

Com dois livros de poemas, um de ficção e três livros de literatura infanto-juvenil, a trajetória de Alberto Martins não deixa dúvidas: trata-se de uma presença marcante na literatura brasileira hoje. Ainda mais, à atividade de escritor somam-se as de gravador e escultor, que impressionam pela força contida, pela sóbria inquietação e profunda unidade com que se articulam a sua produção literária.

Entrevista

De passagem: um bate-papo com Alberto Martins

POR CARLOS MARTIN, PAULA PASSARELLI E SILVANA MORELI VICENTE

Nascido em Santos, em 1958, Alberto Martins chegou a São Paulo para cursar Letras na USP em 1976, vivendo os influxos de uma situação política e cultural bastante marcada. Em 1981, termina sua graduação e começa a praticar gravura com Evandro Carlos Jardim, na ECA-USP. Em 1990, é publicado seu primeiro livro, *Poemas*, ao que se segue *Goeldi: história de horizonte*, de 1995, com gravuras de Oswaldo Goeldi, que lhe rende o prêmio Jabuti de literatura infanto-juvenil. Em 2000, sai o livro infantil *A floresta e o estrangeiro*, com desenhos e aquarelas de Lasar Segall. Em 2002, é publicado *Cais*, livro de poemas em que o texto trava um diálogo tenso, e bastante sensível, com gravuras de sua autoria. *A história dos ossos*, de 2005, composto por duas novelas, é sua primeira incursão pela ficção. Em breve, sairá o livro infantil *A história de Biruta*, com desenhos e aquarelas de Debret, que deve fechar, por ora, um conjunto em que a difícil articulação entre a experiência plástica e literária consegue raro equilíbrio.

Indagação ao artista: este poderia ser o título desta entrevista, tomando como base o sugestivo título de sua dissertação *Indagação da paisagem, indagação da poesia*, defendida na FFLCH-USP em 1994. Mas o encontro com Alberto Martins no seu ateliê, em frente a uma tranqüila praça na Vila Madalena — um daqueles poucos espaços paulistanos que preservam a atmosfera “fundo de quintal” tão bem abordada em *Café-com-leite & feijão-com-arroz*, de 2004, seu terceiro livro infanto-juvenil —, teve pouco do sentido indagativo duro que permeia sua obra: foi, de fato, uma conversa descontraída com um artista verdadeiramente comprometido com o ofício. Os assuntos abordados foram vários: da poesia à gravura, do Concretismo à poesia marginal, da paisagem do litoral de Santos às viagens de trem pela Marginal Pinheiros, da alienação do trabalho ao trabalho desalienante da arte.

MAGMA: No seu livro mais recente de poesia, *Cais*,¹ de 2002, tomando como metáfora gêneros das artes plásticas, o auto-retrato e a paisagem se entrelaçam. Como se dá essa figuração do eu, com seu contorno autobiográfico, e da paisagem, como a do litoral de Santos?

ALBERTO MARTINS: Entendo as paisagens como vasos comunicantes. Isso vem em parte da leitura do Alejo Carpentier que, tanto no *Reino deste mundo* como em outros livros, joga com as paisagens como num jogo de encaixe-e-desencaixe. Talvez, forçando um pouco, pudesse dizer que os verdadeiros personagens dos seus livros são as paisagens americanas, são elas que engendram o enredo num jogo de deslocamentos. Por outro lado, a minha prática de gravura também me levou a pensar a paisagem como uma espécie de matriz, produtora de figuras e de história. Certa vez no Peru, fazendo o circuito das ruínas incas, tive uma percepção muito forte de que ali era impossível pensar o homem sem a paisagem e a paisagem sem o homem. Nunca me esqueci disso. Mais tarde fui obrigado a me fazer essa pergunta: “Se quero que meu trabalho converse com esse quebra-cabeças americano, que paisagens eu tenho à mão? Que paisagem *me está à mão?*”. Aos poucos me dei conta de que o que eu tinha era o litoral, a cidade de Santos entre a serra e o mar, o porto, a praia, o mangue e as imediações desse litoral. Adianto que isso não se deu por um sentimento de pertencimento imediato à paisagem, mas por uma aproximação, um processo de “tempo de exposição ao fenômeno”, para usar um termo da fotografia. E por achar que a paisagem, com essa sua propriedade “vaso-comunicante”, era própria para falar também de muitas outras coisas que não ela mesma. Daí que um lugar nunca é só ele mesmo: é ele mesmo e todos os outros que a ele se associam. Ou seja, uma paisagem se comunica a outra e a outra... No final de *A história dos ossos*,² o narrador segue o curso da água, que escorre pela sarjeta, forma regos, riachos etc., até que ele dá no fundo de um lagamar. De algum modo, essa imagem da água acabou se conectando com a água do rio Pinheiros...

MAGMA: Então a paisagem de São Paulo aparece em seus poemas mais recentes?

ALBERTO MARTINS: Aparece. Acho que as paisagens, pelo menos como eu as imagino, permitem esses deslocamentos.

MAGMA: Isso lembra muito João Cabral, com suas paisagens modulares. Por exemplo, de um lado, ele apresenta a paisagem de Pernambuco e, de outro, a paisagem da Espanha.

ALBERTO MARTINS: Tem toda razão. E li muito João Cabral uma época. Mais tarde, quando já estava escrevendo o *Cais*, encontrei um poema dele — acho que era “O mar no Senegal”, mas não tenho certeza — que me deu um estalo. Esse poema fala da interpenetração indiferenciada de mar e savana com verdadeira, com profunda repulsa. Nessa hora me dei conta de que para tratar a matéria que eu queria tratar — a baixada, o mangue, o litoral, a relação entre o mar e a terra — era justamente essa indiferenciação que me interessava. Tanto que o final de “Noturno da baixada”, de *Cais*, termina assim: “Triste cidade litorânea!/ meus olhos mal te distin-

¹ São Paulo, Editora 34, 2002.

² São Paulo, Editora 34, 2005.

guem/ do mar da terra da lama”. Foi um jeito de contrapor um modo de paisagem a uma outra paisagem cabralina.

MAGMA: E aí tem uma questão estética que não se separa de fato de uma visão de mundo, de homem e de paisagem.

ALBERTO MARTINS: Pelo menos eu gostaria que fosse assim. Mas voltando à questão do biográfico, que não respondi direito, na sua primeira pergunta. No meu primeiro livro, *Poemas*, que é de 1990, quase não tem traço do sujeito; ou melhor, talvez tenha só o traço, só o risco do sujeito...

MAGMA: Os poemas desse primeiro livro são praticamente micro-universos. Tem a imagem do pó...

ALBERTO MARTINS: Exatamente. Não tem aquilo que a gente chamaria de dado biográfico propriamente. Ao contrário, havia uma dificuldade de constituir experiência que, penso, era própria da época, tanto do poeta, como da situação brasileira, de modo geral.

MAGMA: Por que daquela época? Haveria ainda o peso das vanguardas?

ALBERTO MARTINS: Para quem começou a se interessar por poesia no meio da década de 70, havia uma coisa muito marcada. De um lado, o trabalho formal altamente elaborado dos poetas concretos; e, de outro lado, a poesia marginal, que era muito mais próxima da minha experiência, de um cotidiano desregrado, desordenado, mas que não me parecia satisfatória do ponto de vista da forma. Então havia esse dilema, esse impasse instaurado, que tornava as coisas muito mais difíceis, e cindidas, para quem começava a se interessar por poesia naquela época.

MAGMA: Para quem veio depois daí, é como se estivesse herdando um impasse que, na verdade, estaria localizado na década de 70?

ALBERTO MARTINS: Acho que para quem começou a escrever naquele momento, nos anos 70, era muito difícil encontrar a embocadura. Para quem surgiu um pouquinho depois, digamos já nos anos 80, depois das diretas - portanto, pós-ditadura —, foi muito menos problemático traçar afinidades e, a partir daí, achar uma via própria.

MAGMA: E tinha ainda o contexto da situação política que não era nada favorável à produção cultural.

ALBERTO MARTINS: Também acho que o impasse artístico, literário, só existiu por causa da situação política confinada. Se você tem impasses num contexto cultural aberto isso é estimulante. As pessoas se posicionam, se defendem, as coisas se misturam e avançam. Mas quando você tem um processo rígido, as posições tendem a se enrijecer também, e era um pouco isso o que acontecia.

A propósito, há um texto do João Luís Lafetá, que saiu publicado em *A dimensão da noite*,³ chamado “A poesia em 1970”. É um texto creio que de 1976, o ano em que entrei na faculdade; foi publicado numa revista de estudantes da Unicamp, assinado “um colaborador”. Ali ele elenca as raízes desse impasse poético que têm muito a ver com a situação política.

³ PRADO, Antonio Arnoni (org.). *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2004.

Curiosamente — e é isso que eu acho tocante no texto — é que, sendo de época, não havia condições para discernir que rumos as coisas tomariam, e o tom do artigo, para mim, fica entre a constatação e a perplexidade. No entanto, as perguntas que ele coloca são certeiras. Ou seja, acho que há processos que precisam de distância para serem percebidos. Existem momentos históricos que não acumulam perspectiva temporal suficiente para se formular a saída, ou para que se distinga claramente o rumo. Os anos 70, para mim, foram esse tipo de período.

MAGMA: Pensando um pouco na sua formação, quais foram suas principais leituras?

ALBERTO MARTINS: Li muito Drummond, ainda em Santos, lá pelos 14, 15 anos. E lia Cecília Meireles também, que leio até hoje. Depois entrei numa fase de João Cabral, mas não sei dizer se isso foi logo depois do Drummond ou se houve um grande intervalo. Por volta dos 17 comecei a ler muito Rimbaud, e depois Mallarmé. Esse foi, por assim dizer, o caldo básico, somado ao Chico Buarque e aos Beatles, que ouvi em criança. Depois, aqui em São Paulo, li muito Henry Miller, que de certo modo era uma continuação do Rimbaud. E também o D. H. Lawrence, que tem uma linguagem muito vital, que nunca consegui reproduzir. Mas tudo isso foi no início dos anos 70, antes de entrar na faculdade. Quando eu entrei na faculdade, os impasses já estavam instalados.

MAGMA: Então esse contexto é sentido realmente de dentro da universidade, já aqui em São Paulo?

ALBERTO MARTINS: Eu diria que sim. Eu entrei na FFLCH em 1976, com 17 anos. Em 78, morava numa casa bem bagunçada na rua Augusta, por onde passou muita gente. Na mesa da sala, ficava uma máquina de escrever sempre com papel a postos. As pessoas iam lá a qualquer hora do dia ou da noite e cada um datilografava alguma coisa. Não era dito, mas estava implícito que aquilo que todos escreviam podia, em algum plano, se tornar um grande poema coletivo. Lembro de várias pessoas que passaram por ali e continuam até hoje envolvidas com literatura, como escritores ou tradutores, e publicaram seus livros. Mas esse grande poema coletivo nunca foi escrito.

Voltando à questão do impasse literário, há uma coisa curiosa. Em qualquer casa de estudante de Letras, ou de Comunicações e Artes, que se entrasse naquela época, você encontrava na estante um exemplar do *Mallarmé*, dos irmãos Campos, um livro de capa azul, com encarte especial para o “Lance de dados”, e logo ao lado a antologia *26 poetas hoje*, da Heloísa Buarque de Holanda. O primeiro é de 1974, o segundo de 1976. Dois livros de poesia que apontavam para coisas inteiramente opostas. Para mim a imagem desses dois livros lado a lado nas estantes sinaliza o impasse da época.

Hoje, pensando bem, vejo que os dois tinham uma coisa em comum, que é o exílio. Na antologia dos 26 poetas, a experiência tematizada é sobretudo essa, de exílio — tanto o político (uma geração mais velha já tinha saído do país no final dos 60 ou começo dos 70, escapando da repressão

Estação Pinheiros

no meio do rio a draga
escava o fundo lodoso
do canal

da plataforma
os passageiros observam

gratos àquela máquina
que todo dia revolve sua carga
diante de nossos olhos
antes da partida

⁴ São Paulo, Duas Cidades
(Coleção Claro Enigma), 1990.

· política), quanto um certo exílio existencial, aquele namoro
· com o submundo, com as drogas, tentando virar do avesso a
· experiência de mundo burguesa. E do lado do Mallarmé tam-
· bém — a compreensão de que o lugar do poeta na sociedade
· é de exílio. A operação poética dele exige esse exílio. Não
· vou entrar nas quase infinitas leituras que se podem fazer do
· Mallarmé do ponto de vista estrutural, psicanalítico, da lin-
· guagem etc. Vou só observar que, embora ambos tratassem
· de exílios, eram duas experiências, dois registros, muito difí-
· ceis de integrar. Por isso entendo que foi muito difícil, para
· quem se formava naquele contexto, dar o passo inicial.
· Tanto que em *Poemas*,⁴ meu primeiro livro, tem uma presen-
· ça muito grande do pó, do silêncio, dos resíduos da experiên-
· cia — presença problemática e que eu identifico também em
· livros de outros poetas. Ou seja, acho que em razão desses
· impasses persistiu durante muito tempo entre nós — e eu me
· incluo nesse nós — uma poesia bastante lacunar e uma difi-

culdade muito grande de nomear o real. Em relação ao dado biográfico, só para voltar a isso, eu tenho a impressão de que ele para mim não tem valor em si: ele adquire valor quando se torna um modo de superar essa dificuldade de nomear o real. Para que a realidade seja real, é importante que as coisas tenham espessura, tempo, uma história própria. Mas era difícil dizer, naquela época, o que era real e o que não era.

MAGMA: E de novo parece pertinente a relação com João Cabral. Porque, de certa forma, ele também se deparou com essa impossibilidade de nomear em *A psicologia da composição*, quando há uma guinada no livro seguinte, *O cão sem plumas*, que justamente recolocou a possibilidade de significar.

ALBERTO MARTINS: Eu não havia feito essa aproximação. Pensando agora, acho que é possível. E *O cão sem plumas* foi muito importante para mim. Vou acrescentar um comentário aqui só para ressaltar a força desse poema. No *Poema sujo*, publicado em 1976, um poema carregado de experiências pessoais até o limite, redigido nas circunstâncias mais exasperantes (novamente o exílio aí!), por um poeta que não era nem um pouco um novato, como o Ferreira Gullar àquela altura, bem, no final do poema, quando há necessidade de organizar aquele jorro caótico de memória e experiência, o poema recorre a estruturas que estão lá no *Cão sem plumas*: “um homem está na cidade como a árvore está no pássaro que a habita etc. etc.”. Isto para dizer da força de João Cabral. Às vezes é como se ele tivesse descoberto “estruturas de raciocínio da língua” muito fundamentais, daí a sua presença tão forte em outros poetas.

Outra coisa importante: há um texto do João Cabral, lá dos anos 50,⁵ que mostra que ele tinha perfeita consciência de onde estava saindo. Ele diz que o Modernismo havia cristalizado certas conquistas (cristalizado no bom sentido da palavra) e que era preciso partir daí — e não o contrário. Enquanto os colegas de geração se contrapunham a um ou outro aspecto do moderno, e caíam numa coisa meio vaga, ele sabia exatamente o que tinha acontecido e sabia exatamente de onde partir.

⁵ Quatro artigos publicados no *Diário Carioca*, em 1952, intitulados “A geração de 45”. In: *Obra completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Já para quem se iniciava em poesia nos anos 70, havia muita dificuldade de saber em que ponto engatar. Numa situação de cisma, de embate total, de onde se sai? Abraçar qualquer um dos lados de modo incondicional é empobrecedor. Era bastante complicado. Mas para poetas que começaram a escrever um pouquinho depois, nos anos 80, acho que foi diferente. Como não estavam tão próximos desse embate, era mais fácil para eles saltarem por cima e dizer: “Olha, a minha dicção tem a ver com Drummond, com Bandeira; então eu saio do Drummond, saio de Bandeira, sem grandes problemas”. Tem poetas que fizeram isso. Mas nos anos 70 o país vivia uma situação muito dilacerada. Caso o contexto político fosse outro, não repressivo, não ditatorial; caso as transformações ensaiadas no começo dos anos 60 tivessem vingado, a situação da cultura também seria muito diferente. Eu tenho a impressão de que o Concretismo poderia ser muito mais estimulante num contexto político aberto. Mas tal como se deu — pelo menos essa é a minha percepção —, as coisas se enrijeceram e as posições, em vez de se fecundarem mutuamente, ficaram estagnadas. Tanto que o Concretismo me parece muito mais estimulante nas manifestações em que ele se apresenta de forma marginal, como na música, no cinema, na arte gráfica... Mas no caso da literatura, quando ele quer encerrar em si todo o valor do discurso literário, acho que aí empobrece.

Vou lembrar duas coisas que eram marteladas na cabeça da gente naquele período de formação e que talvez uma geração mais nova não tenha muita idéia. Uma é que o único modo válido de ser poeta era ser *poeta-crítico*. Octavio Paz tomado como um modelo; mas a verdade é que a maioria das pessoas liam os ensaios e não os poemas do Paz. Dois, que era impossível constituir uma grande literatura sem grandes tradutores, e que fazer uma boa tradução de um poema de outra língua e escrever você mesmo um poema eram fundamentalmente a mesma coisa. Ora, não tem dúvida de que a tradução é uma atividade da maior importância; mas é muito diferente você escrever um poema a partir da sua própria experiência, ter que escavar essa zona de intersecção entre você e o mundo e encontrar aí alguma coisa digna de ser colocada em palavras, e você recriar na sua língua um poema de outra, em que alguém já fez esse primeiro embate com o mundo. Um dos resultados dessa “martelação” é que se viam muitos possíveis poetas de qualidade desviando as suas energias para a tradução.

MAGMA: No primeiro livro, *Poemas*, a presença do João Cabral é muito forte, mas o que você focaliza são as coisas mais, aparentemente, insignificantes, que não despertam o interesse do espectador, uma procura do menor. Isso lembra o Manuel Bandeira. Como é que você o situaria na sua obra?

ALBERTO MARTINS: Bandeira foi um autor que só consegui perceber bem mais tarde, bem mais velho. Vindo de uma literatura que arriscava tudo pelo absoluto — Rimbaud, Mallarmé, Drummond em alguma medida —, eu não tinha olhos para o Bandeira. Demorou para eu perceber como aquela experiência do miúdo podia revelar a maior grandeza. Como leitor, foi uma conquista tardia. Outro autor que só descobri de alguns anos para cá é Tchekhov, que nunca tinha lido e é maravilhoso. Nele a história não se desenvolve com conflito, clímax e desfecho. É justamente o contrário: é no

Maio, de tarde

como esses homens-sanduíche
que carregam no corpo
anúncios de compra e venda
oportunidades e ouro

eu observo as nuvens

—
sobre o céu da cidade

dizem que lá dentro
há turbilhões de gelo
e forças terríveis
estão em disputa

(eu apenas não sei
o que ocorre com elas
quando dou as costas
a caminho do trabalho)

· momento meio morno, meio morto da existência, que a his-
· tória acontece. São exemplos que embaralham um pouco a
· expectativa que se tem *a priori* sobre a obra de arte.

· MAGMA: Você falou que não se identificava muito com os
· poetas marginais, em virtude da questão formal que deixa-
· va a desejar. Isso acontecia mesmo com poetas como Ana
· Cristina, Francisco Alvim, Cacaso, Wally Salomão, que eram
· um pouco à parte dessa geração? Esses poetas parecem apre-
· sentar uma preocupação formal. Talvez seja problemático
· classificar todos daquela geração como marginais, sem dar
· um tratamento diferenciado àqueles que não seguiram, à
· risca, a idéia de mimeógrafo, que elaboraram edições, na
· verdade, muito bem acabadas.

· ALBERTO MARTINS: No meu caso, sim, acho que eu não conse-
· gua diferenciar muito bem. Talvez porque viesse, como leitor,
· da experiência de poetas como Drummond, que tinha lido
· muito antes de vir para São Paulo, João Cabral, e depois Rim-
· baud e Mallarmé. Acho que eu tinha a expectativa de uma
· poesia muito alta e, ao mesmo tempo, ainda não tinha expe-
· riência de vida suficiente que eu pudesse contrapor a essas
· leituras. Então não tinha olho para enxergar essas diferenças.

· MAGMA: Talvez na época nem fosse possível. Mas falar de
· dentro pode ser interessante para dar uma outra idéia do
· que aconteceu naquele momento.

ALBERTO MARTINS: Eu sentia a dicção de todos esses poetas, os que estão na antologia da Heloísa Buarque de Holanda, como tendo muita coisa em comum. Havia a experiência muito forte do cotidiano, de uma elaboração formal que podia ser só uma anotação, um rascunho. Hoje acho que pode haver um valor muito grande nisso, mas ali, naquele momento, eu não tinha condições de avaliar que poemas eram de fato bem resolvidos.

MAGMA: Ainda nesse sentido, como você interpretaria a poesia moderna brasileira, por exemplo, a obra de Bandeira, Drummond, Cabral e de seus contemporâneos? Existia impasse ou ali era uma outra questão que se colocava?

ALBERTO MARTINS: Para mim, esses poetas foram poetas que se constituíram por inteiro. Aproveitaram o grande impulso moderno e souberam desenvolvê-lo, à altura do tempo e das condições de vida de cada um. Em suas obras a gente acompanha o desdobramento tanto do tempo histórico, social, como do tempo subjetivo — a juventude, a maturidade, a velhice. São obras que se cumprem inteiramente. Você me pergunta dos impasses. Com relação ao impasse dos anos 70, João Cabral já estava formado e quem está formado atravessa as coisas de um jeito diferente. Já quem está em formação sofre esse embate de forma muito intensa, e ele se torna de fato algo crucial. Vamos pensar em dois poetas que não estavam plenamente formados, o Ferreira Gullar e o Chico Alvim, que já tinham um

trabalho anterior, que se vinculava a projetos dos anos 50, e depois são totalmente afetados pelo Golpe de 64, por um projeto de país que vai embora. Para mim, o comovente é que a obra deles denuncia essa quebra. A obra do Gullar, ela acusa essas irregularidades no próprio corpo. Tem um momento em que ele pára de fazer poesia, depois se volta para os cordéis, para a poesia participante e, muitos anos mais tarde, é capaz de lançar um livro lindo, excepcional, como *Muitas vozes*, de 1999. Mas a sua obra traz, formal e tematicamente, essa marca da quebra no fazer poético. Já o Chico Alvim eu vejo como um poeta de extração lírica drummondiana. Num outro momento histórico, ele seria um poeta da primeira natureza, um lírico falando sobre o ar, sobre a luz, sobre a água. Mas ele também é colhido naquele contexto pós-64 e um projeto de poesia também se despedaça. Tanto que, naqueles poemas concisos, em que ele recolhe falas soltas e as rearranja, tenho a impressão de que ele faz aquilo não como um movimento intrínseco do seu lirismo, mas por um compromisso com o tempo. É como se ele estivesse dizendo: “Olha, isso aqui aconteceu, a coisa se espatifou a esse ponto”. Então, para mim, esses dois poetas têm uma coisa muito bonita e paradoxal. São poetas cuja obra não se comporta no tempo da mesma maneira que a de Drummond, de Bandeira, de Cecília etc. — e nem poderiam, e isso é tocante; e isso, paradoxalmente, faz deles grandes poetas.

MAGMA: Na obra do Cacaso, há um corte muito brusco entre o primeiro e o segundo livro. Na de Chico Alvim, do primeiro para o segundo livro, a impressão que se tem é de que há um adensamento até chegar na forma mínima dos últimos livros.

ALBERTO MARTINS: Mas em Chico Alvim parecem conviver duas coisas distintas: aqueles poemas que podem ser uma única frase — “mas é limpinha” —, de comentário social muito agudo sobre o Brasil, assim como um outro poema de ordem lírica e totalmente distinto. O *Elefante* tem poemas líricos, mas de um lirismo que não tem mais chão histórico. Então há o retrato de um chão histórico muito preciso, feito nos poemas concisos, de comentário, e um outro que não tem chão histórico algum. Isso é agônico e comovente ao mesmo tempo. Então, só pra voltar a essa coisa do impasse, eu acho que esses são poetas que trazem o impasse, que acusam o impasse (vontade de dizer: que acusam o golpe...) no interior da própria obra. Na poesia de extração concreta, eu não sinto essa marca, essa quebra produzida pela história, e isso me faz falta.

MAGMA: Nos poetas dos anos 90 para cá, talvez esses dilemas não sejam tão visíveis. A impressão que se tem é de que todos são muito recorrentes, como o tema da paisagem urbana. Parece haver uma acomodação, como se o caminho não tivesse sido descoberto, como se seguissem uma espécie de fluxo. Já nos poetas dos anos 70, parece haver dicções mais distintas, mais problemas sendo tratados.

ALBERTO MARTINS: Talvez vocês tenham uma percepção distinta da minha sobre esse momento... Li há pouco um texto do Marcos Siscar, “A cisma da poesia brasileira”, que está na revista *Sibila* n. 4-5, que me tocou como há tempos não tocava um texto sobre poesia brasileira. Em primeiro lugar por-

A arte da notícia

sem dinheiro pro jornal
saio a esmo
pelas ruas

quem sabe dá pra ler
a notícia impressa
na calçada

lixo esparramado
fala da força
da última enxurrada
e de muitas outras coisas
mas nem todas
imediatamente decifráveis

com vontade de saber mais
sigo atento
pelas ruas

que, para falar da poesia hoje, ele vincula novamente poesia e po-
lítica; situa os impasses dos anos 70 como um ponto nevrálgico,
com sua dificuldade — ou impossibilidade — de se conectar di-
retamente à tradição. Faz uma leitura muito bonita da Ana Cristina
César, que eu não havia formulado para mim, como uma tentati-
va de atravessar o impasse daqueles anos por dentro. O poema diz
mais ou menos assim: “Enquanto leio meus seios estão a desco-
berto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos...” — e o que se
instaura é uma espécie de curto-circuito entre o corpo e o poema.
Ao mesmo tempo, Siscar descarta esse discurso sem perspectiva
crítica, tão comum hoje, que faz uma apologia da “multiplicida-
de”, da “diversidade”... Em suma, se não estou enganado, a “cis-
ma” que ele identifica em muitos poetas hoje seria ainda um des-
dobramento do impasse daqueles anos...

MAGMA: E como esses processos são instaurados?

ALBERTO MARTINS: Os processos são demorados. São ciclos. A
ditadura, por exemplo, durou vinte anos, e suas conseqüências
mais do que isso. Quando algo é instaurado, leva tempo para
mudar.

MAGMA: Pensando nessa questão do chão histórico, que tempos
vivemos hoje?

ALBERTO MARTINS: Não sei muito bem como responder. Do pon-
to de vista literário, eu acho que existem matrizes na poesia bra-
sileira, matrizes que se configuraram em torno do Modernismo,

e que hoje se encontram em deslizamento. Por vários motivos. Um deles é
que a experiência da sociedade brasileira hoje não permite aquele otimis-
mo inicial, inaugural, do Modernismo, mas pede uma outra chave. Outro,
que imagino que seja comum a várias literaturas contemporâneas, é que as
matrizes modernas vão sendo trabalhadas pelos poetas a partir dos diálo-
gos que cada um estabelece com suas zonas de interesse, e também com
outras línguas. O Paulo Henriques Britto, por exemplo, desenvolveu uma
relação muito intensa com a poesia de língua inglesa; o Age de Carvalho
fez o mesmo com a língua alemã, e assim muitos outros. Essas leituras não
são necessariamente compartilhadas pelos outros poetas na mesma inten-
sidade (como é compartilhada, penso, a literatura brasileira), de modo
que, por um lado, vão se criando diferentes inflexões naquelas matrizes já
configuradas... Isso, entretanto, não significa jogar por terra as matrizes
modernas, mas significa, sim, que aquelas matrizes estão se movendo.

MAGMA: Essas matrizes estão nas metrópoles?

ALBERTO MARTINS: Não só. Eu gostaria de voltar àquela idéia das paisagens
comunicantes. A metrópole é uma das paisagens possíveis, mas há outras
em circulação. Hoje não existe chave ou programa para responder ao tempo;
e os programas históricos perderam sua vigência, seu senso de validade.
Isso pode dar a impressão aparente de que há uma grande diversidade
caótica, sem denominadores comuns. Mas eu não partilho dessa opinião.

MAGMA: Tem um texto seu que saiu no livro *Artes e ofícios da poesia* que apresenta uma reflexão que parece, às vezes, incisiva. A certa altura você fala: “Daí que uma das peculiaridades deste momento seja que este não é um tempo em que as condições do fazer e da recepção poética estejam dadas, em que basta se incorporar a uma dicção preexistente para encontrar um leitor, tampouco é um tempo que pede ruptura com uma tradição obsoleta, já tudo tão rompido à nossa volta”. Esta constatação também implicaria que a recepção do leitor está mais difícil? Será que haveria hoje uma crença errônea de que é mais fácil publicar, de que o acesso e o diálogo são maiores?

ALBERTO MARTINS: Não. Eu acredito que a situação ficou melhor. Naquela época os poetas tinham um livro. Por exemplo, o Paulo Henriques tinha apenas *Liturgia da matéria*, que eu mesmo não conhecia. Os poetas estavam meio fora de circulação. A coleção “Claro Enigma” juntou o Chico Alvim, o Sebastião Uchoa Leite, o Zé Paulo Paes... gente que já tinha um percurso, e poetas mais novos, inclusive alguns que nunca tinham publicado, como eu. A idéia geral da coleção que o Augusto Massi organizou no final dos 80 e início dos 90 era justamente tramar de novo a experiência da poesia que andava solta, desfocada. De lá pra cá, eu acredito que se tornou mais fácil, na medida em que os livros existem, são publicados. Hoje você consegue percorrer a trajetória de um poeta. Isso significa que houve um caminho, bom ou mau, mas houve um caminho.

Quando digo que a situação ficou melhor, não estou pensando tanto em termos do lugar da poesia na sociedade, embora eu também ache que, nos últimos tempos, aconteceu um certo reequilíbrio com relação ao lugar da poesia. Vamos recuar um pouco: até os anos 50 no Brasil, o homem culto escrevia poesia. Todo bacharel de direito escrevia poesia. A formação do homem de classe média passava pela literatura. Hoje não passa mais. Hoje há pessoas que são cultas em determinadas áreas e não são cultas em literatura, mas são relativamente cultas em pintura, em cinema etc. Isso é um novo paradigma, com o qual a própria literatura tem que lidar. Por outro lado, há um momento ainda recente, na década de 80, quando houve uma espécie de *boom* das artes plásticas. Praticamente todo o caderno cultural dos jornais era voltado para os artistas plásticos, e o modelo para o jovem passou a ser as artes plásticas. Nesse momento, surgiram muitos artistas plásticos, enquanto a literatura não se manifestava tanto. Depois já nos anos 90 houve um certo equilíbrio. Eu passei a encontrar mais poetas, escritores, pessoas que gostam de poesia, e querem fazer poesia, cientes de que a poesia não é uma coisa que vai estourar na mídia, mas é isso que eles querem fazer.

Também sou inteiramente contra esse discurso horrível de que a poesia não vale nada, que se encontra, muitas vezes, na boca de tantos poetas. Essa pretensa anulação total da poesia é uma bobagem. No fundo, revela um sentimento extremo de onipotência. Hoje, ao contrário, eu encontro poetas que querem fazer poesia, boa poesia, sem cair nesses extremos da inflação exagerada ou da anulação total. E isso é bom, porque o papel da poesia não precisa ser, necessariamente, aquele que foi em 22.

MAGMA: Ali também era um projeto político, de mudança de um estado de coisas. Depois parece que houve um contexto semelhante nos anos 50,

com o Concretismo. Mas então veio o Golpe, tudo se esfacelou e aí não tinha como ter um projeto político.

ALBERTO MARTINS: Em 22 é a poesia que informa as outras artes; são os poetas que vão dizer para o pintor “a coisa está arrebrandando aqui, ali...”; são os poetas que se tornam críticos de arte. A poesia é o centro do movimento. Não acho que hoje, no contexto em que vivemos, a poesia vá desempenhar esse mesmo tipo de papel, de ser quase que a porta-voz exclusiva de uma renovação cultural. Mas acho que a poesia vai se confirmando como uma atividade que fecunda as outras. E penso que o papel dela, no fundo, é esse. Dificilmente a poesia vai alcançar megatiragens, ter uma altíssima circulação — mas ela vai, sim, fecundar as outras atividades porque tem a capacidade de ser muito concentrada, muito vital. Quando um poema realmente acerta, ele dá uma entrada no mundo que poucas coisas oferecem. Daí o poema tocar o cineasta, o artista gráfico, o músico, o pintor... sem falar naqueles que não estão propriamente no campo das artes, mas também são tocados por ela sem que a gente saiba.

MAGMA: Quando você falava das condições do fazer, você estava se referindo ao ato de criação?

ALBERTO MARTINS: O que cerca o ato de escrever. Porque você não executa esse ato sozinho, você o faz num ambiente cercado de diálogos. No fundo, você está alimentado por diálogos — ou pela ausência deles.

MAGMA: E aí você discute a questão da tradição, quando toca no diálogo que seu trabalho estabelece com poetas como Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud. O fazer então toma uma dimensão mais ampla do que simplesmente o ato da escrita.

ALBERTO MARTINS: Uma coisa que sempre me chama a atenção é que, de todas as atividades de criação, a escrita é talvez a mais invisível. O dançarino tem que educar o corpo para poder atuar. O gravador tem que se apropriar das ferramentas, do papel, da tinta. O músico tem que aprender a percutir ou soprar um instrumento. Já a base material da escrita é praticamente invisível, porque são os corpos da língua — o vocabulário, a gramática, a sintaxe — que estão internalizados. O que aparece é mínimo. É o gesto de você riscar um lápis no papel.

MAGMA: Será que as gerações mais novas pensam nas condições que cercam o fazer? É possível apontar de antemão linhas poéticas que podem permanecer?

ALBERTO MARTINS: Acho difícil dizer de antemão que linhas vão permanecer. Quando olhamos para as gerações mais velhas, o que vemos é uma perspectiva depurada pelo tempo. De quatrocentos que estavam em atividade, a gente lembra de cinco ou seis nomes. Hoje, quantos existem e têm dicções às vezes muito próximas um do outro, mas que é difícil reconhecer no calor da hora?

Eu me lembro de uma manhã na faculdade de Letras, quando um colega se aproximou e mostrou algo que era mais ou menos um trocadilho, dizendo: “olha, que legal, um poema!”. Aparentemente, tinha todos os ingre-

dientes para ser um poema; tinha ritmo, assonância, aliterações. Mas também podia ser só uma brincadeira banal. Lembro que disse: “calma, não sei se é um poema” — e ele levou um susto, ficou surpreso, pois já tinha banalizado, automatizado o que era e o que não era um poema. E a grande luta é para não automatizar.

MAGMA: Em todos os níveis, inclusive no trabalho intelectual.

ALBERTO MARTINS: Em todos os níveis, exatamente.

MAGMA: Como você vê a crítica e o trabalho intelectual nesse contexto?

ALBERTO MARTINS: Eu falo do ponto de vista de uma reflexão intuitiva, e não propriamente de um estudo sistemático. Se pensarmos que a obra de arte, no fundo, é uma pergunta, eu sinto falta de um mapa das perguntas que estão sendo feitas pelos outros poetas. Tenho a impressão de que essa tarefa caberia à crítica. Me parece que, junto com o espaço inteligente do jornal, perdeu-se também um certo diálogo produtivo no qual a interlocução com um leitor crítico ajudava o artista a compreender seus próprios dilemas e, com isso, avançar.

MAGMA: Você acha que há um espaço para discussão de poesia hoje? Parece não haver no Brasil uma tradição de discussão de poesia. Por exemplo, com relação aos modernistas, eles discutiam muito através de cartas: Mário com Bandeira, Mário com Drummond... mas você não tem um espaço público onde se dá essa discussão. Na USP, ano passado, houve vários encontros com escritores, por exemplo, com você, com o Paulo Henriques Brito, com o Milton Hatoum. Há tentativas de trazer mais para perto dos alunos o que está acontecendo atualmente, gerar uma discussão, mas será que é suficiente?

ALBERTO MARTINS: Isso depende de iniciativas como esta. Esta é uma discussão sobre poesia. Não é comum, não é todo dia que isso acontece para mim. Na verdade, há dificuldade em encontrar pessoas com as quais você pode falar sobre poesia. Agora, na universidade, esse espaço podia ser maior — seja um grupo de estudos, seja um centro que reúna material e publicações, seja um lugar para as pessoas simplesmente poderem falar sobre poesia, em um espaço que não fosse necessariamente uma aula, que não fosse necessariamente uma palestra, mas alguma coisa intermediária que pudesse ser um núcleo de diálogo. Acredito que haveria espaço, mas talvez a universidade esteja muito sobrecarregada, com encargos que não facilitam a abertura desse espaço. Os outros lugares são veículos de mercado e estão pautados pela necessidade. Por exemplo, numa editora você encontra uma vida intelectual lá dentro. Dentro da editora em que trabalho, também conversamos de poesia, e às vezes coisas muito interessantes, mas há sempre um ritmo, uma necessidade imediata de fechar o trabalho. Então a gente convive com ela no dia-a-dia, entre altos e baixos, mas não é um lugar público, e nem se pode instaurar plenamente esse diálogo.

MAGMA: Escorregando para o mercado editorial, o cenário atual está favorável para as editoras?

Um homem em dívidas

de modo quase abstrato
imperceptível
sem notar mesmo

vai deixando a assinatura
nos papéis que lhe
apresentam:
folhas soltas de talões de
cheques
tíquetes de cartões

no fim do mês
todas as assinaturas
se revoltam

e ele se pergunta outra vez
se não seria mais fácil
mudar de nome

ALBERTO MARTINS: Para sustentar uma editora de maneira estável ao longo do tempo, é fundamental o país ter uma base de leitores muito maior, caso contrário as editoras se vêem na dependência de uns poucos títulos que vendam muito. Mas mudando um pouco o foco: sabe como eu acho que aumentaria a base de leitores? Além da educação, com um sistema de transportes públicos eficiente. Há alguma coisa em comum entre a leitura e o meio de transporte. Quando a pessoa vai de carro ao trabalho, é o carro dela, e o carro é ela. Ela não sai de dentro de si. Quando vai de trem, de ônibus ou de metrô, aquele veículo não é mais dela, é de todos — e ela necessariamente sai um pouco de si. A experiência da leitura é também um pouco esse sair de si e estar imerso numa coisa pública. O livro é, por excelência, um veículo público. Ele não é do autor, nem da editora, nem do leitor. Por isso digo que a literatura é um meio de transporte, ela tem que ser coletiva.

MAGMA: Mas aí é que está: são pessoas que não estão no volante. São pessoas que podem sentar no trem, num ônibus...

ALBERTO MARTINS: Exatamente. Um modo de mexer na circulação da cultura seria montar um sistema de transportes eficiente; um contexto em que as pessoas deixem de sair de carro e sejam levadas a usar o meio de transporte público. Com um meio de transporte eficiente, confortável, as pessoas vão se dar conta de que existe uma dimensão coletiva que não é apenas hostil e com o tempo vão começar também a ler enquanto viajam.

MAGMA: E você usa o trem?

ALBERTO MARTINS: Uso muitas vezes...

MAGMA: Você lê dentro do trem?

ALBERTO MARTINS: ... o trem da Marginal Pinheiros tem ar-condicionado, toca música, às vezes toca *blues* no fim da tarde... Não, ali eu não leio. Ali eu fico olhando a paisagem. Mas você sai de dentro de você e você se coloca num lugar em que existe o outro, em que existe a dimensão pública. É muito mais gostoso, muito mais civilizado. Eu comecei a prestar atenção nisso porque, no final dos anos 90, quando a maioria dos poemas do *Cais* já estavam escritos e para mim se fechava um certo ciclo de poemas e de gravuras, eu fui trabalhar na Cosac & Naify, e ela logo se mudou de Perdizes para um prédio na Praça da República. Eu passei a ir de ônibus para o trabalho e a reparar muito nisso, no ônibus, do transporte público, e os poemas também começaram a conversar com isso.

MAGMA: Você tem muitos inéditos?

ALBERTO MARTINS: Os poemas foram meio que se proliferando. Eles trazem duas questões que passaram a ser importantes para mim: uma é essa do transporte público e outra é que até os 40 anos eu nunca tinha trabalhado em regime de escritório oito horas por dia. Eu sempre dei aulas, fazia *freelance* para editoras... atividades que possibilitam um certo jogo com o tempo.

Daí, aos 40, eu parei de dar aulas e fui trabalhar oito ou mais horas por dia, e posso dizer que trabalhar esse período de tempo seguido num regime de escritório é uma experiência... digamos, *marcante*. Por sorte eu já tinha 40 anos e me considerava razoavelmente formado.

MAGMA: Agora imagina o trabalhador brasileiro, que acorda cinco horas da manhã, vai pegar esse transporte, fica duas, três horas no trânsito, não trabalha só oito horas, mas até mais do que isso, volta para casa, dorme, acorda...

ALBERTO MARTINS: Tem pessoas que revelam uma fibra extraordinária... Outro dia eu fui ver um prelo, uma pequena prensa, lá perto da estação Bresser, e tinha uma pessoa que trabalhava com a impressão de notas fiscais e começamos a conversar. Ele acordava todo dia às quatro e meia da manhã, ia para a feira para trabalhar vendendo não me lembro o quê; chegava na feira cinco e meia, seis horas, e ficava até as oito. Às oito da manhã entrava nesse trabalho na gráfica; ficava até as cinco, saía e seguia para outra gráfica para ajudar das seis às onze. No Brasil, existem milhares de casos como esse. Mas eu queria me referir não tanto à quantidade de trabalho, mas ao trabalho alienado, que é deformante. Isso existe também na Universidade. Por outro lado, tem um aspecto nessa questão do trabalho que para mim foi importante reconhecer e é que o poeta não deve ter condições especiais... É uma coisa muito ambígua, que eu não sei formular direito, talvez seja um paradoxo.

MAGMA: Condições ou conduções?

ALBERTO MARTINS: Condições e conduções [*risos*]... Tendo lido muito Rimbaud, Mallarmé, você fica imbuído daquela idéia do poeta maldito, do poeta como um ser à parte, marginal. Eu, de fato, acho isso muito forte e reconheço a força e a importância desse lugar. Por outro lado, o movimento contrário também é necessário. Um livro que foi importante para mim é do poeta polonês Czeslaw Milosz, chamado *The witness of poetry*, que li em 1985, e no qual ele de certo modo pontua o caminho contrário: o poeta se despidendo do lugar de maldito para se reconhecer como cidadão entre outros. De fato, eu acho que ficar mantendo hoje o rótulo do maldito é reacionário, é fora do lugar. Esses poemas que lidam com os meios de transporte e com a experiência do trabalho, com o fato de você sofrer essa experiência, têm a ver com o estar sujeito à mesma experiência a que todos estão sujeitos. Digo que tem algo meio paradoxal aí porque, por um lado, eu acho que a arte é um negócio tão excepcional que deveria ter todas as condições excepcionais para poder se manifestar; por outro, acho que não pode ter condições excepcionais, não pode ter nenhum privilégio...

MAGMA: É onde a liberdade pode até acontecer...

ALBERTO MARTINS: ... e tem que estar sujeita às mesmas condições de todos. Com relação aos poemas que tenho feito, não estou achando que eles têm particularmente muita graça; mas eles tentam dialogar com essa experiência do trabalho, com o fato de você sofrer a experiência do trabalho.

A arte do negócio

pelo jeito

vou ter de juntar pedras

aprender a empilhá-las

em volta de um buraco

e tirar o máximo proveito

das imperfeições do terreno

pelo jeito

vou mesmo ter de juntar pedras

e construir eclusas

embora a graça

a graça da água esteja na fuga

• MAGMA: ... que é mais complicado quando há a necessidade, a sobrevivência...

• ALBERTO MARTINS: Não tenha dúvida. E tem ainda uma outra coisa: hoje em dia houve uma tal introjeção dos valores de trabalho, que se passa a medir o seu valor próprio pela produtividade — o quanto a pessoa foi produtiva, o quanto não foi produtiva — e que é horrível em termos de relações humanas.

• MAGMA: Dá para um artista viver do próprio trabalho?

• ALBERTO MARTINS: Dá se a gente ampliar um pouco o entendimento do que é “viver do próprio trabalho”. Na editora, eu leio, escrevo e reescrevo. Ganho um salário — portanto, de algum modo, vivo de literatura. Um professor que dá aulas de poesia, de certo modo, vive de poesia. É nesse sentido que dá... E tem diferenças nas diversas áreas, na música...

• MAGMA: Já que você falou da música, você atua nas mais diferentes áreas de produção artística...

• ALBERTO MARTINS: Não, não nas mais diferentes.

MAGMA: Produzindo xilogravuras, esculturas, poesia, prosa...

ALBERTO MARTINS: Mas a gravura tem muito a ver com a literatura, com o livro. Eu penso muito nisso. O livro de certo modo reúne para mim essas duas coisas: reúne o trabalho de texto e uma questão gráfica. E a página não deixa de ser um desdobramento da gravura, enquanto impressão de uma superfície sobre a outra. Eu me inquieto muito pensando em qual seria o melhor lugar para um artista, se a universidade, o mercado... Provavelmente, não há resposta definitiva para isso. Mas tenho a impressão de que trabalhar num lugar que faz livros, neste momento, reúne as duas coisas.

MAGMA: Parece haver uma unidade muito grande no seu trabalho também. Apesar de serem registros distintos, tem um diálogo muito fecundo entre a gravura e a literatura.

ALBERTO MARTINS: Tendo a achar que sim.

MAGMA: E, nesse sentido, vem também o seu trabalho de ilustrador.

ALBERTO MARTINS: De ilustrador?

MAGMA: Ou de gravador, cujo trabalho pode ir para o livro. Tem, por exemplo, o seu trabalho de ilustração do livro do Alcides Villaça para a coleção “Claro Enigma”, ou ainda a capa do *Mal obscuro*⁶, de Giuseppe Berto.

ALBERTO MARTINS: Para o livro do Alcides Villaça foi um só desenho, de modo que eu não configuraria como o trabalho de um ilustrador. Já a capa do *Mal obscuro* era uma gravura antiga, de que eu gostava, em que tinha

⁶ São Paulo: Editora 34, 2005.

aquele rastro de figura, com o guarda-chuva, sumindo numa esquina ou atrás de uma parede. Não era uma gravura que eu considerasse uma gravura em si, que eu exporia como tal, mas à medida que trabalhava no livro passei a achar que podia dar uma boa capa. O pai do personagem tinha uma loja que vendia chapéus e guarda-chuvas, usava aquela bota grande, e o personagem nunca alcança o pai. Assim sugeri essa imagem para a capa. Foi mais uma associação do que uma ilustração.

MAGMA: Parece uma coisa mais rara, é um encontro mesmo.

ALBERTO MARTINS: Essa idéia da “associação” eu devo ao Evandro Carlos Jardim, gravador, e de quem segui as aulas na ECA, como ouvinte, por muito tempo. O Jardim insiste no fato de que o artista deve comparecer sempre com o próprio trabalho, mas tendo a liberdade para estabelecer relações, para associar o seu trabalho a outros fatos, desde que isso seja coerente com a sua poética. Desse modo, o trabalho nunca perde sua independência, sua razão de ser. Isso é diferente da ilustração tomada num sentido menor, decaído, em que um dos meios teria menos liberdade em relação ao outro. Nos livros com imagens que fiz até agora, seja o *Cais*, sejam os *infanto-juvenis* com imagens do Goeldi, do Segall ou do Debret,⁷ faço questão de deixar algumas páginas sem texto, só com imagens, para que se perceba que a imagem não nasce no mesmo lugar do texto, ela vem de outro lugar...

MAGMA: É uma coisa intrínseca...

ALBERTO MARTINS: É, a temporalidade da imagem é diferente... Isso traz de volta a questão da poesia concreta... Ao privilegiar tanto o elemento visual na linguagem em prejuízo do discursivo, da temporalidade do discurso, ela perde esse elemento intrínseco, que é o tempo, abre mão dessa experiência... Mas voltando ao livro... Num livro de imagens, um livro ilustrado, acho que texto e imagem têm que ter vidas independentes, em separado... ou então que se casem tão bem quanto letra e música numa canção...

MAGMA: Falando em música, apesar de não ser tão evidente, seria possível fazer alguma relação com seu trabalho?

ALBERTO MARTINS: A primeira coisa que me despertou para a poesia foi Chico Buarque cantando “A Banda” naquele festival da Record, que deve ter acontecido em 66. Eu tinha oito anos e me lembro, eu lá, na frente da televisão... Foi a primeira vez que eu vi, ouvi as palavras se organizando, criando uma certa ordem, e nessa ordem um encantamento... Assim meu primeiro contato com a poesia foi Chico Buarque. Tinha todos os seus discos e decorava as letras que vinham reproduzidas na contracapa. Depois vieram os Beatles, curiosamente, também por volta de 66, 68. Eu me tornei um ouvinte incansável. Ouvia as músicas sem entender o inglês, mas, de novo, as palavras cantadas numa certa ordem, num certo ritmo, criavam um espaço diferente, muito mais atraente do que o espaço normal à minha volta... Depois, na adolescência, houve um período intenso de rock, muito Rolling Stones e muito Bob Dylan, e depois também um certo distanciamento da música. Só recentemente voltei a ouvir música

⁷ Goeldi: *história de horizonte*, com xilogravuras de Goeldi (São Paulo, MAC / Paulinas, 1995); *A floresta e o estrangeiro*, com guaches e aquarelas de Lasar Segall (São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2000) e *A história de Biruta*, com desenhos e aquarelas de Debret (Companhia das Letrinhas, no prelo).

com mais frequência, sobretudo por conta dos meus filhos que trouxeram a música para dentro de casa. Esses DVDs do Chico Buarque, que saíram há pouco, foram um reencontro para mim. Ali a gente percebe uma generosidade que existe na música brasileira; por exemplo, na relação do Chico com o Tom Jobim; e também na relação do Tom com o Vinicius... A música instaurou, assim, uma generosidade que é tocante... E não há a menor dúvida de que todos eles foram alimentados em alto grau pela poesia... Uma vez vi na TV o Tom Jobim lendo Drummond e era lindo o jeito como ele lia, um músico lendo poesia... Quanto ao Chico, um dia relendo o *Romanceiro da Inconfidência*, notei que, se pegasse algumas daquelas quadrinhas da Cecília Meireles e começasse a cantá-las como se fosse uma letra do Chico, o poema encaixava perfeitamente... Acho que o lirismo do Chico tem muitos pontos de contato com o lirismo da Cecília...

MAGMA: No quarto disco dele, na última música, ele pegou do *Romanceiro* um trecho e musicou... Mas, nos anos 70, diziam que a poesia tinha ido para a música. Houve uma presença muito forte da poesia na música que talvez tenha repercutido em você.

ALBERTO MARTINS: Pois é, mas veja como as coisas se complicam: para quem percebia que não ia ser um cantor, um compositor, o fato de a poesia ter migrado para a música também era um problema, não? Afinal, você queria escrever, mas a poesia não estava mais no papel mas na canção... Ou seja, por um lado isso também acentuava o impasse... Só para dar mais uma volta no assunto: num desses DVDs, o Chico, poeta, compositor e romancista de primeiríssima, vem dizer que fazer letra de música não tem nada a ver com escrever um poema, que são coisas totalmente distintas... É engraçado, não? E ele deve saber...

Mas voltando à relação entre música e poesia, há uma coisa mais específica no ato de escrever poemas que, para mim, mudou. Houve uma época em que escrevia muito *à la* João Cabral, quero dizer, anotava uma coisinha aqui, outra ali, e o poema era resultado de uma operação demorada, quase que de um ato de montagem... Era uma atividade muito visual, e era também um modo de manter o controle sobre o poema... Do *Cais* pra cá, eu vim mudando e o poema passou a depender muito mais da memória da fala, a nascer oralmente. Antes eu tinha poemas que levavam meses, anos, para serem escritos... agora estou me dando um prazo muito mais curto: ou o poema se resolve em dois ou três dias, ou ele não se resolve. Às vezes é uma frase que o detona, um certo ritmo de frase que acontece... Não sei se isso talvez se aproxima, de algum modo, da canção...

MAGMA: O Chico fala que durante o processo de criação ele aprende através daquilo que escreveu. Você tem também essa sensação de revelação, de aprendizagem por meio do processo de criação?

ALBERTO MARTINS: Sim. Eu acredito que funcione desse modo: você quer escrever o poema, sem saber o que ele é, o que ele vai ser... Inclusive, sem ter certeza nenhuma de que ele vai realmente chegar a ser alguma coisa. Para mim, só faz sentido escrever dessa forma, porque se já soubesse como seria o poema, se tivesse um programa, algo assim, não teria graça... O

poema, a gravura, a obra seja qual for, todas elas devem trazer a surpresa para quem está fazendo. Nesse sentido, é sim uma aprendizagem, já que se descobre alguma coisa que não sabia antes... Naquele encontro com Paulo Henriques Brito na USP, no ano passado, aconteceu uma coisa curiosa. O Paulo Henriques disse que, para escrever, muitas vezes ele se coloca um pequeno programa: “esse poema eu vou escrever em versos de tantas sílabas; com rimas alternadas etc.”. Isso é um estímulo para ele e, a partir daí, as coisas acontecem e ele faz poemas lindos, muito bem resolvidos e com altas surpresas... Eu jamais conseguiria operar assim. Se eu souber onde eu quero chegar, não tem a menor graça.

MAGMA: Há uma necessidade interna, do material, que pode ser estendido para as artes plásticas. Nesse sentido, como é o seu trabalho como gravador?

ALBERTO MARTINS: Nas artes plásticas, a questão da necessidade do material é evidente. Com relação à gravura, se a ferramenta não estiver afiada, se o gravador não souber o corte que vai dar, não faz nada. Se a madeira é dura, como imbuia, é possível conseguir certas linhas muito agudas, muito precisas, e vai ser extremamente trabalhoso desbastar uma área grande na superfície da madeira. Já com uma madeira mais dócil, é possível desbastar grandes áreas com facilidade; no entanto, vai ser muito difícil conseguir uma linha fina e precisa, porque a fibra da madeira tende a quebrar. Portanto, essa relação entre a necessidade interna do material e a forma nas artes plásticas é diretíssima, evidente, salta à vista... Penso que esse aprendizado na literatura é mais sutil, talvez mais difícil de localizar... O bom crítico seria justamente aquele que é capaz de apontar se as relações entre forma e matéria estão se dando de forma adequada ou não. Uma coisa que me parece muito útil, entre poetas, é pegar o texto do outro e ler, em voz alta, com liberdade, e deixar que o outro leia o seu com as inflexões dele... Desse modo, é possível perceber onde cada um dá o ritmo, o que funciona nas várias leituras e o que não.

MAGMA: Sobre a confluência entre artes plásticas e literatura, o que veio antes?

ALBERTO MARTINS: Para mim, veio a literatura.

MAGMA: Haveria um lugar particular para a literatura hoje?

ALBERTO MARTINS: O lugar da poesia é fecundar as outras artes. Como acontece cada vez mais com a música popular que está fecundando outras formas artísticas.

MAGMA: Fica a impressão, para quem lê sua obra, de que não é possível estabelecer uma linha divisória tão nítida entre poesia e prosa. Em *A história dos ossos*, por exemplo, há muitos trechos com procedimentos próprios do registro lírico, tais como rimas internas, paralelismos, gradações etc.

ALBERTO MARTINS: Acho que a observação faz sentido... Inclusive, tenho a impressão de que só consegui escrever *A história dos ossos* depois de ter feito o *Cais*. Parece que os poemas mapearam antes toda a paisagem do litoral...

Poema simples

jogo sobre a mesa
tudo que tenho
e contemplo a extensão de minha
pobreza:

um tampo de mesa sem limites
e os ruídos (inaudíveis) da cidade

contente me calo:
minha reserva de pobreza
é uma promessa de alegria

: Não sei bem quando me dei conta de que no centro do
: *Cais* está o poema “Em torno da cidade”, que tem nove
: partes. É um poema no qual a cidade se vê de cima, de
: baixo, de fora, de dentro... e no final do poema, a ima-
: gem de um morto nas águas — “Da janela vejo / a ca-
: noa que passa / rebocada de borco / feito uma imagem:
: / sem nome / sem corpo / — rio, / pra onde foi o
: outro?”... Eu não sei o quanto era óbvio para mim que
: havia um morto nessa história, numa canoa, que preci-
: sava ser desembarcado. No fundo, *A história dos ossos* dá
: um destino a esse corpo que já estava presente no poema.
: Então faz sentido a sua observação de encontrar o re-
: gistro lírico na prosa. Inclusive, nunca me considerei
: um bom leitor de narrativa; sempre me senti um leitor
: de poesia... O que me levou à prosa foi uma necessida-
: de de deslocar blocos maiores de tempo, maiores do
: que um poema... E o que percebi é que *A história dos*

ossos só se tornou possível quando eu já tinha mapeado o espaço daquela cidade, as situações líricas daquele espaço... Eu gostei de trabalhar com esses blocos maiores e comecei a escrever uns contos, mas ainda tenho muitas dúvidas com relação a procedimentos específicos da prosa. Outro dia eu disse ao Rodrigo Lacerda, que é acima de tudo um prosador, que escrever prosa estava me colocando problemas que os poemas nunca haviam colocado... Agora eu me vejo preocupado em saber se o personagem virou para a esquerda ou para a direita, se a distância entre uma coisa e outra é de cinco, dez ou trinta metros! Como poeta nunca me coloquei esse tipo de questão. O Rodrigo riu, acho que até com alguma satisfação, pois essas são questões que não surgem na poesia, mas a prosa, ou pelo menos certo tipo de prosa, coloca. Essa experiência tem sido nova para mim, não sei exatamente que resultados dará, mas tenho a sensação de ampliar meu campo de ação como escritor.

MAGMA: Será que a ficção de repente não vai levar a um contrafluxo em direção à poesia?

ALBERTO MARTINS: É possível. Inclusive porque, depois dessa experiência com a prosa, aconteceu outra coisa engraçada. Comecei a escrever um texto que achei que seria um poema, mas ele apareceu e se estruturou como uma pequena cena dramática, como um diálogo entre três personagens — na verdade, dois; pois um não falou nada até agora... Certamente isso tem a ver com a prosa; talvez com permitir que existam personagens...

MAGMA: Num período longo de tempo, seus textos foram sendo retomados, num evidente trabalho de concisão, com pequenos deslocamentos e cortes, como é possível perceber pela leitura de sua dissertação apresentada na FFLCH, de sua tese apresentada na ECA e dos livros *Poemas e Cais*. Como se dá esse processo de reescritura?

ALBERTO MARTINS: Não sei se é propriamente uma reescritura, com todo o peso dessa palavra. São versões anteriores. Tem uma coisa que é um pouco

absurda. Eu costumo escrever muito, gastar muito papel; nesse sentido, o corte é meio natural. No primeiro livro, *Poemas*, que é de 1990, o Augusto Massi ajudou muito a cortar. Ele também operava por um “pensamento de corte”, digamos assim. Lemos juntos os poemas e ele fez várias sugestões boas. No *Cais*, os cortes talvez tenham sido ainda maiores, mas não sei dizer quanto.

MAGMA: Não parece ser somente corte, mas uma sedimentação da escrita ao longo de dez anos ou mais.

ALBERTO MARTINS: Acho que me reconheço nesse processo de sedimentação, esses processos lentos, que vão encontrando a sua forma ao longo do tempo. Embora eu preferiria não precisar esperar ciclos tão longos assim, de dez, doze anos ou mais; as primeiras notas para “O cão no sótão”, a primeira novela de *A história dos ossos*, são de 1978...

MAGMA: Em sua dissertação, a segunda parte, “Indagação da poesia” — a primeira parte, “Indagação da paisagem”, é composta por poemas —, poderia ser lida como uma autobiografia intelectual, em que você reflete sobre seu trabalho de criação e convida o leitor ao diálogo, com uma linguagem distante dos padrões acadêmicos. Como ela foi recebida na época?

ALBERTO MARTINS: Foi um percurso curioso. Eu entrei na pós-graduação na FFLCH orientado pelo José Miguel Wisnik, depois de ter feito aquelas viagens ao Peru, Bolívia e México, que me marcaram muito, e um ano após a minha mulher, Gô Kok, ter entrado na pós-graduação em História, também na FFLCH. Eu não tinha muito claro o tema do meu trabalho, mas sabia que seria algo sobre as leituras que eu havia feito de Rimbaud e Mallarmé... Mas no meio do caminho surgiram também essas paisagens da América, e eu não sabia como juntar essas duas coisas num trabalho de pós-graduação. Durante o curso de pós, todas essas perguntas começaram a tomar corpo nos poemas, tanto a relação com as paisagens como as respostas que eu precisava dar ao Rimbaud e ao Mallarmé... Com os poemas acontecendo (são os poemas que estão no *Cais*) e várias transformações na vida pessoal (a essa altura eu comecei a dar aulas de gravura no Museu Lasar Segall, no MAC e numa faculdade particular), achei que não ia mais fazer pós-graduação. Pedi trancamento do curso por dois anos e ao fim desse prazo estava me dirigindo à Letras para pedir o desligamento definitivo quando encontrei, na porta do prédio, o Lafetá. Nós não tínhamos intimidade, mas eu havia seguido o curso dele sobre Graciliano na pós, e começamos a conversar. Eu expus a situação, falei dos poemas, falei que ia me desligar, e ele disse que não; que havia espaço para apresentar os poemas, que eu fizesse um pequeno texto reflexivo acerca deles... E foi isso que tornou possível meu mestrado. O José Miguel não poderia sugerir isso para mim pois, sendo meu orientador, isso soaria como um favorecimento em vista da amizade, mas, com a sugestão partindo de outro professor, ele pôde encampar a idéia e topou.

Mas há também um outro aspecto, que vem das conversas com o Jardim. Eu comecei a freqüentar as aulas de gravura do Jardim em 1981, bem antes de entrar na pós. E ele sempre insistiu que um artista plástico devia estar presente na universidade pela via do trabalho plástico, e não por

Duas vezes Attila József
(1905-1937)

1. não teve pai
não teve mãe
seus tios lhe disseram que seu nome
não era um nome

só mais tarde
descobriu nos livros que havia um áttila
rei dos hunos
e se reconheceu

eu não falo húngaro
a sua língua
mas também o reconheço
pobre
entre os mais pobres
o poeta que disse:

Se tens fome, aceita como prato um
papel em branco;

mas se encontrarmos alguma outra
coisa,
então deixa que eu também coma. Eu
também,
eu também tenho fome

2. esta noite
eu tenho quarenta e oito
ele terá sempre
trinta e um, trinta e dois

eu leio no meu quarto
os poemas de attila józsef
numa edição de bolso
em castelhano

ele erra
nos arredores da estação
à espera de um trem de carga
em balatonszárszó

uma produção de outra natureza; assim mestrado e doutorado deviam ser defendidos pelo artista com o próprio trabalho. Essa é uma questão importante a ser discutida na universidade — é preciso entender que, na arte, a inteligência está no *fazer* e não necessariamente no *discorrer sobre*. Existem artistas plásticos — vale o mesmo para o arquiteto — que têm um pensamento espacial altamente desenvolvido e pouca prática de escrita. A exigência acadêmica do “texto”, no caso do artista, desvia o trabalho de arte do seu verdadeiro lugar e cria uma armadilha muito comum, que é o artista montar um discurso sobre o próprio trabalho e passar a acreditar nesse discurso. Isso é um equívoco brutal. Como eu convivía com essas questões nas aulas do Jardim, isso também foi importante para que eu apresentasse os poemas no mestrado.

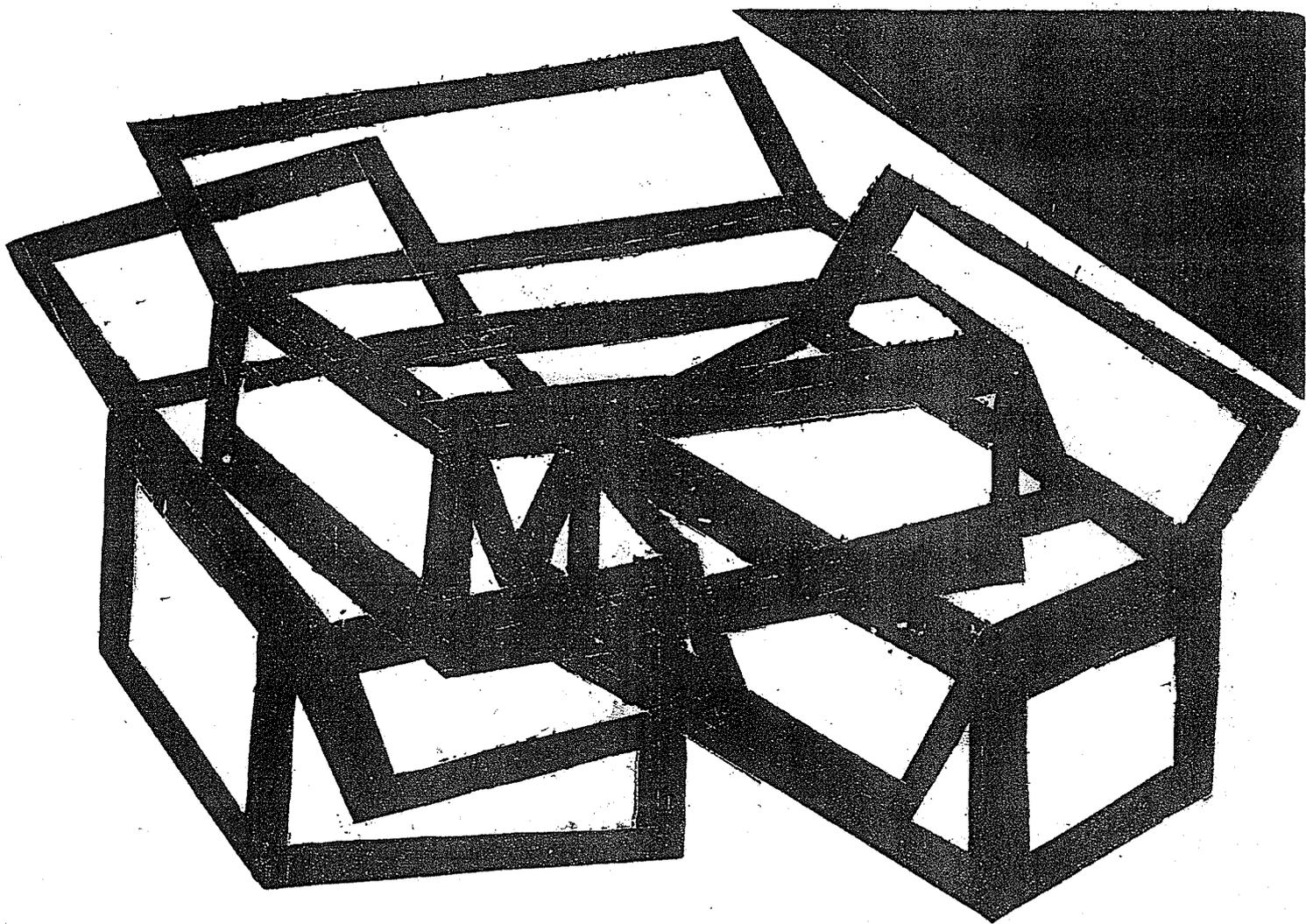
MAGMA: As suas aulas com o Jardim começaram em 81 quando você ainda estava na graduação em Letras?

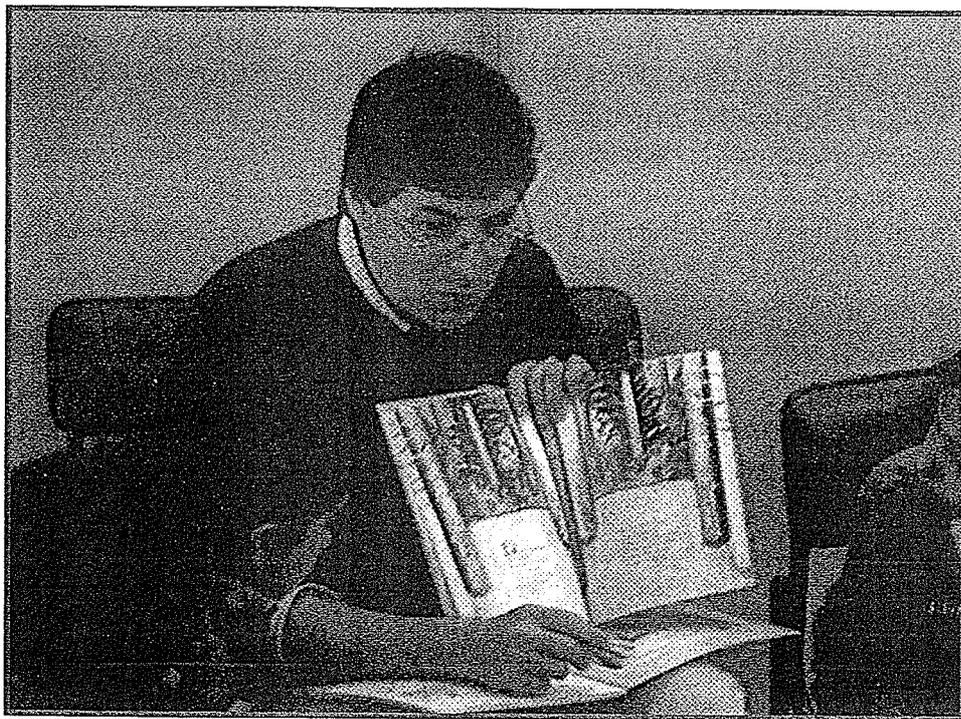
ALBERTO MARTINS: Quando eu estava terminando a graduação; eu desenhava muito, sobretudo na beirada dos cadernos. Então fiz alguns desenhos maiores e enviei para um salão de arte jovem em Santos. Era um salão relativamente importante na época e ganhei um prêmio. Pensei que aquilo podia ter algum desdobramento. Um ex-aluno de Letras, o José Antônio Arantes, poeta e tradutor que hoje mora em Londres, havia estudado gravura com o Jardim. O Alcides Villaça me indicou o Zé Antônio, que tinha sido aluno dele, e por aí que cheguei ao Jardim. Fui fazer as aulas de gravura com o Jardim primeiro na FAAP, como ouvinte, depois na ECA... Eu me lembro que ele me perguntava sempre: “mas isso é desenho de poeta ou de artista plástico?”. Eu não sabia responder.

MAGMA: Mas ele estava provocando ou ele percebia contaminações?

ALBERTO MARTINS: Ele estava provocando... E eu não tinha outro jeito senão continuar fazendo, ir à aula seguinte e fazer, fazer... Assim a gravura, as artes plásticas, foram ganhando um peso na minha vida que eu nunca havia imaginado. Uma estratégia que adotei foi não tentar responder aos problemas que isso me trazia de um ponto de vista propriamente intelectual. Certamente é uma matéria muito interessante fazer as conexões entre o ato da escrita e o ato de gravar; é possível ir a Derrida, a Benjamin... Mas eu elegi não fazer isso, porque se o fizesse provavelmente acabaria não fazendo o trabalho e eu estava mais interessado em fazer o trabalho e deixar que ele mesmo fosse respondendo a essas questões... Quando eu estava me formando, boa parte dos amigos e colegas foi para a universidade, dar aulas e seguir carreira acadêmica. Mas naquele momento, a literatura (entenda-se a arte) e a carreira acadêmica me pareciam coisas excludentes — o que, provavelmente, reflete aqueles impasses dos anos 70, de que falávamos há pouco, quando as escolhas eram sempre excludentes. Não digo que sejam incompatíveis hoje; nem que o sejam para todo mundo, mas era assim que eu percebia as coisas na época.

No fundo, há uma questão bem importante aí, que é — quais são as escolhas que uma pessoa, no caso um artista, tem que fazer para que o seu trabalho criativo se desenvolva? É muito difícil responder a isso, mas uma coisa central é perceber quais são as perguntas que te levam ao trabalho e as perguntas que te desviam dele. E mesmo dentro das perguntas que levam ao trabalho existem as perguntas fortes e as perguntas fracas. De certo modo, você emerge na cultura num determinado momento e se depara com as perguntas com que vai trabalhar pelo resto da vida. Essas perguntas não são perguntas de cunho pessoal, subjetivo, embora a gente as experimente como tal, mas são perguntas do tempo, perguntas históricas, que estão em ebulição à espera de serem formuladas. Em alguma medida, acho que essas perguntas são geracionais (mas só na medida em que cada geração assinala uma certa inflexão no tempo), isto é, cada geração se depara de novo com um estoque de perguntas a trabalhar. E dentro desse estoque existem as perguntas fortes e as fracas.





Eu tendo a acreditar que é muito difícil trocar de pergunta — ela se desdobra, se expande, tomara que se aprofunde, mas é muito difícil trocar de pergunta. Por isso, ter perguntas fortes e ser fiel a elas é uma questão decisiva para o artista. A questão que me faço é: quais são as perguntas das gerações mais novas? São perguntas de que ordem? É uma questão importante porque a trajetória de um artista depende em grande parte dessas perguntas que o afetaram num momento de formação, quando ele começou a olhar o mundo, e existem momentos cujas perguntas são mais fortes, mais fecundas...

MAGMA: E existiria algum solo histórico mais propício para perguntas mais fecundas?

ALBERTO MARTINS: Acho que existem condições históricas que aglutinam os talentos e os fazem amadurecer rápido, enquanto outras atuam como um abafamento e exigem maior esforço. Se não estou enganado, o Lafetá dizia ao Murilo Marcondes de Moura, que foi meu colega e hoje é professor, “a geração de vocês é uma geração destramada” — entendo, uma geração sem trama porque vivendo justamente um momento de impasse político, cultural... Num caso desses, as coisas se tornam mais lentas e os projetos, de difícil execução. A coleção “Claro Enigma”, inventada e realizada pelo Augusto Massi, foi uma tentativa de responder a isso, de reunir novamente os poetas, juntar um mais velho e um mais novo, e tramar novamente os fios... Quanto às perguntas propriamente, não sei dizer, mas no que toca à possibilidade de realização, as coisas hoje me parecem mais propícias...

MAGMA: Como a crítica poderia ajudar nessa elaboração de perguntas?

ALBERTO MARTINS: Acho que a crítica ajudaria muito situando as pergun-

tas que estiveram em jogo nos últimos 30, 40 anos, e aquelas que ainda estão em pauta hoje, e que respostas a poesia deu ao longo desse tempo. Isso não para estabelecer critérios de valor, mas para que leitores e escritores possam se situar e saber de onde estão partindo.

Nesse sentido é que o ensaio do Marcos Siscar me pareceu tão pertinente, pois aponta nessa direção, de tentar entender o impasse dos anos 70 e como ele afetou — ou não — a possibilidade mesma de conexão com as matrizes que vêm do Modernismo. A minha impressão é que, se não houver um entendimento claro desses desdobramentos, vai ficar difícil para uma geração mais nova contactar perguntas fortes.

MAGMA: É interessante como os posicionamentos críticos podem gerar colocações fecundas. Pequenos recortes, tentativas de interpretação podem estimular debates interessantes. Na literatura o trabalho de interpretação do presente parece ser mais difícil do que, por exemplo, na sociologia, na economia. E nas artes plásticas, como isso funciona? As artes plásticas estão mais sujeitas às redes internacionais do que a literatura?

ALBERTO MARTINS: No mercado globalizado, as artes plásticas são uma moeda de troca mais fácil, mais rápida; pelo menos mais rápida do que a literatura, que pede um tempo de apreciação diferente, embora também esteja sujeita a manipulações. Acho o caso do Banco Santos emblemático do que se passou na cultura nos anos 90: uma grande armação financeira que usou as artes plásticas como porta de entrada para o mercado, a política, o governo, as colunas sociais... Acho que merece um estudo aprofundado.

MAGMA: Para finalizar, olhando suas esculturas aqui no seu ateliê, você parece construir, com madeira e ferro, formas que podem ser manipuladas, que parecem ter vida própria. Lembram também as gravuras de *Cais*.

ALBERTO MARTINS: Em certo momento, a experiência da gravura passou a pedir também a da escultura. Fiz relevos em madeira e pelo menos um em ferro, que não ficou bom. Depois fiz uma série de peças maiores que partiam de um bloco único que ia se subdividindo, criando ritmos, um ritmo meio devedor do Brancusi, escultor que admiro, a ele e ao Amílcar de Castro. Mas chegou um ponto em que elas não funcionavam mais, pareciam aprisionadas; parecia que havia um dilema entre a obra ser uma unidade (que era o bloco de madeira de onde ela partia) e querer ser outra coisa. Parei com a escultura por certo tempo e me voltei para as gravuras; foi quando surgiram as gravuras da série *Cais*, que tem muitas vezes uma grande massa negra e outra que se atraca, ou se solta dela. Quando voltei à escultura, decidi não partir de um bloco único, uma unidade já dada, mas de duas coisas heterogêneas para aí tentar a unidade. Os dois materiais que eu tinha à mão, que me eram próximos, eram justamente a madeira e o ferro — que estão presentes na xilogravura. Só depois lembrei que eles também estão presentes num cais, num ancoradouro...

MAGMA: Dependendo do olhar, do ambiente em que estão, suas esculturas vão tomando outras formas...