prenda a família Alves (Darli, Alvarino e companhia), apresentando-a como se fosse a única culpada. Ela é o braço armado, mas e quanto a quem a armou? A UDR do Acre continuará tranqüila com suas ameaças dirigidas, agora, ao bispo Moacyr Grecchi? Para evitar que isso aconteça estão sendo organizados os comitês Chico Mendes em todo o país, inclusive no Paraná. Queremos todos os culpados punidos.

Malu Maranhão. — Curitiba - PR.

A leitura de *Nicolau* me tem sido útil, estimulante e atualizadora. Trata-se de uma das melhores alternativas de divulgação cultural entre nós. O n.º 16, por exemplo, que tem como carro-chefe o tema do "labirinto", é digno de menção. Maria Lambros Comminos e Ubaldo Puppi amarram o mito à mais alta elaboração culta. Modernidade com raízes ancestrais. Convide à reflexão. Além do mais, *Nicolau* alimenta o leitor do que há de mais vivo no Paraná, sem descuidar das propostas experimentais de todos os quadrantes. Identidade e abertura se combinam harmoniosamente, fazendo do jornal um cenáculo de discussões livres, sem provincianismo. Fábio Lucas. São Paulo — SP.

Nós, poetas do Rio de Janeiro, estamos empenhados numa luta contra a decisão do júri do "Prêmio Carlos Drummond de Andrade", instituído pela Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro. (A comissão julgadora não concedeu o prêmio a nenhum dos mais de mil poetas inscritos por julgar que nenhuma obra tinha méritos suficientes para obtê-lo.) No dia 20 de dezembro de 1988, fizemos uma manifestação na Cinelândia e divulgamos amplamente nosso manifesto, que vem obtendo assinaturas de diversos poetas e demais artistas solidários com a humilhação a que todos os poetas brasileiros foram submetidos. Portanto, consideramos que toda categoria aqui do Rio já está informada do que anda acontecendo e do escândalo que tem sido o resultado do "Prêmio Drummond", uma mancha sobre o nome de Drummond que o poeta não merecia. Solicitamos, então, que *Nicolau* divulgue o que está acontecendo, para que os poetas paranaenses tomem conhecimento do fato, e de que os poetas cariocas não concordam com as decisões tomadas pelo Júri e pela Secretaria de Educação e Cultura. Douglas Carrara. Rio de Janeiro — RJ.

É de se notar o excelente padrão gráfico e a diagramação desta publicação cultural. Notadamente, não deve passar despercebida a linoleogravura de Denise Bandeira, usada de capa do *Nicolau*/18, um bellissimo trabalho. Antônio de Pádua Rodrigues de Sousa. Piripiri — PI.



O Governador do Estado do Paraná, através do Decreto n.º 3813, institucionalizou o **Concurso Nacional de Contos — Prêmio Paraná**, que agora passa a ser um evento de caráter permanente, a ser promovido todos os anos no mês de junho pela Secretaria de Estado da Cultura, e destinado a premiar contos inéditos reunidos em livro, de autores de todo o Brasil. Um prêmio especial, denominado *Newton Sampaio*, será destinado ao melhor autor paranaense, que poderá, eventualmente, acumulá-lo com a premiação reservada a um dos três primeiros classificados.

Para obter o regulamento do Concurso, já em sua 11.ª edição, é só escrever para a Secretaria da Cultura do Paraná (Rua Emanoel Pereira, 240. CEP: 80410. Curitiba). As inscrições vão até 31 de maio deste ano.

Já perdi a conta de quantas vezes coloquei *Nicolau* debaixo do braço e fui mostrá-lo a várias pessoas. Elas também ficaram fascinadas. Num mundo em que cultura é normalmente mostrada como boba e maltrapilha, surpreende a sofisticação visual e a modernidade dos textos deste jornal literário. *Nicolau* já conquistou o direito de ser significativo. Sigam em frente. Antonio Júnior. Itabuna — BA.

Acompanho *Nicolau* desde o n.º 1 e, apesar de não concordar com alguns critérios de seleção de autores, além de observar certa tendência "paranista", acredito que *Nicolau* saberá achar o equilíbrio necessário. Achei bastante oportuno o *Mosaico* do último número, sobre poesia brasileira.

Acho necessário expandir essa discussão, para que não se favoreça apenas certos poetas que nem sempre possuem o *background* poético necessário, sendo mais festejados em suas "panelinhas" do que realmente lidos. Quanto aos quadrinhos, acho que *Nicolau* poderia usar mais, procurando novos artistas que se afeiem com a revolução ocorrida nessa área nos anos 80. Sinto falta também de ensaios mais aprofundados sobre temas que julgo instigantes, como a linguagem, o pensamento atual e os novos *media*. Sabendo da pobreza cultural de nossos suplementos literários (ainda existem?), creio que *Nicolau* preenche uma lacuna no cenário nacional, e só tende a melhorar e amadurecer. Francisco Kotscho. Belo Horizonte — MG.

Nicolau/15 vem com uma safra de boas matérias: a entrevista com Haroldo de Campos, os textos de Natália Krivoshein, Leo Gilson e Eliane Eme Sato, as fotos de Genésio Siqueira Júnior, a tradução dos belíssimos poemas de Sylvia Plath, ponto. O lamentável é esse estoque de má poesia brasileira que toda a nossa imprensa vem insistindo em publicar. Ainda que não existissem bons poetas, o melhor seria nada publicar; contudo, em procurando, encontraremos bons autores. Não culpo *Nicolau* isoladamente por isto; insisto: é algo generalizado em toda nossa imprensa. Floriano Martins. Poeta e tradutor de Fortaleza — CE.

Fui a São Paulo e um amigo me presenteou com um exemplar de *Nicolau*. Gostei muito, e por isso me incluo entre os assíduos leitores deste jornal, que pelo visto vão do Oiapoque ao Chuí. Walkiria Martins. Salvador — BA.

Uma nova luz iluminou o caminho dos artistas paranaenses: *Nicolau*, que abriu suas páginas às artes gráficas e aos quadrinhos. Novos textos, dinâmicos e atuais, informações culturais: tudo o que se pode querer. Marcelo Castro Andreo. Loanda — PR.

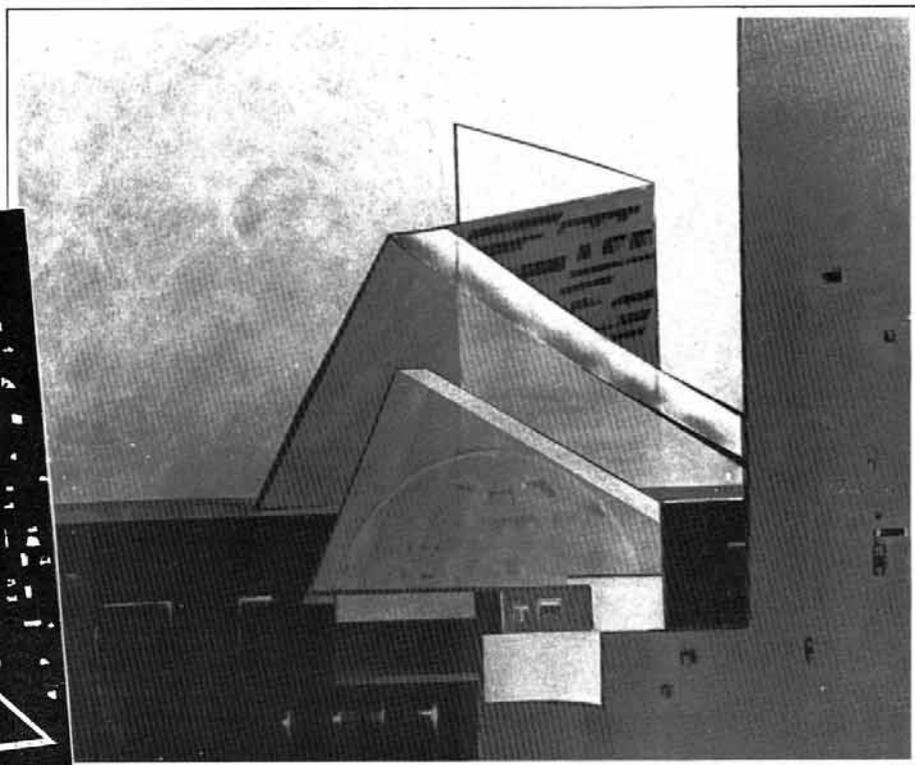
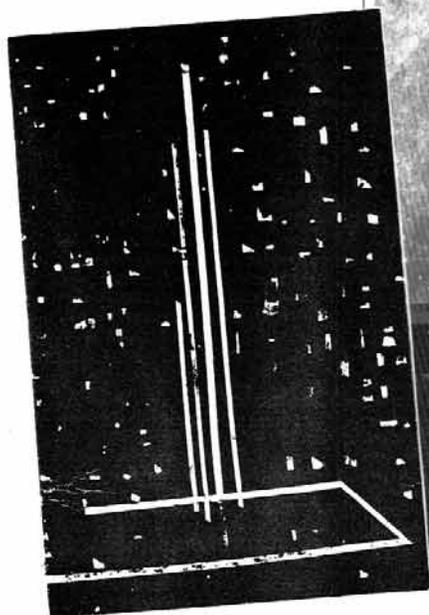
Muito me impressionaram os números 11, 12, 13 e 14 de *Nicolau*, que abre as portas de um futuro mais belo e melhor. Espero ansioso os outros números do jornal, que todos os angolanos letrados hão de ler e admirar. Luís Elias Queta. Uíge — Angola.

Como roteirista de quadrinhos, fiquei muito satisfeito ao ver no *Mosaico* do *Nicolau*/17 nomes de conhecidos quadrinistas. Quero lhes informar que, dentro do projeto de valorização dos quadrinhos nacionais, a agência belga *Commu Internacional* (a qual represento no Brasil) está publicando quadrinhos brasileiros na Bélgica. Tudo começou com a tira "Tambatajá", publicada semanalmente na revista *TV Ekspres*. Brevemente sairão outros trabalhos, como "O aventureiro da solidão", do paranaense Rodval Matias sob roteiro meu, "Contos eróticos", do paulista Seabra, "A marquesa sadica", do paulista Roberto Kussu-moto e Atalá Braz, entre outros. Não conseguimos abertura de mercado aqui no Brasil e por isso temos que apelar para o mercado externo, onde várias editoras estão abrindo espaço para nossa produção. A propósito: como representante da *Commu* no Brasil, gostaria de recolher trabalhos de artistas brasileiros de quadrinhos para enviar à Europa. Aos interessados, meu endereço é: Júlio Emílio Braz. Caixa postal 35057 — 21031. Rio de Janeiro — RJ.

34 Letras

Saiu o segundo número da revista *34 letras*, lançada no Rio em setembro. O terceiro deve sair em março, e na pauta desponta a tradução como tema e mote. (34 *literatura*. Rua Buenos Aires, 224, sala 17. Centro. 20061. Rio de Janeiro)

constelações de **boogie-woogie**. metrópoles translúcidas. geometria mental. nuances. cidades flutuantes: as favelas. alphasurezas. alphavezas. alphabezas: alphavelas.



ALPHAVELAS

Maria Cecília Noronha

O que são as ALPHAVELAS de Leila Pugnali?

Na definição de Paulo Leminski, "são arquétipos da sensibilidade, portas/janelas para uma desmedida dimensão".

Eu as vejo como a definição de uma artista atual que reata os laços rompidos pelo vanguardismo para redefinir os rumos de uma arte universal, resultante da "aldeia global" em que o mundo foi transformado pelos meios de comunicação.

Após o racionalismo mecanicista da década de 50 (expresso pelo Concretismo), o idealismo fenomenológico dos anos 60 (em torno do qual se moveu o Neoconcretismo), surgiu um período marcado pelas turbulentas experimentações do vanguardismo, que praticamente forçou os artistas da geração 80 a uma tomada de posição, mais consciente e consistente, com vistas às contradições e incertezas da humanidade às portas do terceiro milênio.

O restrito mundo doméstico do aqui e agora, isolado praticamente de suas relações políticas com o conjunto da sociedade humana, resultou em soluções inoperantes e capengas, incapazes de abarcar os problemas comuns a todos os homens.

Resgatando os últimos elos do Neoconcretismo, Leila redefine a linguagem das formas geométricas, entregando-se a uma reflexão globalizante que envolve o conjunto relacional do homem com o seu ambiente.

Sua recusa em enquadrar a forma em limites apenas ótico-perceptivos, levou-a a transpor o espaço visível em busca do espaço das "vivências" de qualquer homem, em qualquer lugar.

Supervalorizando a forma em detrimento da cor, as "cidades" de Leila conduzem o espectador a uma dramática investigação do local material de onde emerge o ser-social.

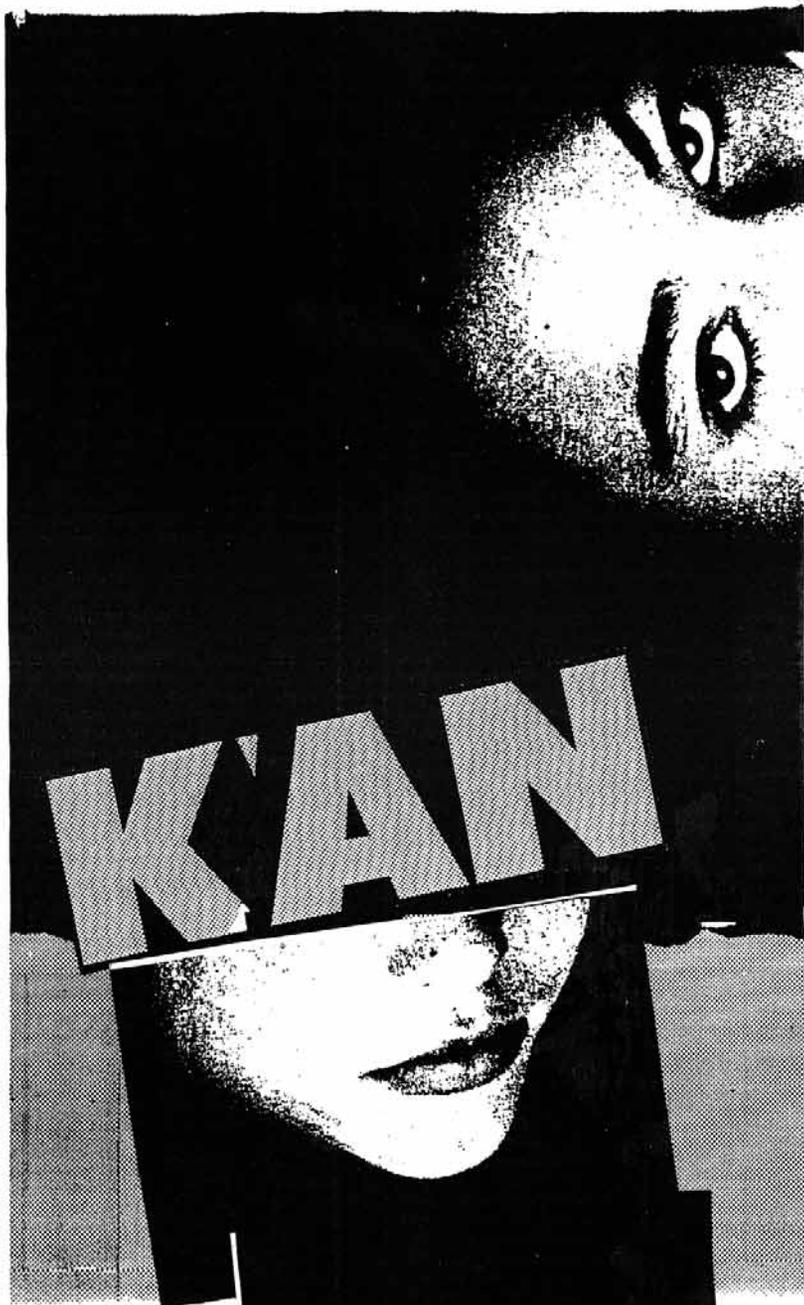
A produção de Leila Pugnali sofreu, ao longo do tempo, desde 1977, uma evolução que a levou do desenho à gravura e desta à pintura. Sem abandonar as outras formas de expressão plástica, foi com a pintura que encontrou a definição estética da forma, expressa na maturidade das suas ALPHAVELAS.

O especial efeito produzido pelas tintas acrílicas, trabalhadas sobre a tela horizontal, sugerem um volume quase tátil, delimitando formas bem definidas e bastante significativas.

São estas formas, translúcidas e opacas, envoltas em sinais luminosos, que redimensionam o campo de visão para além do que poderia a perspectiva. A possibilidade de vagar no espaço sideral e de instalar-se em qualquer lugar — esta é a amplitude de horizontes que Leila transfere para as suas cidades sem fronteiras: ALPHAVELAS.

Maria Cecília Noronha — diretora do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

RESENHA



ps: pedidos para marcos losnak, rua benvenuto petrin,
185, jardim perola, londrina, paraná. cep: 86035

A *trip* das revistas *underground*, que canalizou a fatia mais perturbadora da poesia brasileira produzida nos anos 70, acaba de ganhar mais uma adesão. Trata-se de *K'AN*, editada em Londrina pelo poeta Marcos Losnak em parceria com o tradutor e poeta Maurício Mendonça.

Seu projeto est tico e temático envolve as questões mais inquietantes sobre o uso da linguagem como subversão de visões de mundo.   uma revista incozumum, um  vni de papel para leitores de beira-depraia que certamente v o ach -la "chata" (este adjectivo, aliás,   o máximo de "r tica" alcançada por essas cabecinhas condicionadas pelos instantâneos da TV).

K'AN   uma pequena obra-prima do que chamaremos "revista de autor".   insubmissa   tirania do novidadeirismo das revistas de "estilo", aquelas que capricham na embalagem para melhor empacotar o otário e lhe definir o que pensar, ouvir, ler, assistir e vestir. Não há "novidades" nas páginas de *K'AN*.

H  o novo, o sempre-a-ual. Seu ideário temático segue a visada sincr rica formulada por Jakobson, divulgada por Pound e trivializada pelos irmãos Campos. Este primeiro número traz falhas na impressão, mas se revela uma delicada caixa de surpresas. As páginas aqui não estão condenadas a mero suportes dos textos, mas se apresentam como elementos estruturais dentro da revista.

A plasticidade exige uma leitura atenta. Há uma seq ncia, uma continuidade na ordena o gráfica e visual das páginas.   como se estas, antes de se agregarem na revista, fossem folhas soltas recortadas a partir de uma colagem-matriz. O efeito   sutil, o que acaba coincidindo com as referências orientais que perpassam toda a revista.

Em sua estréia, *K'AN* traz duas tradu es avassaladoras: uma, inédita, de um trecho do livro *The Soft Machine*, do escritor William Burroughs; outra, do último poema composto pela norte-americana Sylvia Plath, morta em 63 (a propósito, a editora paulistana Iluminuras lançará, dentro de alguns meses, a primeira tradu o de seus poemas, reunidos em livro, feita pelos poetas Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça).

K'AN traz ainda um ensaio do professor de Semiologia da USP e Unicamp, Ivan Santo Barbosa, onde ele assinala três possibilidades expressivas capazes de romper com a "ditadura dos signos": "a loucura (uma das mais radicais), o prazer (sensualidade e tesão) e a arte (a o estética)". Textos de Marcos Losnak, um poema de Ademar Assun o, uma transleitura do pensador norte-americano Buckminster Fuller e uma parábola de Shobogenzo completam o cardápio.

K'AN teve, em seu primeiro número, um patrocinador peso pesado: a Universidade Estadual de Londrina. O poeta-editor Marcos está em conversa es com a institui o para tornar a revista viável, com periodicidade fixa (talvez bimestral), o tiro certo para escapar da sina precária e fugaz desse tipo de publica o, que raramente ultrapassa os três números iniciais.   um projeto seriíssimo, uma interven o cultural que engole qualquer debatezinho bobo entre supostos candidatos às secretarias municipais de cultura.

Nelson Sato

poeta,   estudante de jornalismo na Universidade Estadual de Londrina.

cerejas
podem

parecer
amargas

se você nada sabe
do solitário sabor

experimente-as
antes

quando
ainda

forem
flores



SCHÖNBRUNN

Enquanto você espera
meus olhos vazios espalham sombras
pelos bosques de viena
e repletos de algo
que a memória já nem —
sei que
talvez fosse no entanto
lá mesmo um lugar onde
as palavras perdessem seus sentidos
quando se precipitassem de galhos
cuja visibilidade
tornava-se impossível
depois de tamanha tempestade.

Para nosso espanto.

PATHOS, PLATH

Sol de outono —
Manhã diminuída na pupila, quase oriental.
O olhar

Retém um sépia, teias de tênue luz
Em chuveiros de ouro.
Incontível.

Céu sem nuvens & Sylvia,
Amarga e judia, bebendo chá
Em silêncio com seu próprio desespero.

Ela precisaria aprender
A respirar um outro ar.
Egípcia, ela pensa apenas

Em abandonar a amarga cápsula do Pensar.
A desistir de tudo
Começando a viver.

Black maniac
Seu sorriso solto na manhã —
Uma estrela dura.

Seus olhos: um jardim.
Não como

Williams o quis,
abandonado

Mas assim, simples
abrir de pétalas

Fechar e abrir
de pálpebras.

Sem sorrir.

rodrigo garcia lopes
desenho de laura miranda