

# SALAGRUMO 4



## **Índice**

### **CRONICA**

Filmar a experiência - conversa com Sandra Kogut - Paloma Vidal y Eduardo Vidal

### **ENSAYO**

Paulo Leminski: una poética del exceso - Mario Cámara

### **RESEÑAS**

Literatura bric-a-brac - Italo Moriconi

### **POESÍA**

Poemas de Paulo Leminski (Traducción Mario Cámara)

## **CRONICA**

### **Filmar a experiência - conversa com Sandra Kogut**

**Paloma Vidal y Eduardo Vidal**

Um filme feito a partir da lembrança de um texto. Uma memória antes de tudo sensorial, como pode ser a da infância. “Mutum” é o lugar da infância. Assim Sandra Kogut se refere ao título de seu último filme, de 2007, que traz algumas questões fundamentais sobre os desafios da “adaptação”, como vemos nesta conversa que aconteceu em janeiro deste ano, em Paris, onde o filme estava sendo lançado.

#### **O livro da memória**

Desde o começo eu achava que o filme ia ser muito sensorial. Tanto que é uma adaptação de Guimarães Rosa que quase não tem fala. Ela não passa pela palavra, mas pelos sentidos. O que mais tinha me tocado no livro é que esse menino tem, por vários motivos, inclusive por ser criança, uma percepção das coisas que é muito intuitiva. Quando resolvi fazer o filme, chamei uma amiga, a Ana Luisa Martins Costa, especialista em Guimarães Rosa. A primeira coisa que eu falei para ela foi: eu não quero abrir o livro. Eu quero fazer com o que eu lembro, porque o que eu lembro é o que está me fazendo fazer isso. É o que está marcado em mim. Isso eu preciso proteger. É isso que eu quero fazer. Eu achava que essa história daria um filme por ela ser tão sensorial, por ela ser tão cheia de pequenos detalhes que contam muita coisa, e eu acho que o cinema se presta bem a isso. Eu também tenho uma lembrança da infância muito assim. Coisas que eu identificava pelo cheiro, pela cor, mas que nunca tinham a ver com a palavra. Aquela língua do Guimarães Rosa é como uma música. Tudo isso leva para um mundo interno. Eu sempre achei que aquelas paisagens eram paisagens internas, não eram lugares físicos, reais. A cena com a mãe e o filho no início já estabelece isso.

#### **Com as próprias palavras**

Depois, num segundo momento, eu fui ao livro. Não é também tão livre assim, mas o resultado final é muito diferente do que havia inicialmente no roteiro. A gente reescreveu todos os dias durante a filmagem. Eu não achei que isso fosse acontecer. A maioria das falas existem no livro, mas o livro é uma história muito maior, com mais personagens, acontecem mais coisas. Você fica semanas com um livro, já um filme dura uma hora e meia. Não é nada. Se você não escolher, fica descritivo, superficial. Houve vários personagens que se concentraram num só. A partir de um certo momento, não ficou tão claro para mim o que era o livro. O roteiro virou uma coisa em si e o livro passou a ser mais nebuloso. A princípio, os diálogos todos existiam no livro, mais ou menos. O que aconteceu? O jeito de trabalhar com os atores era assim: eu trabalhei um tempão com eles nas relações, na situação emocional, não nas cenas. Quando a gente ia fazer as cenas, eu dizia para eles uma vez a fala, só uma vez. Depois eles falavam. Eles sempre falavam com as palavras deles. Então nunca ficava igual ao roteiro. Às vezes tinha uma palavra que eles não conseguiam falar. Eu nunca insistia, porque eu pensava: essa palavra não é deles. Eles entendiam o sentido da cena, eles estavam no estado emocional da cena e eles falavam com as palavras deles. Não decoravam. Então ficava sempre vivo. É uma mistura entre o que eles seriam nessas situações e o que o roteiro dizia. Eles não tinham as referências que um ator teria. Eu nunca discuti personagem e coisas assim. Mas eles não improvisavam, porque quando você começa a improvisar, você fica imediatamente supertagarela. Em muitas adaptações se usa uma linguagem cinematográfica clássica, com atores conhecidos, falando aquela linguagem. Aqui ninguém sabia que era Guimarães Rosa. Era um segredo absoluto. Ninguém tinha lido o roteiro. Aconteceu das pessoas falarem coisas que estavam no livro, que não estavam no roteiro, que estavam até em outros livros do Guimarães Rosa, porque o universo era tão próximo. Isso eu achei fascinante.

### **Lugares e fronteiras**

Acho que a gente foi fiel ao Guimarães Rosa de uma outra maneira. Na maneira de estar ali. Existe um culto a ele. As pessoas identificam: aqui foi onde Riobaldo fez tal coisa. Para mim sempre esses lugares todos eram lugares mentais. Eu não tinha o menor interesse em encontrar uma correspondência real de nada disso. Minha idéia era filmar no lugar onde eu

estivesse me sentindo mais conectada com as pessoas. A escolha do lugar não era pela paisagem, mas pela relação. Escolhi um lugar onde eu tinha ficado realmente muito próxima da comunidade. Em geral as pessoas vão pelo visual. Um lugar bonito. Mas qualquer lugar pode ser bonito. A gente escolheu esse lugar, que é precário. Naquelas casinhas você fica que nem num barquinho em alto-mar. É muito escuro de noite. Não tem energia elétrica. Eu perguntava para as pessoas: o que você mais lembra de sua infância? A escuridão. Era muito escuro. Na tempestade, você vê a fragilidade do lugar. A gente pegou várias. Eu fiquei lá direto, sem sair, cinco meses. Meu filho foi para a escola. Foi a primeira escola dele. Só que antes desse período eu fiquei indo e voltando durante um ano. Eu sempre trabalhei na fronteira entre documentário e ficção. “Um passaporte húngaro” é um documentário, mas não tem entrevista. São situações. É como contar uma história, com personagens. Sempre estive nessa fronteira. Quando eu faço um documentário, eu nunca digo, por exemplo, para uma pessoa: “você pode me falar sobre o frio”. Eu vou tentar criar uma necessidade nessa pessoa em que ela vai ter vontade de me falar sobre o frio, achando até que a idéia foi dela. Na ficção, eu trabalhei da mesma maneira. Eu trabalhei dando para eles as condições para eles viverem essa história. Para eles sentirem raiva, alegria, tristeza. Criando as condições, não dizendo: agora você tem que estar triste, se vira. Nesse sentido, é um pouco parecido. Porque normalmente as pessoas não trabalham assim. Foi esse o jeito de fazer esse filme. Quando você trabalha com pessoas que não são atores, você vai encontrar com eles no meio do caminho. O resultado é uma mistura do que eles são e do que você quer. A idéia era essa. Eles não estão interpretando. Estão sempre meio se reconhecendo nas situações, de alguma maneira. Para mim também. Eu também fiquei com vontade de fazer esse filme porque eu me reconheci em coisas ali. Eu queria trabalhar nesse lugar.

### **Filmar a experiência**

O menino carrega um dilema moral. Eu me perguntei: será que ele é filho do tio? Cada coisa tem várias leituras. Isso é assim no livro também. Pode ser que o tio tenha com a mãe uma relação sexual. Pode ser também que seja apenas uma pessoa doce que entende aquela mulher. Aquela mulher é mais sensível e o pai é amargo. Tudo tem vários lados. E o menino está ali no meio e sente as coisas sem entender exatamente o tamanho delas. Há uma angústia.

Como traduzir isso? As pessoas até me perguntaram: como você vai filmar a miopia? Você vai tirar de foco? Nem me ocorreu isso. O jeito de filmar é muito claustrofóbico. O primeiro horizonte é no final, quando ele coloca os óculos. Nunca tem algo que normalmente se vê em filmes que é a apresentação da situação. Normalmente, por exemplo, se ele está correndo na floresta e de repente o pai agarra ele, tem antes o pai, o pai se virando, o pai ouvindo alguém chegar. É um jeito de tentar criar experiência, a sensação do menino, na maneira de filmar. O filme era maior. Muita coisa eu fui tirando na montagem. As desconexões já existiam no modo de filmar. Tinham coisas que eram mais interligadas talvez. Na montagem, é engraçado, você vai vendo que muita coisa já está dita. É excessivo. Então eu fui tirando mais, e o filme que já era meio cru, ficou mais. Da mesma história, eu poderia ter feito um melodrama hollywoodiano. Essa opção aproxima o filme da literatura. Porque a literatura tem esse poder sugestivo. Mas se você transpõe do livro para a imagem, muito rapidamente vira quase pornográfico, porque ela é tão explícita. Como chegar nesse mistério? Houve momentos na filmagem em que eu estava perdida, não sabia mais como fazer uma cena e eu pensava: vou olhar para ver como é no livro. E quando eu olhava no livro, eu não acreditava, era tão *over* em relação ao que eu estava fazendo, era tão mais. Eu não podia fazer isso, porque ia ficar ridículo, ia ficar pornográfico. Isso me ajudava a voltar para o filme. Para adaptar o livro, você tem que esquecer-lo, ele tem que estar em outro lugar, para poder até ser fiel. Outra coisa que era meu fantasma, que me acompanhava na filmagem inteira, era a preocupação de que as coisas fossem sentidas e não mostradas. Eu não queria nada que fosse descritivo. Eu queria a experiência. Era o que ia me guiando.

**Sandra Kogut** nasceu em 1965, no Rio de Janeiro. Em 2001, lançou o documentário “Um passaporte húngaro”, que acompanha as situações por que passa a diretora, neta de húngaros que emigraram para o Brasil, em busca de um passaporte dessa nacionalidade. “Mutum” é seu primeiro longa-metragem de ficção.

# ENSAYO

## Paulo Leminski: una poética del exceso

Mario Cámara

En una de las cartas que Leminski enviara a su amigo y poeta Régis Bonvicino, narra un episodio en el que Décio Pignatari les dice –a él y a otros poetas que Leminski no menciona– que era preciso acabar con el concretismo y que quienes podían hacerlo eran ellos. En esa misma carta Leminski sostiene,

“Já conseguí ver a fímbria de algo  
q já não é mais concretismo  
embora pressuponha e o tenha deglutido”[\[1\]](#)

¿Qué significaba acabar con el concretismo? ¿qué clase de escritura se debía producir a partir de haberlo deglutido? ¿qué puede tener que ver el cuerpo con ello? Al margen de la evidente metáfora antropofágica que se desprende de la cita –deglutir el concretismo–, en esa misma carta, luego de definirse como centauro, mitad decadente-alejandrino-bizantino y mitad bandeirante-pionero-Marcopolo, Leminski concluye sosteniendo la necesidad de

“sem abdicar dos rigores de linguagem  
precisamos meter paixão em nossas constelações  
paixão  
PAIXAO”

Observemos en primer lugar la autodefinición que construye Leminski. Se trata de un centauro, cuyas mitades diferentes representan el pasado y el futuro. En el pasado, constituido literariamente por los decadentes-alejandrinos-bizantinos, también se encuentra, podemos inferir aunque no se la nombre, la Poesía Concreta. Si el pasado es la poesía, el futuro apela a referencias de otra índole. *Bandeirantes*, pioneros y Marcopulos nos remiten al viaje en busca de riquezas o aventuras, o ambas.

En segundo lugar, tenemos esa declaración de necesidad en donde la palabra “pasión” no sólo se repite, sino que, como si se estuviera gritando, está escrita en mayúsculas. Del enunciado de Leminski se desprende que de un lado se encuentran los rigores del lenguaje, y ello significa Poesía Concreta, y del otro se encuentra la pasión. Rigor y pasión, podemos ver ahora, constituyen ese centauro. Por lo tanto, es posible establecer dos axiomas que surgen de las formulaciones de Leminski: no habría pasión en la Poesía Concreta, no habría rigor en la pasión. El proyecto de deglutir a la Poesía Concreta consistiría en producir, en principio, una transferencia cruzada, darle rigor a la pasión, darle pasión al rigor, y con ello deshacer las mitades claramente diferenciadas de ese centauro.

Leminski fue uno de los poetas que intentó resolver esa relación problemática con el pasado que se planteó en la poesía y en la literatura brasileñas de los años setenta. En esa lista se puede mencionar también a Ana Cristina Cesar o a Waly Salomão. Respecto de ello, Marcos Siscar ha señalado:

“la dénégation par certains poètes de leur lien avec la tradition que les précède souligne que quelque chose est en jeu du rapport à l’héritage, fondé en l’occurrence sur la fracture entre poésie concrétiste, sémiotique, technologique, formaliste d’une façon générale, et poésie du quotidien, celle qui cherche à s’inspirer du populaire, éditorialement marginal, critiquant le rôle conservateur de la modernisation au Brésil. Pendant près de trente ans, pour des raisons en partie politiques, mais en partie seulement, c’est cette ligne de partage qui s’est imposée. Il n’est pas simple d’y échapper, comme en témoigne un jeune poète qui, tout en revendiquant une ‘parenté’ avec les idéaux concrétistes de la poésie visuelle, déclarait récemment dans un quotidien qu’il n’aimerait pas avoir à ‘hériter d’une discussion qui n’est pas



la [s]ienne'. Paradoxe émouvant de spontanéité, qui affirme à la fois la continuité et la rupture de l'héritage »[2]

Siscar, que también cita a Leminski en su ensayo, aunque utiliza el verbo “dénégation”, queda claro, teniendo en cuenta el título de su trabajo “Le souci de la poesie bresiliene”, que más que de una negación de la tradición poética brasileña, los poetas que aborda manifiestan una preocupación respecto de esa tradición -el concretismo- o mejor, una inquietud –la traducción más adecuada para la palabra francesa *souci*- frente a ese pasado. Preocupada por su misión paradójal, la poesía posterior a los sesenta, procuró “se faire autre dans le même”.

Aquí comienza a jugar un rol central la biografía literaria de Leminski, no como una justificación de sus producciones textuales, sino como una operación –un mito de autor- destinada darle una forma a ese centauro que anunciaba en su carta a Bonvicino. Vista retrospectivamente, esa biografía constituye un ejercicio de trasvase de pasión y desmesura de la “vida” –bandeirantes, Marcopolo- a la poesía –alejandrina, concreta-. Desde los relatos sobre su temprano viaje durante los primeros años de los 60 para visitar a los poetas concretos -con el que arranca el mito Leminski-, hasta el vomito final con el que se despidió del mundo, ese trasvase ha incluido todas las estaciones de una “vida intensa” tal como ha sido modelada por el rock y la contracultura, pero también, como veremos, por el cristianismo.[3]

Por ello, negar el mito evidente que circula casi en cada declaración –propia o por parte de quienes lo conocieron- sobre su vida para focalizarse sólo en sus textos, implicaría un ejercicio de pureza que no haría más que desperdiciar toda esa otra textualidad que formó y forma parte de los modos en que su proyecto literario ha sido leído. Se trata, por lo tanto, de volver a leer esa “intensidad” sin darle un carácter “natural”, en un sentido barthesiano[4], para comenzar a pensarla como una toma de posición en el campo cultural, en particular en relación a la Poesía Concreta, y de un modo más general en relación a la preocupación por el imaginario vanguardista en crisis durante los setenta.

La pasión y la desmesura fueron el modo con el que Leminski procuró soldar y soldar la herencia vanguardista, concreta en este caso, poniéndola en relación con un “otro” cultural: la corporalidad, la contracultura.[5] Con dicha vinculación, siempre tensa y al borde de la disolución, Leminski intentó, como ha señalado Célia Pedrosa, “evitar las dicotomías –entre

constructivismo y afectividad, entre lenguaje y vida, entre experimentalismo y experiencia”.[\[6\]](#)

En todos los casos, el ajuste de cuentas siempre tuvo como punto de agenciamiento el cuerpo, en tanto, como sostiene Remo Bodei, imaginaria sede de las pasiones.[\[7\]](#) La pasión que reclamaba Leminski en aquella carta a Bonvicino, por lo tanto, tuvo su correlato en una figuración corporal con la que construyó su imagen pública y situó como origen textos. Esa transferencia, materializada en la imagen del centauro, consistió en construir una poética que fuera concreta y posconcreta al mismo tiempo, o rigurosa y apasionada, o, como quisiera proponer más adelante, ordenativa y proliferante.

### *Imágenes excesivas*

La publicación de la biografía de Leminski, escrita por Toninho Vaz, constituye un buen punto de partida para observar los contornos de las pasiones leminskianas. La biografía, publicada en 2001 –doce años después de la muerte de Leminski- vino a refrendar el lugar creciente de la producción textual de Leminski en la literatura brasileña y de paso le dio una forma definitiva al mito Leminski, que hasta ese momento se hallaba diseminado en múltiples y evanescentes narraciones. Su título *O bandido que sabia latim* proviene de una frase del propio Leminski, “yo soy un bandido, pero un bandido que sabe latín”. Frase que rubrica, una vez más, su posición centáurica y actualiza el ideograma del bandido de rica tradición literaria y artística en Brasil. En primer lugar, podemos volver a referirnos al manifiesto que Roberto Piva publicara en 1962, “Os que viram carcaça”. Allí, el poeta convoca y busca a

“os macumbeiros, os loucos confidentes, imperadores desterrados, freiras surdas, cafajestes com hemorróides e todos que detestam os sonhos incolores da poesia das Arcadas”.[\[8\]](#)

En el caso de Piva, el artista busca al marginal, al bandido (*cafajeste*) como un modo de confrontación estética. Frente al arte puro o al arte institucionalizado declara su opción por ese otro mundo al que definirá como una opción vital desde la cual producir poesía. Se trata, como quería Oswald de Andrade, de acabar con *gabinetismo* para que la poesía surja

directamente de la vida. Esta búsqueda, aunque con una orientación un poco diferente, también apareció en Hélio Oiticica, que definió a su convivencia con el mundo de la *favela* como un paso decisivo para el desarrollo y la transformación de su arte y una instancia de desrepresión intelectual y emergencia de lo corporal. Tematizando el tema de la marginalidad y los marginales, Oiticica produjo en mayo del 66 el *Bolide-caixa* n° 18 – B33, como un homenaje al bandido *Cara de cavalo*; y a dicho *Bolide* sumó otro, el *Bolide-caixa* n° 21 – B44 que homenajeaba a otro bandido, Alcir Figueira de Silva, quien luego de robar un banco y viéndose perseguido por la policía, se deshizo del dinero y prefirió suicidarse antes que entregarse. Sobre ambos señaló,

“O certo é que tanto o ídolo, inimigo público n° 1, quanto o anónimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo (‘status quo’ social). Esta revolta assume, para nos, a qualidade de um exemplo – Este exemplo e o adversidade em relação a um estado social: a denuncia de que ha algo podre, não nêles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos”.<sup>[9]</sup>

En Oiticica, el marginal era leído como un síntoma, que asumía, sabiéndolo o no, una vida destinada al sacrificio. Síntoma y ejemplo que, con sus acciones, y eso incluía necesariamente la muerte violenta, ponía de manifiesto la decadencia social, es decir el fondo del problema. El artista, entonces, debía homenajear a ese síntoma en tanto síntoma, o sea ejemplo, para demostrar que lo que había sido colocado como problema mayor, los “bandidos” nos iluminaban otro problema aún más grande y peor. Pero el propio artista además de homenajear al bandido en tanto marginal, también se colocaba él mismo como marginal. En este otro sentido describía Waly Salomão la obra de Oiticica *Cara de cavalo*, “...fala da resistencia heroica (...) do artista frente ao mondinho cooptador dos marchands, curadores, galerias e museos”.<sup>[10]</sup> En ese punto el artista es también un marginal que resiste la cooptación del mundo del arte instituido. Tal parecía ser la actitud elegida por Oiticica, que en una carta enviada a Lygia Clark el 15 de octubre del 68, declaraba,

“Hoje, recuso-me a qualquer prejuízo de ordem condicionante: faço o que quero e minha tolerância vai a todos os limites, a não ser o da ameaça física direta: manter-

se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação...”[11]

En la serie de variantes que presenta esta secuencia, el bandidismo de Leminski es autoreferencial y se define a partir de la máxima rimbaudiana del desarreglo absoluto de los sentidos. La biografía Vaz, apelando a la memoria cultural del lector, hace emerger a un escritor que había combinado los excesos contraculturales –alcohol y drogas- con el rigor, pero también el exceso, del saber.

En este tipo de imágenes, la biografía de Toninho Vaz es prodiga. Observemos algunas de ellas. La primera y fundacional es la decisión de Leminski de estudiar en el Monasterio de São Bento a los trece años. Hiperbólicamente, Toninho Vaz resalta que el joven cargaba un baúl lleno de libros. Se trataba de obras clásicas y diccionarios, “dos quais o aplicado aluno dava sinais de não querer se separar em momento algum”. [12] Lo que sigue es la narración detallada de las lecturas y aprendizajes de Leminski: Spinoza, la semiología musical del Canto Gregoriano, las *Lusiadas* de Camões, entre otros. Como contrapartida de aquella dedicación, los testimonios que recoge Vaz sostienen que Leminski no era visto como un alumno “caixas” (“traga”), sino como “um anarquista com ideais próprias e originais”. Y aunque no jugaba al fútbol, porque no sabía ni quería, para José Siveiro –quien trabajó en el convento- Leminski tenía “um físico aventajado”. Pese a escribir sobre la historia de los benedictinos –que lo fascinaba- se dedicó a “coleccionar fotos de mulheres (vedetes) em trajes sumários, publicadas na última página do jornal *A Gazeta Esportiva*” (42).

El relato de Toninho Vaz, asimismo, abunda en escenas en las que Leminski interviene apasionadamente en diferentes debates literarios y muchos de sus amigos, en los testimonios que Vaz recoge al final del libro, sostienen que Leminski “criticava com veemência” (Reinaldo Ateu), que “tudo que Leminski fazia tinha a marca da paixão” (Jorge Mautner). Jaime Lechinski por ejemplo cuenta que en un viaje de presentación de uno de sus libros, Leminski bebió durante todo el viaje – una botella de vodka caliente-, que al llegar al hotel se bebió todo lo alcohólico que encontró en el minibar del cuarto, fumó marihuana, tomó

cocaína y luego de ello fue a presentar su libro, “eloqüente como sempre, marcando pela exatidão das palavras e pela exuberância de gestos” (337). Ademir Assunção, por su parte, define a Leminski como el poeta más intenso que conoció.

Si repasamos los testimonios que compila biografía veremos que esa pasión se manifiesta en una gestualidad siempre elocuente, en un tono de voz siempre elevado y en el desprecio de una temporalidad “normal”. La pasión se conecta con el exceso y la trasgresión. Exceso libresco y exceso de vida, uno alimenta al otro.

### *Ahí viene Leminski con su Catatau*

En la presentación de una obra –novela, poesía o cuento- los relatos de su génesis suelen funcionar como indicadores de lectura, constituyen en muchos casos un paratexto inasible que, no por ello, deja de ser un eficaz. Se trata de otra de las variantes del mito de origen construido tanto por el escritor como por una serie de discursos que lo refrendan. Un buen ejemplo de ello es el relato de la escritura de *Macunaima*, de Mário de Andrade, quien declaró haber escrito la novela en siete días de *preguiça* en la estancia de un amigo; otro ejemplo son las *Galáxias* de Haroldo de Campos, publicadas pacientemente en diferentes revistas durante trece años (1963-1976) y recopiladas en libro recién en 1986; podemos mencionar también la voz que le dicta sin parar a Jack Kerouac durante la escritura de *On the road*, quien culmina la novela sin levantarse de la silla y ayudado por un “infinito” rollo de papel colocado en la máquina de escribir. Brevedad o exceso en el tiempo de la escritura, placer o goce en las disposiciones del cuerpo escribiente, entonces serían las figuras que nimbán y suelen tener el poder de transformar la lectura de un texto.

La figura del exceso, como no podía ser de otra manera, es la que lleva adherida la novela de Leminski, *Catatau*. Su génesis, o su mito fundacional, se encuentra fechada en 1966, cuando en una clase de historia el poeta curitibano imaginó la siguiente anécdota: qué hubiera sucedido con Descartes si hubiera estado en Brasil. La posibilidad histórica había existido puesto que Descartes sirvió como soldado para el príncipe holandés Maurice de Nassau, quien había invadido y se había instalado en las costas de Pernambuco durante más de veinte años, durante el siglo XVII. Leminski transformó, inicialmente, su idea en un breve cuento titulado *Descartes com lentes*, y luego decidió transformarla en una novela.

El relato de la escritura de *Catatau* reproduce las figuras de la pasión y la desmesura con que se construyó la imagen de su autor.

“Nestes dias de Solar da Fossa, um fato curioso se repetiria. Sempre que Leminski surgia nos corredores, abraçado aos seus alfarrábios –antologias de guardanapos, rótulos de cerveja com anotações, folhas avulsas com textos originais-, as pessoas sentadas nas varandas saudavam-no em voz alta:

-Lá vem o Leminski com aquele catatau embaixo do braço!

A repetição do refrão faria o monge: ele passou a chamar o livro de *Catatau*. Até então o título mais provável era *Zagadka*, que significa ‘enigma’, em russo-polonês”.[\[13\]](#)

Anteriormente, relatan testimonios dentro y fuera de la biografía de Vaz, lo habían visto bebiendo sólo, con los cabellos a la altura de los hombros, barba crecida y un sobretodo negro, con un “calamaço de papéis” y revistas que consultaba a todo instante. En el *Diário de Paraná*, en 1970, se anunciaba que Leminski pretendía pasar dos meses viviendo en una cabaña en la Sierra del Mar, dedicándose totalmente a finalizar su *Catatau* (Vaz, 120). Todavía en el 73, Toninho Vaz consigna que Leminski está trabajando “desesperadamente” en *Catatau* (157). Leminski concluyó su novela en 1975, nueve años después de haberla iniciado.

“A estrepulia final levou 9 anos se fazendo, pólipio, politropo, aberração, inchando, proliferando, entumescendo, fermentando, se esbanjando em bizarras excêntricas até os últimos limites lógicos e sintéticos do lúdico e do travesti”.[\[14\]](#)

El último gesto que denota su desmesura consistió en una edición de autor de 2000 ejemplares, cuando en Brasil las tiradas no superaban los 500 ejemplares. Las referencias mencionadas relatan, paradójicamente haciendo visible, la desaparición del autor en su escritura. Apasionada inversión temporal, apasionada dedicación diaria. Por otra parte, la textualidad de *Catatau*, la heterogeneidad de los materiales que la componen, la erudición que destilan sus citas en latín, japonés y holandés antiguo, la riqueza de sus rimas e

invenciones lingüísticas, que disparan y multiplican los niveles de lectura, denotan lo ambicioso del proyecto, complementan las apasionadas inversiones vitales y constituyen, nuevamente, esa imagen centáurica del comienzo.

Sin embargo, como en una imagen invertida, la novela problematiza la figura del centauro y por lo tanto, coloca, en un lugar más incierto el proyecto leminskiano de hacer converger los rigores del lenguaje con las pasiones vitales. Veamos entonces qué es lo que la novela hace. Más allá de la anécdota básica, Descartes en el trópico, la historia de *Catatau* puede ser resumida como una espera. Descartes espera a Artichewsky, coronel polaco y personaje que sólo aparece en las últimas líneas del texto. Esa espera, que transcurre en un día y dura doscientas páginas, está pautaada por el intento de Descartes de ordenar y clasificar, sin conseguirlo, el trópico lo invade:

“ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aquí presente, neste laberinto de enganos deleitáveis, -vejo o mar, vejo a baía e vejo as naus” (14)

Acompañado por sus instrumentos ópticos, “e os aparelhos óticos, aparatos para meus disparates?” (18), el trópico se le presenta como un lenguaje indescifrable. Con todo, es a partir de esa imposibilidad que se construye la prosa de la novela. Su exhuberancia lingüística proviene precisamente del intento clasificatorio llevado adelante por el filósofo francés. Leminski construye, efectivamente, una ficción en la que el gesto clasificatorio se revela como impotente.

“Esta lente me veda vendo, me vela, me desvenda, me venda, me revela. Ver é uma fábula” (19)

Dicha impotencia puede ser interpretada de dos maneras: ella produce un texto como *Catatau* o bien pone de manifiesto las dificultades de la empresa de Leminski. La segunda opción, que es la me interesa, supone volver a pensar la pulsión clasificatoria del Descartes leminskiano como un gesto cuyo resultado paradójico es al mismo tiempo orden (rigor) y proliferación (vida), constituyendo, ambos términos, un matrimonio (un centauro) que ni se consuma ni deja de consumarse.

A partir de este planteo podríamos imaginar a *Catatau* como una sorda batalla -“fuerzas poéticas en acción” sostiene Marcos Siscar-, y efectivamente lo es, en la que tendríamos dos bandos, tres personajes: Cartesius por un lado, y Artichewsky y -la otra figura que aparece en la historia-, Occam por el otro. Artichewsky como dijimos puntúa la espera de Cartesius, “Artyxewinsgh, demora para chegar não é desculpa para eternamente descancelar-se”(172), y promete un arte de la sutura que no acontece, es decir, un completamiento del sentido para esa proliferación que lo rodea. La ausencia de Artichewsky, o lo que es lo mismo su ebria y muda presencia al final del texto, “lá vem Artyschewsky. E como! Sãojoãobativista! Vem bêbado, Artyschewsky bêbado...”(269), impide la costura final de esa inestabilidad experiencial y discursiva. Después de todo el padre del *cogito* está siendo bombardeado por la desmesura del trópico, su sensorialidad está al borde del colapso y su discurso apela a numerosos registros lingüísticos e instrumentos ópticos para dar cuenta de aquello que ve, huele, percibe o imagina. “Elefantiasis do meu cogito”, sostiene en un momento de la narración.

Sin embargo, ni el lenguaje consigue clasificar ni los instrumentos ópticos focalizar, la textualidad en *Catatau* se encuentra en un fuera de foco permanente, o como sostiene el propio Leminski,

“Catatau é um texto colocado sob o signo da Ótica, Descartes sendo um dos pais de Ótica como disciplina científica, parte da Física. Está cheio de anomalias>refracões, difractes, desvios, que incidem sobre as palavras, as sentencas, a linguagem e a lógica” (276)

En cuanto a Occam, recordemos brevemente que Guillermo de Ockham participó, no sin intensidad, de lo que se dio en llamar “la querella de los universales”, refutando las posiciones Roscellino y Guillermo de Champeaux defendió un nominalismo severo. El nominalismo de Occam, que en la novela también es una suerte de monstruo textual, destruye toda ilusión de referencialidad y, consecuentemente de representación y ordenamiento. Ausencia, nominalismo y monstruosidad textual son los motivos que, en verdad, deconstruyen los intentos de sutura de Cartesius. El texto se presenta, tal como sostiene Tida Carvalho, como un *phármakon* lingüístico, que tanto construye (rigor) como deconstruye (vida) el



texto. Batalla irresoluta, sería entonces *Catatau*. El conjurado, el ordenado, el suturado: cirugías (im)posibles que Cartesius (no) lleva a cabo; la invocación, el desorden, la desmesura, son las respuestas (im)posibles a aquellas cirugías.

### *¿Cuerpos del dolor?*

Hasta el momento nos hemos referido a la relación entre biografía pública o mito de autor y textualidad. Una “vida” desmesurada que funcionó como protocolo de lectura para una producción textual. Una producción, *Catatau*, que de modo desplazado representó esa misión como infinita e inagotable. La tarea de transformar el concretismo manteniendo el concretismo fue detectada por numerosos críticos: Carlos Avila la definió como una “descompressão” no rigor concretista”; Régis Bonvicino utilizó las categorías propuestas por Harold Bloom y definió la poética de Leminski a partir del concepto de Harold Bloom de “angustia de las influencias”; Caetano Veloso, al referirse a las cartas que enviara a Bonvicino, habla de la “alegría e sofrimento” que padeció Leminski en relación a la poesía. Quiero destacar los comentarios de Régis Bonvicino y Caetano Veloso porque ambos remiten a un campo semántico próximo al dolor. Quisiera referirme también al excelente ensayo de Flora Süssekind, “Hagiografías. Paulo Leminski”. Allí, y luego de recordar que el primer proyecto de libro de Leminski consistió en una serie de vidas de santos, la crítica carioca pone de manifiesto el funcionamiento de un modelo hagiográfico para muchos de los escritos de Leminski,

“é tamanha a sua incidência (...) que talvez se possa imaginar que constitui quase um ‘subgênero’ reformatado em sua poesia”.[\[15\]](#)

Süssekind recorre en su ensayo la serie de biografías escritas por Leminski entre 1983 y 1986, dedicadas a Cruz e Sousa, Basho, Jesús y Trotski para sostener que allí,

“Por vezes avizinhandose de uma ética, de um conjunto de princípios comportamentais, por vezes apontando para uma série de procedimentos de escrita

e leitura, e para formas discursivas intencionalmente em diálogo com o imaginário devoto e a experiência religiosa”.[\[16\]](#)

Y concluye que ese diálogo habría encontrado en *Catatau* su manifestación ficcional más consistente. Por su parte, Romulo Vale Salvino ya había detectado que en *Catatau* funcionaba un modelo religioso. “Às vezes, sostiene Vale Salvino, a narrativa leva tão longe ese modelo da tentação cristã, que o filósofo, tomado pelo exagero, chega a comparar-se ao próprio Cristo”.[\[17\]](#) La tentación no sólo es la de Cristo, sino también la que aparece en las prosas de Descartes frente al *malin genie* y que en *Catatau* estaría representado por Occam, personaje –monstruo semiótico- que irrumpe en diferentes momentos de la narración.

Desde esta perspectiva el afecto “pasión”, reclamado por Leminski en su carta a Bonvicino, adquiere una significación diferente y complementaria. Recordemos para comenzar que una de las biografías de Leminski, la dedicada a Trotsky, lleva por título “A paixão segundo a revolução”, título de indudable reminiscencia cristiana. En efecto, la pasión es el término teológico para describir los eventos y el sufrimiento de Cristo en las horas anteriores a su crucifixión. Teniendo en cuenta que además otro de sus biografiados fue Jesús, podemos darle a la “pasión” reclamada por Leminski en su carta a Bonvicino un cariz religioso.

La pregunta que cabe hacerse es en qué consistió la pasión de Leminski. Ello implica precisar aún más el sentido de esta pasión, entendiéndola no solo en su dimensión sufriente, sino en el sentido de una entrega y una persistencia. La pasión funciona como la persistencia en un proyecto –el cristianismo para Cristo, la revolución comunista para Trotsky- pese a todos los riesgos, especialmente el riesgo de la propia vida. La poesía de Leminski tematizó en numerosas ocasiones, no sin una dosis de humor o ironía, la posibilidad del fracaso. En “Sacro Lavoro”, por ejemplo sostuvo,

as mãos que escrevem isto  
um dia iam ser de sacerdote  
transformando o pão e o vinho forte  
na carne e sangue de cristo

hoje transformam palavras  
num misto entre o óbvio e o nunca visto

O en este otro,

Um dia  
A gente ia ser homero  
A obra nada menos que uma Ilíada

Depois  
A barra pesando  
Dava para ser aí um rimbaud  
Um Ungaretti um Fernando pessoa qualquer  
Um lorca um éluard um ginsberg

Por fim  
Acabamos o pequeno poeta de provincia  
Que sempre fomos  
Por tras de tantas máscaras  
Que o tempo tratou como a flores

Si la pasión en sentido cristiano se refiere al sostenimiento de una convicción pese a la posibilidad del fracaso, los poemas citados nos muestran directamente la tematización de ese fracaso. Por ello, al analizar el poema “Desencontrários”, André Dick afirmó,

“A batalha já está perdida porque o imperio já se extinguiu; o que resta é sentir a poesia. Foi-se a ilusão do sucesso externo; permanece a tentativa de dar orden ao exército das palavras, e isso só fortalecerá, à maneira de Rimbaud, o fracasso, pois o imperio a ser conquistado já é extinto”.[\[18\]](#)

Al cuerpo intenso entonces, Leminski le construyó un cuerpo en disolución que adjetivaba hagiográficamente su proyecto. Süssekind sostuvo que había entre las biografías escritas por Leminski una estética dispersa y una ética que se sostenía en un conjunto de principios comportamentales: la entrega idealista a una causa mayor era uno de ellos. Podemos reconocer otro principio en dos textos de Leminski. El primero funciona como presentación de un texto, traducido del japonés, del escritor Yukio Mishima. Al final de la presentación Leminski afirma:

“Sol e aço: a luta com as palavras. A luta com as armas. A luta consigo mesmo. A luta contra o destino. O Amor contra o destino. O Amor pelo sol. O texto/testamento do samurái esta à altura do gesto”[\[19\]](#)

El segundo es un breve artículo dedicado a la traducción que Ledo Ivo hiciera de las *Iluminaciones* de Rimbaud. Refiriéndose al súbito silencio del joven poeta francés, sostuvo: “A melhor poesia de Rimbaud esteve, porém, em seu gesto final: a recusa do ‘sucesso’, a escolha do ‘fracaso’, a derrota da literatura, inimiga da poesia, para que esta triunfasse”.[\[20\]](#)

Para que su proyecto poético triunfase, Leminski desapareció en sus textos o, como propuso César Aira en su ensayo sobre Alejandra Pizarnik, escribió como si ya estuviera muerto. La desaparición no sólo fue consecuencia del exceso, sino su propia prueba de entrega idealista a una causa mayor: darle forma al centauro. Por ello, sus poemas suelen enunciar una próxima desaparición,

Apagar-me

Diluir-me

Desmanchar-me

Até que depois

De mim

De nós

De tudo

Não reste mais

Que o charme.

De este modo, se fueron configurando los dos cuerpos de Leminski. Uno, intenso, en donde la vida siempre es una fuerza excesiva y caótica que transborda hacia el rigor poético; el otro, que reflexionando sobre las posibilidades del fracaso de ese proyecto continúa, y continuar, implica el martirio de la disolución. Esos dos cuerpos le dan forma a la *máscara* literaria de Leminski y son el protocolo de lectura con el cual nos acercamos a su producción escrita.

Pensada en términos de relectura de la tradición concreta, esa *máscara* o *cuerpo* ambivalente permite una reflexión adicional. Leminski había dado dos nombres para una escritura que combinara concretismo y “vida”: uno de ellos procedía de un concepto de Hegel, “aufhebung”, del cual Leminski hacía un uso antropofágico y lo traducía como aniquilar-mantener”[21], el otro procedía la lengua tupí, *pororoca*, que en su traducción significaba “cruce de aguas tempestuosas”. [22] En ambos conceptos, como podemos observar, se manifiesta una cierta violencia: aniquilamiento, colisión. Esos dos términos podrían volver a utilizarse para el proyecto leminskiano, pero no para el resultado del cruce entre “concretismo y vida”, sino para el proyecto cuyo objetivo consistió en realizar ese cruce, y para las dificultades con que ese proyecto se representó. Quizá la inquietud de la poesía brasileña (y de la literatura brasileña en general de aquellos años), para utilizar el título del ensayo de Marcos Siscar provenía de esa tarea que –tempestuosa, aniquilante- emprendió Leminski.

---

[1] In *Envie meu dicionario*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 43.

[2] In *Europe*. Paris, 2005, vol. 83, n° 919-20, p. 79

[3] Las marcas de la contracultura también pueden ser rastreadas en los ensayos de Leminski. En *Anseios crípticos 2* encontramos los siguientes ensayos dedicados a la contracultura: “lennon rindo”, que fue originalmente un prólogo a una traducción suya de dos textos de John Lennon, *Lennon On His Own Write* (1964) y *Spaniard In The Works* (1965); “ferlinguete-se”, dedicado al poeta Lawrence Ferlinghetti, del que también

Leminski tradujo algunos poemas; “o uivo e o silêncio” dedicado al poema Howl de Allens Ginsberg.

[4] En el prólogo a la primera edición de sus *Mitologías* Barthes sostenía: “El punto de partida de esa reflexión era, con frecuencia, un sentimiento de impaciencia ante lo “natural” con que la prensa, el arte, el sentido común, encubren permanentemente una realidad que no por ser la que vivimos deja de ser absolutamente histórica: en una palabra, sufría al ver confundidas constantemente naturaleza e historia en el relato de nuestra actualidad y quería poner de manifiesto el abuso ideológico que, en mi sentir, se encuentra oculto en la exposición decorativa de lo *evidente – por – sí – mismo*. In *Mitologías*. México: 1994, p.8. A diferencia de Barthes, no pretendo sostener, como aclaro en el cuerpo central del texto, un carácter encubridor, sino productivo para el mito.

[5] El excelente ensayo de Célia Pedrosa “Paulo Leminski: Señales de vida y sobrevida” trabaja la cuestión del hibridismo en la producción poética de Leminski. In *Leminskiana. Antología variada de Paulo Leminski*. Mario Cámara (comp.). Buenos Aires: Corregidor, 2007.

[6] *Ibidem*, p. 314

[7] Ver Remo Bodei. *Geometría de las pasiones Miedo, felicidad: filosofía y uso político*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

[8] In *Mala na mão & asas pretas*. São Paulo: O Globo, 2005, p. 139.

[9] Archivo Digital Hélio Oiticica: documento 131/68.

[10] *Qual é o parangole?* Río de Janeiro: Relume Dumará, 1996, p. 67.

[11] *Cartas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 44.

[12] *O bandido que sabia latim*. São Paulo: Record, 2001, p. 33.

[13] *Ibidem*, p. 109.

[14] In *Catatau*. Curitiba: Travessa dos editores, 2004, p. 271

[15] In *Experiencias, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporánea*. Florência Garramuño, Gonzalo Aguilar, Luciana Di Leone (comp.). Rosario: Beatriz Viterbo, 2007, p. 69.

[16] *Ibidem*, p. 66.

[17] *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: Hipótese, 2000, p. 76.

[18] In *A linha que nunca termina. Pensando Paulo Leminski*. André Dick; Fabiano Calixto (comp.). Río de Janeiro: Lamparina Editora, 2004, p. 149.

[19] *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar Edições, 2001, p. 36.

[20] *Ibidem*, p. 100.

[21] Respecto de dicho concepto, Félix Duque sostiene, “*Aufheben* significa a la vez suprimir, conservar y elevar. Tarea de la filosofía sería en efecto la comprensión de la autosupresión (en virtud de la salida a la luz de las contradicciones internas) de las determinaciones configuradoras de la realidad y el pensamiento, pero en cuanto a su presunción de valer por sí mismas e inmediatamente (así, suprimir no es aniquilar, sino "poner en su sitio", recortar ambiciones desmedidas); esa "supresión" implica pues, al punto, una "conservación" de tal determinación, pero en un plano de integración superior (digamos brevemente: al explicar algo, éste decae en sus derechos de tener existencia y sentido propios, aislados; y en cambio queda integrado en una red de significatividad, a saber: las "razones" por las que la cosa es y es concebida); y en fin, esa "conservación" implica también -contra la presunción de la "cosa" o "pensamiento" como pura identidad, sin mancha ni enlace con nada- una "elevación", ya que algo es de más rango cuando está aunado con lo demás: se entrega a ello y a cambio es "reconocido" como "partícipe".- Se ha elegido el verbo "asumir" [para traducir *aufhebung*] porque: 1) implica en castellano un "hacerse cargo", y no un abandono (como parece sugerir "suprimir") ni un "ir más allá" de la cosa considerada (como en "superar" o "sobrepasar"); la "cosa" sigue existiendo, pero integrada en un plano superior, que la toma a su "cuidado" o a su "cargo"; 2) las operaciones comunes de la lógica -como sabemos por Kant- son *subsumir* (o determinar: poner un caso B bajo una ley A) y *reflexionar* (buscar un universal -A- para un ejemplo dado: B); Hegel piensa que ambas operaciones son derivadas: en la primera, no subsumiríamos si no presupusiéramos un fundamento común a B y A, que permitiera el "paso"; en la segunda, no buscaríamos una ley adecuada si ésta no estuviera ya de algún modo contenida, "irradiando" en el ejemplo particular; ahora bien, justamente la *reflexión* interna de la *subsunción* es la *asunción*, del latín *ad sumere*: ir a buscar "desde dentro" aquello bajo lo cual situarse, pero porque ello es la esencia o verdad de la cosa misma "asumida"; 3) un buen ejemplo del uso de "asumir" o "asunción" nos es dado por el lenguaje religioso: hablamos de la elevación o Ascensión de Cristo al Cielo, porque ésta se hace en virtud de la sola fuerza de su propia divinidad, y en

cambio de la Asunción de María (que *es* elevada, no *se* eleva a sí misma), porque ésta "sube" por su *función* relativa (ser Madre de Dios), por estar "integrada" en la "economía de la salvación", y no por su mera condición individual", in *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la crítica*. Madrid: Akal, 1998, p. 327-8, nota 672.

[22] Pororoca, del [tupi](#) "*poro 'roka*", de "*poro 'rog*", *estrondar*, es en verdad un fenómeno que se da en el Amazonas y consiste en el encuentro entre las aguas del río y el océano Atlántico y en verdad es tempestuoso.



## RESEÑAS

### Literatura bric-a-brac

Italo Moriconi

O volume que agora vem a público sob o título *Retrato desnatural (diários – 2004 a 2007)* era um livro longamente esperado pelos amigos e leitores de Evando Nascimento. Para mim foi uma grande surpresa deparar-me com a obra pronta. As anunciadas ficções, o anunciado diário ficcional, começavam (começam) por uma longa seção de poemas. Por essa eu não esperava. E posso afiançar: são poemas muito bons. De repente, nasce um poeta. A poesia, retomada como discurso aforismático da intimidade, constitui a primeira seção do livro, intitulada “escrevendo no escuro”. Ainda impactado pelo ato ousado e quase impudico de Evando Nascimento (poetar não é para qualquer um – ou é?), passo para a segunda seção e novamente me deparo com alta poesia contemporânea. Neste segundo bloco de textos, são poemas em prosa.

Apresentando uma identidade de poeta quando a promessa era a prosa, Evando Nascimento logra desviar o leitor do caminho da indagação biográfica. Somos levados inexoravelmente ao texto. É o texto que interessa, não os acontecimentos difíceis que o autor teve que enfrentar nos últimos anos, em sua vida pessoal. Esperávamos o brado último e máximo, nos deparamos com duas séries de poemas brandos. Nada de *bang*, sempre só *whimper*, para citar a fórmula do poeta T. S. Eliot. Mesmo assim, o conjunto formado pelas seis seções que compõem o livro representa efetivamente um projeto de escrita ensaística em verso e prosa como suma e soma de uma vida, do ponto de vista do cotidiano e de uma relação de curtição pessoal (vale dizer: de consumo) de pensamentos filosófico-literários e de objetos de arte.

Em tom brando, mantém-se aqui a promessa do exercício literário como testemunho cabal de um eu, agora sob a forma de fragmentos em aberto de um diário, fragmentos portanto de uma existência em aberto, comentada em processo. O eu narrador disfarça/desloca o visceral pela ação, ou *interversão* (como quer o autor) do cerebral. A proposta é escrever e reescrever, encenar e reencenar os movimentos mentais de um eu pensando, em consonância com os modelos eruditos dos *Essais* de Montaigne e do Bernardo Soares do *Livro do*

*desassossego*, ambos referências explicitadas que o autor dá de bandeja ao leitor. Entre a sinceridade (Montaigne) e o fingimento (Soares). Por outro lado, custa a crer que *Retrato natural* tenha algo a ver com desassossego. Ao contrário, trata-se na verdade do retrato prismático de uma alma (ou seja, uma interioridade) que *se sossegou* no texto.

Após as primeiras cem páginas dessa boa poesia que mixa forma modernista e índole classicizante (pela contenção intelectual e pela brandura distanciada do tom), temos uma terceira seção, intitulada justamente “interversões”, que do ponto de vista formal é uma espécie de transição entre a vontade de poesia e a vontade de ensaio. Bric à brac de poesia e prosa, bric à brac de poesia e filosofia, bric à brac de filosofia e crítica estética. Em seguida, na quarta e quinta seções (“respirações” e “microensaios”) Evando Nascimento nos oferece as prometidas páginas de prosa ensaística, auto-nomeadas diário. São 200 páginas deliciosas de ler, dotadas daquela legibilidade que Antonio Cícero elogia na orelha, a legibilidade a que aspira todo intelecto classicizante, desejoso de harmonia e transparência: luz e lucidez.

Nesta auto-nomeada ficção de Evando Nascimento, temos exemplo de uma das vertentes do novo ensaísmo universitário brasileiro. Ensaísmo que inclui nomes como o de um Denilson Lopes, com seu elogio da delicadeza enquanto princípio ético e estético, no contexto de uma geração intelectual da qual faz parte também, noutra vertente mais histórico-sociológica, o nome polêmico de um João Cezar Castro da Rocha e que abrange, mais ao sul, nomes como os de Viviana Bosi (em SP) e Susana Scramin (em Floripa), incontornáveis leitoras da poesia contemporânea. Na vertente Evando-Denilson, constato a meta de registrar a sensibilidade, num campo discursivo deliberadamente oscilante entre crítica e ficção, pensamento e confissão.

Claro que se trata nesses dois casos de um ensaísmo de raízes literárias. Mas quem dá as cartas é a arte visual. Cinema em Denilson, principalmente artes plásticas em Evando. Este se revela sensível *amador* das artes, e como tal modula sua conversa com o leitor, como comentador coloquial, generalista, visitante de museus, admirador de livros de arte. Sua cartografia vai de Duchamp a Francis Bacon. A epistemologia, essa ficou para trás, pois no caso deste *Retrato desnatural* o elemento reflexivo se apresenta como pensamento *frágil* no sentido do filósofo italiano Gianni Vattimo.

É resto de pensamento, pensamento como resto. De resto, “restos” é o título da bela seção final do livro, pura literatura. Literatura bric à brac, epigramática e

hipertextual. Movimento conceitual que é, antes de tudo, movimento de estetização. Daí o “desnatural” do título: somente através do artifício da constante auto-reescrita é que o fragmento/fingimento poético pode conquistar o sossego da lucidez a partir dos vãos mais escuros da percepção.

---

**ITALO MORICONI** é escritor e professor e atualmente dirige a Editora Universitária da UERJ.

## POESÍA

Poemas de Paulo Leminski

Traducción Mario Cámara

### CAMPO DE SUCATAS

saudade do futuro que não houve /  
aquele que ia ser nobre e pobre /  
como é que tudo aquilo pôde /  
virar esse presente podre /  
e esse desespero em lata? //

pôde sim pôde como pode /  
tudo aquilo que a gente sempre deixou poder /  
tanta surpresa pressentida /  
morrer presa na garganta ferida /  
raciocínio que acabou em reza /  
festa que hoje a gente enterra //

pode sim pode sempre como toda coisa nossa /  
que a gente apenas deixa poder que possa

87

### CAMPO DE CHATARRAS

nostalgia del futuro que no hubo  
aquel que iba a ser noble y pobre  
¿cómo es que todo aquello pudo  
virar este presente podrido

y este desespero en lata?

pudo, si, pudo como puede  
todo aquello que nosotros siempre dejamos poder  
tanta sorpresa presentida  
morir presa en la garganta herida  
pensamiento que acabó en rezo  
fiesta que hoy se entierra

puede si puede siempre como toda cosa nuestra  
que dejamos poder que pueda

87

### **INVERNACULO (3)**

Esta língua não é minha,  
qualquer um percebe.

Quando o sentido caminha,  
a palavra permanece.

Quem sabe mal digo mentiras,  
vai ver que só minto verdades.

Assim me falo, eu, mínima,  
quem sabe, eu sinto, mal sabe.

Esta não é minha língua.  
A língua que eu falo trava  
uma canção longínqua,  
a voz, além, nem palavra.

O dialeto que se usa  
à margem esquerda da frase,  
eis a fala que me lusa,  
eu, meio, eu dentro, eu, quase.

### INVERNACULO (3)

Esta lengua no es mía,  
cualquiera lo percibe.

Cuando el sentido camina,  
la palabra permanece.

Quien sabe que mal digo mentiras,  
verá que sólo miento verdades.

Así me hablo, yo, mínima,  
quien sabe, yo siento, mal sabe.

Esta no es mi lengua  
La lengua que hablo traba  
una canción distante  
la voz, más allá, ni palabra.

El dialecto que se usa  
en el margen izquierdo de la frase,  
he aquí el habla que me obstruye  
yo, medio, yo dentro, yo, casi

\*\*

Já disse de nós.

Já disse de mim.

Já disse do mundo.

Já disse agora,

eu que já disse nunca.

Todo mundo sabe,

eu já disse muito.

Tenho a impressão  
que já disse tudo.

E tudo foi tão de repente.

Ya dije de nosotros.

Ya dije de mi.

Ya dije del mundo.

Ya dije ahora

yo que ya dije nunca.

Todo el mundo sabe,

ya dije mucho.

Tengo la impresión

que ya dije todo.

Y todo fue tan de repente.

\*\*

desastre de uma idéia

só o durante dura

aquilo que o dia adiante adia

estranhas formas assume a vida

quando eu como tudo que me convida

e coisa alguma me sacia

formas estranhas assume a fome

quando o dia é desordem

e meu sonho dorme

fome da china fome da índia

fome que ainda não tomou cor

essa fúria que quer

seja lá o que flor

\*\*

desastre de uma ideia  
sólo el durante dura  
aquello que el día adelanta aplaza

curiosas formas assume a vida  
quando como todo lo que me convida  
y cosa alguna me sacia

formas curiosas assume el hambre  
quando el día es desorden  
y mi sueño duerme

hambre de china hambre de india  
hambre que todavía no tomó color  
esa furia que quiere  
sea lo que sea ser flor<sup>[1]</sup>

## **OLINDA WISCHRAL**

peçoas deviam poder evaporar  
quando quisessem  
não deixar por aí  
lembranças pedaços carcaças  
gotas de sangue caveiras esqueletos  
e esses apertos no coração  
que não me deixam dormir



## OLINDA WISCHRAL

las personas deberían poder evaporarse  
cuando quisieran  
no dejar por ahí  
recuerdos pedazos carcasas  
gotas de sangre calaveras esqueletos  
y esas ansias en el corazón  
que no me dejan dormir

\*\*

este planeta, às vezes, cansa,  
almas pretas com suas caras brancas  
suas noites de briga braba,  
sujas tardes de água mansa,  
minutos de luz e pavor

casa cheia de doce,  
ondas tinindo de dor,  
acabou-se o que era amargo,  
pisar este planeta  
como quem esmaga una flor

este planeta, a veces, cansa,  
almas negras con sus caras blancas  
sus noches de pelea brava  
sucias tardes de agua mansa,  
minutos de luz y pavor

casa llena de dulce,  
olas tiñendo de dolor,  
se acabó lo que era amargo,  
pisar este planeta  
como quien rompe una flor

### **HEXAGRAMA 65**

Nenhuma dor pelo dano.  
Todo ano é bendito.  
Do ano mais maligno,  
nasce o dia mais bonito.

1 dia,  
1 mês, 1  
ano.

### **HEXAGRAMA 65**

Ningún dolor por el daño.  
Todo año es bendito.  
Del año más maligno,  
nace el día más bonito

1 día  
1 mes, 1  
año.

### **SACRO LAVORO**

as mãos que escrevem isto

um dia iam a ser de sacerdote  
transformando o pão e o vinho forte  
na carne e sangue de cristo

hoje transformam palavras  
num misto entre o óbvio e o nunca visto

## **SACRO LAVORO**

las manos que escriben esto  
un día iban a ser de sacerdote  
transformando el pan y el vino fuerte  
en la carne y sangre de cristo

hoy transforman palabras  
en un mixto entre lo obvio y lo nunca visto

\*\*

viver é super-difícil  
o mais fundo  
está sempre na superfície

vivir es super difícil  
lo más profundo  
está siempre en la superficie

---

[1] Leminski juega con la similitud sonora, inexistente en castellano, entre “seja lá o que for” (sea lo que fuere) y “seja lá o que flor” que podría remitirnos a la contradicción de una furia queriendo ser flor. Nos hemos decidido por esta última alternativa.