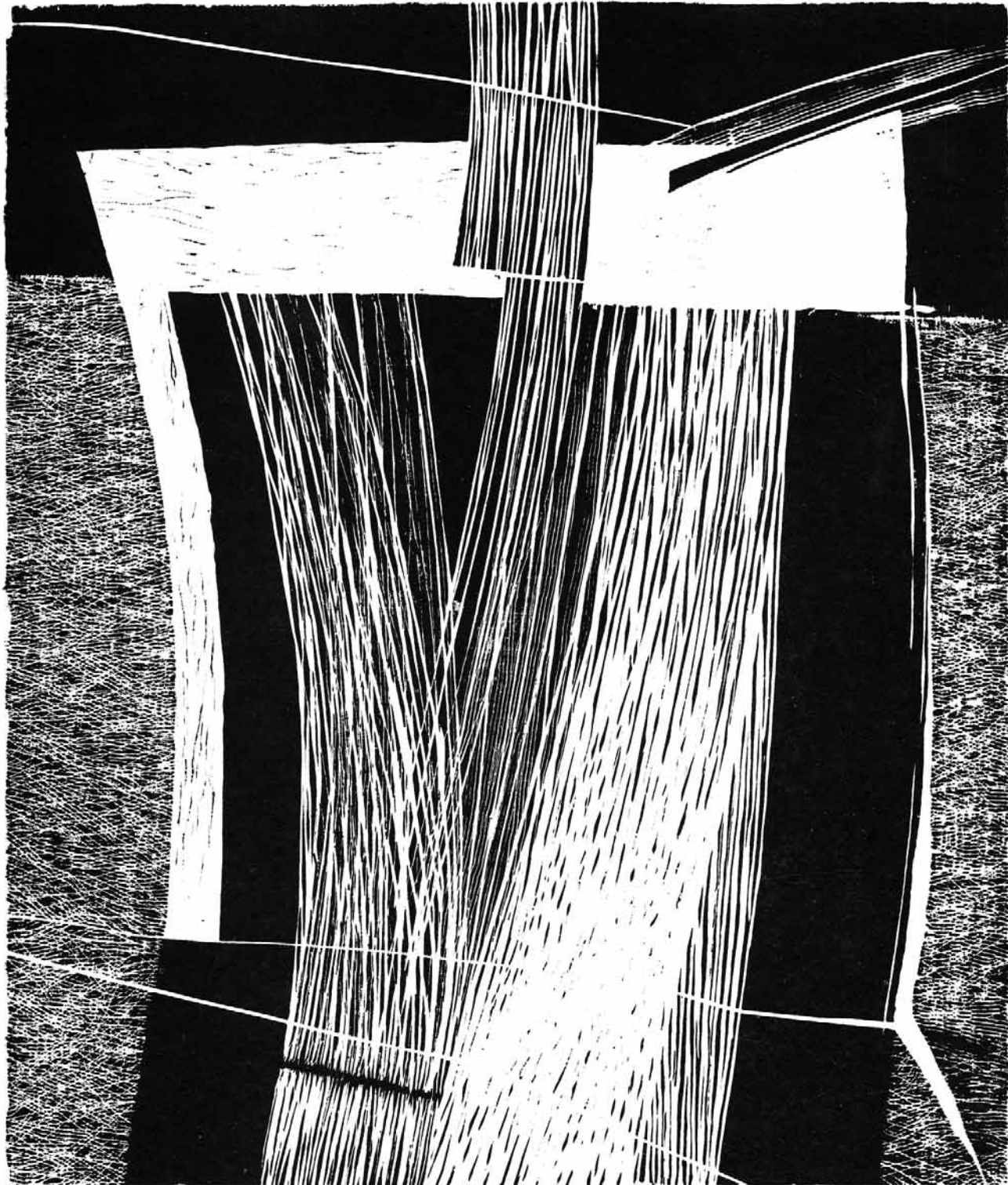


n i c o l a u



editorial

Do desenho de capa, rendilhado em andamento de pavana e luto, no fino traço de Ana González, ao poema-silêncio de Guilherme Mansur no destaque à contracapa, esta edição se quer, contudo, homenagem viva e exuberante à memória do escritor Paulo Leminski (1945-1989) que, da carne da vida, ousou arrancar, ainda que em espedaço e vivo, neste país de opereta, a palavra mais exata.

Leminski não se acovardou diante da regra, consciente de que ultrapassá-la, samurai ou kamikaze, era o seu destino de viver: cachorro louco, na reiteração de Luiz Dolnikoff, em *mirante*; voz presente e generosa na poesia brasileira das mais recentes décadas como se reflete em *mosaico*; prosador itinerante do mágico, no coração molecular da narrativa, como atesta uma lenda — "Wanka (O dia em que as pedras pensaram)".

De síntese e urgências, a sua devoção à palavra e ao ofício de viver — para além da aparência imediata das coisas, atravessando-as com curiosidade bruxa e merlim, seja nos cantares exigentes do seu último e inédito *La vie en close*, seja no *astinato rigore* com que construiu a sua *opera* máxima — *Catau*, aqui re-pensada por Antonio Risério, Leo Gilson Ribeiro e Josely Vianna Baptista.

Obstinação só concedida aos loucos e aos poetas: o tráfico com a língua-túmulo na vasta uganada cultural brasileira, como se re-vê, em grande angular, na vista aérea da obra poética leminskiana: "uma poesia entre o lema, o mim e o apocalipse" — caprichos, rigores, relaxos, malícias, polonaises, distraídos, não fosse isso/e era menos/não fosse tanto/e era quase, e *last but not the least*, close: baixa o pano.

Na reportagem desta edição, sobre o botânico & botanólogo Hélio Leites, pretendemos presentificar, em *Nicolau*, a leitura-símbolo do pensador Paulo Leminski: a da teoria do in-utensílio, uma de suas mais originais e obsessivas reflexões, ao lado da mística imigrante do trabalho.

E o mais que mais possível: o perfil tradutor das simbioses poéticas leminskianas, por Boris Schnaiderman; gestos/gestas na *homage* plural em que seis poetas celebram o ponto final que a morte impõe a uma obra; dois *takes* de transcrição — através do polonês Adam Mickiewicz e do inglês Walter Savage Landor; a fala instigante e sedutora de Itamar Assumpção, música, balada, *hai-kai*, na entrevista de um príncipe negro, íntimo do som e da fúria em que vida e poesia se completam num círculo perfeito.

Wilson Bueno

nicolau



capa: xilogravura de ANA GONZÁLEZ

GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ
ALVARO DIAS

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
RENÉ ARIEL DOTTI

SECRETARIA DE ESTADO DA ADMINISTRAÇÃO
MARIO PEREIRA

DEPARTAMENTO DE IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO
LUIZ CARLOS BARBOSA

CURITIBA, JULHO DE 1989
ANO III — N.º 25

publicação mensal
tiragem de 76.500 exemplares/distribuição gratuita

REDAÇÃO
WILSON BUENO editor
JOSELY VIANNA BAPTISTA editora-assistente
RODRIGO GARCIA LOPES repórter

REVISÃO
AMILTON PAULO OLIVEIRA
IARA ROSSINI

PROGRAMAÇÃO VISUAL
LUIZ ANTONIO GUINSKI direção de arte
RITA DE CÁSSIA SOLIERI BRANDT
LILIAN BEATRIZ ROTHERT

REDAÇÃO: Rua Emanoel 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.

MOSAICO

vates watts volts voltas revoltas: a poesia em choque

ETERNA — MODERNA POESIA

Paulo Leminski foi e sempre será o além-poeta da tempestade. Ele é a síntese de todo aquele romantismo da Polónia e do romantismo do Brasil. Um samurai-poeta.

Falávamos muito de artes marciais e da sua importância na poesia como um ato de vida. Sempre socialista — um socialismo não-científico — aonde pulsava o coração das paixões humanas. Discutíamos muito as religiões, as diferentes religiões da humanidade — e Paulo Leminski jamais ocultou seu imenso cristianismo. Era como se ele fosse um dos primeiros cristãos, antes do cristianismo conquistar Roma.

Pediram-me que eu escrevesse algo relativo ao aspecto de "geração". Leminski é da minha geração. Lembrar-me-ei para sempre e carregarei comigo a lembrança de nossas conversas infinitas — aonde despojavam temas que iam da miséria humana e brasileira até a bomba atômica e as inmensuráveis riquezas do ser humano, demasiadamente humano. Conheci Leminski na sua amada Curitiba por ocasião de um dos meus shows nesta cidade. Carrego a responsabilidade de tê-lo influenciado a transportar sua incrível eterna-moderna poesia para a direção da música popular e transformá-la então em poesia-letra. Leminski era alguém situado bem no torvelinho das emoções desse estranho animal chamado de ser humano, que mais parece um ser desumano do que humano.

Sua experiência, oriunda da experiência da memória dos humilhados e ofendidos, se encontrava sempre com a minha ironia, oriunda de memórias de minorias *pogroms* e vivência dos guetos de Varsóvia.

O que sempre nos uniu é a luta sem tréguas contra o nazismo universal.

JORGE MAUTNER — músico e poeta.

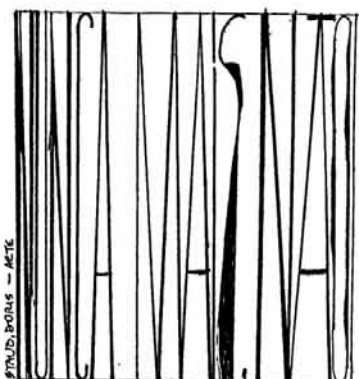
NADA DE DÉCADA

Tudo bem: começo pelo óbvio: não se pode caracterizar uma década como ciclo de produção literária. A poesia transcende o que é na verdade mera convenção humana para contagem do tempo. Em que período encaixar, por exemplo, a figura imensa de Helena Kolody?

Tudo bem: driblamos o óbvio. Extraímos um pedaço do tecido para análise, sem microscópio. Nos últimos anos acentuou-se a ruptura com a poesia engajada dos anos 70. Multiplicaram-se os poetas e surgiram os poemas prestobarba (a primeira leitura faz tchan, a segunda faz tchun e...lixo). Em nome do *hai-kai* foram cometidos muitos *ha-ki-ri-ri*. Mas felizmente se redescobriu o continente sensual das palavras. A sutileza das sílabas.

De qualquer forma, falando em década, é possível que a atual seja lembrada principalmente pelo que nos tiraram: Ana Cristina César e Paulo Leminski foram convocados prematuramente para exercer o ofício em outra dimensão do universo. Fica a poesia deles, por décadas, quem sabe séculos.

NELSON CAPUCHO — poeta.



Berenice Mendes — cineasta.

lqctgv iKjaJ
haksku645c
9jr.iFFFaat

FAZIA TANTA POESIA...

A silenciosa pobreza dos anos 70, descaso editorial, precariedades de mimeógrafos, artesanato preguiçoso, ausência de critério, pressa de publicar, ignorância de linguagem, desqualificação estética e tantas outras consequências drásticas da poesia dita marginal, só mesmo um gesto de radicalidade. Uma porrada em prosa. Uma prosa porosa, dotada de opacidade. Uma proesia. De invenção e compromisso com a linguagem. Erudita e esperta. Marginal sim, mas não por carência e sim, por excesso. *Work in concentration* de 68 a 75. Enfim, um *Catau*.

Já a poesia, essa que foi beber em todas as fontes, estudou todos os tempos, fez pós-graduação no Concretismo e deu os primeiros sinais de vida em 64, na revista *Invenção*, espera até 80 para se pronunciar. Com a publicação de *Não fosse isso e era menos...*. Inaugurada, atravessa a década desaguando em livros, jornais, revistas, videotexto, camisetas, muros, discos, rádio e tv. Mas não fica nisso, analisa, cria e desenvolve toda uma teoria estética, dentro da mais ousada e criativa metalinguagem sobre o fazer (inutensílio) poético. Enquanto isso, fazia poesia 24 horas por dia. E influenciava os melhores poetas que vinham chegando. Por tudo isso, foi o poeta síntese de uma época, mais do que o poeta síntese dos anos 70 ou 80. Não fosse ele, era muito menos. Você sabe de quem eu estou falando?

ALICE RUIZ — poeta.

POESIA: OFICINA

O poeta é um fingidor
finge tão completamente
que pensa que é presidente

Fui buscar o nome (Renata Machado) da poeta entre os livros. A poesia dos 80 tem isso, a gente já não guarda os nomes porque são muitos os poetas. Os *hippies* velhos dos 60 e os arrependidos dos 80 cederam à catarse. Há promessas de qualidade. Nunca lemos em nossa língua tantos bons poetas estrangeiros como agora. Os bons tradutores abundam e o comércio de livros não quer correr riscos. Sempre achei que se Caetano Veloso não tivesse lido Augusto e Haroldo de Campos no original, nossa música não teria tal requinte poético. As pazes dos irmãos Campos com o público e a música de Caetano Veloso são vitais na construção do paradigma dos 90 — o rigor, que faz da poesia nova ou velha simplesmente poesia boa ou ruim. Quem estacionar nos textos da nova safra vai ver muito humor e também a tal profundidade de superfície de que fala Gil. Mas acima de tudo derretimento, *insight*, koans, satoris de consumo rápido. Os leitores serão cada vez mais poetas, daqui ao 2000. Poesia bruta é como ópera: oficina. É só não esquecer: depois de comer poesia, Rimbaud comeu areia.

BERNARDO PELLEGRINI — jornalista.

3***=ytasd
ysdtqwer9
wddads1fkg

Poesia —
A vida fora da autografia.
A vida fora da biografia.
A vida fora da caligrafia.
A vida fora da discografia.
A vida fora da etnografia.
A vida fora da fotografia.
A vida fora da geografia.
A vida fora da holografia.
A vida fora da iconografia.
A vida fora da logografia.
A vida fora da monografia.
A vida fora da nomografia.
A vida fora da ortografia.
A vida fora da pornografia.
A vida fora da quirografia.
A vida fora da radiografia.
A vida fora da serigrafia.
A vida fora da telegrafia.
A vida fora da urografia.
A vida fora da videografia.
A vida fora da xilografia.
A vida fora da zoografia.
— A vida inde.

ARNALDO ANTUNES — poeta e músico.

FREQÜÊNCIA DE ONDA

Se a poesia aflora do inconsciente humano, ou se provém de galáxias distantes, isto não podemos precisar.

O poeta-médium, retransmissor de profecias, codificador do Cosmo, talvez nos invada, ainda, com sua legião de anjos, colhendo os frutos do inconsciente coletivo e nos apontando o futuro.

O fato é que os nossos Receptores andam meio desligados. Entre formalismos vazios e lirismos indigestos esperamos um novo culto, uma nova métrica (até isso, quem sabe), um novo prazer.

EDUARDO RIBEIRO — poeta.

CAPRICHOS, IRREVERÊNCIA E PAIXÃO

Para conhecer a poesia “de invenção” dos anos 70/80, basta acompanhar a trajetória poética de Paulo Leminski. Sintetizada com a busca de uma linguagem poética nova, concisa e de “alta definição”, o poeta desenvolveu um estilo personalíssimo. Na linha da recuperação do signo verbal em seus constituintes icônicos, sua poesia, em busca da imprevisibilidade da informação estética nova, incorpora criticamente os recursos do experimentalismo. Ora demonstra impregnação do “grafitti” e do humor da imprensa alternativa, ora explora lúdica e lucidamente as técnicas da publicidade. Sempre com rigoroso capricho.

Já em 1964, na revista *Invenção*, Leminski publica um poema que é a sua cara:

ling
uá Kuá
ze Shin
c
za
essa ling (uá) Ming
ua
Xing

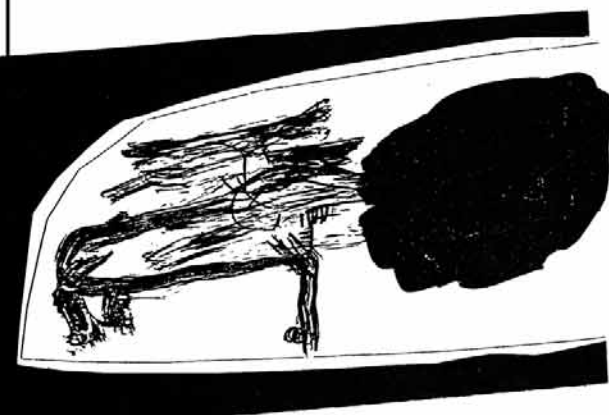
Como o poeta, este poema é uma sempre-surpresa. Agressivamente fragmentado, ao tematizar o fascínio pelas possibilidades expressivas do idioma, fica no limite entre Ocidente e Oriente, naquele espaço-tempo semiótico que o “kami-quase” curitibano escolheu para viver sua arte (na sua sábia irreverência e paixão, como o poema, a mostrar à língua aos “caretas”).

No início dos anos 80, quando o centro da poesia brasileira se deslocou para o disco, seus versos tornam-se idéias-palavras que Leminski sabe fazer dançar e cantar. Como compositor ou letrista, use-se aos mais expressivos nomes da MPB.

“Perdi-me na vida
Achei-me no sonho”
diz ele, em “Oração de um suicida”, no LP *Blindagem*, de 81.

A vida artística curitibana perdeu o seu maior agitador cultural. Em que sonho, improvável como a canção e o poema, em que sonho cósmico ou zen ele se acha agora?

DENISE GUIMARÃES — professora.



O CACHORRO LOUCO

O pauloleminski é um cachorro louco/que deve ser morto/a pau a pedra/a fogo a pique/senão é bem capaz/o filhadaputa/de fazer chover/em nosso piquenique (Paulo Leminski)

O poeta Paulo Leminski é um grande poeta. O Brasil, um país muito pequeno. Leminski exerceu algumas atividades paralelas ao seu trabalho de poeta, que agora são reportadas nos jornais como dados biográficos. Isso não importa. Importa repetir o que ele mesmo dizia sobre o fato de ser um poeta da língua portuguesa, algo como um diálogo entre um mudo (a poesia brasileira) e um surdo (o mundo, que, historicamente, não sabe e não pode ouvi-la). O Brasil é o país ridículo onde a música popular, à falta de condições mínimas de se pôr em seu devido lugar as linguagens redundantes, é encarada com a atenção que, em muitos países, é, ou era até bem pouco tempo, devida à poesia. Leminski não pensava assim, absolutamente. Compôs sozinho ou em parceria muitas canções, uma delas, comigo. Não há paradoxo algum aqui. O problema, é óbvio, não está na música popular ou na televisão, na prosa fácil dos Amados pelas editoras ou no endeusamento idiota dos oligofrênicos de ocasião do *show business*, mas na grotesca miséria cultural que, inescapavelmente, faz com que muito do melhor da poesia brasileira tenha, hoje, aos olhos opacos de uma boa parte do público, algo de idiossincrático, de excêntrico, de quixotesco, de incompreensível ou de dispensável. Num país de analfabetos, é óbvio que cantores e compositores de 12 músicas (= 1 LP ao ano) mereçam mais atenção. Paulo Leminski, ao contrário, era um homem sério. Alguém com quem, durante uma noite inteira, era possível conversar sobre assuntos que, nem de longe, tinham algo a ver com novelas de TV ou mesmo com o Brasil, essa fazenda seresteira. Dito assim parece, mais uma vez, óbvio. Não para mim, já que minha geração é uma espécie de piada sem graça e gaguejante, ainda que consiga gerar algum dinheiro na TV ou em shows de rock. Paulo Leminski, ao contrário, era um homem engraçado. Fazia piadas verbais como uma metralhadora. Ou emudecia por alguns segundos, com um olhar feroz, quando um absurdo qualquer lhe chegava aos ouvidos. Por essas e outras, insisto: fala-se muito seriamente e sem nenhum pudor, nas ruas e nos jornais, que a música popular é a linguagem que mais tem algo a dizer por aqui. Um dos que dizia isso era Paulo Leminski. Mas Leminski, pasmem os bebês babões de todas as idades da mídia e da moda, era um homem com visão histórica. Fato: a música popular tem algo a dizer por aqui. Mas não porque tenha atingido, nesse buraco infecto da história e da geografia do mundo chamado Brasil, um nível de qualidade estética e informacional acima do que é comum para tal linguagem em outros países. Apenas porque o Brasil, como o mundo é surdo a uma língua que não conhece e com a qual não se importa, também é surdo a vezes mais elaboradas, como a da poesia de Paulo Leminski. Não que Leminski fosse desconhecido, absolutamente. Mas é conhecido e lido apenas na medida ínfima em que um poeta contemporâneo, no Brasil, pode sê-lo. Numa faixa muito menor de penetração que outras atividades gloriosas como a prosa redundante, a mpb melorrérica ou o rock balbuciente, por exemplo. Azar de um país de imbecis.

■ LUIS DOLHNIKOFF — poeta.



ITAMAR ASSUMPÇÃO

fotos: Milton Michida

o príncipe negro da música

Nicolau — Dizem que seu pai, o Januário, era um cara muito louco e que exerceu uma influência muito grande em sua vida, inclusive musicalmente. O que você poderia falar de sua figura?

Itamar — Foi ele quem me apresentou o lado não-ingênuo da vida. Eu era um cara que até os 14 anos teve toda uma educação católica, essa coisa de responder missa em latim, ser coroinha. Morava em Tietê (SP) com meus avós. Quando minha avó morreu me mudei pro Paraná, onde meu pai era fiscal do IBC. Primeiro fomos morar em Paranavai, depois em Arapongas. Ai comecei a ver o lado externo de casa, o outro lado das coisas. Meu pai tinha saído de casa muito novo, para trabalhar em Santos como estovador. Era pai-de-santo, já tinha feito a cabeça. Onde ele chegava abria um terreiro, essa era a sua missão. Então, a espiritualidade era muito ligada a ele, esse lance de alma — já que a gente não é só corpo, matéria finita que acaba, mas esse algo mais que posso chamar de pensamento, ou qualquer coisa do tipo. No caso dele era a espiritualidade.

Nicolau — Você fez até uma música sobre seu pai: "Zé Pelintra", que está no último disco. Como foi isso?

Itamar — Essa música estava há dois anos na mão do Wally Salomão. Um dia lhe contei a história do Zé Pelintra, um santo que baixava no meu pai e, de todos, era o que ele mais gostava de receber. Então o Wally resolveu fazer a letra. Meu pai era sempre chamado a fazer



Depois que um tal de Benedito João dos Santos Silva Beleléu — vulgo Nego Dito — tomou de assalto a cena musical paulistana com o disco *Beleléu*, as coisas nunca mais foram as mesmas na MPB. Com quatro LPs gravados (*Beleléu*, *As Próprias Custas*, *Sampa Midnight* e *Intercontinental*), Itamar Assumpção decolou com sua carreira na Alemanha, sendo convidado para fazer shows e gravar discos.

Desenvolvendo um trabalho personalíssimo, é a antena mais atenta e sensível da música brasileira hoje. O novo também não choca mais Itamar, que continua, a cada disco, trabalho, a suingar e singrar por itamares nunca dantes navegados com palavras, emoção e poesia.

Numa tarde de garoa, no feérico São Bernardo do Campo e tendo como interlocutores os poetas Ademir Assunção e Alice Ruiz, Itamar falou a Neuzza Pinheiro e a Rodrigo Garcia Lopes, da redação de **Nicolau**, sobre seu começo de carreira em Londrina, mulheres, o tempo dos festivais, os rumos da MPB e de sua parceria com o poeta Paulo Leminski.

Milton Michida clicou. Iara Rossini ajudou na edição. Simples, sereno e humilde, em gesto e síntese, a inteligência de Itamar voa sempre para referenciais imprevisíveis. Atrás do seu jeito negro gato de ser se esconde uma fera, que está sempre pronta a arreganhar os dentes e a afinar o coro dos descontentes.

E você, também já portou luvas no porta-luvas?

trabalhos nas zonas do meretrício, para desemperrar o negócio das mulheres. Ele levou meu irmão Narciso e eu, com 14 anos, pra aquele mundo. Ai chegavam os bandidões reclamando daqueles moleques ali e meu pai dizia que a gente tinha que andar com ele. Sentia uma responsabilidade muito grande para com os seus. Agora que sou pai, sinto a força que ele me passou nesse sentido. Tenho duas filhas que estão sempre comigo, como eu com ele. Minha mãe estava sempre em casa, mas foi ele quem me ligou com o mundo exterior de uma forma muito ampla. Me falou sobre sexo, drogas. Não fui aprender essas coisas na rua. Por isso não sou revoltado, tive uma infância legal. Lá em Tietê caçava passarinho, com sete anos nadava no rio, era muito divertido.

■ "quem não vive tem medo da morte"

Nicolau — E essa história de ter tentado carreira de jogador de futebol antes de ser músico?

Itamar — Aos 20 anos eu andava com a idéia de ser jogador de futebol. Havia feito dois anos de contabilidade e larguei tudo para fazer maturação científica, porque queria estudar psicologia. Ai pintou aquele incidente da prisão...

Nicolau — Prisão?

Itamar — É, eu estava ensaiando para

um festival de música lá em Londrina, no qual ia mostrar uma música minha. Não sabia nada de música (achava que meu lance era mesmo ser jogador de futebol), mas sentia que tinha uma queda pra coisa. Acabei participando do festival. Estava na rodoviária de Londrina esperando o ônibus pra Arapongas (tomando leite — porque nem beber eu bebia, era atleta) quando os caras chegaram, abriram minha bolsa e tiraram um gravador, que eu tinha emprestado de um amigo. Eu, ingenuamente, acompanhei os policiais sem ter avisado nada pra ninguém. Claro que não tinha roubado gravador nenhum. Cheguei lá e vi o que era a cadeia, mas essa história todo mundo sabe mais ou menos como é. Com 20 anos eu era meio ingênuo, meio protegido. A prisão me mostrou que, na verdade, você não tem proteção alguma. Foi nesse incidente que resolvi assumir a música em minha vida. Quando sai da cadeia tinha acabado de cantar para um preso. Ele tinha um livro de modinhas e falou: "lá que você é músico, por que não canta umas músicas caipiras?" Como eu sempre as cantava, cantei pro cara e ele chorou, emocionado. Me perguntou se eu sabia mesmo fazer aquilo. Disse que sim, já que achava que todo mundo podia cantar. Só fui entender bem o que ele estava tentando me dizer, hoje.

"chavão abre porta grande"

Nicolau — Daí você partiu com tudo pra música?

Itamar — Não. Um tempo antes desse episódio fui fazer um teste na Portuguesa de Desportos, lá no Canindé, em São Paulo. Fiquei um mês lá e isso determinou meu caminho para a música. Na época, já estava compondo umas coisinhas, e tocava atabaque no terreiro. Nessa época conheci a Nitis Jacon (diretora do grupo Proteu), que me convidou pra fazer teatro. Meus dois irmãos — o Narciso e a Denise — já eram atores. A Denise só tinha 12 anos, o Nicolau foi fazer Arena conta Zumbi, e eu ainda estava no futebol. Arghh!... esse negócio não era pra mim. Fiquei um mês no alojamento da Portuguesa, andando de um lado pro outro, chovia muito, bateu um tédio desgraçado. Foi aí que resolvi ir na tesouraria pedir uma grana pra voltar pra Arapongas. Quando voltei estava me sentindo completamente perdido, não sabia o que ia fazer. (Só sei que frustrei todo mundo que achava que eu ia ser um ídolo de futebol da cidade, todo mundo gostava muito da idéia. Também fazia meus gols, não era um aventureiro, mas é que na época tinha Pelé, Rivellino, Gérson, Tostão... Pra todo lado que eu olhava eram aquelas feras da Copa de 70 a pleno vapor.) Aí pensei: não dá! E resolvi fazer teatro. Mas logo decidi mesmo que meu negócio era música e voltei pra São Paulo. A maré na qual cheguei em São Paulo, em 73, foi essa, não tinha mais volta.

Nicolau — Como é que você se sentiu com a mudança, a diferença, o lance da cidade grande?

Itamar — Fui morar numa república, onde ficava no meu cantinho com o violão, procurando a forma das coisas, ouvindo muita música. Ouvi de tudo: rock,

jazz, música concreta, mpb, todo o tropicalismo. Li O Balanço da Bossa do Augusto de Campos. Tudo isso me mostrou a necessidade do profissionalismo, porque cantar a gente cantava. Cantávamos de tudo, Tim Maia, Caetano, Gil, Jorge Ben, juntávamos o violão e o atabaque e lámos animar as festas. Antes de resolver cantar pra valer parei de fumar durante um ano. Isso foi antes de gravar o Beleléu. Quando cheguei em Sampa eu já sabia de uma certa maneira o que queria fazer: me desenvolver como compositor, como cantor, como arranjador.

"algo me diz pra ser sutil"

Nicolau — No início, seu trabalho de compositor aproximava-se muito de suas raízes culturais. Depois, ele assumiu uma amplitude muito grande. O germe de seu trabalho apareceu em São Paulo?

Itamar — A clareza da linguagem eu fui adquirir em Sampa. Vi que precisava trabalhar cada coisa separadamente. Não sabia tocar contrabaixo — então fui aprender. Ouvi todos os baixistas e comecei a situar o baixo na música, e a tocar um pouco de todos os instrumentos, para ter uma noção particular e global do que estava acontecendo. Antes só compunha no violão. Quando pediam pra cantar uma música minha eu cantava, mas não começo achava que não estava com nada, não tinha uma linguagem própria. Era só mais um e, se fosse para ser "mais um", eu não queria. Daí, em 75, eu participei de um festival em Campinas com orquestra sinfônica e um conjunto de baile, onde você podia fazer o arranjo que quisesse. "Luzia" já existia nessa época, também "Prezadíssimos Ovinetes", com letra do Domingos Pellegrini, vulgo Dinho. Então, eu e o Paulinho Barnabé fizemos o arranjo para a orquestra (uma orquestra legal pra caramba) com o maestro Benito Juarez. Quer dizer: antes de gravar o Beleléu pude me exercitar. Essa preocupação com o arranjo vem dessa época. Mas foi em 79, com os festivais da Tupi e da Cultura (quando toquei contrabaixo e fiz os arranjos de base para

"Diversões Eletrônicas" e "Sabor de Veneno", do Arrigo) que eu saquei que essa era a minha linguagem. Mas aquelas ainda não eram minhas músicas. Era essa a minha linguagem na música do Arrigo. Minhas próprias composições ainda andavam quietas, era um outro trabalho, ali eu estava só como músico. Foi trabalhando com o Jorge Mautner, me exercitando como músico e organizando as coisas sonoramente, tocando violão de base, guitarra, contrabaixo, percussão, que resolvi procurar minha linguagem. Chegou o momento em que o Beleléu já estava pronto. Vieram as meninas do vocal, a banda, até chegar no Lira Paulistana, reduto dessa mocada que estava fazendo música em São Paulo. Aí o Gordo, amigo meu e dono do Lira, arrumou a gravação do show ao vivo. Depois fomos pro estúdio. Eu já estava com o disco pronto: eram 120 horas de som que já vinha trabalhando há um ano. Quer dizer, desde o começo a coisa ficou marcada como independente mesmo. Isso de manter meu trabalho independente é próprio da sua natureza. Não podia ser de outra forma, não podia ser de um jeito onde eu encontrasse restrições. Quando pintou a Blitz, o pessoal falou que eles estavam me compando, mas a música era diferente, as meninas cantavam diferente, era tudo diferente.

Nicolau — A gente tem a impressão de que São Paulo, nessa época, era meio inexplorada, espécie de território livre para experimentações musicais. Quem estava chegando no começo dos anos 70 parecia vir de um vazio pós-tropicalista. Rolava algo de novo na música? Não é irônico também que a então chamada "vanguarda paulistana" fosse composta basicamente por gente de Londrina, como o Arrigo e o Paulinho Barnabé, o Robinson Borba, a Neuzza Pinheiro, o Sidney Giovenazzi, a Denise? Parece que antes disso não estava rolando nada.

Itamar — Mas não estava rolando nada mesmo. Quer velo pra fazer a coisa rolar fomos eu e o Arrigo. Começamos a fazer as coisas acontecerem. A presença de "Diversões Eletrônicas" no festival da Cultura foi algo muito importante. O Arrigo só ganhou por ser um festival universitário, já que sua música era muito estr-

nha aos ouvidos bem comportados. Arrigo estudava na Escola de Comunicação e Artes da USP e me convidou para trabalharmos a música. Morávamos juntos, tínhamos um trabalho conjunto, mas cada um com sua linguagem. Chegou uma hora em que os trabalhos ficaram diferentes. Mas a primeira oportunidade de mostrar o trabalho foi em 79, neste festival universitário da Cultura, com a música do Arrigo. Depois veio o festival da Tupi, quando fiz os arranjos de base para "Sabor de Veneno".

Nicolau — E qual foi o estranhamento que essas músicas provocaram?

Itamar — Nenhum, foram muito bem recebidas. O público era composto de universitários, gente que sentia falta do novo, e eles captaram isso: algo diferente estava acontecendo. Tinha grupos como o "Premeditante o Breque", mas o que quebrou a estrutura mesmo foi "Sabor de Veneno". Quando comecei a cantar "sabor de que?" e o público a gritar "DE MERDA!" (com cinzeiro voando e tudo), falei: legal, chegamos, viva a via! Foi ali que comecei a ter noção do que estávamos fazendo, porque até então ninguém sabia o que era aquilo, nem os próprios concorrentes.

"penso que penso que penso que penso"

Nicolau — Vocês tinham feito ressurgir o clima de rebeldia do tempo dos festivais...

Itamar — É isso mesmo. Foi naquele momento que os músicos do Rio e poetas como Augusto de Campos e Décio Pignatari — além do maestro Rogério Duprat — perceberam a gente. As pessoas que sempre viram o novo estavam vendo o novo de novo.

Nicolau — Como é que as pessoas podem se alimentar de sua musicidade se vocês não aparecem na TV?

Itamar — Desde que comecei a fazer shows, em 80, vejo que tem uma geração, um público que já mudou, uma mocada que só agora está descobrindo o Arrigo. Sinto muito isso nos meus shows, em relação a minha música. Gente que



antes não sabia da nossa existência. Um número inesgotável de pessoas não têm acesso a essa informação musical, porque não temos divulgação maciça. Nosso trabalho demora pra chegar no ouvido das pessoas.

Nicolau — Você está numa posição semelhante a muitos artistas que passam a ter um reconhecimento internacional, mas que no Brasil encontram enorme dificuldade de trabalhar com as gravadoras.

Itamar — Acho que isso não é nada novo, não é? O Jobim tem aquela frase famosa, de que a saída do músico brasileiro é o aeroporto. Quando cheguei a Cumbica, antes de embarcar pra Alemanha, eu me lembrei disso. Não é só o músico brasileiro que tem esse tipo de dificuldade, e sim qualquer trabalho criativo que saia do convencional, tudo que tenha algo diferente a dizer, tudo que tenha uma linguagem. Fiquei dez anos no Brasil transando essa linguagem, e quando cheguei na Alemanha para uma turnê eles perceberam imediatamente a novidade. Não era samba, música pra tocar em boate. Esse som de casa noturna não é a minha transa. Cheguei lá e fiz o meu som. Foi a minha linguagem musical que conquistou os alemães. Por isso, pra trabalhos com linguagem própria — como o do Arrigo e da Tetê Espindola — não vejo outra saída, pelo menos em termos de divulgação maciça no Brasil. Na Europa viviam me perguntando qual era a diferença que eu via, entre lá e aqui, neste sentido. Falei que não sabia se eles aguentariam fazer música no Brasil como eu faço, mas que tinha certeza de como eles fazem eu aguentaria, e muito bem. Questão de estrutura.

“tem muita luz pra pouco túnel”

Nicolau — A música parece ser, pelo menos a nível de massa, a antena mais alta. Quando pintou a Tropicália, com o Caetano cantando “Alegria Alegria”, as coisas pareciam estar mais abertas. Dez anos depois surgem você e o Arrigo dando toques de que a barra estava pesando, como em “Baby Não se Assuste”. O que você diz disso?

Itamar — Eu vejo que o mundo está mudando, só isso. Quando fui pra Alemanha, uma das potências mundiais, vi que musicalmente a gente estava numa situação privilegiada. De repente, estamos dando um tolle, o que será de nós? Não posso ficar me preocupando com isso, na medida em que tenho todo um trabalho a desenvolver também fora do Brasil, meus discos vendem bem mais lá do que aqui. O último, Intercontinental, quem diria era só o que faltava, está até gravado em compact disc. Não sei o que será da música brasileira, meu negócio não é esse. Estou mais preocupado em não gastar energia inutilmente. Não é a escolha de um presidente que vai nos salvar do caos. Isso pra mim está muito claro. Não é pessimismo. É o fato de você olhar pra onde vai o bonde do mundo e olhar pra onde nosso bonde vai. O terror seria mais ou menos esse: o de você ser otimista mas não encontrar nem aquela luzinha no fim do túnel. Tem muito túnel pra pouca luz. Hoje vejo o Gil voltado pra política. Oras, não dá pra cobrar do Gil um disco com

novidades, não dá mesmo! O Gil entrou na política com o pé direito e o esquerdo. Eu não, estou com os dois pés na música. Pra ser político, teria que entrar com os dois pés na política e deixar a música. A novidade já não está mais com ele, e penso que seu posicionamento deixa isso claro. Acho que a novidade continua comigo, com o Arrigo, com a Neuzza, não vejo outra. Já tem outro novo? Cade? Cade? Não tem, essa novidade ainda está obscura, ninguém ainda sabe direito o que é. Tudo bem, relancei meus três primeiros discos agora, mas isso não quer dizer nada. Tenho um público grande, mas o Brasil também é grande.

“isso não vai ficar assim, meu bem”

Nicolau — Como você vê toda essa diluição da música nos anos 80, esse sub-rock que estamos produzindo hoje, com as novidades pintando muito mais em decorrência de uma boa estratégia de marketing do que de talento? Hoje, por exemplo, cria-se um andrôide que dança e canta e ele vende milhões. Como é que é isso?

Itamar — Continuo não vendo novidade. Vejo uns grupinhos de rock que vêm



pro Brasil, dos quais nunca ouvi falar. A — HA, Duran Duran, sei lá! A — HA vem e lota um estádio, mas isso também não quer dizer nada. Hoje há uma simultaneidade de coisas acontecendo. Na década de 60 tinha o rock, que era a linguagem da década. Tinha os Beatles, o Led Zeppelin, os Rolling Stones, o Jimi Hendrix... Hoje tudo acontece ao mesmo tempo.

Nicolau — O que você tem ouvido?

Itamar — A mesma coisa que ouvia, muito Miles Davis.

Nicolau — Você poderia falar da influência do músico negro norte-americano, como Hendrix e Miles, na sua música?

Itamar — Acho o seguinte: quando comecei a ouvir música quis conhecer da música europeia à africana. Essa música feita pelos negros nos Estados Unidos e o jazz são o som mais rico até agora. Dentro dessa linguagem há trabalhos que eu continuo ouvindo. Sempre ouvi Ray Charles, Steve Wonder, Tina Turner, Michael Jackson, Prince, e os mais antigos: blues, como os do B.B. King. Hoje tem isso, tem aquilo e tem mais outra coisa que é a tecnologia. O problema é que na música brasileira existe um João Bosco, um Hermeto Pascoal, e outros. Tenho

muita coisa pra ouvir. Não ouço só Miles Davis, também ouço esses caras. O que me alimenta musicalmente são eles. O novo não me alimenta mais porque não é dele que tiro minhas conclusões. É aquela história: “o novo não me choca mais/nada de novo sob o sol” que existe é o mesmo ovo de sempre/chocando o mesmo novo”. Cruzei com o Hermeto num programa e ele falou que curtiu muito minhas músicas. Improvisamos e conversamos sobre a capacidade incrível do músico brasileiro de improvisar, genuinamente brasileiro. A MPB é rica demais: quando o Caetano, o João Bosco, o João Gilberto saem em turnê pelo exterior, sei o que está saindo daqui e indo pra lá. Não é qualquer coisa. Agora vejo o Caetano saindo. Antes não via isso. Antes no exterior, eram sempre o Tom Jobim, o João Gilberto, o Tanguara. Agora o Djavan está fazendo carreira nos EUA, e todo mundo gosta dele na Europa, ele tem uma linguagem própria. Pra mim isso é MPB, e não só rock. A moçada que começou com rock e hoje faz MPB sabe que na história da música popular não adianta fazer rock. Rock pra mim é Rita Lee, Raul Seixas, que nunca fez outra coisa.

Nicolau — Há uma preocupação em seu trabalho em relação ao universo femi-

por parte dos parentes pelo fato dela ter que trabalhar fora, pegar metrô na Penha e ir ao centro às 4 horas da manhã. Eles não estavam entendendo nada.

Nicolau — Como é que você vê essa questão homem-mulher?

Itamar — O que importa é a identidade com um tipo de sensibilidade que alguns homens têm, mas as mulheres muito mais. Foram sempre elas que me ajudaram. Nenhum dos homens que encontrei entendeu de cara qual era a minha. Certa vez, quando a minha sogra estava morando com a gente, chegaram quatro viaturas e levei uma geral na frente de casa. Eu sempre falava que aquilo existia mas elas não acreditavam, achavam que era paranóia minha. Quando viram aquilo, a Zena saiu correndo pra me defender, enquanto o guarda mandava ela calar a boca. Tive que acalmá-la, porque já sabia o que estava acontecendo: homens, entendeu?

Nicolau — Como suas filhas encaram o Itamar artista?

Itamar — Vi mais claro depois que a Anelise e a Serena começaram a crescer. Quando foi num show meu pela primeira vez, a Serena levou aquele choque, ficou meio assustada, deu um nó na cabeça. Hoje elas vão ao show não porque são minhas filhas ou minha mulher, mas porque gostam da música. É uma música que faço bem perto delas, são minha primeira audiência. Na vida profissional, por exemplo, eu queria homens e mulheres para cantar, só que não tinha homem pra isso. Os homens tocavam mas não cantavam. Depois, quando eu já estava de malas prontas para ir embora pintou a Vera, minha advogada, que é quem cuida de tudo. Vai aos meus shows, vende os discos, é empresária, produtora. Tem a Alice Ruiz também, ainda mais agora que a gente está desenvolvendo um trabalho juntos. Do sexo masculino, desenvolvi alguma coisa mais plena com o Paulo (Leminski), meu pai e meu irmão Narciso. Acho que, em matéria de mulheres, sou um privilegiado. Se não fosse essa força eu não teria resistido.

“rosas, crisântemos, cravos e jasmims”

Nicolau — A Josely, nossa editora-assistente, acabou de ligar de Curitiba. Ela encontrou, dentro de um livro, um manuscrito de Leminski com perguntas prontas pra você. Posso fazer?

Itamar — Há?

Leminski — “Como é seu processo de criação?”

Como é que Itamar Assumpção cria? Cria de noite ou cria de dia? Cria louco ou cria são?”

Itamar — Cria de noite/cria de dia/Itamar Assumpção cria louco/cria são.

Leminski — “Como é que você se sente ou você é inocente depois de ter sido independente arranhando os discos e os bons modos da boa e velha MPB?”

Itamar — Me sinto muito bem, porque tenho tido uma resposta muito rica em termos de público. Valeu a pena fazer três discos independentes e mais um por gravadora. É como diz o Dinho em “Prezadíssimos Ouvintes”: “sorte não haver o que segure som”, porque senão nada

aconteceria. Fui como compositor independente para fora do Brasil, meu próprio trabalho me levou a isso, não houve divulgação nem armação. É um trabalho que segue sozinho seu próprio caminho. Por isso, é independente, no sentido de ser uma linguagem que se define de modo diferente: da montagem do show, do estilo da banda à capa do disco. Me sinto bem com essa independência. Não estou preocupado com os rumos da MPB, e sim com os de minha música, já que é a única coisa que posso fazer. Neste momento estou preocupado em dar vida a um trabalho que estou elaborando com a poeta Alice Ruiz. Fica difícil me ocupar com um trabalho desse porte e ainda me preocupar com a MPB. Me recuso a assobiar e chupar cana. Se minhas músicas tocam no rádio ou na TV não estou nem aí, não é problema meu. Estou reservando minhas energias. Agora quero gravar um disco na Alemanha, e é isso que vou fazer.

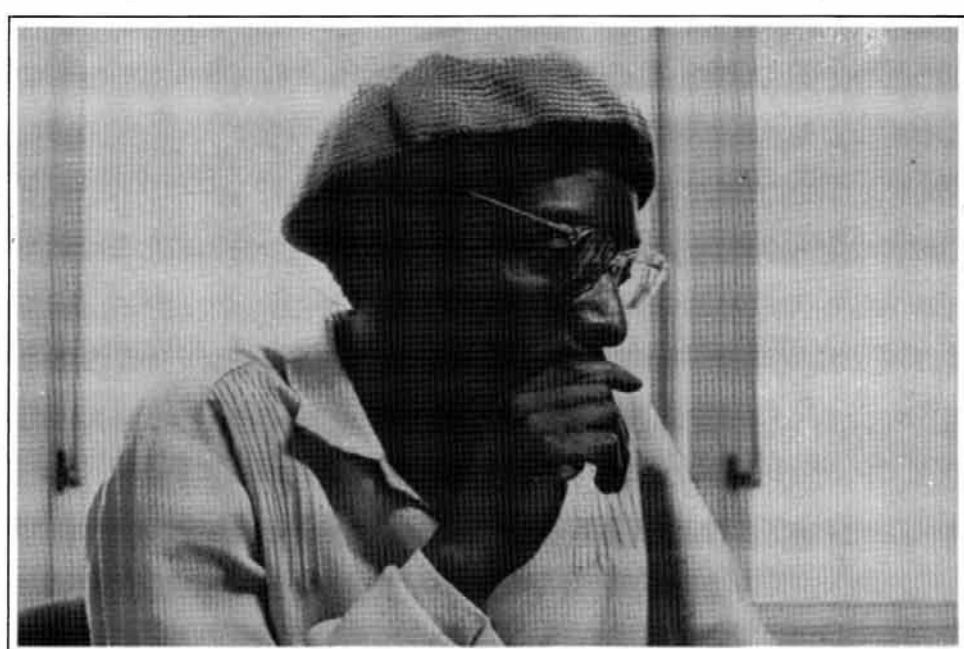
■ "vamos nessa, vamos lá que aqui não dá"

Nicolau — Seu método de composição é atípico, pois a estrutura de suas músicas é bem diferente do tradicional tema-estribilho-tema. Muitas têm estrutura circular (como "Girando"), além de uma singular harmonia. Como isso acontece?

Itamar — É engraçado porque quando o Leminski me passou "Vamos Nessa" por telefone (incluída no disco Sampa Midnight) fiquei com aquilo na cabeça, era uma letra muito louca, não sabia o que fazer com ela. De repente, peguei o violão e comecei a cantar e a tocar, fazer umas harmonias diferentes, foi fluindo. Tinha uma harmonia que não costumo usar. Os acordes, diminutos, de quarta, misturados com um acorde natural, resultaram numa estrutura melódica "diferente". Resolvi contar o tempo e vi que era cinco: um tempo ímpar com o qual nunca tinha trabalhado. Por aí você vê que cada música é um universo diferente. Nos discos tenho que fazer uma música com dois minutos, mas nos shows desenvolvo muito mais. "Clara Crocodilo", por exemplo, é toda quebrada, esquisita: seu tempo é de 7/8. Pra poder cantar "Clara" é preciso muita técnica, ser fera. Na nossa música não dá pra enganar, não tem como.

Nicolau — Ultimamente a poesia tem aparecido cada vez mais no seu trabalho. Nos dois últimos discos você musicou poemas da Alice Ruiz, Paulo Leminski, Guarã, Ademir Assunção, Régis Bonvicino. Como se deu essa aproximação com os poetas e a poesia?

Itamar — Nunca me julguei poeta. Tenho uma visão musical de poesia, porque na antiguidade a poesia vinha com a música, era uma coisa só. Esse contato com os poetas começou quando fui pela primeira vez cantar em Curitiba e fiquei três dias na casa do Leminski e da Alice. Já os conhecia de antes, quando Arrigo fez um show em Curitiba. Leminski me deu o Catatau, comecei a ler e não entendi nada! Foi quando ele me passou o fio da meada para eu sacar a história: que não havia mistério a ser desvendado. Era muito pra minha cabeça. Depois alguém me deu o Cruz e Souza. Li e pensei: "nos-



sa, quem é esse louco? Ah, é o mesmo cara que escreveu Catatau. Mas o que é que esse cara tem?" Então comecei a me ligar na poesia dele e da Alice, fui lendo seus livros no ônibus pra São Paulo. Quando cheguei em casa tinha musicado alguns poemas. Assim, espontaneamente.

■ "eu fico louco, faço cara de mau"

Nicolau — Você vive dizendo que não é poeta. O que é que você quer dizer com isso?

Itamar — Prefiro o que os poetas escrevem do que o que escrevo. Música veio antes da poesia. Penso musicalmente. Se leio um poema já penso com ritmo, com melodia, com música. Minha relação com a poesia é essa: quando escrevo uma letra sei que ela vai virar música. Posso até escrever uma coisa aqui, outra ali, mas geralmente faço uma letra para que ela vire música. Daí a dificuldade de fazer poema, digamos, verbal. O que me toca, em matéria de poesia, é tudo aquilo que eu gostaria de ter escrito. Já disseram que o que eu faço é poesia, mas não acho. Agora é que tenho tido mais necessidade de escrever poesia. Quando leio algo como

"bem que você podia pintar na sala da minha tarde vazia" (um poema do Ademir Assunção), acho genial. E acrescento: "como na poesia". Isso não tinha no original. Com isso estou reafirmando a força da poesia ao dizer algo que não se explica. Quando surgem coisas assim eu vibro. Já existe muito poeta fazendo poesia, mas não muito músico legal musicando poesia.

Nicolau — Como foi musicar Navalha-naliga? Hai-kais podem virar música?

Itamar — A Alice escreve com ritmo,

por isso a musicalidade está implícita. Peguei o violão e a música foi saindo naturalmente. Se eu fosse escrever poesia escreveria como a Alice e o Leminski. Mas não escrevo nada. Minha linguagem é a música. O que posso fazer é compor e cantar bem, dentro das exigências do meu trabalho.

Nicolau — Mesmo assim, você ficou mais rigoroso em relação às suas próprias letras, não? A letra de "Sutil", por exemplo, é um primor de poesia e montagem. Tem até um hai-kai, ou vários hai-kais embutidos, inclusive um que diz: "a lua cheia/reduz nós dois/a pedacinhos". Esse já é um hai-kai embebido da sua linguagem, do seu "itamarês". Como você pode dizer que não faz poesia?

Itamar — Vejo isso desde o primeiro disco. "Mega Música" tem uma proximidade muito grande com a poesia, que chega "quando você menos espera"...

■ "e falo o que me vem na cabeça"

Nicolau — Qual foi a importância da convivência com o Leminski para seu processo criativo? Quando vocês se tornaram?

Itamar — Como disse, o Arrigo estava fazendo um show em Curitiba, e eu já lera o Cruz e Souza. Quando nos encontramos, o Leminski perguntou o que eu tinha lido de poesia. Falei que só João Cabral e Manuel Bandeira. Então, com a convivência passei a ler a poesia dele também. O Leminski foi alguém que cruzei naturalmente, a gente ia acabar se encontrando. Éramos como irmãos gêmeos, sabe, não dá pra explicar. Foi uma pessoa artística e humanamente muito ligada a mim. Tenho uma música inédita com ele chamada "Dor Elegante". Queria encerrar essa entrevista com essa letra porque é a cara dele. O cara sofreu pra

poder ser minha última obra. É mais ou menos assim:

"Um homem com uma dor é muito mais elegante

Anda assim de lado como se chegando atrasado chegasse mais adiante Carrega o peso da dor como se portasse medalhas. Uma coroa, um milhão de dólares ou coisa que os valha. Ôpios, Edens, analgésicos Não me toquem nessa dor Ela é tudo que me sobra Sofrer vai ser minha última obra."

Então, ele levou fundo a ligação poesia com a arte, até as últimas consequências. Mas brincando, numa boa, com a ironia que era típica dele. Como ser humano acho ele incrível. A gente levava nosso relacionamento num sentido muito profundo, de vida mesmo, que incluía primeiro a criatividade e depois a questão de se levar uma linguagem até as últimas consequências, independente das dificuldades que possam aparecer. Acho que vivi com ele o que tinha de viver e vice-versa. Ele nos deixou tanta coisa pra fazer, as músicas inéditas que tenho com ele e que agora estou interessado em trabalhar com carinho. Na minha próxima ida à Europa queria levá-lo comigo, ele conhecia línguas e culturas tão bem. Antes não tinha sido possível. O Leminski era uma pessoa com uma estrutura muito forte para segurar toda essa onda. É muito louco você ter que viver de publicidade, jornalismo, fazer poesia e ser compositor.

Nicolau — Uma última pergunta: qual é sua orquídea preferida?

Itamar — Todas.

Handwritten notes in Portuguese:
"A orquídea é uma planta muito bonita e delicada. Ela tem muitas variedades e cores. É muito comum encontrar orquídeas em jardins e parques. Algumas são muito raras e caras. É importante cuidar bem delas, pois elas são muito sensíveis. É uma verdadeira obra de arte a natureza." (written diagonally across the bottom right corner)

HOJE À NOITE A LUA E FALTEI E NINGUÉM SENTIU A MINHA FALTA

♩ = 120

som-bras der-ru-bam som-bras quan-do a tre-va es-tá ma-du-ra

voz

piano

○ som-bras o ven-to-le-va som-bra ne-nhu-ma du-ra ○

no rall.

□

TRANSLUMINURAS

○ Poema: Paulo Leminski
Design: Geraldo Leão

□ Poema: Paulo Leminski
Música: João Bandeira
Arranjo: Nahim Marum F.

Neste número especial sobre Paulo Leminski, uma vista aérea de sua poesia, que ele fazia como quem respira.

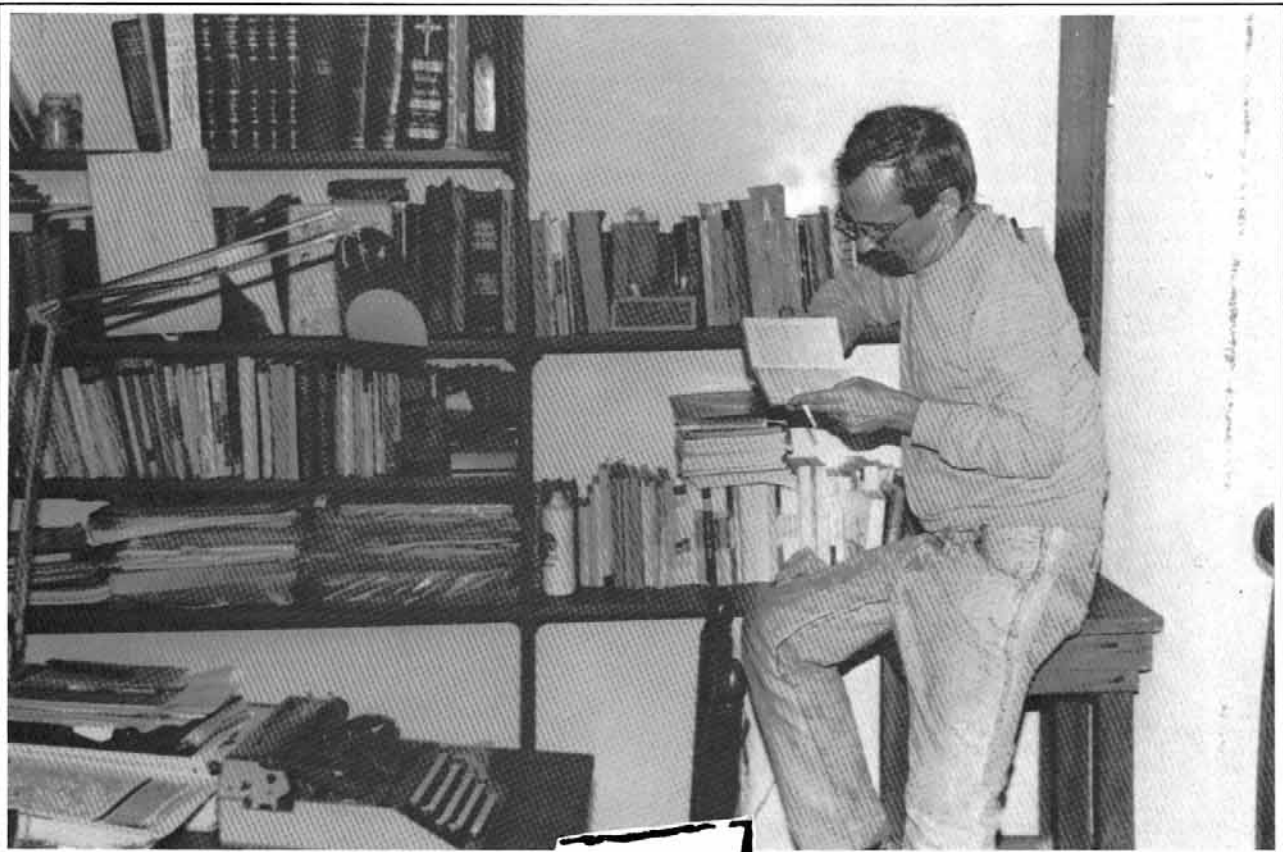


foto: carlos de aguiar 'macacheira'



"O que a gente perde em distância ganha em certeza. Monumento momentâneo. A vida que a espada destruir não pôde, o leque pôde. O espelho que me expulsa para o aparelho do mundo. Acaba a utilidade, fica a verdade, acaba a verdade, fica a beleza".

Caratau, pág. 103

não fosse isso
e era monos
não fosse tanto
o era quase

Este poema, título do livro publicado em 81 — que já evidenciava a pegada "tysoniana" do então obscuro poeta polaco exilado no bairro Cruz do Pilarzinho, em Curitiba — me caiu nas mãos no momento em que eu — isolado na remota Londrix — não acreditava mais em renovações sensíveis na poesia brasileira. No "panorama" da medíocre poesia setentista, me sentia abandonado, enquanto assistia os últimos espasmos

LEMINSKI

UMA POESIA ENTRE O LEMA, O MIM E O APOCALIPSE

Rodrigo Garcia Lopes

da poesia dita "marginal" ou "alternativa". Lá na *foggy* Londrix, me valia do sombrio Eliot e sua "Devastolândia", do feérico Rimbaud ou do sempre instigante Pound. As leituras se deslocavam para outras línguas, códigos, ritmos e sons em busca de sangue novo.

A poesia, no início dos 80, parecia esgotada pelo excesso de *approaches* concretistas e espremida entre o discurso inosso dos poetas alternativos. Por isso, *não fosse* isso caiu como um colírio nos olhos, batendo como um *satori*, um barato.

A própria edição, com a datilografia à cummings, era algo "novo". Independente, produzido às próprias custas e distribuído mano a mano, *não fosse* isso não era só isso: guardava uma mensagem poética com um *punch* muito mais sério e eficaz. Leminski propunha — a um nível altamente informatizado — uma total releitura da experiência concreta e da marginalia, mas numa linguagem mais solta, jovem, maneira, matreira, *relaxed*, ironizando e clichêzando até alguns daqueles procedimentos. Seus referenciais, no entanto, eram diferentes: poesia com um pé na melhor tradição da música popular (Caetano,

Gil, Chico) e outro no rigor erudito-estético das vanguardas, agora "clássicas".

No começo dos 70, dizia Leminski: "a poesia está estourada, especializada, trocadilhesca, maravilhosamente maneirista, pela ação corrosiva da Poesia Concreta". O que ele fez, naquele momento, foi assimilar o concretismo, mas passando a produzir informação original, o que não ocorreu com boa parte de seus diluidores. Aí entrava o *upper cut* de Leminski: alterava significados com a colocação de dados novos. Vestiu a técnica mas não a túnica: era absolutamente Leminski. O que o distinguia dos demais era a ginga, a malícia. E a rara erudição. O clima de quem faz o que faz "entre a pressa e a preguiça".

Fazia uma poesia em que o tesão pesava mais que a tese. Entre o puro tesão e o apuro artesão, Leminski não era só um *fabbro* febril, artífice rigoroso, poeta *full time*. Se dava ao luxo de ser relaxado, relapso e elíptico, quando queria, pelo sarro ou pela rima, dizer algo meio óbvio para tirar o leitor do sério. Nisso reside sua peculiar ironia lírica, destilada em deliciosos trocadilhos, ou em *hai-kais*. *Fabbro* e febre. Fibra e fúria. E era assim:

*você pára
a fim de ver
o que te espera*

*só uma nuvem
te separa
das estrelas*



Não se deve rotular a poesia de Leminski de "alternativa", "Anos 70" ou "marginal". Leminski estava "à margem da margem", elaborando silenciosamente sua obra no *bunker* da Cruz do Pilarzinho, sem cortar seu diálogo permanente com o mundo. Além disso, conseguiu o mais difícil em matéria de poesia: *dicção*, que é a maneira pessoal e intransferível de um poeta poetar. Parecia uma escola ambulante, vários leminskis trabalhando em múltiplas direções. É incorrer no mesmo erro que situou a poesia da carioca Ana Cristina Cesar como "alternativo-marginal", quando sua técnica e erudição superava os infantilismos pornós, o verso fácil, a previsibilidade máxima, o mero desbunde, a mera oralidade. A poesia de Leminski sempre teve uma "presença de espírito" muito forte que o diferenciava dos demais, justamente pela posse dessa dicção:

*minha amiga
indecisa
lida com coisas
semifusas*

*quando confusas
mesmo as exatas
medusas
se transmudam
em musas*

Num de seus ensaios ("Tudo, de Novo", fundamental para se compreender o que rolou na poesia dos 70) ele

apontava o "salto pra trás" ocorrido com a poesia marginal, que chamava de "cruzada das crianças": "Poucos marginais são bons artesãos, dominando o instrumento, dialogando com o passado, levando adiante o que estava jóia. É poesia feita por aprendizes, mas aprendizes que querem levar sua imperícia às culminâncias do ofício". Mesmo quando sua poesia se arrisca na rapidez e instantaneidade do verso curto e coloquial praticado pelos marginais, a intenção nunca é dizer menos para economizar bobagem, e sim, apropriar-se criticamente de seus procedimentos. E, via clichê, apelar para sua peculiar ironia, como nesse já "clássico":

*pariso
novayorquizo
sem sair do bar*

*só não levanto e vou embora
porque tem países
que eu nem chego a madagascar*

Lendo Leminski, a gente saca que sua obra poética é uma espécie de bazar clandestino, ramificado nos estilos mais diversos. Meio distraído, enquanto vence uma luta imaginária com o invisível, ia de um grafite a um poema camoniano com a mesma perícia.

*um poema
que não se entende
é digno de nota*

*a dignidade suprema
de um navio
perdendo a rota*

Este poema, do livro *Polonaises*, é da mesma safra de *não fosse isso*. Por esse e outros, Leminski se enquadra na categoria do poeta que instiga os outros a produzir: sua poesia serve como "nutrimento de impulso". Sua musa máxima, além da música, era mesmo a poesia. Aí os 15 leminskis podiam, como num passe de mágica, reunir-se num só. Com sua fluidez de escrita, registrava rápido e rasteiro seus *insights* poéticos, elétrico como uma Olivetti. Alguns segundos de desaparecimento e o poeta voltava com mais um satori lírico, filtrado por sua zensibilidade.

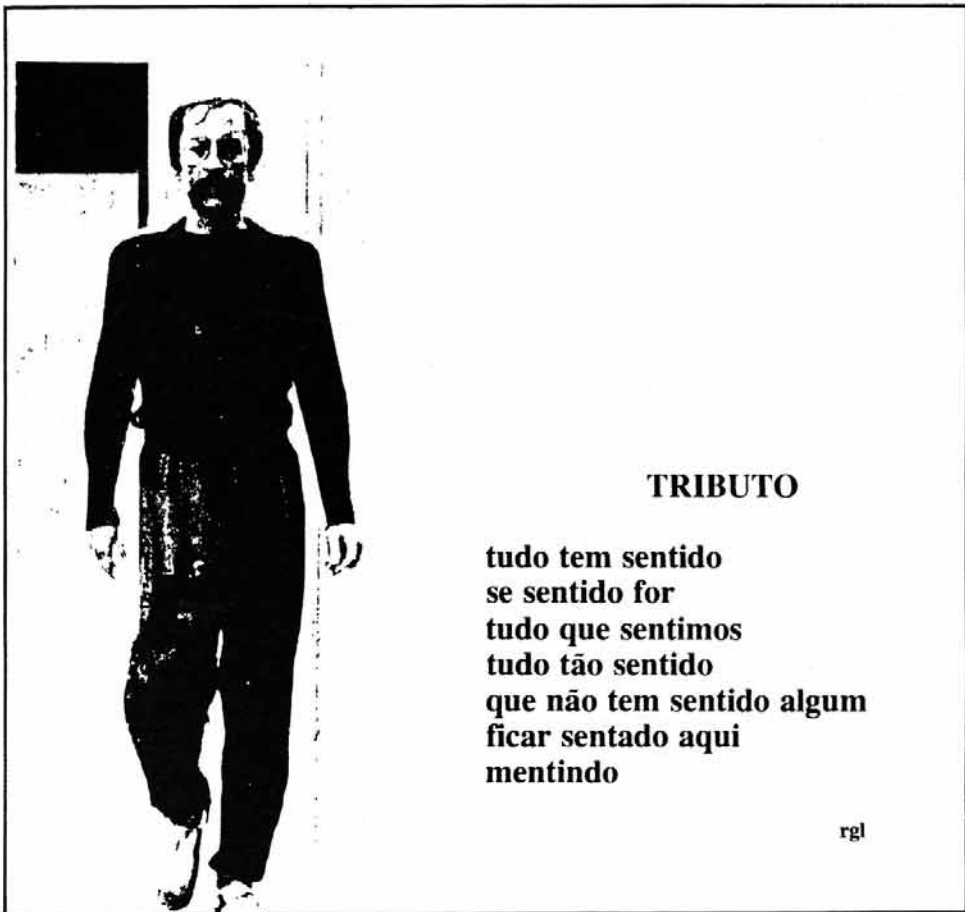
Quem há de negar sua influência em toda a poesia "jovem" produzida hoje? Difícil não detectar sua marca num verso que se pretenda "oitentista". É dele que, penso, agora, tudo começa. A partir da consciência dessa experiência e de sua presença entre nós — riquíssima para todos os que querem fazer a bola rolar.

Com Leminski, a poesia brasileira parece fechar um ciclo, que tem seu início com a radicalidade de Torquato, pra-

tizada por outros poetas sem escola nem carteirinha, como Cacaso e Ana C., com todos os seus tons e matizes contrastantes e diferentes. Leminski não foi um diluidor, e sim um mestre. Se diluiu, diluiu a si mesmo. Se produziu muito (como versam alguns) era porque tinha muito para produzir. (A maioria dos poetas se destacam por meia dúzia de versos, e olhe lá.) A poesia de Leminski está — do começo ao fim — cheia de altos momentos, *hits*, caprichos. Os momentos baixos são uma concessão ao leitor médio, a um público mais amplo. É relaxo provocado. Afinal, em matéria de poesia, ninguém faz gol de placa todo dia. Leminski fazia.



Em *Distraídos Venceremos*, livro de 87, Leminski radicalizou o processo iniciado com *Caprichos e Relaxos*. Talvez por estar na época produzindo poemas para jornais diários — onde a informação tem vida curta — seus poemas tendem para o rarefeito, o estratosférico, o frásico. *Distraídos* foi erradamente criticado como "o pior momento de sua poesia" por alguns "cítricos" mais afoitos (que costumam, invariavelmente, cuspir no prato que comeram). Neste livro, o poeta partia para uma aventura perigosa, meio Spielberg: ga-



TRIBUTO

**tudo tem sentido
se sentido for
tudo que sentimos
tudo tão sentido
que não tem sentido algum
ficar sentado aqui
mentindo**

rgl

nhar o leitor comum. Palmeando seus versos, vê-se que a facilidade de leitura e o descuido estético são meramente aparentes. No seu anteprefácio, o mestre nigropolônês já se in-diz, precavidamente, desindicando pistas, imprecisas premissas: dizia buscar, nesse livro, "a abolição (não da realidade, evidentemente) da referência, através da rarefação". Afé preciso perscrutar sendas menos insossas e ir descobrindo as pérolas no meio do caminho. *Distraídos* pode ter mais relaxos que caprichos, mas o relaxo afé é reflexo de uma postura zen, de quem tenta acertar o alvo, como os mestres arqueiros, atirando para o lado errado. Uma leitura mais atenta e "aberta" vai provar que seus *hits* são quando ele consegue, como em "Iceberg", pisar nos astros, distraído:

Uma poesia ártica,
claro, é isso que desejo.
Uma prática pálida,
três versos de gelo.
Uma frase-superfície
onde vida-frase alguma
não seja mais possível.
Frase, não. Nenhuma.
Uma lira nula,
reduzida ao puro mínimo,
um piscar do espírito,
a única coisa única.
Mas falo. E, ao falar, provooco
nuvens de equívocos
(ou enxame de monólogos?).
Sim, inverno, estamos vivos.

Com o seu "parnasiano-chic", como ele dizia, ou com sua "logopéia malandra", como eu dizia, era como os versos pedissem pra virar música. Nestes poemas, Leminski emprega toda sua voltagem na tentativa de criar uma poesia híbrida: um pé na tradição, outro na transgressão.

Abro agora um parêntese para seu último livro de poemas que ele, com sabedoria, só mostrou a amigos: *La vie en close*, parodiando a canção celebrizada por Edith Piaf: poemas urgentes, feitos como quem tem pressa. Quem curtir, vai sacar: urgência com elegância e concisão. Neste livro, se concentra, a meu ver, a plena maturidade de Leminski, como bem o mostram os poemas das páginas 12 e 13.



Em *Winterverno*, um de seus últimos trabalhos, Leminski voltava à sua forma preferida: o *hai-kai*. Já no título, que funde num *port-manteau*, *winter + inverno*, mostra suas singularidades: *hai-kais* escritos em ônibus, festas, bares, praias, bancos de carro, em situações absolutamente descompromissadas, onde o registro momentâneo supera e suprime qualquer tentativa de "literalizar" o evento. São cerca de 50 *hai-kais*, desenvolvidos em conjunto com os desenhos de João Virmond Suplicy. O projeto gráfico de *winterverno* está sendo feito por Maria Angela Biscia e Guilherme Zamoner. Muitas vezes o texto estimula o desenho, e vice-versa. Leminski estava interessado no que dizia ser "a graça do gesto irrepetível". Aquilo que traz, na própria letra manus-

crita, o estado de espírito do poeta. Nessa época, 88, Leminski era acometido de verdadeiras "hemorragias poéticas". Qualquer acontecimento dava o gancho para mais um satori. De repente numa praia paulista ele acordava de manhã e vê, na varanda da casa, uma cigarra morta. Não vacila:



Só mesmo um poeta com disciplina zen e perícia no manejo dos materiais poderia compor um *hai-kai* tão rápido e certo quanto este. A confissão da dor, da inevitabilidade das coisas, sempre com um humor levando o sentido para além das fronteiras da dor.

Fascinado com esta experiência, Leminski viajava nos *hai-gas*, ou *zen-gas*. O *hai-kai* passava a coabitar com o traço, o branco da página. Um, impulso pictórico. O outro, verbal. Tentativa de dizer em palavras o que a imagem diz e vice-versa. Bitradução simultânea de um determinado evento. O *hai-ga*, a categoria mais plástica da poesia oriental, adquire pelas mãos de Leminski e Virmond uma expressão in-artística esquecida pela poesia computadorizada contemporânea.

Sketches verbivisuais, esses *zen-gas* funcionam como unidades intersemitóticas. Um *hai-ga* raramente é vago ou negativo. Linhas e massas são reduzidas a um mínimo. Os assuntos, ao qual é dado um tratamento aparentemente tosco, costumam ser coisas mínimas vistas de um modo máximo. Ou coisas máximas vistas de um modo mínimo. "A simplicidade da mente do poeta", dizia R. H. Blyth, "se percebe na simplicidade do objeto". A técnica passa a não ser o mais importante. O desenho passa a impressão de um certo inacabamento. São nesses momentos de profundo significado em nossas percepções que vislumbramos um outro mundo, mostrado com crueza, brevidade, humor. Com um jeito não-artístico de ser. Como se fosse um acidente provocado, como nesse outro bit de *Winterverno*:



Esse lance de querer enquadrar Leminski como "poeta-síntese dos anos 70" mais parece papo de quem tenta (e só) descolar providencialmente seu lugarzinho ao sol, com a mãozinha dos *friends* embutidos na *big mídia* (coisa

que ele, como um Myke Tyson, nunca precisou). Com sua pegada de primeira, Leminski viveu até o fim dos 80 — um tempo excessivo, convenhamos. Sua poesia ainda vai ser imitada por seus providenciais diluidores & discípulos e marcar boa parte da poesia produzida nesta virada de década. Sua experiência é necessária para integrar o *paideuma* dos poetas que estão chegando agora. Sua poesia foi pós-concreta, em alto estilo e definição. Pós-*beatnik* (muito antes da "praga" deste movimento aterrissar em nossa plagas). Pós-marginal (nos ensinando que marginal "é quem escreve à margem/para que a paisagem passe/e deixe tudo claro à sua passagem"). Pós-*engagé* (quando a ideologia de um verso socialista não era o bastante para botar sal numa sopa para dois). Pós-Leminski, pré-ele mesmo, o escambau. Entre relinchos & esculachos, ismos & oportunismos, a "besta dos pinheirais" (sic) fez por onde.

Nem venha querendo a mídia ou os conselhos organizados tentar dizer quem vai ser seu sucessor. Leminski não deixou sucessores. Ufa. Sabemos que estes sempre serão cópias piores do que o original. Só poetas oportunistas podem ter cara de pau suficiente para se aclamarem sucessores, como abutres em volta do cadáver. Que cada um, a partir de Leminski (ou não), busque seu próprio caminho, seguindo uma dica de Pound que com certeza Leminski aprovaria: "conselho aos jovens: curiosidade". Aproveitem a lição de tantos outros poetas de língua portuguesa, javanês, inglesa, marciana, e partam para a pesquisa incessante e individual, busquem sua voz, entrem com consciência nas trilhas abertas pelos profissionais mais tarimbados. Só assim a poesia brasileira poderá crescer. Apesar da ditadura crítica e da mesquinha da intelectualidade que se instaurou no discurso poético atual.

A Lâmpada (aquela experiência que, a duras penas e poemas, cada poeta é obrigado a carregar) não foi passada pra ninguém. Com sua ótica poética, Leminski nos ensinou que fazer poesia é como respirar, e que se-lo implica em correr o risco do Erro, essa entidade máxima. Não adianta querer (ser poeta). É preciso estudar primeiro e aprender a se-lo, e fazer. Poesia. E bem. E com competência. O resto é só estrada. Quem sabe um dia esta esfinge também me signifique. E fique.



BIBLIOGRAFIA

POESIA E PROSA

Catatau, (*romance experimental*), 1975, ed. do autor.
40 Clichés em Curitiba, (*hai-kais e fotos de Jaque Pires*), 1978, ed. do autor.
Não fosse isso e era menos, (*poesia*), 1980, ed. do autor.
Polonaises, (*poesia*), 1980, ed. do autor.
Caprichos e Relaxos (*poesia*), 1983, *Brasilense*, 4ª edição.
Agora é que São Elas (*romance*), 1984, *Brasilense*, 2ª edição.
Distraídos Venceremos (*poesia*), 1987, *Brasilense*.
Guerra Dentro Da Gente (*novela infantil*), *Siciliano*.
Winterverno (*hai-kais com desenhos de João Virmond Suplicy*), inédito.
Gozo Fabuloso (*contos*), inédito.
La Vie en Close (*poesia*) inédito.

ENSAIOS

Bashô, 1983, col. *Encanto Radical*, *Brasilense*.
Cruz e Souza, 1983, col. *Encanto Radical*, *Brasilense*.
Jesus, 1984, col. *Encanto Radical*, *Brasilense*.
Leon Trotsky, 1986, col. *Antologia e Biografia*, *Brasilense*.
Anseios Crípticos, 1986, *Criar*.

TRADUÇÕES

Um Atrapalho no Trabalho (*recriação de textos de John Lennon*), 1985, *Brasilense*.
Pergunte ao Pô (*de John Fante*), 1987, *Brasilense*.
Vida Sem Fim (*poemas de Lawrence Ferlinghetti*), 1984, *Brasilense*.
O Supermacho (*de Alfred Jarry*), 1985, *Brasilense*.
Sol e Aço (*de Yukio Mishima*), 1985, *Brasilense*.
Satyricon (*de Petronio*), 1987, *Brasilense*, 2ª edição.
Giacomo Joyce (*de James Joyce*), 1985, *Brasilense*.
Fogo e Água na Terra dos deuses (*poesia egípcia antiga*), Olavobrás.
Malone Morre, (*de Samuel Beckett*), 1987, *Brasilense*, 2ª edição.

ÍMPAR OU ÍMPAR

Pouco rimo tanto com faz.
Rimo logo ando com quando,
mirando menos com mais.
Rimo, rimas, miras, rimos,
Como se todos rimássemos,
como se todos nós ríssemos,
se amar (rimar) fosse fácil.

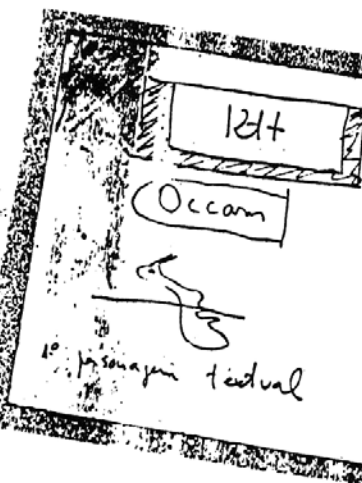
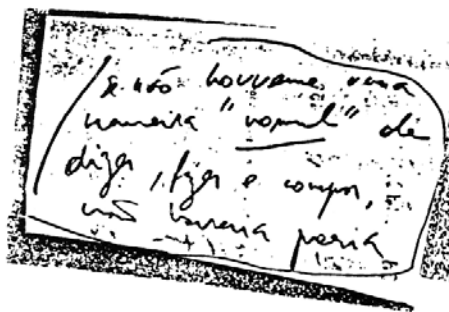
Vida, coisa pra ser dita,
Como é fita esse fado que me mata.
Mal o digo, já meu siso se conflita
com a cisma que, infinita, me dilata.

IN HONORE ORDINIS SANCTI BENEDICTI

à ordem de são bento
a ordem que sabe
que o fogo é lento
e está aqui fora
a ordem que vai dentro

a ordem sabe
que tudo é santo
a hora a cor a água
o canto o incenso o silêncio
e no interior do mais pequeno
abre-se profundo
a flor do espaço mais imenso

isso sim me assombra e deslumbra
como é que o som penetra na sombra
e a pena sai da penumbra?



Rt: uma espera
→ Antiguosky (z?)

CACHIMBO

LUNETA

Occam: o monstro



Leminski



reta: o pior dos labirintos
(coup d'oeil à oficina do Catatau)

livro-bicho híbrido, que desloca nossa visão lógico-cristã-aristotélico-careta para o prisma de uma linguagem de alta voltagem poética, o *Catatau* é uma viagem sem volta: quem se arrisca a realmente penetrar nesse exagero exato nunca mais deixa por menos.

ser-de-linguagem, sua 'anedota mínima' — que é a idéia do filósofo René Descartes a bordo de sua rígida lógica nos tórridos e tristes trópicos — é apenas fio que percorre tenuemente um texto que tem por meio e fim a própria matéria que o constrói: linguagem. e como na linguagem estrutura e forma *significam*, o *Catatau* reduz a lógica cartesiana e tudo o que ela representa a estilhaços. □ o discurso de Renatus Cartesius é transformado pelo 'absurdo' deste lado de baixo do Equador. □ tempestades cerebrais, pé-d'água na velha lógica: "O pensamento de Descartes-*Catatau* vai se articulando e desengatilhando, ao vaivém da realidade tropical circundante, pontilhada de destroços de compêndios latinos, naufragados nos imprevistos".

Tive a idéia dias atrás seguinte: matar Occam. Occam é o monstro que percorre a substância do texto catatauesco, perturbando-o, agitando-o, estática, interferência, maremoto no mar morto. Quando se fala nele, dizendo "monstro", "demonstro", "mostrar", ele pia. E borra a idéia, a palavra seguinte. Resolvi matá-lo. Como ele é um demônio, nada melhor para abatê-lo que São Miguel Arcanjo. No Catatau, o *miguelomaniaco*. Não consegui. O texto continua sendo vítima das peripécias e peraltices do seu monstro essencial.

Como a informação absoluta, em termos cibernéticos, coincide com a entropia total, a entropia sendo a medida da informação, o projeto de produzir informação absoluta redundia na produção da redundância total.

Em primeiro lugar: a) o Catatau é um texto para ser lido por quem está de barato (se não estiver, o texto providencia); b) eu mesmo não consigo lê-lo de uma assentada, porque lá pela página 60 estou desvairando e com a lógica em farrapos; c) ...

escólios vencendo escolhos.

dentre os textos contíguos à criação dessa tessitura textual — que funcionam para os olhos como um palimpsesto, como um traçado de rotas do autor frente ao branco da Página — há um em que Leminski diz ser o *Catatau* um 'tecido de violações': "Violação de normas. Chamo a atenção para minha experiência. Quem estiver interessado. Interessado em romper com as pelas lógicas. Os entraves das fórmulas. Normas sintáticas. Diacríticas. Isso só poderia ser feito contra um *pano de fundo regular*, que serve de norma. É o texto seiscentista, que serve de suporte (barroquismos, preciosismos, erudições)

para o *Catatau* (*bicho feio* (na Bahia)). Como um bicho que rói um tapete persa. Esse bicho é Occam, o espírito do texto, o texto mesmo: Occam é uma alegoria do texto. Um monstro que suja/defeca na pureza da página. O texto é o ser. O branco é o nada".

Occam mergulhando no água-nada da página.

Catatau é uma obra-prima de radicalidade. □ tomado pelo vírus da linguagem, o nada desaba num *vertigo* signico e desenrola em alfombras precisas-preciosistas a língua, que se dobra e desdobra, abisma e relumbr

em penumbrismos e complexidades, pra lá de qualquer linde entre poesia e prosa.

esse 'efeito do sol' — onde se enfrentam o português do século XVII, o latim, o holandês, o japonês, o tupi, o francês, o italiano, o polonês e o hebraico, fora outras línguas vivas e 'mortas', mais giros, gírias e vários linguajares — reverbera zenital na Literatura. □ o *paideuma* eleito por Leminski como fontes para seu trabalho é caleidoscópico: 'macarrônica, Folengo, Rabelais, Sterne, Lewis Carroll, Joyce, Oswald/Rosa, poesia concreta, *Eufrosina*, barroco, Defoe, Flaubert, Beckett, Borges, Camus' e outros. □ Decididamente, nem só com *wakes* e veredas se erige um catatau.

Leminski sempre se mirou no Oriente, um de seus referentes viscerais: o princípio construtivo do *kakekotoba* (palavra-eixo que liga idéias distintas através de um desvio de seu significado, multiplicando associações — cf. Donald Keene in *Japanese Literature*) perpassa o *Catatau*. □ o próprio título é feito da compressão de palavras que irradiam vários sentidos: *kakekotoba*, *krakatoa*, *cartesius*, *karaté*, *tatu*, *tao*. □ o máximo no mínimo.

1.

- **Wanka!**, wanka!, chegaram apontando e gritando para algum lugar entre as montanhas Machacalpa.

— Um wanka?, saltei da rede, tonto de febre, e saí para o sol. Os dois índios apontavam lá para cima como se quisessem furar o céu com o dedo. Um deles começou a falar rapidamente, aquela fala repetida e circular, onde eu, que não entendo quetchua, só conseguia distinguir, as palavras wanka e Machacalpa.

— Como se atrevem a acordar o doutor?, Gervásio veio de lá de dentro com uma faca na mão, um brilho de ódio senhorial na cara mestiça. Os índios recuaram.

— Deixe, Gervásio. Pergunte onde viram o wanka.

— Que wanka, senhor! Esses aí são mentirosos, são índios de Imanawaypas. Sabe o que quer dizer Imanawaypas? "Hazme lo que quieras". Olvidalos.

— Gervásio, pergunta onde foi que viram o wanka.

— Wanka, imata, imatam?, Gervásio perguntou, guardando a faca na bainha e adoçando o olhar.

Os índios começaram a falar, os dois ao mesmo tempo, dizendo a mesma coisa durante um tempo que me pareceu sem fim.

— Ripukuy, ripukuy!. Gervásio disse de repente e interrompeu a conversa.

Fez um gesto de ameaça para os dois adolescentes.

— Ripukuy!

Os índios ficaram ali parados, com uma cara de cachorro esperando um osso.

— Gervásio, dê um facão para cada um e diga para eles estarem aqui, daqui a (pensei na minha febre)...3 dias.

— Mas, senhor ...

— Por favor, Gervásio. **POR FAVOR! QUERDAR UM FACÃO PARA CADA UM E MANDAR ELES ESTAREM AQUI DAQUI A TRÊS DIAS?**

Gervásio cuspiu um sim senhor, e foi lá dentro buscar os facões. Os índios ficaram ali no sol, bem no meio da estrada em frente do armazém de Gervásio, e, olhando para mim, fixos como uma dor de cabeça, ficaram muito tempo, escutando a conversa entre o silêncio e as moscas.

Pela milionésima vez, fiquei olhando para aquela gente, para aquelas caras difíceis de ler, aquela paciência vegetal, aquela vocação para a pedra. Desde que vim trabalhar nestas montanhas, ainda não descobri nada do que vim procurar. A única coisa que descobri é que essa gente só se conhece pelos atos. Ou fazem, ou não fazem alguma coisa: pela expressão do rosto, não se pode adivinhar se estão com medo, com fome, com raiva. Até quando morrem guardam essa cara, a mesma cara de quem apenas diz estou aqui, nunca nada aconteceu, tudo já houve.

— Tonem!, Gervásio voltou, e jogou os facões diante deles, levantando duas nuvens de poeira, onde os índios desapareceram.

A paz das montanhas voltou, o silêncio bichado



Paulo Leminski



o dia em que as pedras pensaram

WANKA

de moscas, e eu voltei para a rede, a cabeça vibrando de febre.

Deitei, e ouvi Gervásio deitando em sua rede lá atrás do armazém, e logo começando a roncar. Antes de afundar no sono, fiquei pensando, eu aqui, agora, daqui a pouco, vou começar a sonhar. Gervásio lá atrás já deve estar sonhando. Que será que ele sonha? Qual será a diferença entre os nossos sonhos? Se é que ele sonha. Bobagem. Todo mundo sonha. Talvez todo mundo sonha igual. Outra bobagem.

2.

Gervásio avançava com a faca até um dos índios, e ia fazer, eu sabia, alguma coisa atroz, horripilante, vaziar um olho, castrá-lo, cortar-lhe a garganta. Horrificado, quis detê-lo, mas pensei, deixe, eles não estão com febre, eles não vão sentir nada, wanka não sente nada, e comecei a pensar em quêtchua, e de repente fiquei com vergonha de que alguém estivesse me ouvindo, aquela vergonha de saber que está falando errado, abri os olhos, e Gervásio sobre mim, me estendendo uma banana descascada.

— Saco vazio não fica de pé, ele falou.

Eu estendi a mão para a banana, e comecei a mastigá-la. A febre tinha me tirado o paladar, e a banana parecia que eu estava comendo um bocado de merda seca de lhamas, como se eu estivesse comendo a minha própria língua.

Sentei na rede, e joguei a casca da banana na poeira, estava anoitecendo, e a sombra das montanhas caía do alto do céu em cima do casebre de Gervásio, o único armazém em quilômetros.

Olhando-o ali, cozinhando qualquer carne numa panela, não sei se o odeio, o admiro, desprezo-o ou tenho medo.

Quando cheguei nas montanhas, já estava aqui, trocando coisas com os índios, vendendo para os raros brancos ou entregando mercadoria de graça para as tropas do governo, que, de vez em quando, apareciam por aqui atrás das quadrilhas de bandidos que infestam toda a região.

— No son bandidos, senhor. Son caministas.

— Qual a diferença?

— Mucha, senhor.

Já fazia tempo que eu ouvia falar dos caministas, os partidários do Camino de Luz, espécie de bandidos organizados que emboscavam a polícia e o exército, queimavam aldeias, matavam mulheres e crianças e levavam os jovens consigo para transformá-los em bandidos.

— Desde que chegou o Camino de Luz, não há mais bandidos, nestas montanhas. Os que não foram mortos pelos caministas, estão hoje no Camino.

Fiz uma pausa só para soprar o fogo embaixo da panela.

— São todos assassinos, naturalmente. Matam, cortam e roubam como os bandidos. O exército devia mandar muitas tropas para acabar com eles.

— Não sabia que você se interessava por política.

— Não me interesse. Só que as guerras prejudicam os negócios. Só isso.

Comemos em silêncio a carne com farinha, ouvindo o vento lá fora, as brasas tremendo, o lampião, o cômodo único, cheirando a sabão, madeira cortada, couro, vinagre, cinza e gordura queimada.

Como se adivinhasse o que estava pensando, Gervásio...

— O senhor não sabe como tratar esses índios. Não vê que eles o estão enganando? Há meses vêm aqui gritar que acharam um wanka em troca de facões, a gente vai lá, quase morre, leva um dia inteiro, era uma pedra como outra qualquer. E volta. Ninguém pode fazer uma pedra falar. Quanto mais escrever.

— Uma hora, a gente encontra.

— Uma hora. Até lá, sabe o que o senhor está fazendo?

— Não faço idéia.

— Está armando o Camino.

— Como assim?

— Aonde o senhor acha que vão parar os facões? Os índios de Imana são todos caministas. Eu os conheço pelo cheiro.

3.

Um "wanka". Que mais podia um especialista da minha área querer? Afinal, só foram identificados, até hoje, três wankas, que a ciência reconhece como autênticos, o wanka de Huyalas, o de Ayza e o chamado Grande Wanka de Nan Kanchay, nos arredores de Calpili.

Nelas, Murray, Moreno e outros identificaram, nos arabescos que cercam a cabeça das divindades, uma forma de escrita. Qualquer imbecil diplomado, no entanto, sabe muito bem que nenhuma civilização pré-colombiana da América do Sul conheceu a escrita. Os incas, a civilização mais recente e mais desenvolvida, mantinham, em seus muros palácios, templos e castelos, arquivos de "quipos", cordões coloridos com nós, de valor puramente numérico, que serviam apenas para registros contábeis de bens armazenados e estocados.

Só os maias e astecas, na América do Norte, atingiram uma escrita de palavras e idéias, nomes de dias, meses, anos e eras, nomes de pessoas, deuses, reis e sacerdotes.

Se Moreno e Murray estiverem certos, isso equivale a uma revolução científica. Porque daí, ao contrário do que diz Gervásio, as pedras começaram a escrever.

Dos alunos de Murray e Moreno, sou o único que teve coragem de vir pensar aqui nestas montanhas procurando mais "wankas", vestígios de uma escrita única, que, depois se perdeu. Os outros preferiram ficar confortavelmente instalados em suas universidades, comparando a escrita dos "wankas" com outras escritas conhecidas, próximas ou remotas no tempo ou no espaço, como eu fiz durante tanto tempo.

Logo que cheguei aqui nas montanhas e no armazém, que transformei em meu quartel-general, mandei Gervásio espalhar pelas redondezas que, no armazém, havia um estrangeiro maluco que dava um

facão em troca de notícias sobre um certo tipo de figura de pedra, com riscos em volta do desenho do rosto.

Bem pago, Gervásio passou a história para as pessoas certas, os velhos, os muito jovens, os mais gananciosos, os muito bêbados, só as pessoas mais acreditadas da comunidade.

Um dia apareceu o primeiro índio. Disse que, indo atrás de uma lhamas desgarrada, foi dar numa pedra grande, maior que três homens. Tinha uma cara, em volta da cara, riscos como o estrangeiro maluco queria. O "wanka" ficava a meio-dia ao sul, na direção de Intipampa. Gervásio preparou tudo, e partimos ao amanhecer do dia seguinte. Na estrada, encontramos uma patrulha do governo. O oficial em comando nos fez parar, revistou tudo, fez mil perguntas, ameaçou Gervásio com um revólver, mandou o índio ficar nu, mas demonstrou um certo respeito diante da qualidade das minhas botas. Perguntou a Gervásio porque eu usava óculos, sendo ainda jovem. Gervásio explicou alguma coisa relativa ao sol, os estrangeiros não estão acostumados com a luz, mi capitán, perguntou se a tropa não precisava de nada, a carga estava à disposição, o oficial se sentiu ofendido, montou, deu ordem para a tropa seguir e deixou nós quatro em paz.

Fazia muito calor, quando chegamos no "wanka". Era uma pedra enorme, cinzenta, e eu me aproximei o mais rápido que pude, abracei-a e fiquei passando a mão por sua superfície como se passasse a mão numa bunda.

Dei a volta na pedra. Sua superfície estava toda cheia de sulcos, traços, saliências, ranhuras. E eu dancei, ah, como eu dancei em volta daquela rocha, cantando em todas as línguas que eu sabia! Um "wanka"! Enfim, mais um "wanka"! De repente, parei, esperei a respiração voltar ao normal, e comecei a examinar a pedra. Gervásio e o índio me olhavam à distância, Gervásio espantado, o índio com aquela cara deles. Dei círculos e círculos em volta da pedra, olhando atento para as rugas da superfície erodida e escalavrada. Vi sulcos, saliências, julguei ver traços de olhos sobre uma boca, mas a parte de baixo se dissolvia em linhas sem lógica nem direção, mil desenhos se superpondo a mil desenhos. Continuo caminhando em círculos, parece que vejo um nariz, meu olhar se perde num labirinto de curvas, eu viro para Gervásio, e mando ele perguntar ao índio onde está o desenho do "wanka". O índio avança com o dedo apontando para a pedra, e começa a dar a volta nela, sempre apontando, e dizendo a cada volta, wanka, wanka, wanka, wanka, wanka. Volto para a pedra e olho com força. Nenhum trabalho de escultura ali, só a ação dos milênios, o calor, o frio, o trabalho das estações, a água, a chuva, o orvalho, a umidade, a dilatação dos minerais, a erosão, a degradação dos cristais, a matéria bruta e seus estúpidos acasos. Num primeiro momento, meu olhar em febre vê deuses, sacerdotes, reis, textos, naquele deserto de significados. Agora, era o nada. O índio continuava dando a volta na pedra, apontando o dedo, wanka, wanka, wanka. Virei para Gervásio.

— Vamos embora.



E foi em silêncio que subimos a trilha de volta, o silêncio da noite, o silêncio da pedra, o silêncio das pedras bichando escritas no silêncio da noite, o silêncio onde dormem os "wankas".

4.

Assim que a gente voltou, deitei na rede, tirei o "wanka" da cabeça, fiquei pensando muito uma coisa que me intrigava.

Gervásio começou a falar sozinho, que era o jeito que ele usava para falar comigo.

— Um homem com seu estudo, desconfio, deve ficar pensando às vezes como é que,

— Como é o que?

— O senhor sabe como é.

Era sempre assim. Gervásio vivia num mundo de coisas implícitas, atitudes cúmplices, coisas que não é preciso explicar.

— Quem explica, complica, costumava dizer, quando eu lhe fazia perguntas assim:

— Como é que ainda não te cortaram a garganta, nem soldados, nem caministas?

— O comércio, o senhor sabe, senhor. Nestas montanhas, sou a única criatura que enxerga os dois lados das coisas. O senhor não estaria me fazendo nenhum elogio dizendo que como eu não tem outro. Conheço o lado da polícia. Conheço o lado do Camino. Eu não me meto em política, senhor. Sou a única pessoa aqui, entende, senhor?, com a cabeça em cima do pescoço. O resto tudo é louco. Tem um sargento da milícia que gosta de cortar crianças em pedacinhos. E conheço um chefe do Camino que, quando pega prisioneiros do governo, os queima vivos com gasolina, durante o jantar da sua gente. Alguém tem que ver as coisas como elas são, não acha, senhor?

Botaram a porta abaixo, e entraram seis homens armados até os dentes, cada um mais brabo que o outro.

E o que parecia ser o chefe chegou em Gervásio, agarrou-o pelo pescoço, levantou-o e atirou-o num caixote de sabão.

— Buenas noches, Gervásio.

Gervásio acariciou o pescoço.

— Una luz en el camino hace buena todas las noches, mi capitán.

— Bueno, disse o capitão.

— Sargento Bueno se presentando, mi capitán.

— Assume tudo lá fora. Só até eu esclarecer umas coisas por aqui.

O sargento saiu. Gervásio e eu ficamos sob a mira dos rifles e daqueles olhares de "wanka".

— Sem sangue, rapazes, o chefe disse.

Todos abaixaram as armas, e se esparramaram pelo pedaço, um cortando um naco de charque, outro um rolo de fumo. Um outro sabia onde estava a cachaça. Alguém foi lá fora buscar um violão.



O chefe virou para Gervásio, e apontou para mim a faca de picar fumo.

— Quem é esse aí?

— Aquele estranho. O tal que dá facões pra quem achar um "wanka".

O chefe me olhou bem.

— Deve ser daqueles que andam à procura de ouro. Talvez, de coisa melhor. De óleo, quem sabe.

Gervásio balançou a cabeça.

— Quien sabe, mi capitán. A mi me parece un tonto, no más. Un gringo tonto a quien las viejas piedras le dicen algo.

— A mim me digas outra cosa. Algun problema por aquí?

— Depende do tipo, mi capitán.

— Claro, compreendo. A estação está boa. Dizem que está chovendo lá embaixo.

— Sempre chove nesta época do ano, mi capitán.

— Tem razão. Não tinha pensado nisso. Sempre chove.

O vento lá fora batia na porta do armazém, querendo entrar.

— Um dia, a gente acerta tudo isso, o capitão falou, apontando para cinco homens que comiam, bebiam e fumavam, revistavam a gaveta, experimentavam espingardas, abriam caixas, caixotes e barris.

— Um dia, mi capitán.

Do meu canto, além da luz do lampião de querosene, eu apenas observava meio atento, meio dormindo, aquele cerimonial.

O capitão e Gervásio se falaram, aos solavancos, durante mais de uma hora, um tempo que nunca terminava. Uma fala toda circular, vazia, sem sujeito nem objeto.

— Por supuesto que si, mi capitán.

— Por mi puesto que no.

— No más.

— Deus queira.

— En ese caso ...

— En lo malo, lo mejor es lo peor

— Donde comen tres, comen quatro, pero no tanto.

— Una puerta se cierra, otra se abre, mi capitán.

Um dos homens afinou o violão, e cantava qualquer coisa como

Cuando la naranja

se vuelva a limón,

dejará un hombre de ser un ladrón.

Um outro respondia

Cuando la naranja

se vuelva a pepino,

dejará un hombre de ser asesino.

E um outro, lá no fundo

Cuando una chica

se vuelva a muchacho

dejará un viejo de dormir borracho.

— Una sola vez se muere, mi capitán.

— No andemos a las verdades, como hacen las comadres.

WANKA

— Dos perros y un hueso en medio, no hay acuerdo.
— Cada un sabe adonde le apierta el zapato.
— Mundo loco, mundo loco, unos con tanto y otros con tan poco.
— En la mesa y en el juego se conoce al hombre.
— En el fuego, mi capitán.
— Bueno.
De repente, o capitão levantou, ajustou o cinturão, chamou os homens.
— Hora de ir. Já sei tudo o que a gente precisava saber.

E saíram todos para a noite cheia de cascos de cavalo estalando na rocha viva, gritos de homem e o ferver dos grilos se transformando no infinito silêncio das montanhas.

— Uma figura e tanto, eu disse.
— Tem quem goste, tem quem não.
— Um bandido das montanhas, suponho?
— Não senhor. É o chefe dos caministas. Amanhã, vai haver muita gente morta.
— Parece que se morre muito por aqui.
— Não que a gente queira, senhor.

Era tarde, muito tarde. A gente tinha que dormir. Amanhã de manhã, daqui a pouco, os dois índios de Imanawaypas iam estar aqui para a gente ir ver o "wanka", mais um "wanka", o terceiro neste mês, pedras, pedras, pedras roídas pelo vento, pela chuva, pelo calor, escritas de ninguém para ninguém.

5.

No terceiro dia, a febre não tinha passado.

— Acho que o senhor devia continuar deitado, falou Gervásio. Andar um dia inteiro por aí atrás de pedras riscadas só vai piorar as coisas.

Saimos de manhã, bem cedo, assim que os índios chegaram. A luz do dia nas montanhas, uma luz fortíssima, total, quase absoluta, me doía na cabeça como uma ideia fixa.

Andamos a cavalo alguns quilômetros, em direção ao sul, bem devagar, os índios caminhando atrás.

Uma hora, Gervásio fez sinal de alto, paramos e procuramos um lugar para fazer fogo, comida e café. Os índios comeram longe de nós, a uns quinhentos passos. Me passando um naco de charque na ponta da faca, Gervásio abaixou a voz.

— Alguma coisa estranha com esses índios.

Para mim, tudo era estranho neles. O silêncio, as falas circulares, onde parecia que, para dizer alguma coisa, era preciso falar e falar muito, fazendo as palavras girarem tontas, umas em volta das outras, muitas e muitas vezes, até que se chegasse perto de algum sentido.

— Não vi nada de estranho.

— Uma coisa estranha, muito estranha, senhor. Gervásio levantou, olhou para os índios, olhou em volta, o olhar escoregou para as montanhas, e voltou para os índios.

— Mas o que é que você está estranhando?

— Não é uma coisa simples, como dizer bom dia.

É alguma coisa posso sentir no ar. Não estou gostando do rumo que as coisas estão tomando.

Eu já estava me habituando a não entender Gervásio. Nunca dizia as coisas como elas são. Tudo tinha que ser interpretado, pressuposto, adivinhado, minha cabeça doía cada vez mais, como se eu estivesse falando com uma mulher. Ou várias.

Levantamos, e continuamos rumo sul. Agora, era a vez de Gervásio ficar estranho. Seu nervosismo se transmitiu para o cavalo, que caminhava arisco, quase corcoveando, relinchava e batia os cascos com força no chão em pedra viva. Uma hora, quase derrubou Gervásio, que puxou as rédeas com raiva, e eu vi sangue borbulhando nos lábios do animal.

Os índios iam indicando o caminho, as escolhas nas encruzilhadas, em direção a algum lugar que só eles sabiam.

Quanto mais a gente avançava, mais Gervásio ficava nervoso, e foi aí que o tiroiteio começou.

Ao ouvir o primeiro disparo, Gervásio gritou: — Eu sabia!, engatilhou a carabina, virou no cavalo e fulminou os dois índios com dois tiros certos.

As balas zuniam de todos os lados, não me deixaram perguntar porquê. Gervásio tocou as esporas no cavalo.

— Corre, que caímos numa emboscada.

Meu cavalo levou um tiro de raspão na anca, e saltou para a frente, Gervásio e eu correndo que nem loucos pela trilha que levava até o sopé de uma colina, em cima de um monte de pedras redondas como pães.

De repente, entramos num lugarejo de cabanas e barracas, cheio de gente armada de rifles e revólveres. Gervásio estacou o cavalo e desceu, com a carabina na mão. Vários homens vieram até ele, seguravam o cavalo, e ouvi o mais alto perguntar:

— Ferido, mi capitán?

Era o chefe dos bandidos que tinha estado há três dias atrás no armazém de Gervásio, e o tinha tratado como a um cachorro.

— Tudo bem, Gervásio falou. Quantos homens temos aqui hoje?

— Poucos, mi capitán. Houve grande batalha lá embaixo. Muita gente foi pelear. Os federais estão por toda a parte. Igualzinho o senhor me disse lá no armazém.

— Houve traição. Índios de Imanawaypas. Matei os dois ali atrás.

E de repente:

— E a munição? Toda aqui?



— A maior parte, mi capitán. As estradas estavam de federais como moscas. Não deu pra retirar a tempo.

— Mande dez homens defender a munição com a própria vida. O resto que se espalhe por aí para matar federais. Matem o mais que puderem.

Gervásio virou para mim e me atirou sua carabina.

— Tome, vai precisar.

— Espere, eu falei, a cabeça tinindo de febre.

Quero ficar com você.

— Então, venha.

Lá de cima os federais, ou seja lá quem fosse, começavam a atirar sem parar. Pelo som dos tiros, eram armas todas do mesmo calibre, as nossas soavam cada uma com uma voz diferente.

Comecei a atirar, deitado do lado de Gervásio, até que o tiroiteio cessou.

— Desistiram, falei.

— Hora de planejar, Gervásio falou, recarregando o rifle, sem olhar para mim.

De repente, olhou para mim.

— Surpreso, senhor?

— Não me surpreendo tão fácil. Mas nunca imaginei isso.

— O Camino tem estranhos caminhos, senhor.

Estranhos caminhos. Como é que eu ia imaginar que Gervásio era o chefe desses caministas que viviam pelas montanhas, brigando com o exército que nem gato e cachorro?

— Há muitas coisas que o senhor não compreende. E, com toda a sua escola, não vai nunca compreender. Mas aqueles homens lá em cima estão lutando para manter um mundo antigo, tão velho quanto os "wankas" que o senhor andou procurando. O que o senhor vai viver hoje é uma coisa muito pequena. Hoje, o senhor vai ver uma derrota do Camino. Podia ser melhor. Mas é melhor que nada.

Os tiros voltaram a pipocar, de todos os lados. Minha cabeça parece que ia estourar. Um dos federais correu de uma pedra para uma árvore, e eu o acertei em plena corrida. Ele atirou a carabina para cima, e rolou ribanceira abaixo. Um prazer sem fim invadiu minha alma, e eu comecei a atirar entre as pedras onde satam os tiros federais.

— Poupe munição, Gervásio me falou. Este aqui é nosso principal depósito e estamos quase sem balas. Maldita hora quando o senhor deu ouvidos a aqueles dois traidores.

Os federais se aproximavam, cada vez mais perto. Eu ouvia os gritos dos caministas caindo baleados, gritando ordens, insultando os céus.

Gervásio quis se levantar para atacar, um dos seus homens correu e o agarrou pelo braço:

— O senhor, não, mi capitán. A gente morre em seu lugar.

Só então olhei para a cabana embaixo da grande pedra, com uma grande cara esculpida, cercada de arabescos e teias de aranha riscadas na pedra, um "wanka". Era ali o depósito de munições do Camino de Luz, balas de revólver, de rifle, de carabina, bananas de dinamite, harris de pólvora, facões, defendidos pelos dez melhores homens de Gervásio.

Gente gritava, tiros, tiros, minha cabeça parecia que ia estourar. Foi então que os federais começavam a vir de todos os lados. E eu ainda ouvi a enorme explosão.

BOTÃO:



DE MARCO POLO
A ANDY WARHOL



foto: antonio d'alves

A button is a button is a button.

Gertrude Stein



Sabe dessas coisas que, de tão mínimas e in-úteis, ninguém presta atenção? Sabe desses caras que, de tanto zen e *nonsense*, a gente acaba prestando atenção? *That's* Hélio Leites: o maior *expert* em botão (sim, você ouviu botão) deste planeta — e quiçá de outras galáxias. Esse monge botonico (assim mesmo, sem acento) é um anarquista em estado *light*. Não é à toa que o hélio é o gás que faz os balões subirem. Mas tenham cuidado: o rapaz é capaz, com suas tiradas e trocadilhos, com suas pregações que são verdadeiros *happenings*, de entortar as cabecinhas mais cartesianas. Além de secretário da Associação Internacional dos Colecionadores de Botão (ASSINTÃO), tocador de canequinhas e assobiador profissional, Hélio é um verdadeiro museu do botão.

Agora, Hélio também vai virar vídeo: "O Significador de Insignificâncias", baseado num ensaio de Paulo Leminski sobre o dito, vai concorrer no VII Festival VídeoBrasil da Fotóptica, em setembro. Dá pra levar Hélio a sério?

Reza a história, segundo informações fac-similadas do diário de Marco Polo — o maior viajante de todos os tempos —, que o botão (sim, esse que você está usando agora mesmo) teria sido encontrado numa de suas expedições ao Oriente. "Punaka. Inverno. Hoje, quando passava por um país deveras curioso encravado entre o Pakistan e o sudoeste da China — o Butão —, fiz uma descoberta fantástica. Mais fantástica ainda por se tratar de uma idéia tão simples. Os camponeses aqui já não usam nossas ultrapassadas presilhas-de-osso-de-búfalo para prender a roupa ao corpo. Todos usam uma pequena peça, quase insignificante e arredondada em sua forma, para fechar o vestuário — introduzindo-a meticulosamente numa fresta aberta na camisa ...". (*The Travels of Marco Polo*).

Séculos depois de Polo, a história viria provar quase absolutamente que este relato não passava de um blefe. Na verdade, o primeiro botão apareceu com seu *design* original no Egito. Ou seja, muito antes. Cerca de 3.000 a.C o faraó Ramsés I, aposentado, acabou inventando um artefato que substituiu com eficácia os desconfortáveis botões de ossos de javali (sem furos).

Ramsés, que o pó do tempo o tenha, acabou também sendo o primeiro colecionador de *buttons* da História.

Muito tempo se passou até que o botão aparecesse com força total na corte orgiástica de Luís XV. Só tinha um porém: as roupas eram feitas com tantos botões (cerca de 700) que as gatas demoravam horas para se abotoarem. Algo assim como Scarlet O'Hara naquela antológica cena de *E o Vento Levou*. Vão-se as vestes, fica o botão. Já o filósofo Pascal, quando tinha que resolver algum difícil problema metafísico, contava seus botões para passar o tempo, até que uma luz mágica acendesse. No século XX, o fantástico suíço Kurt Schwitters foi o primeiro artista a utilizar botões (além de outros objetos como cordas, papelão, contas de telefone, tickets de trem, restos, detritos) em suas colagens, criando com estes elementos uma verdadeira "poética do precário", que nortearia toda a arte dita "pós-moderna". A inclusão do acaso na obra de arte, do rude e do raro, do reles ao ralo, elevando o precário botão ao status da Arte.

Nos anos 60, tentou-se uma vulgarização deslavada deste novo conceito. Os *buttons* acabaram caindo na onda da Pop Art. Ficaram famosos os botões em série de Andy Warhol, o papa da Pop. Ou ainda os botões platinados e revestidos com fibra ótica do louquíssimo Jaspers Johns.

Por tudo isso, é inegável a importância do botão no nosso dia-a-dia: do botão do despertador ao do elevador, passando pelo botão do rádio e o da luz, da máquina de

O ÚLTIMO GRAAL

escrever ao do computador — até mesmo na hora de fazer amor o ser humano passa horas em contato direto com este reles objeto. (Não tão reles assim: lembre-se que o umbigo é um botão que nasce junto com a gente.) Mas perigoso: hoje no mundo todos temem aquele que é o botão mais temido pela raça humana: o botão nuclear.

Em Curitiba, neste exato momento, há um artista, meio Professor Pardal, que se dedica única e exclusivamente ao estudo do botão enquanto praxis inventiva. Mais: um modo de vida. Desde 75 o *buttonmakerperformergraphicdesignermultimidiadaman* Hélio Leites — conhecido como "O Pregador de Botão" — vem se dedicando, junto com os paulistas Humberto de Almeida, Carega, Marisa Paxecu, entre outros, à disseminação da cultura deste objeto, relegado à insignificância e ao esquecimento pela Indústria Cultural. "Minha mãe já pediu mil vezes que eu largasse do botão. Eu disse não: o botão é a minha vida."



GRAÇA PELA GRAÇA,
UTILIDADE DO INÚTIL

Para muitos, Hélio Leites é um louco. Disso não temos a menor dúvida: um daqueles loucos tão necessários para quebrar o gelo das relações pessoais, deslocar nossa mente, como nas anedotas dos monges, para um outro lance. Tudo isso pareceria bobagem não fosse a seriedade artística e a determinação com que Hélio tenta converter todos os que encontra no caminho a essa saudável e divertida maneira de ver o mundo, mas que também não deixa de ter seu lado crítico. Mas, claro, crítica da sociedade de consumo via *nonsense*. Via quebra de referências e comportamentos, deslocamentos de sentido. Crítica de um mundo que bota um preço até na água que bebemos. Hélio prega, através da Igreja da Salvação Pela Graça, a graça pela graça, o puro prazer de rir. Suas aparições pelas noites curitubanas — às vezes comparecendo simultaneamente a vários eventos — são verdadeiros *happenings*. Como nos velhos tempos...

Não há como resistir: meia hora ouvindo Hélio já é o bastante para nos convertermos à causa botonica. Ele acaba provando por A mais Z que um botão é mais que um botão: é *cosa mentale*, um lance de cabeça, uma ginga zen. "O que é uma caixinha de botão a não ser o substituto mais simples de uma árvore genealógica? O botão faz parte do dia-a-dia da família. Apesar de ser uma dessas coisas aparentemente sem importância, o botão tem seu lado 'útil', pois com ele é possível contar a história da humanidade", dispara Hélio. Na verdade, o botão é uma daquelas coisas que fazem de nossas vidas, no

mínimo, o máximo. Mais engraçadas, menos bodantes. O que é um botão, oras, senão um objeto que está a um palmo do seu nariz, como a felicidade, rente a sua pele, todo dia, mas sobre o qual não sabemos quase nada?



O BOTÃO, O ZÍPER,
O VELCRO

Várias vezes na história humana o botão esteve ameaçado de extinção. Com o advento do zíper (EUA, início do século) ele se tornou o inimigo público número 1 dos botonicos. Para Hélio, o *zipper* é uma verdadeira máquina assassina, principalmente para humanos do sexo masculino. "O problema do zíper é que quando acontece algum problema você não sabe se leva o indivíduo pro chaveiro ou pro médico. Ele é muito perigoso", diz Hélio. "Além disso, é imperialista. Não tem graça, só riscos."

Outro momento delicado para a espécie botonica foi quando os astronautas da Apollo 11 revelaram ao mundo que as paredes da nave eram revestidas com um material até então segredo de Estado, o velcro, que impossibilitava que os objetos flutuassem.

Estava inventado o primeiro botão pós-moderno.

Hélio também não parece nem um pouco preocupado com o advento deste material, hoje presente das blusas aos tênis que usamos: "A diferença entre o botão e o velcro está na sutileza, entre o CRRRRRAAAA... do velcro e o FFFFF... do botão. Você *ouve* a diferença. O velcro significa mais poluição sonora num mundo tão poluído".

Desde que Marcel Duchamp, andando à toa pelas ruas de Nova York, encontrou um urinol ao acaso e o enviou a um importante salão da cidade, a arte nunca mais foi a mesma. Duchamp tinha acabado de repetir o gesto do velho Ramsés, e redescoberto o mundo perdido do objeto. Este ato detonou uma revolução na arte deste século, com novos procedimentos — extensivos a todas as áreas — como o uso do vazio e do acaso no processo criativo, a valorização da arte pela arte, o uso de materiais menos nobres, a graça do irrepetível.

Seguindo a senda aberta pelo antropólogo Paul Lévinas, no ensaio "Le Significateur d'Insignificance", caímos na teoria do "Inutensílio", que propõe que tudo no mundo exista com a única finalidade de expressar a alegria de viver — esta que é o último Graal para a felicidade plena. Nele, o antropólogo e poeta pregava que a arte só tem finalidade de expressar este sentimento tão raro hoje em dia, não tendo compromissos nem obrigação nenhuma de dar lucro ou fazer sentido.

"O sentido", dizia Lévinas, "é uma invenção do século passado". Depois que os chineses inventaram o vazio, através do ideograma *Wu*, a discussão da seriedade da graça, da utilidade do inútil, da objetividade subjetiva, vem ganhando mais e mais adeptos. Hélio é um deles: "As pessoas, quando me aproximam para botar meus botões, acham que sou um agente da Gestapo, da Interpol, do FBI, com uma missão que tem como finalidade enlouquecer as pessoas. Não é nada disso: nossa proposta é subversiva mas pacífica".

Muita água rolou desde aquele inocentado gesto de Ramsés. Naquele momento, Ramsés atentava para o fato do botão "ser alguma coisa *mesmo*". Este mesmo gesto, repetido por Marcel Duchamp milênios depois numa rua de Nova York, significou o reconhecimento do inútil como subversão estética, não estática — da consagração das coisas que são pelo simples prazer de ser.



foto: luz stingham

g e s t o s

g e s t a s

penso e surpreendo dentro
 esse peso suspenso
 entre fuga e allegro

entre risos e abismo
 resgato fragmentos
 e vestígios do vértigo

(esperto, rima leonina,
 as naus, bits e ítacas
 de tuas russas cismas,
 as lingua-lengas feras
 de teus trobares raros)

entre sóis e ésseóesses
 miro estrelas-desastres
 e desorientes ferozes
 rumo ao ouro quase-Órion
 de um perhappiness

entre o novo e o velho
 só vejo o vero fogo
 que te tornou eterno

só vestígios do vértigo
 desde que o caos
 deixou de ser
 acaso

josely vianna baptista

morrer não é difícil
 nem é fácil ir vivendo
 o que a mão de deus escreve
 entre o leite e o último drink
 a vida fica nos devendo
 um outro paulo leminski

domingos pellegrini

tempo sombrio
 em que a vida
 leminski
 brilha
 cedilhas
 queimam
 no pavio
 cães latem
 caravanas de carros passam
 corre o rio

tempo sombrio
 com seu hino
 meses
 em que versos viram

tempo sombrio
 em que o poeta-suicídio
 ninguém

régis bonvicino

por um fio
 por um fígado
 no brilho vazio
 e tils
 como pólvora
 num canil
 sujo e vazio
 velho e vil
 feito todos de abril
 "hard news"

ouviu

LEMINSKAIA

de nada adiantou
você amolar a desdita
como um engolidor de espadas

de nada adiantou
você cortejar a premonição
como um encantador de cobras

de nada adiantou
você garatujar a escrita
como um trapezista de circo

de nada adiantou
você driblar a intuição
como um piloto de provas

de nada adiantou
você encarar o destino
como um domador de tigres

poeta com poesia se mata

sylvio back

no
frio
entre os pinheiros
meio polaco meio índio
meio

a

meio

wilson bueno

CELEBRAÇÃO DO POETA LEMINSKI

Paulo Leminski

samurai mestiço

te recordo

polaco polilíngue

nos anos 60

como um jovem Rimbaud fileleno

saído

do templo neopitagórico de Dario Vellozo
(que o incêndio helenófobo ainda

não havia abrasado) —

te recordo Leminski

lampiro de Curitiba

capiau cósmico

eletrônico violeiro astral

fabbro — te recordo:

Você

partiu agora

entremeado às estrelas de Iessiênin:
enquanto o crepúsculo roxo

de tua cidade simbolista te chora

Você sonha

como o poeta japonês
o após-sonho dos samurais mortos

haroldo de campos

simbioses poéticas

(Leminski tradutor)

Boris Schnaiderman



Neste artigo, Boris Schnaiderman aponta — via amostragem do texto brasileiro de Giacomo Joyce em cotejo com o original — o sofisticado trabalho tradutório do hábil fabbro Leminski, que polia de Mishima a Beckett (e outras pedras-de-toque) com raro rigor criativo.

É opinião quase unânime, tanto entre os amigos como entre os detratores de P.L. (com uma natural diferença de tom), que, em sua obra, após o *Catatau* e os seus melhores poemas, haveria uma fase de diluição, provocada pela necessidade de atender às encomendas. Não vejo assim, pois situo Leminski em nossa complexa sociedade industrial, onde a encomenda faz parte dos vaivéns do processo. Sua obra é para mim simplesmente impensável, sem a sua múltipla atividade. Como poeta, como romancista, apesar das suas reiteradas afirmações sobre a “morte do romance”; contista, não obstante as investidas contra os “contistas mineiros” (ah, Guimarães Rosa, ah, João Alphonsus!); autor para jovens com este admirável *Guerra dentro da gente*, lançado há pouco pelas Livrarias Siciliano e do qual pouca gente tomou conhecimento (ele me foi dado por Paulo, cerca de um mês antes de sua morte, mas não o encontrei agora em livrarias Siciliano do centro de São Paulo, e os vendedores nem sabiam de sua existência — mistério de nosso comércio de livros!); como letrista, como publicitário; articulista de jornal e cronista. Na verdade, cada uma dessas atividades se contaminava das demais, dando ao texto sua característica inconfundível.

↑ J J O I J J O T T O
' 7 Δ 5 2 3 3 5 3 4 1

O tradutor Leminski era, ao mesmo tempo, poeta, ficcionista, etc. Todas as traduções que realizou fazem parte de seu projeto criativo. Traduzir era um meio de conviver mais com a obra, de se colar ao texto e de transpô-lo para seu próprio universo, já em nossa língua. Neste sentido o seu procedimento como tradutor tem algo em comum com os “retratos-relâmpago” de Murilo Mendes — a mesma adesão íntima àquilo com que se trabalha, a mesma ânsia de verdadeira simbiose poética.

Vejo nas suas traduções uma das manifestações do seu fascínio pela ficção, fascínio que o levaria da prosa-poética do *Catatau* à construção em múltiplos planos de *Agora é que são elas*, importante inclusive como experiência de uma nova linguagem ficcional. (1) As poucas traduções que nos deixou estão aí, como evidência de um caminho múltiplo e rico, apenas iniciado.

LNHJAYU- J U
h v i c 6 2 2 f f f f

Tomemos agora um pequeno exemplo de seu fino trabalho como tradutor: o texto brasileiro de Giacomo Joyce (2).

Por vezes, a tradução é praticamente literal. Assim, “*Cobweb hand-writing, traced long and fine with quiet disdain and resignation: a young person of quality*” resulta em “Teia de aranha sua caligrafia, traçada longo e fino com tranqüilo desdém e resignação: uma garota de categoria”.

Em outras passagens, esta proximidade entre um texto e outro se afirma não apenas semanticamente, mas também pelo mesmo tratamento poético da linguagem. É o que se constata pela tradução do seguinte trecho: “*High heels clack hollow on the resonant stone stairs. Wintry air in the castle, gibbeted coats of mail, rude iron sconces over the windings of the wining turret stairs. Tapping clacking heels, a big and hollow noise. There is one bellow would speak with your ladyship*”. Isto nos dá o seguinte: “Saltos altos estalam seco nas ressonantes escadas de pedra. Ar de inverno no castelo, cotas de malha enforcadas, castiçais de ferro tosco por sobre as espirais das espiraladas escadas. Tiques e taques de saltos altos, ecos altos e ocos. Alguém lá em baixo quer falar com a senhorita”. Realmente, aqui está a marca do autor de *Catatau*, um tradutor que não fosse o poeta de pulso que ele era, jamais nos daria isso em português.

Outro exemplo de sutileza no tratamento da linguagem. Em Joyce: “*Padua far beyond the sea. The silent middle age, night, darkness of history sleep in the Piazza delle Erbe under the moon. The city sleeps. Under the arches in the dark streets near the river the whores' eyes spy out for fornicators. Cinque servizi per cinque franchi. A dark wave of sense, again and again.*”

Mine eyes fail in darkness, myne eyes fail, Mine eyes fail in darkness, love. Again. No more. Dark love, dark longing. No more. Darkness.”

Em Leminski: “Pádua longe além do mar. A meia-idade silenciosa, noite, escuridão dorme na Piazza delle Erbe sob a lua. A cidade dorme. Sob os arcos nas ruas escuras perto do rio os olhos das putas catam fornicadores. Cinque servizi per cinque franchi. Uma escura onda de sentido, de novo e de novo e novamente. Olhos meus falham na treva, falham os olhos.

Olhos meus falham na treva, amor. De novo. E só. Escuro amor, escuro ansiar. E só. Escuridão.”

gnGgggYtqtgv!
****kihakskul

Estes exemplos foram tomados ao acaso, pois o livro todo, na edição bilingüe, é um diálogo anglo-brasileiro, na força de uma aproximação que somente o tratamento poético da linguagem é capaz de realizar.

Ouçamos sempre, com atenção e carinho, nas poucas traduções que Leminski nos deixou, estes diálogos sutis e envolventes, verdadeiros exemplos de como trabalhar os textos.

NOTAS

(1) Tratei disso, de modo mais desenvolvido, no número 3 da Revista USP, a sair em breve.

(2) JOYCE, James. *Giacomo Joyce*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.

Boris Schnaiderman é professor aposentado da USP, autor de *Guerra em Surdina* (Brasiliense), organizador de *Semiotica Russa* (Perspectiva) e co-tradutor de *Poesia Russa Moderna* (Brasiliense).

ALVOS EM BLANCO

Com ninguém lutei, ninguém que me mereça.
I strove with none, for none was worth my strife.
Nenhuma luta, ninguém à minha altura.

Amei a natureza, e além dela a arte.
Nature I loved, and next to nature, art.
Amei a natura, a natura e a arte.

Aqueci minhas mãos no fogo da vida;
I warmed my hands before the fire of life;
Aqueci minhas mãos no fogo da vida

Ela afunda, e estou pronto pra partir.
It sinks, and I am ready to depart.
que naufraga; estou pronto pra ir pra morte.

LANDOR, Walter Savage
Warwick, 1775
Florença, 1864

Incluído no *paideuma* poundiano como um dos mais rigorosos artífices verbais da Inglaterra de seu tempo — que gerou escritores do porte de Dickens, Robert Browning, Swinburne — Landor foi um hábil latinista versado nos clássicos, e publicou seu primeiro livro, *Poems*, aos 20 anos.

Autor de diversas obras, das quais a mais importante é *Imaginary Conversations*. "Não peço lugar no mundo das letras; estou só, enquanto viver e depois". Os exercícios de tradução aqui apresentados — feitos no outono de 1989 — tentam preservar a precisa simetria formal deste poema-síntese do selvagem e rebelde Savage.

Bitradução simultânea
de Paulo Leminski
e Josely Vianna Baptista

Polaly sie lzy me czyste, rzesiste,
Na me dzieciństwo sielskie, anielskie,
Na moja młodość górna i durna,
Na mój wiek meski, wiek kleski.
Polaly sie lzy me czyste, rzesiste...

Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas,
Na minha infância campestre, celeste,
Na mocidade de alturas e loucuras,
Na minha idade adulta, idade de desdita;
Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas...

MICKIEWICZ, Adam
Nowogródek, 1798
Constantinopla, 1855

Desterrado de seu país pelo governo russo, aos 25 anos o poeta polonês Adam Mickiewicz foi exilado no interior da Rússia. Liberto 6 anos mais tarde, começou a correr mundo e, de terra em terra, acabou chegando à França, onde deu aulas de Língua e Literatura Eslavas no Collège de France. Este contemporâneo de Chopin é considerado o maior poeta romântico da Polónia, e escreveu pelo menos uma obra-prima: *Pan Tadeusz*.

Os versos aqui traduzidos, de 1839, são possivelmente fragmento de um poema maior, e figuram como epígrafe ao livro *Polonais*, de Leminski.

Tradução de
Paulo Leminski

cartas na página

Queremos informar que será de extremo interesse a coleção completa de **Nicolau** (mesmo microfilmado) para a Biblioteca do College of Liberal Arts and Sciences da University of Florida. Desde já agradecemos. **Carlos A. Perrone**. University of Florida — E.U.A.

Destaco o poema publicidade de autoria de Márcio Almeida (**Nicolau**/22), um dos melhores poemas do país.

Mas agora estamos tristes. Perdemos, em tão pouco tempo, duas figuras importantes da literatura, Paulo Leminski, poeta dos melhores, e Oswaldo França Júnior, autor do clássico *Jorge, Um Brasileiro*. **Rogério Salgado**. Belo Horizonte — MG.

Fiquei verdadeiramente surpreso com o que me foi dado evidenciar em **Nicolau**: a posição de avanço e atualidade em relação a outras publicações brasileiras similares, algumas ainda titubeantes, vagando na incerteza de uma vinculação literária melhor definida. **Erich Gemeinder**. São Paulo — SP.

O jornal **Nicolau** é de grande interesse para o Centro de Estudos Brasileiros. **Ana Cândida Perez**. Embaixada do Brasil em Caracas — Venezuela.

Estou seguro de que o **Nicolau** em muito nos ajudará a promover a cultura brasileira na Dinamarca. **João Carlos Bello**. Embaixada do Brasil em Copenhague — Dinamarca.

Quero deixar registrado o prazer proporcionado pela leitura de **Nicolau**, pelo excelente trabalho visual e gráfico, pela qualidade e variedade dos artigos, pelo bom nível literário e poético, pela impressão de convivência pacífica e sem preconceitos que se tem ao folhear suas páginas. **Braulio Tavares**. Rio de Janeiro — RJ.

Acompanho desde o início o **Nicolau** e cada vez que leio sinto o progresso, o nível de cada colaborador e mensuro o tamanho da sua dedicação e profissionalismo.

O **Nicolau**/23 está excelente. Adorei especialmente os textos do Samuel Guimarães da Costa, Simone Camargo Dutra e Cassiana Lacerda Carollo. **Regina Krack Teixeira Tizot**. Curitiba — PR.

Gostaria de informar que **Nicolau** foi encaminhado ao Centro Cultural Brasil-Colômbia, localizado na Calle 71 n° 13-42, nesta cidade, onde será de grande utilidade na biblioteca, que atende numerosas consultas de natureza cultural. **Sergio Bath**. 2° Secretário da Embaixada do Brasil em Bogotá — Colômbia.

Concordo com os leitores de **Nicolau** que escrevem sugerindo uma abertura maior para autores de outros estados. Isso não quer dizer que a prata da casa não seja boa. É ótima, todos sabem bem disso. **Mercedes Vasconcellos**. Itaquera — SP.

Gostaríamos de agradecer o apoio que **Nicolau** nos tem dado publicando notas sobre a *34 Letras*. É realmente grande o número de pessoas que nos escrevem tendo nos conhecido através de **Nicolau**. **Beatriz Bracher**. Editora da revista *34 Letras*. Rio de Janeiro — RJ.

Estudantes de 1° e 2° graus, universitários, jornalistas, escritores, artistas e educadores, mediante fotocópias do periódico feitas por integrantes do nosso grupo literário e mediante conhecimento direto do mesmo, tiveram oportunidade de aproximar-se de importantes aspectos da literatura brasileira contemporânea através das páginas de **Nicolau**.

Nicolau estimulou um interessante fenômeno linguístico em Quindío: numerosas pessoas, para poder lê-lo, estão estudando a língua portuguesa. A seriedade dos ensaios que vocês publicam, o rigor seletivo nos textos poéticos, a singularidade das opções literárias, o desenho gráfico, o tom polêmico de algumas colaborações e a multiplicidade de critérios estéticos, dão a **Nicolau** projeção internacional.

Aqui na Colômbia, **Nicolau** estabeleceu uma ampla ponte cultural para melhor conhecimento da nova literatura brasileira. Parabéns pelo seu trabalho. **Glória Inês de Senegal e Humberto Senegal** — diretores da *Revista Kanora*. Quindío — Colômbia.

HISTÓRIAS QUE A VOVÓ CONTAVA

Os autores de literatura infantil já podem enviar seus trabalhos para o Concurso de Histórias Infantis, destinado a premiar o melhor livro inédito no gênero.

O tema é livre e não há determinação quanto ao número mínimo ou máximo de páginas, ficando esta decisão a critério do autor. O prazo para as inscrições é até 31 de maio de 1990 e os trabalhos deverão ser enviados à Secretaria de Estado da Cultura.

HUMOR É O MELHOR REMÉDIO

A Biblioteca Pública do Paraná institui o concurso de cartuns HUMOR NA BIBLIOTECA, que pretende reunir obras de desenhistas de humor de todo o país.

Os artistas devem apresentar desenhos de humor de livre concepção, cujo tema seja o livro, outros meios de comunicação ou a biblioteca.

A partir de janeiro de 1990, os trabalhos selecionados participarão de uma exposição itinerante que percorrerá os municípios paranaenses e, eventualmente, outras capitais do país. Os candidatos podem inscrever no máximo 5 trabalhos e o prazo é até o dia 30 de setembro de 1989.



ENSAIOS 1990

Com o objetivo de evidenciar personalidades que se destacaram na área cultural do Estado, a Secretaria da Cultura lança o Concurso de Ensaaios, destinado a premiar pesquisadores e estudiosos de todo o país.

Os nomes escolhidos para o tema deste ano são do chargista Alceu Chichorro, do escritor Newton Sampaio e do poeta Rodrigo Junior. Os ensaios deverão ser entregues à Secretaria de Estado da Cultura até o dia 31 de maio de 1990.

ROMANCE INÉDITO

Os romancistas de todo o país estão convocados a participar do Concurso Nacional de Romance 1989.

As obras, de temática livre, deverão ser inéditas e apresentar um mínimo de 80 laudas datilografadas em 4 vias e entregues à Secretaria de Estado da Cultura. A premiação será para as três melhores obras de autores nascidos ou residentes no Brasil.

LOGOMARCA

A Casa João Turin vai ganhar uma logomarca. É que o Governo do Paraná, a Secretaria de Estado da Cultura e o Banestado lançaram o Concurso de Logomarcas, destinado aos estudantes universitários dos cursos de Artes, Desenho Industrial e Comunicação Visual de todo o Paraná.

As inscrições vão até o dia 31 de agosto e o melhor trabalho receberá um prêmio de um mil cruzados novos. Os trabalhos deverão ser enviados para Casa João Turin, Rua Mateus Leme, 38, CEP 80530 — Curitiba — PR. Detalhes pelo telefone (041) 225-7117 Ramal 67.

MÚSICA POPULAR NO PARANÁ

Criada em 30 de junho último, a Divisão de Música Popular Brasileira não perdeu tempo. Em trabalho conjunto com o Museu da Imagem e do Som (ambos órgãos da Secretaria de Estado da Cultura), abre concurso de monografias "Prêmio Languito do Rosário" e "Nhô Belarmino", destinados aos pesquisadores e estudiosos de todo o Estado.

Os trabalhos deverão ser remetidos à Divisão de Música Popular, Rua Dr. Muricy, 915, CEP 80410 — Curitiba — PR, até o dia 17 de novembro de 1989.

O jornal **Nicolau** é muito original e interessante. É com grande prazer que figurará na mesa de nossa biblioteca e será lido pelos frequentadores da mesma. **Octavio Werneck Machado** — Diretor Interino do Centro de Estudos Brasileiros. Santiago — Chile.

Sou assíduo leitor de **Nicolau**. Curto os recursos gráficos, o conteúdo cultural e literário e curto muito também quando pintam comentários inteligentes como o da "Calcinha pra Presidente" (**Nicolau**/23). Erotismo com pornografia, libertinagem com liberdade só mesmo em **Nicolau**. **Luigi Moro**. Curitiba — PR.

Parabéns à Secretaria de Estado da Cultura pela produção de um canal cultura/ideia tão bem produzido. Pena que em Aracaju não tenhamos igual. Para mim **Nicolau** é essencial, um suco de idéias e bons textos. **Dilson Ramos Lima**. Aracaju — SE.

Recebo e leio com carinho e atenção o encarte literário **Nicolau**. Me chamou atenção o texto da jornalista Simone Camargo Dutra (**Nicolau**/23), pela objetividade e sutileza com que abordou e comparou a situação da liberdade de expressão com a "libertinagem expressada". **Marcela de Moura Brito**. Apucarana — PR.

A Amazônia continua pobre e incendiada. Muito ouro e muita malária. Muita cocaína ao vento e ali, no fundo do meu quintal, onde havia bandos de tucanos (os pássaros) há bandos de soldados mandados, discutindo os limites de Rondônia e Acre. Os soldados discutem as divisas do mapa e não sabem que as divisas da moral estão naquele subsolo tão rico em... Outro dia falemos sobre a Amazônia (seriamente...) hoje quero falar de vocês: Sem a necessidade de competir com outros jornais do gênero, que existem ou existiram nos últimos anos, **Nicolau** foi crescendo e dando mostras de um rigor formal e conteúdo crítico admirável e inédito. **Oswaldo Duarte**. Guajará — Mirim — RO.

Gostaríamos de parabenizar **Nicolau**/23 pelo artigo de Walmor Marcelino, que vale por todos os jornais, que alguns até criticamos. Abraços solidariamente o grande homem da verdade Walmor Marcelino. **Sociedade de Cultura Latina de São Paulo**. São Paulo — SP.

Alô, alô, Sérgio Bianchi, na tua entrevista (**Nicolau**/23), você teve um "leve" ataque de amnésia ao responder à pergunta "... fale do seu começo no cinema". Para que os leitores saibam o que você "esqueceu", vai este lembrete: Sérgio Bianchi, nas filmagens de *Lance Maior* (maio de 68), como assistente de produção, foi quando você, *pela primeira vez na vida*, viu uma câmara de cinema, foi quando você, *pela primeira vez na vida*, viu um diretor de cinema em ação e aprendeu (aprendeu?... como se faz um filme. Aliás, você também é um dos atores coadjuvantes em *Lance Maior*, e só eu sei o trabalho que me deu... Tanto que você não reincidia... Aproveite o teu explicável lapso de memória (deixemos Freud em paz...) para revelar pitoresca anotação do meu diário das filmagens de *Lance Maior*: você era tão "analfabeto" em cinema (e não sei se deixou de sê-lo), que o diretor de fotografia, Hélio Silva, diante da tua curiosidade com o azulado da lente "zoom", mandou você comprar bombril para limpar a dita cuja, senão não daria para filmar, que o celulóide era em preto-e-branco... Horas depois, você apareceu sobrando enorme embrulho, não sem antes, por tua iniciativa (...), imaginando que o "azulado poderia voltar" (sic), comprar logo 50 pacotes do tipo malha fina... Pois é, como diz o mestre, cineasta Joseph Losey, o passado é um outro país, lá as coisas são diferentes. Pode ver, ó, meu passaporte está carimbado. **Sylvio Back**. Rio de Janeiro — RJ.

As cartas dirigidas ao **Nicolau** poderão, por clareza e espaço, ser editadas resumidamente. **Escreva, opine, sugira**. Rua Emanoel Pereira, 240 Curitiba — Paraná 80410

RESENHA

agora é que são elas:
a volta do *Catatau*

acFGDK Antonio Risério

O Catatau de Paulo Leminski — publicado pela primeira vez em 1975, em edição do autor — tornou-se um clássico da vanguarda: circulou subterraneamente entre poucos e bons poetas e críticos.

Agora, a Editora Sulina, de Porto Alegre, relança-o, enriquecido com prefácio do próprio autor e textos críticos que norteiam a viagem poético-intelectual que é sua leitura.

Leminski nos deixou dois livros de “prosa”, se é possível usar essa expressão. O *Catatau e Agora é que são elas*. São trabalhos cultos e variavelmente brilhantes. O *Catatau*, é filho de Joyce, Guimarães Rosa, Borges e Haroldo de Campos. Do *Finnegan’s* e das *Galáxias*, sobretudo. Em *Agora é que são elas*, Leminski tem mais uma vez Haroldo em seu horizonte, presença indireta, espectral (e objeto de crítica velada) a partir da figura de Propp, o folclorista russo da morfologia da fábula, sobre o qual o mestre concretista se debruçou longamente.

Em *Agora é que são elas*, Leminski traz o Propp para a ficção. É o que está em tela é a relação do escritor com seu "analista". A estratégia tem algum sabor borgiano, mas um quase borgianismo desatinado, despudorado e grosseiro. Leminski traz a esquematização proppiana das peripécias do herói para o plano existencial: viver é cumprir "funções" da narrativa? o conflito é armado porque é o herói quem discute a lógica que comanda sua vida. É claro que o narrador de Leminski é uma ficção ontológica. Mas o sentimos como uma pessoa, e é assim que se monta a farsa e as "funções" ganham peso especial. Assim, enquanto se diverte e nos encanta com seu talento para jogos de linguagem, Leminski compõe uma novela intelectual, onde busca a irritação do esquematismo proppiano pelo confronto com a concretude existencial reconstruída no "homo fictus". Paródia, ironia e humor são suas armas. Mas apesar das virtudes poético-literárias, o livro é filosoficamente banal e Leminski não só faz uso indevido de Propp (confunde Propp com Premond) como sua crítica política ao formalismo russo é caricatural. Mas o que importa é assinalar a ambivalência de Leminski diante do conhecimento objetivo; o "diagrama" o fascina, perturba e incomoda.

Mas é no *Catatau* que vamos encontrar o ponto mais alto e mais denso do poder leminskiano de criação textual. Neobarroquismo. Dos *Sermões* de Antonio Vieira, relidos por leitores pós-joyceanos e pós-rsianos (*Grande Sertão, Jauaretê*), nascem três livros fundamentais da nova prosa brasileira: *Galáxias*, *Catatau* e *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro. Dos três, Ubaldo é o que menos ostensivamente emprega procedimentos característicos da prosa experimental da primeira metade do século. Mas serve-se de Homero, recorre à paródia, mescla estilos e explora, diacrônica e sincronicamente, diversos registros de linguagem.

Neobarroquismo, mais uma vez. Haroldo de Campos foi quem chamou minha atenção para o parentesco entre o *Catatau* e *Viva o povo brasileiro*, assinalando diferenças claras, mas sublinhando semelhanças, que vão da formação literária dos autores à exploração estético intelectual da invasão holandesa, quando os batavos, disputando com o imperialismo português a hegemonia no Atlântico Sul, pretenderam construir um Brasil Holandês. É curiosa essa presença da Holanda no texto criativo brasileiro da segunda metade do século XX. E o fato remete, mais uma vez, a Vieira. Ao arqui-famoso Sermão sobre a invasão holandesa (ao estetizar a guerra do Paraguai, Ubaldo está ideologicamente ao lado de Vieira, caindo num nacionalismo místico vieiro-glauberiano que nos deixa com um pé atrás). Em *Viva o povo brasileiro*, a Holanda é consumida em termos de antropofagia tropical (Oswald ficaria maravilhado). Já em Leminski o que temos é um supérstio do racionalismo europeu. E este é o fascínio da “série literária”: a literatura existe para que possa continuar existindo.

No *Catatau*, Leminski fez de conta que a matriz do racionalismo moderno, Descartes, vem parar em Pernambuco, trazido por Maurício de Nassau. Uma hipótese plausível, historicamente. O sonhador do Colégio Jesuata de Larcl'x passou pela Holanda. Esta é a base remota de um livro, o *Catatau*, que é uma farsa filosófica. E um show de linguagem. Descartes, sob o nome latinado de Cartesius, está nos Jardins do príncipe em Vrijburg em meio ao horto e ao zôo queimando um baseado (a droga é o elemento tropical que embaça e embaralha "as idéias claras e distintas") e contemplando as nossas realidades brasileiras com o auxílio de uma luneta. Trata-se de um longo monólogo, ilegível de um só fôlego, onde se teatraliza textualmente a aventura da lâmina aguda do racionalismo europeu, resistindo ao calor — literal e simbólico — dos alegres tristes trópicos. Lhamas, onças, preguiças e cipós pintam como atores de um drama no qual se confunde o discurso retilíneo e se entremam as figurações geométricas do racionalismo ocidental. A impossibilidade de pensar o Brasil em pensamento europeu — esta é, trocando símbolos em miúdos,

a fantasia intelectual de Leminski. Uma fantasia redundante, salva pela brilhante singularidade do autor. Suas sínteses possíveis — entre o racionalismo ocidental e a irrupção brutal e brutalista de um “novo mundo” — encontram-se nas soluções que ele julga “cartesiano-tropicais”, como a arquitetura de Brasília e a poesia concreta.

E aqui podemos ver Leminski atravessando de um texto a outro: *Catatau e Agora é que são elas*. Leminski se rebela contra a vida prefixada. Seu problema é com a formalização, no sentido matemático do termo. A álgebra de Propp, o geometrismo de Descartes. Leminski se dedica a perturbar (Zen, Bashô) a obsessão racionalista: das “funções” de Propp à clareza cartesiana. Este é o tema que o anima. O esplendor paisagístico do *Catatau* e as tomadas interiores de *Agora é que são elas* brotam no mesmo horizonte intelectual. É o atrito entre, de um lado, a subjetividade, a incerteza, o antipsitovismo, e, de outro lado, a lógica impenetrável. Os imprevisíveis meandros do mundo e a nitidez da ciência exata. Leminski quer introduzir coisas corrosivas no claro corpo sólido do pensamento lógico. Pisar com pé de lama no quadrado branco de Malevitch. Borrar as linhas claras do raciocínio. Psicodelizar “a branca luz de neon da lógica”. E é assim que ele fantasia Descartes fumando maconha. Esta é a sua questão. Leminski foi criado entre a estética concretista e os alucinógenos, entre o uivo de Ginsberg e a semiótica matemática de Max Bense, entre o rigor de Pierce e os delírios contraculturais. Esta é a sua marca: fascínio simultâneo pelo neopositivismo, pela cibernética ou pela semiótica e pelas manifestações extremas da subjetividade, do existencialismo sartreano à contracultura.

Por fim, gostaria de dizer que foi com muita tristeza que vi Leminski envolvido na onda publicitária retardada que tratou de vulgarizar entre nós mediocridades como Fante, Bukowski e etc. Leminski é muito melhor que eles.

Antonio Risério — poeta, autor do livro *Carnaval Ilexá*, organizador de *Expresso 2222* e o *Poético e Político*, em parceria com Gilberto Gil.

vibrações

A lembrança de uma presença vibrátil, irrequieta. A minha surpresa (e empenho em divulgá-lo) diante de certas incompreensões) diante seu originalíssimo romance *Catatau*. Nele a idéia – semente – fulgurante de imaginar o Príncipe holandês Maurício de Nassau naufragado diante da tropicalia estapafúrdia, a mixórdia negra, mulata, índia, branca de Pernambuco. Daí a sua decisão de convocar para vir à Colônia recém conquistada Descartes, o príncipe do racionalismo, para lhe explicar aquela esfinge que subtraía à Coroa espanhola.

Era a explosão de Paulo Leminski na sua Literatura. A frisar sempre: mãe negra, pai polonês, Leminski parecia não ter tempo para dormir; agarrava-se, talvez em demasia, aos pontos concretistas de São Paulo, mestres de uma escolástica alquímica erudita, arrogante e intocável. Leminski percebendo a tempo que seria um escorregão, jamais perdoável misturar o grande Carlos Drummond de Andrade com a geriatria literária brasileira, esparrama da qual escapou a tempo, quando o mineiro crítico, no fim da vida, a brincadeira fútil e efêmera do concretismo.

Poliédrico, ele traduzia hai-kais e *Mishima* de maneira estritamente pessoal, até subjetivamente infiel, numa recriação bastante ampla, em muitos pontos divergente de traduções de textos nipônicos idênticos vindos da Inglaterra ou dos Estados Unidos. Não era Kipling que vaticinava a eterna incomunicabilidade mútua do Oriente e do Ocidente?

Leminski, que como Vila-Lobos morreu com mil horas de música por compor ou, em seus termos, mil páginas de literatura enfezada, ora culta, ora quase lambada, mesquitico como ele próprio se orgulhava de ser na cabeça prematuramente desligada. Leminski, filho distante de Mário de Andrade: a esta hora estás com ele no Partido Democrático do Céu conversando atrevidamente em javanês. Deus te abençoe em português e seja lá como se diz a mesma coisa na língua católica, viril, do movimento Solidarnosc , Leminski que morre sem a aureola espúria da mosca azul a lhe voltar a cabeça, Leminski, paranaense de Angola e de Cracóvia.

LEO GILSON RIBEIRO

CAIATAU. Paulo Leminski. 2ª edição.
Porto Alegre, Sulina. 1989. 240 p.

AA
AA
NNNNNNNNNN
AAAAA



AA
AA
++++++++
AAAAA

