

“Todo livro é duplo, triplo, ou seja, mais do que um”: uma conversa com o professor e poeta Sérgio Medeiros sobre questões poéticas, mitológicas e estéticas

Sérgio Medeirosⁱ

Entrevistadores:

Thayane Verçosaⁱⁱ

Lais Alvesⁱⁱⁱ

Fabiana Lessa^{iv}

A sólida e admirável trajetória do professor Sérgio Medeiros explica e justifica a sua presença como entrevistado neste número da *Palimpsesto*. Professor titular junto ao departamento de Língua e Literatura Vernáculas, na Universidade Federal de Santa Catarina, ele possui mestrado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo, doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela mesma Universidade, e realizou, também, estágio de pós-doutorado na

ⁱ Sérgio Medeiros é professor, poeta, tradutor e ensaísta. Ganhou o Prêmio Literário Biblioteca Nacional 2017 na categoria Poesia, com o livro *A idolatria poética ou a febre de imagens*. Entre março de 2010 e julho de 2013 foi o diretor executivo da editora da UFSC. Publicou várias traduções e cinco livros de poesia (finalista do prêmio Jabuti 2010 e semifinalista do prêmio Portugal Telecom 2010). No Brasil, lançou *Figurantes* (2011), *Totens* (2012), *O choro da aranha* (2013), *O desencontro dos canibais* (2013), *O fim de tarde de uma alma com fome* (2015) e *A formiga-leão e outros animais na Guerra do Paraguai* (2015). Desde 1997 vem reeditando a obra do Visconde de Taunay. Ensaios, poemas e prosas de Sérgio Medeiros estão disponíveis em: <https://www.glifoetra.com/poesia/>

ⁱⁱ Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Bolsista Capes. thayanevercosa@hotmail.com

ⁱⁱⁱ Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista CAPES. lais.alvessouza@yahoo.com.br

^{iv} Doutoranda em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. fabianapl.oliveira@gmail.com

Stanford University (2001). Com uma carreira acadêmica bastante plural, centrada em temas como literatura indígena, narrativas míticas, literatura-mitologia-viagem, mitoliteratura-arquétipos, herói-mito-deuses e poesia, o nosso entrevistado também tem uma relevante carreira de tradutor, tendo traduzido para o português textos até então inéditos em nossa língua, como *O manuscrito de Huarochiri* e *Popol vuh*, além de ter organizado coletâneas como *Makunaima e Jurupari: cosmogonias ameríndias* (2002).

Além de toda essa extensa e produtiva carreira acadêmica, o nosso entrevistado também tem uma belíssima trajetória como poeta e artista visual. Apenas neste ano, por exemplo, ele já publicou *O Espelho de Huarochiri* e *Veritotem*; no ano passado, publicou *A visual Finnegans Wake on the Island of Breasil*, uma versão poética de *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce, e *Um Macunaíma visual*, obra na qual revisita mitos ameríndios e deseja mostrar as diversas facetas do herói Macunaíma.

É com muita alegria e grande satisfação que publicamos esta entrevista com o professor e poeta Sérgio Medeiros, que rapidamente aceitou o nosso convite, sendo muito receptivo e generoso em relação às reflexões que lhe propusemos nestes tempos tão complicados. Gostaríamos também de ressaltar que foi um prazer conhecer melhor e aprender tanto com a produção acadêmica e poética de nosso entrevistado, pesquisador de assuntos tão relevantes, complexos e necessários.

“Todo livro é duplo, triplo, ou seja, mais do que um”: uma conversa com o professor e poeta Sérgio Medeiros sobre questões poéticas, mitológicas e estéticas



Imagem 1: “Uma massa nebulosa em homenagem a L. Wittgenstein” do e-book *Friso de caligrafia e outros poemas [Calligraphy Frieze and Other Poems]* (2020).¹

PALIMPSESTO

1) Há mais de três décadas, pelo menos desde a sua dissertação de mestrado, intitulada “O Dono dos sonhos – um estudo das narrativas do índio Xavante Jerônimo Tsawé”, o senhor vem pesquisando diversas cosmogonias e diferentes narrativas míticas, indígenas e heroicas, tendo não apenas publicado inúmeros textos sobre esses assuntos, mas também traduzido para o português uma das mais relevantes cosmogonias do Novo Mundo, conhecida como *Popol Vuh*. Assim, considerando sua sólida trajetória e extensa produção acadêmica na área, gostaríamos de saber: (a) Como se deu o seu interesse pelos mencionados temas? (b) Na sua opinião, quais são os autores incontornáveis, hoje, para quem deseja se aprofundar em tais assuntos? (c) Como anda este campo de estudos dentro e fora do Brasil?

SÉRGIO MEDEIROS

Começarei com um dado biográfico: nasci em Bela Vista, uma pequena cidade na fronteira com o Paraguai, no Mato Grosso do Sul. Cresci ouvindo três línguas, sendo uma

delas indígena: português, espanhol e guarani (na verdade, uma modalidade do guarani, a urbana, falada pela população mestiça e pelos brancos). Minha avó paterna era fluente em guarani, e meu pai também. Do lado materno, algumas tias falavam ou entendiam o guarani. Alguns primos também falavam guarani. No dia a dia, usávamos muitas frases e expressões em guarani e espanhol. Eu não falava o guarani urbano, usado em todo o Paraguai e em toda a fronteira do Brasil com o Paraguai, e tampouco era destro no *jopara* (pronuncia-se “djopará”), uma mescla de guarani com português e espanhol. Então, desde pequeno, por ter sido criado na fronteira, tive um interesse pela cultura indígena, pela herança ameríndia. Anos mais tarde, passei temporadas em Assunção, estudando o guarani e pesquisando sobre a Guerra do Paraguai, sobre a qual escrevi um ensaio, conforme falarei no final desta entrevista.

Na adolescência, me mudei para Campo Grande, estudei no colégio Dom Bosco, administrado pelos salesianos, e fiquei encantado com o museu de Antropologia dessa instituição. Também pude ouvir etnógrafos discorrerem sobre as populações indígenas do meu estado, ao mesmo tempo que consultava, pela primeira vez, o “livro sagrado”, a famosa *Enciclopédia bororo*, em três volumes, um deles prefaciado pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss. Mergulhei depois na leitura de outros livros de Antropologia, assinados por grandes autores, como Guido Boggiani e Darcy Ribeiro, que viveram entre os índios do Mato Grosso do Sul e escreveram sobre eles. A arte gráfica dos índios me interessou muito, e também a pintura facial. Nessa época, meu sonho era estudar Artes Plásticas, para aprofundar justamente minhas pesquisas sobre a arte visual indígena, mas no meu estado não havia nenhuma instituição que oferecesse o curso que eu queria. Tampouco havia uma faculdade de Antropologia... Então acabei fazendo Engenharia Civil, por falta de opção, mas no terceiro ano me dei conta de que o curso, excessivamente técnico e voltado para a construção de obras convencionais, não poderia me proporcionar uma formação artística na área do desenho; a solução, apoiada pela minha família, foi começar o curso de Letras à noite e continuar com o de Engenharia Civil de dia. O curso de Letras era fraco e não me ensinou nada, mas o diálogo com os etnógrafos salesianos foi muito rico. Tranquei o curso de Engenharia Civil e nunca mais reví os colegas nem os professores, pois em seguida fiz mestrado e doutorado em São Paulo, na USP, na área de Teoria Literária, com uma passagem por Paris entre 1994 e 1995, onde pude levar avante uma pesquisa sobre heróis indígenas. Tive nessa ocasião contato com Lévi-Strauss. O

coordenador do meu estágio parisiense foi Jean-Pierre Vernant, um renomado helenista. Nesse momento, duas das referências da minha vida intelectual se consolidaram: os mitos ameríndios e os mitos clássicos.

Graças ao apoio de etnógrafos salesianos, passei temporadas de estudos em aldeias xavantes e bororos, no leste do Mato Grosso (quando entrei no ensino médio, o meu estado, que era vasto, foi dividido em dois), onde conheci Jerônimo Tsawé, um grande narrador e grande calígrafo. Foi ele que me ensinou a desenhar, não o curso incompleto de Engenharia Civil. Meu contato com Jerônimo se deu há mais de 30 anos, e desde então guardo comigo a escrita assêmica desse mestre, a qual reproduzi na capa do meu livro *Figurantes* (2011) e nas páginas de *Trio pagão* (2018), que também contém a minha própria escrita assêmica, que é apresentada, no livro, por Gonzalo Aguilar, especialista argentino em poesia visual.

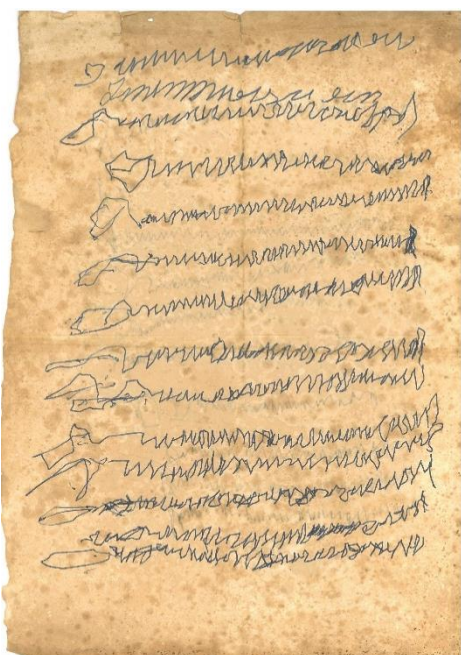


Imagem 2: a escrita assêmica de Jerônimo Tsawé, índio xavante, feita no final dos anos 1990.

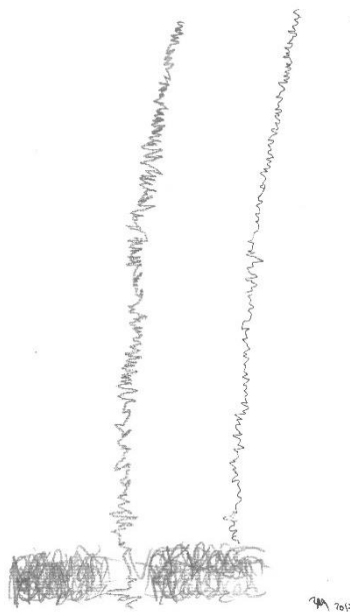


Imagem 3: um poema meu, que também usa a escrita assêmica, publicado no livro *Trio pagão* (2018).

No Brasil, quem quiser hoje entender e discutir a literatura indígena num contexto amplo, latino-americano, e em constante diálogo com autores consagrados, como Guimarães Rosa e Roa Bastos, deve ler o livro de Lúcia Sá, *Rain Forest Literatures*.

Existe uma tradução brasileira, *Literaturas da floresta*, com prefácio de minha autoria. Quem quiser, depois disso, verificar o potencial literário dos cantos indígenas e as possibilidades de sua recriação em português, sugiro que frequente os ensaios de Pedro Cesarino, os quais ele assina com estudiosos indígenas. Finalmente, há numerosas traduções, hoje, de textos indígenas, feitas pelos próprios falantes das línguas nativas do nosso país, que devem ser consultadas e saboreadas. Não poderei, contudo, enumerar todos aqui.

Gostaria de citar, para concluir, um livro importante de 1998, *Crisantempo*, de Haroldo de Campos, cuja leitura (sempre retomada por mim) é muito enriquecedora. O ocidente e o oriente, a arte de vanguarda e a arte indígena clássica (o canto “náhuatl; nota só”, por exemplo), a criação e a recriação (ou tradução), a palavra e a imagem – tudo isso está nesse livro, um livro que é uma massa nebulosa e um laboratório fascinantes. Haroldo de Campos traduziu um dos meus poemas favoritos, “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, de Mallarmé. Acabei me tornando amigo e colaborador dele, como ainda falarei.

Não custa lembrar ainda que a capa da famosa antologia de poesia visual e verbo-visual *Viva vaia*, de Augusto de Campos, com seus triângulos vermelhos e brancos, foi, como o próprio autor declarou em uma mensagem a Dirce Waltrick do Amarante, inspirada em parte em pirâmides mexicanas, que ele visitou na época em que ministrou um curso na Universidade do Texas sobre Sousândrade, autor do épico *O Guesa*, criado a partir de fontes indígenas latino-americanas.

PALIMPSESTO

2) Neste ano um dos livros organizados pelo senhor, *Makunaima e Jurupari: cosmogonias ameríndias*, completa duas décadas de publicação. Composta pela primeira tradução integral para o português de *A lenda de Jurupari* – escrita em nheengatu pelo índio Maximiano Jorge, traduzida e publicada originalmente em italiano por Ermano Stradelli, em 1890 –, e por uma nova tradução das aventuras de Makunaíma – a “versão que inspirou a Mário de Andrade a composição de seu famoso ‘herói sem caráter’” (MEDEIROS, 2002, p. 11) –, a obra também traz diversos ensaios sobre os aspectos estéticos e antropológicos das mencionadas narrativas. No seu ensaio “As muitas lendas em torno de uma lenda...”, o senhor se debruça sobre a complexa autoria da narrativa, refletindo acerca da influência de Ermano Stradelli na escrita da mesma, e revela a dificuldade, quiçá, a impossibilidade, de enquadrar Jurupari em um dos cinco papéis dos

heróis indígenas definidos por Egon Schaden. Nesse processo, o senhor cita o professor Héctor H. Orjuela, que, em alguma medida, equipara *Popol Vuh* e a *A Lenda de Jurupari* em termos de “[l]a penetración de lo occidental [...] en los mitos americanos y en toda la literatura ameríndia” (ORJUELA *apud* MEDEIROS, 2002, p. 266). Assim, lembrando que no III Festival de Poesia do Recife, em 2014, o senhor participou de uma mesa intitulada “*Popol Vuh* e Jurupari: poesia ameríndia e o sagrado”, gostaríamos de saber: o senhor enxerga semelhanças entre as duas narrativas? Quais? Quais seriam as principais diferenças? As duas narrativas são comparáveis em termos de impactos culturais e influência na literatura?

SÉRGIO MEDEIROS

Quando decidi preparar esse volume, *Makunaíma e Jurupari*, que espero seja reeditado com uma revisão cuidadosa do texto, eu já havia iniciado a minha pesquisa sobre os heróis dos povos jê (xavante, caiapó etc.), a qual depois aprofundi na França. Os dois heróis do Norte, Makunaíma (ou Makunaima) e Jurupari não são jê, mas eu estava muito interessado em compará-los com os heróis dos mitos narrados, entre outros, por Jerônimo Tsawé, cujo ambiente é o cerrado e não a floresta amazônica. Foi então que conheci Haroldo de Campos, de quem partiu o convite para eu reunir, num só volume a ser editado pela Perspectiva, as aventuras dos dois grandes heróis amazônicos. Como todos sabem, Haroldo de Campos escreveu uma tese sobre o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e conhecia profundamente a bibliografia sobre esse herói e sobre Jurupari. Aliás, a relação dos poetas concretos com a literatura indígena é um tema que precisa ser mais bem estudado. Haroldo de Campos, por exemplo, tinha um pé na Bauhaus e outro na aldeia indígena, tal qual Josef Albers, o professor e artista construtivista que estudou as pirâmides do México. Sempre admirei isso e, de certa maneira, também pretendo, ainda hoje, ter um pé nas vanguardas históricas e outro nas literaturas ameríndias.

Posso mostrar como aproximo os dois campos artísticos citando um fato recente: em 2021, publiquei dois e-books que dialogam entre si: *A Visual Finnegans Wake on the Island of Breasil* e *Um Macunaíma visual*. O primeiro é uma versão visual do último romance de Joyce (criei uma imagem para cada página do livro original) e, o segundo, uma versão também visual do primeiro mito da coleção de mitos de Makunaíma de Koch-Grünberg, que Mário leu em alemão e incorporou ao seu romance. Joyce, em *Finnegans*

Wake, mostra que tudo escreve, a começar pela própria Terra; então me pus a buscar as várias escritas, arcaicas, oníricas ou modernas, que o romance registra ou sugere.



Imagem 4: uma imagem do livro *A Visual Finnegans Wake on the Island of Breasil* (2022).



Imagem 5: uma imagem do livro *Um Macunaíma visual* (2021).

Os poetas e os escritores sabem que a floresta pensa, que a floresta escreve, por isso não aprecio nem uso a dicotomia entre literatura e plantas, como se as plantas só pudessem ser personagens e não as próprias autoras dos textos, por exemplo, ou entre literatura e animais – os animais escrevem, simplesmente, e pensam, e olham. Os antropólogos sabem muito bem que tudo escreve. E Mário de Andrade também sabia. Não por acaso, o personagem Macunaíma é um especialista em hieróglifos. Ele é, por assim dizer, o nosso Humpty Dumpty, o hermenauta de Lewis Carroll que sabia interpretar todos os poemas, tanto os publicados quanto os inéditos e os que sequer ainda haviam sido esboçados... O Macunaíma de Mário de Andrade viaja pelo Brasil interpretando todos os petróglifos que encontra pelo caminho. Ele mostra que a escrita, no nosso país, é muito antiga, é milenar. O Brasil está todo escrito, por humanos e inumanos. Nesse sentido, as viagens de Macunaíma, velozes e inesperadas, podem ser comparadas a uma exploração ágil de textos acessíveis hoje na internet.

Quanto a Jurupari, ele tem a pedra mágica que é uma espécie de celular que mostra o que está acontecendo em outros lugares, ou o que aconteceu no passado. Os tempos se embaralham nas aventuras desse reformador que veio à floresta na condição de enviado do deus Sol para devolver o poder aos homens. Basicamente, o enredo fala de uma guerra de homens contra mulheres, e o elemento erótico é muito importante nele. Também a música e a dança são temas dos mais relevantes. Se o poder político é a grande questão, o sexo e a arte giram em volta dele, criando a espessura cultural e artística de um mundo complexo em todos os sentidos. Considerado “o filho da fruta”, Jurupari deve sua existência ao sexo vegetal, um tema muito frequente nos mitos ameríndios. O sexo vegetal está no *Popol Vuh*, que Gordon Brotherston e eu traduzimos para o português, e está na *Lenda de Jurupari*, que Aurora Bernardini traduziu para o português a partir do italiano, já que a versão original, em nheengatu, se perdeu.

O sexo vegetal, estudado por Lévi-Strauss e outros, pode ser descrito como uma relação, consentida ou não, entre uma virgem e um árvore, uma fruta, uma raiz... Um deus ou uma criatura sobrenatural deixou seu sêmen na árvore, na fruta, na raiz... Esse assunto sempre me interessou muito, por isso escrevi o livro *O sexo vegetal*, de 2009, que é um poema verbo-visual no qual discuto esse tema à luz dos mitos ocidentais e orientais... Macunaíma, ou Macunaima (a pronúncia sem hiato é mais congenial ao espanhol que se fala além do monte Roraima), também faz sexo vegetal, passando frutas no próprio pênis. Isso está na primeira narrativa da coleção de Koch-Grünberg. No meu e-book *Um Macunaíma visual* eu fiz um desenho para mostrar essa atitude do herói. Convém lembrar que o erotismo que encontramos no romance de Mário de Andrade tem sua raiz provavelmente no erotismo de Jurupari. É o erotismo amazônico, por assim dizer.

Assim, há muitos pontos de contato entre os textos indígenas clássicos, e eu poderia incluir nessa lista de clássicos o épico andino *O manuscrito de Huarochiri*, onde o sexo vegetal, para continuar nessa toada que me é tão cara, se faz presente e provoca uma revolução no enredo. Não sei se poderei afirmar, por conta disso, que todas as quatro narrativas são semelhantes. São, isso sim, muito diferentes entre si. Pois foram recolhidas em circunstâncias específicas, e isso acabou determinando a sua forma e o seu conteúdo.

A cada releitura desses relatos míticos, um novo aspecto do texto vem à tona e se sobrepõe aos outros, alterando nossa apreensão do conjunto. Neste ano publiquei um livro de bolso sob o título *O espelho de Huarochiri*, no qual, na forma de um poema verbo-

visual, tento reler as aventuras de Don Cristóbal, um dos protagonistas do épico andino. O pano de fundo é uma guerra religiosa que opõe os deuses andinos ao Deus cristão. Ocorre o eclipse solar, e essa cena me levou a rever uma experiência de vanguarda de Malévitch: a criação do quadrado, do círculo e da cruz negros do suprematismo, que começou com a criação da ópera futurista *A vitória sobre o sol*, de 1913, na Rússia. É então possível ler o texto do século XVII à luz de um manifesto suprematista do século XX, assinado por um artista ucraniano, Kazimir Malévitch. Esse “embaralhamento” de tempos, como eu afirmei, já existe na *lenda de Jurupari*, “embaralhamento” que a internet de hoje leva ao paroxismo.

PALIMPSESTO

3) Em *Casa-grande & senzala* (1933), Gilberto Freyre, ao reproduzir e comentar o processo de surgimento de Macobeba,² explicando-o em termos antropológicos e sociológicos, diz: “Por uma espécie de memória social, como que herdada, o brasileiro, sobretudo na infância, quando mais instintivo [...], se sente estranhamente próximo da floresta viva, cheia de animais e monstros [...]. O menino brasileiro do que tem medo não é tanto de nenhum bicho em particular como do bicho em geral [...]. Um bicho místico, horroroso, indefinível; talvez o carrapatu. [...]. Talvez o *hipupiara*; ou o *macobeba*, [...]. Quase toda criança brasileira, mais inventiva ou imaginosa, cria o seu *macobeba*, baseado nesse pavor vago, mas enorme, não de nenhum bicho em particular – nem da cobra, nem da onça, nem da capivara – mas do bicho – do bicho tutu, do bicho carrapatu, do zumbi: em última análise do Jurupari” (FREYRE, 1961 [1933], p. 182). Ao atribuir um caráter nacional a um certo imaginário atávico brasileiro – que teria sido herdado dos índios –, o medo do “bicho em geral”, Freyre elenca uma série de criaturas monstruosas que, em última instância, remontariam a Jurupari. Se lembrarmos que Jurupari foi fortemente combatido pelos jesuítas na catequização, sofrendo um processo de “satanização”³ – em um episódio de violência simbólica, uma vez que uma significação estranha e estrangeira foi imposta como legítima pelo colonizador a um determinado símbolo da cultura colonizada –, percebemos que Gilberto Freyre contribui diretamente para dissimular as relações de força, que implicam uma brutal desigualdade, na base desse processo. Assim, gostaríamos de saber: em que medida esse imaginário nacional atribuído por Freyre interfere na complexidade original do Jurupari protagonista da lenda? Na sua opinião, pensando em termos de sobrevivência de Jurupari na cultura popular, a visão de Freyre, isto é, a de Jurupari satanizado, seria a predominante? Poderíamos pensar que esse imaginário popular do “bicho” é algo datado e superado?

SÉRGIO MEDEIROS

Discorrerei sobre esse tema como poeta, portanto começarei citando o livro *Contos de duendes e folhas secas*, um livro sobre a infância e a adolescência que publiquei em 2016. Os duendes do título são pequenos índios guaranis que habitam o Paraguai e que facilmente cruzam a fronteira e depois se estabelecem no Brasil. Eles são efetivamente citados em alguns mitos indígenas que li, nos quais são chamados de “comida de gavião”, pois essas aves podem levá-los no bico. Não os descrevo como monstros, na minha prosa poética, mas como figuras estimulantes, como chispas que aguçam a imaginação e estimulam as ações do protagonista, um adulto que é também simultaneamente criança e adolescente. Cada duende é um pequeno *trickster*, um ser desnorteante... Com isso quero dizer que é possível ler o “folclore” de muitas maneiras, ora destacando aspectos demoníacos dos personagens, ora valorizando seu poder de enriquecer a nossa experiência, fazendo-nos, por exemplo, refletir sobre as raízes culturais brasileiras, como é o meu caso. Aliás, esses enredos nos fazem sonhar com essas raízes, no sentido de recriá-las sempre, como uma seiva da qual não podemos abrir mão, pois somos brasileiros plurais. No meu livro, por meio de duendes que somem e reaparecem inexplicavelmente, o narrador recria as relações do Brasil com o mundo (com a Europa, com os Estados Unidos, com Cuba...). A visão maniqueísta do passado não faz parte do meu livro, que possui uma continuação ainda inédita, *O cogumelo dos duendes coroados*, no qual discorro sobre as utopias indígenas e o sexo interespécies (no caso, entre humanos e animais), um tema comum nos mitos indígenas que tem uma dimensão ética e pedagógica que nós, não índios, não sabemos ao certo como ler e avaliar. Certamente o sexo interespécies será considerado, tal como narrado nos mitos e também no meu livro inédito, como um tipo de perversão, como algo demoníaco.

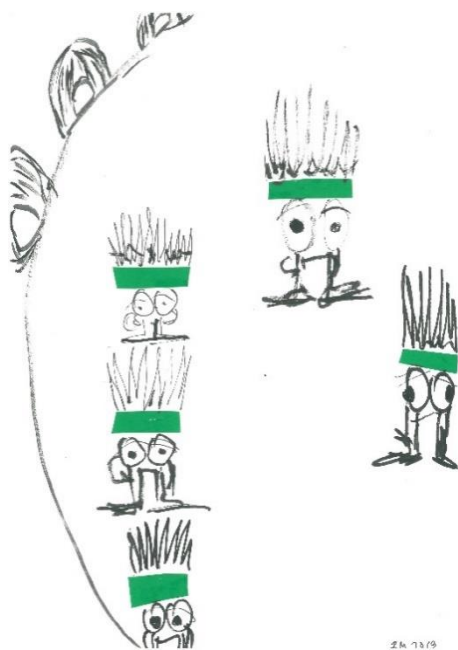


Imagem 6: imagem de minha autoria que representa os duendes coroados, do livro inédito *O cogumelo dos duendes coroados*, que é uma continuação de *Contos de duendes e folhas secas* (2016).



Imagem 7: imagem de *Dicionários de hieróglifos* (2020), um poemário visual sobre o rio Apa que divide o Brasil do Paraguai, área de origem dos duendes coroados que atuam no livro *Contos de duendes e folhas secas* (2016), do qual *O cogumelo dos duendes coroados* é a continuação.

Posso também admitir que Jurupari, um grande herói do Brasil Amazônico (e da Colômbia), tenha assumido, no processo de integração à nossa cultura por meio do que chamamos relatos folclóricos, um processo de deformação notável, no Sudeste e no Sul do país, deformação que acabou por transformar o filho de um deus do panteão indígena amazônico em enviado do demônio do catolicismo, podendo até mesmo encarnar esse próprio demônio em várias regiões do Brasil. Para alterar essa visão limitada e empobrecida do “filho da fruta”, precisamos fazer circular no nosso país a versão do mito de Jurupari escrita originalmente em nheengatu por um índio mestiço, Maximiano José Roberto, a qual depois foi traduzida para o italiano por Ermanno Stradelli, um grande especialista na língua geral. Felizmente, essa versão italiana (a única que temos do texto original) chegou ao português pelo trabalho de Aurora Bernardini, responsável também pela reedição do *Dicionário de Nheengatu-Português/Português-Nheengatu*, de Stradelli.

Tanto Macunaíma como Jurupari são heróis continentais, não são só do Brasil, como disse Mário de Andrade, ao se referir ao protagonista do romance *Macunaíma*. Segundo algumas versões da lenda de Jurupari, ele nasceu na Colômbia e depois veio para o nosso país, e hoje é considerado, pela população do país vizinho, um herói

nacional. Então, precisamos fazer uma pesquisa para verificar como Jurupari foi e é visto na Colômbia, assim como será interessante também pesquisar os vários avatares de Macunaíma, ou Macunaima, ou Macunaimã, na Venezuela. Além disso, precisamos levar em conta nesse debate que a versão de Stradelli é contestada por certos especialistas em narrativas indígenas...

Macunaíma não tem um nome só, mas vários, porque as suas aventuras são narradas por diferentes povos, em português, em espanhol e em várias línguas indígenas... A mesma coisa se pode afirmar de Jurupari, que existe em vários falares e apresenta múltiplos perfis, sendo o demoníaco apenas um deles. É essencial conhecer a sua história, a sua origem, a qual vem sendo discutida há muito tempo. Uma referência, nesse sentido, é a importante obra *Poranduba amazonense*, de João Barbosa Rodrigues, que foi reeditada em 1917. Nos relatos folclóricos, Jurupari se torna, parece-me, um *trickster*, um herói surpreendente, tanto fascinante quanto detestável.

Resumindo, quando temos heróis pan-americanos como Jurupari, não podemos limitar nossa pesquisa ao Brasil, devemos cruzar as fronteiras a fim de levantar todos os perfis dos heróis indígenas e folclóricos. Entendo que Jurupari possa ser uma das encarnações do medo, quando lidamos, cada um à sua maneira, com o mito da floresta, que é o nosso território original, não europeu, mas é também, e sobretudo, fonte de assombro e de inspiração, quando descobrimos que o nosso passado é mais plural e obscuro do que conseguimos avaliar racionalmente.

Uma leitura política de Jurupari, que é o centro da guerra dos sexos, como já afirmei, pode ser muito útil para várias áreas do saber: a Psicanálise e a Filosofia, por exemplo, disciplinas que já vêm pesquisando a função e o sentido de heróis como Macunaíma e Jurupari. Poderia citar o livro *A vontade das coisas: o animismo e os objetos*, da filósofa e psicanalista Monique David-Ménard.

PALIMPSESTO

4) No prólogo de *Um Macunaíma visual* (2021),⁴ uma de suas obras verbo-visuais, o senhor diz: “Por isso não tomei como referência o romance em si de Mário de Andrade, mas os mitos coletados por Theodor Koch-Grünberg entre narradores taulipangue e arekuná” (MEDEIROS, 2021, p. 7). Como a sua obra foi produzida a partir da primeira das lendas de Makunaíma, chamada “A árvore do mundo e a grande enchente”, e

considerando que existem 50 lendas, gostaríamos de saber: por que o senhor escolheu a primeira delas? O senhor planeja produzir mais obras a partir de outras lendas? Quando lemos *Um Macunaíma visual*, percebemos que a lenda é citada quase que integralmente, na maioria das vezes da seguinte forma: nas páginas pares, o texto é escrito sem supressões; nas páginas ímpares, o mesmo texto é repetido com diversas supressões de letras e sílabas, muitas vezes em um fundo comum, que se assemelha a diferentes elementos, como uma oca, um tronco de árvore, um cesto, entre outros. Dessa forma, gostaríamos de compreender melhor o seu processo composicional da obra: por que há a repetição do texto com algumas supressões? Como as pinturas foram feitas? Também chama a atenção o fato de que nas lendas o personagem chama-se Makunaíma, com k, mas na sua obra, ele é grafado com c, Macunaíma, tal como na criação de Mário de Andrade. A que se deve essa opção pelo nome com c? Considerando o centenário da Semana de Arte Moderna, em que medida podemos pensar em *Um Macunaíma visual* como um herdeiro das conquistas modernistas?

SÉRGIO MEDEIROS

Para explicar como e por que criei esse poema verbo-visual devo falar antes de outro poema: *A Visual Finnegans Wake on the Island of Breasil*. Durante a pandemia, não saí de casa e me dediquei a reler James Joyce, um dos meus romancistas favoritos e tão fundamental como Flaubert, Machado de Assis e Mário de Andrade. No romance *Ulisses* descobri, quando era adolescente, o músico português Enrique Flor, e fiquei desde então encantado com ele. Volta e meia releio as páginas em que esse músico aparece. Dediquei a ele e à sua música vegetal dois poemas longos, que publiquei em dois livros de poesia, *Totens* (2012) e *Trio pagão* (2018). Flor é especialista em casar árvore com árvore, ou seres humanos com sobrenomes como Pinheiro e Palmeira, se considerarmos o contexto brasileiro; ao fazer isso, sua arte traz à tona a magia do alfabeto irlandês arcaico, no qual as letras têm nomes de árvore. Curiosamente, Flor veio para a Irlanda de Portugal, e ambos os países, na época (o romance se passa em 1904), estavam muito desmatados... Flor é, por assim dizer, o pai das novas florestas, das florestas que ainda poderão vicejar neste mundo ao som do seu instrumento musical. Então, como já havia lido várias vezes *Ulisses*, decidi reler *Finnegans Wake*, talvez para procurar nele um outro Enrique Flor, uma outra arte vegetal.

Durante vários meses me levantei de madrugada (sou um madrugador) para reler o volumoso romance de Joyce; depois, a partir do meio da manhã até o meio da tarde, eu fazia desenhos, para tentar captar, por meio de linhas e cores, algo do texto original, que

não está escrito só em inglês, mas também em várias outras línguas, antigas e modernas. Quando, logo no início, li que a Terra também escreve, que o mundo está escrito em runas semiocultas, em runas que o próprio mundo escreveu e conserva, me dediquei a buscar, em cada página do romance, os vários manuscritos ou códices que ele poderia conter. Assim, fui inventando, descobrindo, retratando escritas humanas, escritas minerais, vegetais etc., que podia “vislumbrar” nas páginas de *Finnegans Wake*.

O último romance de Joyce, que é também o romance mais complexo que já li, está repleto de letras e glifos, pois a língua materna do romance é uma língua mundial, ou aquilo que gosto de chamar de massa nebulosa. Devo esse conceito a Ludwig Wittgenstein, que o propõe em *O livro marrom*, ou *O livro castanho*, segundo a tradução portuguesa, a qual, inexplicavelmente, omite a expressão “massa nebulosa”. No prefácio do meu longo poema explico que a nossa sensibilidade, mesmo a infrarracional, a mais fina e porosa, não nos permite encontrar e ler as runas inumanas e/ou divinas. Então imaginei que nessa sensibilidade haveria um lugar que denominei, a partir de Marcel Duchamp, de infrafino, que é um portal que nos permite finalmente vislumbrar as runas e seus sentidos.

Fiz mais de 600 imagens, uma para cada página do romance, para mostrar esse entrelaçamento complexo entre mensagens humanas e inumanas. Isso me exigiu meses de trabalho, um trabalho sem dúvida árduo, mas também prazeroso, que resultou num e-book que já está no ar, no site da editora Iluminuras, no site glifoeletra e no meu blog. A minha versão visual de *Finnegans Wake* não começa e termina na Irlanda, como no romance de Joyce, mas na Ilha do Breasil, também conhecida como Hy Brazil – ela estava situada a oeste da Irlanda, segundo os mapas medievais, mas depois desceu em direção à Ilha da Madeira e hoje está no litoral brasileiro, mais exatamente em Santa Catarina: é a Ilha do Desterro, onde resido atualmente com minha mulher e meu filho.

Concluído esse trabalho, comecei a me perguntar qual romance brasileiro seria tão rico em escritas (e vozes) humanas e inumanas, todas muito bem embaralhadas do começo ao fim do enredo. Quase imediatamente exclamei: *Macunaíma*! De fato, o romance de Mário de Andrade, um dos meus favoritos, apresenta um Brasil todo escrito e desenhado, podendo ser comparado, nesse aspecto, a certas ruas e a certos prédios de São Paulo, para onde, aliás, vai o herói da floresta (um personagem moderníssimo, sem essência nem contornos definidos), a fim de recuperar o seu amuleto, uma pedra que

contém um hieróglifo, um glifo e que agora está em poder de um capitalista de origem estrangeira. Ao longo de sua aventura para recuperar a pedra escrita, Macunaíma acaba percorrendo o país inteiro e, nesses deslocamentos alopados, descobre os petróglifos ameríndios, os quais são inscrições milenares em rochas que ele decifra ou não – a pressa às vezes o impede de ler as inscrições. Acredito que Macunaíma esteja atrás de runas inumanas, que a sua sensibilidade infrarracional, cheia de buracos ou portais infrafinos lhe permite captar. Ou seja, Macunaíma é um grande hermeneuta, como Humpty Dumpty, e nessa condição é capaz de ler todos os hieróglifos, sejam eles humanos ou inumanos. A língua materna de Macunaíma, como a de James Joyce, é uma massa nebulosa que pode ser vista, ouvida e lida o tempo todo, já que no seu interior, formando sistemas solares, estão todas as falas e todas as escritas dos povos que habitam o território brasileiro, as atuais e as potenciais. Herói pan-americano, Macunaíma não é brasileiro, mas um ser “nebuloso”, sem caráter nacional. Os heróis de *Ulisses* e de *Finnegans Wake* são heróis mundiais e não necessariamente irlandeses. Por isso prefiro imaginar que os personagens de *Finnegans Wake* habitam Hy Brazil, ou a Ilha do Breasil, e não a Irlanda, que está ao lado.

Nos últimos anos, após ler e reler James Joyce e Mário de Andrade, comecei a elaborar um poema-escultura que se chama *O livro da língua materna, essa massa nebulosa*, sem bordas definidas. Nunca poderei concluí-lo e já explicarei por quê. O poema compõe-se de uma tela longa com a imagem de um rio escuro (o rio Apa, na fronteira com o Paraguai, descrito por Visconde de Taunay em sua obra como cristalino), que traz no verso uma praia clara cheia de riscos, de sulcos e manchas. O rio é a massa nebulosa que deixa na praia as suas conchas, que são os glifos das escritas humanas e inumanas. Ou seja, a minha língua materna não é só o português, pois, ao escrever e desenhar, utilizo também os petróglifos dos ancestrais, os arabescos faciais dos indígenas atuais, os rastros dos pássaros, o movimento das palmas... As cadernetas em que escrevo pequenas descrições em prosa, que chamo de descritos (eles são a origem dos meus poemas verbais), são também conchas na praia desse rio mítico. Como continuo desenhando e propondo descrições do mundo, as cadernetas estão proliferando até hoje, e por conta disso essa obra não poderá ser concluída.

“Todo livro é duplo, triplo, ou seja, mais do que um”: uma conversa com o professor e poeta Sérgio Medeiros sobre questões poéticas, mitológicas e estéticas

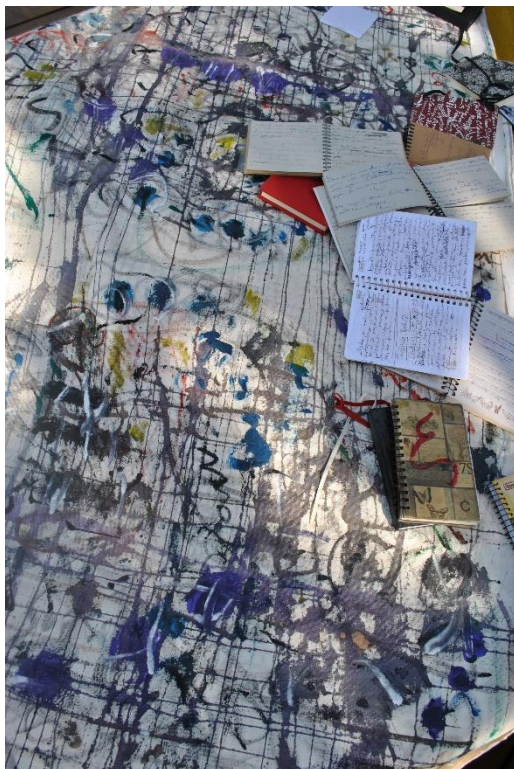


Imagem 8: foto (de autoria de Ângela Amarante) que representa o poema-escultura *O livro da língua materna, essa massa nebulosa* (2021).

Quando decidi fazer o poema *Um Macunaíma visual*, pensei inicialmente em usar como fonte o romance de Mário de Andrade, por isso escrevi o nome do herói com “c”, como o fez Mário. Porém, preferi imaginar o que faria Mário se, nos dias atuais, ele decidisse reescrever o seu romance na forma de um poema verbo-visual para publicar como e-book.



Imagem 9: imagem de minha autoria que se refere ao poema *Um Macunaíma visual*.

Então, feito um possível Mário do século XXI, fui à coleção de mitos de Theodor Koch-Grünberg e reli a primeira narrativa, cujos incidentes Mário recriou na sua obra. Como Mário partiu da versão alemã dos mitos da floresta, decidi fazer um livro também completamente alemão sobre o Brasil e seus povos nativos. Numa página, coloquei uma rocha onde escrevi trechos dos mitos; e na página seguinte, a imagem de São Paulo, tal como a metrópole foi retratada pelo artista alemão Anselm Kiefer nos anos 1990, empoeirada e vazia.

Admiro muito Kiefer, conheço bem a sua obra e já li os seus ensaios e entrevistas. Portanto, assumir o olhar de Kiefer, nesse poema, não foi uma tarefa tão difícil... Nas imagens de São Paulo, todas noturnas, seja porque é noite mesmo, seja porque a poluição transformou o dia em noite, aparecem Macunaíma e seus irmãos, e nos prédios ao redor deles (também podem ser lidos como celas de prisão) veem-se letras que são restos de petróglifos antigos ou prenúncios de frases potenciais. São Paulo é, assim, uma massa nebulosa, o que não é algo só negativo, pois a massa é fonte de novas escritas, de outras falas...

Minha visão do embate da floresta contra a metrópole não é maniqueísta, mas complexa e tumultuosa, para empregar um termo que devo ao filósofo francês Jean-Luc

Nancy, que expôs o contato impossível (o contato sem contato) entre superfícies diferentes, contato que não gera uma terceira superfície homogênea ou apaziguada, mas provoca abalos, atritos...

Para retratar as árvores e os habitantes inumanos da floresta, recorri à arte plumária brasileira e aos petróglifos. As árvores de *Um Macunaíma visual* são cocares, manteletes, chocalhos etc. A natureza pensa e escreve, como nos romances *Finnegans Wake* e *Macunnaíma*.

PALIMPSESTO

5) Para além de *Um Macunaíma visual* (2021), o senhor é autor de outras obras que, em alguma medida, também poderiam ser classificadas como verbo-visuais. Em *Friso de caligrafia e outros poemas* (2020), há um diálogo com a cosmogonia *Popol vuh*, e com as obras de Wittgenstein e Mallarmé. Em *N descritos com rimas* (2020) o diálogo é feito com Haroldo de Campos. Em *O acumulador* (2021), por sua vez, a montagem do livro nos parece, em alguma medida, uma herdeira de Jorge Luis Borges. Já *A visual Finnegans wake on the island of Breasil* (2021)⁵ é, em alguma medida, uma interpretação visual da obra de James Joyce, *Finnegans Wake*. Além disso, há uma edição de *O corvo*, traduzida por Dirce Waltrick do Amarante, ilustrada pelo senhor. Assim, gostaríamos de saber: há semelhanças entre os processos composicionais dessas obras? As pinturas são feitas da mesma maneira? Como os autores com os quais o senhor dialoga são escolhidos? *A visual Finnegans wake on the island of Breasil* também seria uma obra verbo-visual? Haveria uma semelhança entre o seu trabalho feito em *O corvo*, isto é, as ilustrações, e *A visual Finnegans wake on the island of Breasil*?

SÉRGIO MEDEIROS

Começarei falando da versão brasileira de *O corvo*, de Edgar Allan Poe, feita por Dirce Waltrick do Amarante, minha companheira e colaboradora. É uma versão “para todas as idades” que me agradou muito, então eu quis ilustrá-la. Esse poema é especial, pois, no seu centro, está uma figura de linguagem, a prosopopeia (o corvo fala), que é uma das minhas favoritas, ao lado do símile. Toda a minha obra verbal está construída com essas duas figuras, que dão movimento e visão de mundo a todos os entes, animados e inanimados, reais e imaginários... As minhas cadernetas de descritos (que são as conchas do rio Apa, conforme propus em minha descrição do poema-escultura *O livr.o da lín...gua materna, essa massa nebulosa*) estão repletas de prosopopeias e de símiles. Desse

material, desse arquivo de imagens escritas e desenhadas, provém o conteúdo verbal e visual dos meus poemas. Não por acaso, no meu livro *Veritotem*, publicado neste ano junto com *O espelho de Huarochiri*, fiz uma homenagem ao símile homérico e à prosopopeia maia, e também às minhas conchas, ou cadernetas. *Veritotem* é um livro verbo-visual que traz, numa página, uma massa nebulosa feita de esboços de glifos maias e de letras gregas e, na outra, um poema em versos sobre dois poemas em prosa, constituindo uma espécie de totem verbal, recheado de símiles e de prosopopeias.

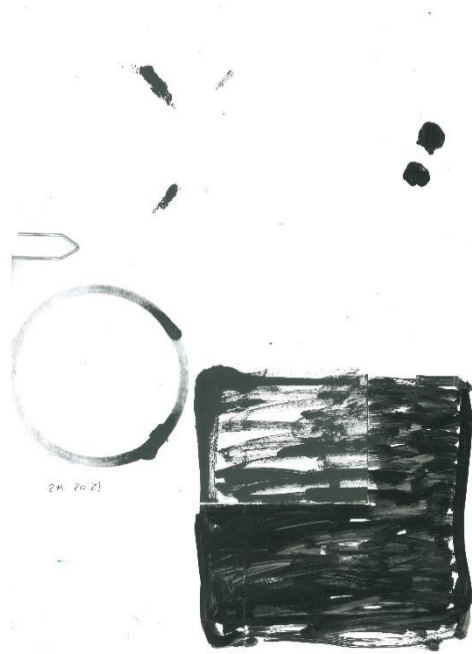


Imagem 10: uma imagem de *O espelho de Huarochiri* (2022).

Os melhores símiles que conheço estão na *Ilíada*, e as melhores prosopopeias, no *Popol Vuh*. No romance de Mário de Andrade, *Macunaíma*, tem muita prosopopeia, pois essa figura já está presente na coleção de mitos de Koch-Grünberg. Quanto a Poe, ele é um mestre da prosopopeia e pode-se ver isso lendo essa versão do seu poema em português que eu illustrei tomando como referência Paul Gauguin, um pintor que retratou não só o corvo místico, mas também outros espíritos, em suas telas. Sou particularmente apaixonado pelas gravuras primitivas e selvagens de Gauguin, razão por que as tomei como modelo para fazer minha ilustração do poema *O corvo*.

Agora gostaria de dizer algo sobre o poema visual e o poema verbo-visual. Considero a minha versão do romance de Joyce um poema visual, pois nele quase não há frases e palavras, seja em português, seja em inglês. Busquei as escritas secretas, as

línguas ocultas que dão espessura a cada página de *Finnegans Wake* e o transformam num imenso códice “ilegível” da história humana e inumana, mas sem deixar de “retratar” também, nos meus desenhos coloridos e em preto e branco, aquilo que é mais visível num enredo tão intrincado: personagens, ações, gestos... A língua de Joyce é mundial, é uma estupenda massa nebulosa, assim como a de Mário de Andrade também o é, mas em outra escala e em razão do próprio escopo do romance do herói indígena. A massa nebulosa, convém esclarecer, não é só o princípio da escrita literária, é também o seu fim e às vezes também o seu meio.

A literatura que me propus a fazer na minha obra começa nebulosa e termina nebulosa, com alguns sistemas solares no meio. *Veritotem* é um poemário verbo-visual totêmico, sendo que o totem é, como se sabe, um conjunto heteróclito de figuras e de vozes que propaga as últimas notícias, no caso do meu poema, o possível advento de uma nova tirania no Brasil. Nuvens nebulosas pairam sobre o totem... No e-book *Friso de caligrafia e outros poemas*, eu celebro as diferentes formas de escrever poesia no Brasil, usando ora a língua portuguesa, ora as escritas hieroglíficas, as quais Macunaíma não só decifrou como também escreveu no romance de Mário de Andrade. No meu livro a massa nebulosa está em expansão e forma sistemas solares ao embaralhar letras e glifos, linhas e cores. O e-book é bilíngue, português-inglês, justapondo entre si diferentes tipos de palavras e também diferentes tipos de letras: a romana, a ameríndia, a abstrata (símbolos lógicos) etc. Num poema em particular, “Friso marrom”, recrio visualmente, usando a escrita assêmica e os símbolos matemáticos, a obra *The Blue and Brown Books*, de Wittgenstein, onde encontrei, no segundo livro, o marrom ou castanho, o conceito de massa nebulosa. Em *Friso de caligrafia e outros poemas* quis expor exatamente o que entendo por essa expressão, massa nebulosa: ela se refere a uma nuvem de marcas e de sinais que precedem as escritas sancionadas, mas que também perduram para além delas e podem ainda ser lidas como uma escrita específica, complexa. Então, os sinais e as marcas não são apenas “inícios”, são também “fins” e até “meios”, uma vez que circundam todas as letras do português e do inglês e as deixam existir, alimentando-as. No início e no fim, assim como no meio, há sistemas solares, ou seja, poemas verbais, escritos em português e inglês.

Convém esclarecer que a massa nebulosa pode também manifestar-se apenas verbalmente, na forma de uma sucessão tumultuosa e intrincada de descritos que, com

seus símiles e suas prosopopeias, formam galáxias que podem existir em qualquer parte do cosmos, inclusive roçando a Terra ou pousadas no chão da minha ilha. É o que acontece em *N descritos com rimas*, que é a minha homenagem à obra poética de Haroldo de Campos e também uma reflexão sobre como é impossível, na contemporaneidade, tentar colocar a massa nebulosa como aquilo que apenas precede os sistemas solares supostamente autônomos (a língua portuguesa, por exemplo). A nossa língua materna, no Brasil, engloba também as escritas indígenas, as escritas animais, as escritas vegetais...

Um e-book que recomendo, *Díptico cinzento* (2020), parece à primeira vista um poemário puramente visual, sem letras, que mostra, numa página, a floresta pegando fogo e, na outra, a urna que recolhe as suas cinzas. Contudo, a floresta é feita de escarificações na pele do livro (é uma escrita ritual) e as urnas aludem à letra U, que é um receptáculo, um útero. Então, esse poema que parecia ser puramente visual, é na verdade uma mistura de cicatrizes indígenas (escritas corporais) com letras da língua portuguesa...

Espécie de amostra de tudo o que fiz até agora na área da poesia (poesia nebulosa!) e do ensaio poético, *O acumulador* (2021) é o meu livro mais longo e diversificado. Talvez seja uma obra borgiana, pois, nela, o memorial e o descrito convivem pacificamente (o poema não está separado do ensaio, a invenção artística da pesquisa acadêmica). O objetivo é mostrar as várias possibilidades de expressão da língua materna, essa massa nebulosa.



Imagem 11: uma imagem de *O acumulador* (2021).

PALIMPSESTO

6) No penúltimo número da *Palimpsesto*, entrevistamos a professora Márcia Arbex (UFMG), a fim de pensarmos nas relações entre imagem e palavra.⁶ Em uma das questões, conversamos sobre as relações entre fotografia e texto, comparando a obra *La mer écrite* [O mar escrito] – composta por fotografias de Hélène Bamberger e textos de Marguerite Duras que dialogam explicitamente – e *A João Guimarães Rosa* (1969) – obra composta pelas fotos tiradas por Maureen Bisilliat, inspiradas pela sua leitura de *Grande sertão: veredas* (1956), e por passagens do romance de Guimarães Rosa –, para pensar nas relações entre imagens e palavras em termos de complementariedade e igualdade entre elas. Enquanto o primeiro caso seria um exemplo de trabalho em conjunto, uma vez que as fotografias e os textos escritos foram produzidos juntos para a mesma publicação, o segundo seria um caso de transposição intersemiótica, uma vez que uma obra verbal foi, em alguma medida, transposta para o visual, tempos depois de sua publicação original. Assim, considerando as suas obras verbo-visuais citadas na questão anterior, e lembrando dos diálogos feitos com diferentes autores e gêneros literários, poderíamos pensar que são casos de transposição intersemiótica? Como podemos interpretar as relações entre o texto verbal e as pinturas nas suas produções?

SÉRGIO MEDEIROS

Vou comentar rapidamente o meu *Trio pagão*, que contém três livros pagãos (compartilham a mesma visão animista do mundo) num só. Essa noção de livro dentro do livro me é muito cara, e até propus uma teoria em *A idolatria poética ou a febre de imagens*, de 2017: o livro rêmora. Na página 21, escrevi: “um livro rêmora é como um peixe rêmora que se fixa em outro peixe para viajar; um livro dentro do livro seria uma obra RÊMORA”. E, mais adiante, ofereci estas definições do termo rêmora: “1) ...é um peixe que tem em cima da cabeça uma ventosa com a qual se prende aos tubarões para se locomover...; fixa-se também a outros corpos flutuantes: tartarugas e embarcações; 2) é um livro dentro do livro... solto ou preso entre as suas páginas; 3) (num diálogo) é quem fala sempre em segundo lugar... ou quem é levado pela conversa do outro...”

Desde o meu primeiro livro, que se intitula *Mais ou menos do que dois* e que saiu em 2001 (sou um poeta do século XXI, já que não publiquei no século XX), a ideia de “rêmora” me persegue: todo livro é duplo, triplo, ou seja, mais do que um... No caso desse primeiro livro, ele viaja solto entre as páginas de *Empty Words*, de John Cage. O segundo

poema de *Trio pagão* viaja solto entre as páginas de *Ulisses*, de Joyce, pois fala da música vegetal do compositor Enrique Flor. Esse poema, que é longo, tem um apêndice, “O olhar das plantas”, que é, talvez, uma das minhas criações mais radicais, ao lado de *O espelho de Huarochiri* e de *Caligrafias ameríndias*. Esse apêndice navega solto entre as ideias de Yves Klein, as quais foram expostas no seu livro *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, no qual ele, num famoso manifesto de 1961, fala da escrita vegetal, da marca dos vegetais ou das impressões dos vegetais numa tela em branco. A atmosfera também imprime a sua marca em telas vazias, ou seja, tudo escreve, tudo desenha: o vento, a chuva, o sereno... Essas escritas do mundo, registradas por Klein, me levaram a distribuir no meu jardim várias páginas de uma caderneta de descritos, de modo que cada folha em branco pudesse ser olhada (usei no livro a palavra “fitar”, que é mais apropriada a um poema vegetal) por uma planta ou por uma flor: uma bananeira, uma babosa, um girassol... O poema, no seu conjunto, compõe-se das fotos de páginas em branco sob as quais escrevi frases como: “Isto: os trevos fitaram...”, “Isto: o antúrio fitou...” Posso afirmar que esse poema é uma obra rêmora e viaja “livremente” presa ou solta na obra de Yves Klein...

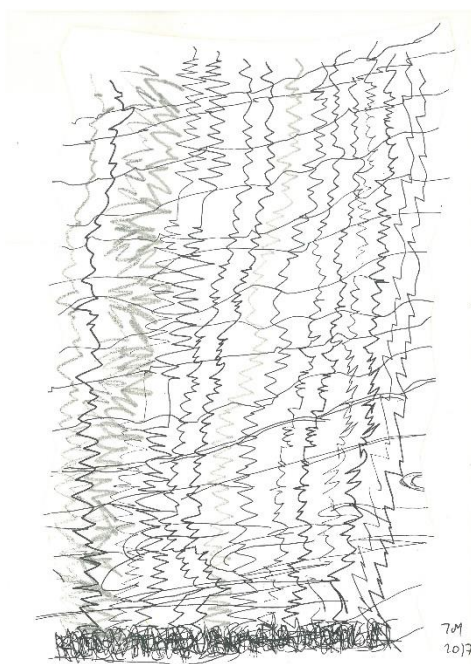


Imagem 12: escrita assêmica do livro *Trio pagão* (2018).



Imagem 13: escrita assêmica colorida do livro *Os caminhos e o rio* (2019).

Poemas verbais, como os que compõem *Totens*, já citado por mim, podem estar viajando dentro de outros poemas verbais, assim como um poema visual pode viajar fixado num romance ou num texto de filosofia. Em todos esses exemplos pus em prática a minha teoria de texto rêmora, de poema rêmora... Tudo é mais do que dois...

Sabe-se que o peixe rêmora não vira tubarão ao grudar num cação para viajar, e ele tampouco vira barco ao colar no casco de um. Por isso, o livro rêmora não se torna o livro que é a sua referência – digamos, o poema longo “Enrique Flor”, que abre *Totens*, não vira um pequeno *Ulisses*. Ao ressaltar isso, quero chamar a atenção para a noção de contato sem contato, que já mencionei e que devo a Nancy, um filósofo que falou do atrito entre superfícies heterogêneas que, ao se tocarem, geram tumulto, confusão. Ou seja, elas estão juntas, mas não criam uma terceira coisa homogênea. A lei do toque é a separação, um dia o tubarão vai para um lado e a rêmora para o outro... Cada leitura de um livro rêmora (re)afirma a heterogeneidade das superfícies.

A expressão “transposição intersemiótica” não me diz nada, infelizmente, mas a noção de obra rêmora é o coração daquilo que geralmente faço. O meu e-book *Um Macunaíma visual* viaja solto entre as páginas do romance de Mário de Andrade e entre as páginas da coleção de mitos de Koch-Grünberg. E viaja também grudado em certas pinturas de Anselm Kiefer.

É assim que sigo avante como poeta. E como ensaísta também.

PALIMPSESTO

7) No artigo “O trickster de Huarochiri” (2017), o senhor fala sobre a complexidade do processo de tradução para o português de *O manuscrito de Huarochiri*, comparando-o eventualmente ao processo de tradução de *Popol Vuh*. Assim, gostaríamos de saber mais detalhes sobre essas traduções: quais foram as principais dificuldades encontradas no processo? A tradução de *O manuscrito de Huarochiri* já foi publicada? Além disso, o senhor trata uma das divindades de *O Manuscrito de Huarochiri*, Cuni Raya, como um *trickster*, uma vez que: “Especialista em disfarces, Cuni Raya surge inicialmente vestido de mendigo, negando seu caráter sobre-humano, o que só comprova sua ousadia de *trickster*. O *trickster* tem uma personalidade multiforme e sua aparência é variável e imprevisível, sendo capaz, como se viu, de transformar-se em um animal, conforme a conveniência” (MEDEIROS, 2017, p. 29). Como um dos *tricksters* mencionados no artigo é Makunaíma (o da lenda) e Macunaíma (o de Mário de Andrade), gostaríamos de

saber: que outros *tricksters* relevantes na literatura (ou cultura) brasileira o senhor destacaria e por quê? Poderíamos conceber Jurupari como um *trickster*?

SÉRGIO MEDEIROS

Enquanto lia *Finnegans Wake* durante a pandemia, me dei conta de que o herói HCE (Here Comes Everybody) é um *trickster*. Como Macunaíma, aliás.

O herói joyciano tem vários perfis e nomes: é também chamado de Humphrey Chimpden Earwicker, “um personagem que espelha todos os homens, todos os mitos etc.”, conforme afirma Dirce Waltrick do Amarante em *Para ler Finnegans Wake de James Joyce*. Ele morre e ressuscita, o que também sucede com Mac/kunaíma (segundo a pronúncia de um habitante do Brasil), ou Mac/kunaima (segundo a pronúncia de um habitante da Venezuela), ou Makunaimã (segundo os indígenas que habitam a tríplice fronteira Brasil-Guiana-Venezuela). O *trickster* não é só o protagonista de uma narrativa, ele é também o narrador (de James Joyce, de Mário de Andrade) de textos experimentais onde atua o *trickster*, esse herói desnorteante, seja HCE ou Macunaíma. O herói e o narrador se expressam numa forma nebulosa, mentindo à vontade, contando lorotas, sonhando e delirando livremente, e também recriando o mundo. Tanto HCE como Macunaíma usam e abusam dessa língua, que é ao mesmo tempo a mais velha e a mais nova da literatura.

Temos muitos exemplos de heróis desnorteantes na literatura brasileira. Lembro que Wilson Bueno, na novela *Mar paraguay*, de 1992, propôs um *trickster* notável, uma travesti brasiguiaia que é também um pajé andrógino. Ele/ela se expressa num dialeto próprio, o qual embaralha o guarani, o espanhol e o português. A personagem é falsa, a sua língua é falsa e isso só acentua a sua condição de *trickster*, pois reúne numa só figura o homem e a mulher, o velho brasileiro e a velha paraguaia, assim como outros reúnem o mendigo e o deus, o feio e o bonito. Cuni Raya, que atua em *O manuscrito de Huarochiri* e é desprezado por uma deusa, também é uma figura lamentável como o pajé de Wilson Bueno, mas depois resplandece como o Sol. O personagem de *Mar paraguay* talvez tenha poderes, entre outros, o de criar línguas, dialetos que enriquecerão a literatura sul-americana...

Outro *trickster* maravilhoso é o sobrinho da onça, que é um personagem ao mesmo tempo humano e inumano, conforme lemos no conto “Meu tio o Iauaretê”, de João

Guimarães Rosa. O sobrinho, nesse aspecto, é parecido com Cuni Raya. E com HCE e Macunaíma. Todos eles seres inclassificáveis e poderosos.

Se compararmos esses heróis “sem caráter” com Jurupari, veremos que este se destaca dos outros por ser o legislador que possui uma tarefa a cumprir, ou seja, restaurar o poder masculino numa tribo na qual as mulheres tomaram o poder. As mulheres agem como *tricksters*, seduzem os velhos e os jovens e roubam seus segredos, enquanto Jurupari mantém a compostura e doutrina todos os homens. Estou me referindo à versão da lenda que consta do livro *Makunaíma e Jurupari*, que eu próprio organizei. A meu ver, nesse mito, também chamado de lenda, as mulheres são fascinantes, não Jurupari, que só raramente se humaniza, o que acontece, por exemplo, quando ele se deixa seduzir por uma jovem. Nessa narrativa erótica, são os velhos e seus filhos que caem na gandaia, não o todo-poderoso Jurupari.

Agora, se reuníssemos num só relato nebuloso todos os perfis de Jurupari, e eles são muitos, verificaríamos que esse personagem é um demônio, um legislador, um político, um deus... Neste caso, ele também é um *trickster*, ora detestado, ora adorado.

No *Popol Vuh*, que traduzi com Gordon Brotherston, também identifiquei a presença de *tricksters*, que são os irmãos gêmeos caçadores. Porém, gostaria de falar agora da tradução desse poema épico para o português. Eu só me dispus a traduzir essa obra porque pude contar desde o início com a assistência do professor Gordon, um especialista em cultura mesoamericana. Fiz a tradução nos Estados Unidos, durante um estágio na Universidade Stanford, na qual o professor Gordon, que é inglês, lecionava. Tínhamos encontros semanais e líamos juntos o poema e a sua tradução para o português. Isso se prolongou por meses, e um belo dia a tradução ficou pronta. O texto está escrito na voz passiva, e isso afeta a ação de todos os personagens, divinos, humanos e inumanos. Todos são sujeitos pacientes e reagem à ação da Terra, que é, a meu ver, a protagonista.

Depois que voltei ao Brasil, trazendo na bagagem a tradução do *Popol Vuh*, comecei a traduzir *O manuscrito de Huarochiri* a partir do inglês, do francês e do espanhol, mas ao mesmo tempo estudei a língua quéchua, na qual o texto original foi escrito. Contudo, ainda não consegui concluir a tradução, talvez porque ainda não saiba ler na língua indígena, mas não a abandonei. Recentemente, usando o método de Josef Albers, que é o de ler as vanguardas europeias de uma perspectiva ameríndia, escrevi o ensaio-poema *O espelho de Huarochiri*, no qual justaponho o quadrado, o círculo e a cruz

negros do suprematismo ao deus solar andino, que é, num de seus avatares, um prato de prata assediado por uma cruz católica. Ouso afirmar que esse breve texto verbo-visual é uma versão pessoal de *O manuscrito de Huarochiri* e também um testemunho da admiração que tenho pela obra de Kazimir Malévitch, o ucraniano que se dedicou à arte abstrata geométrica, na prática e na teoria.

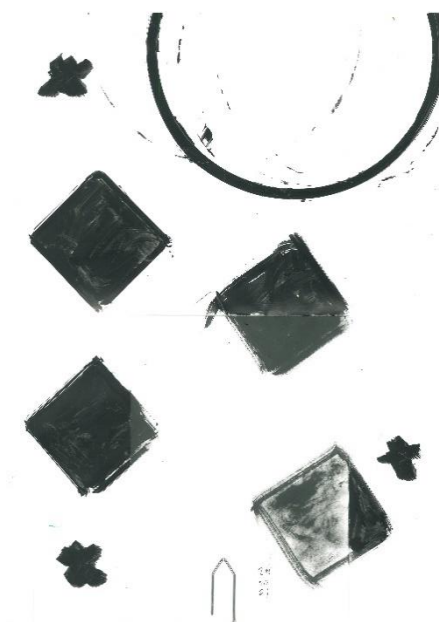


Imagem 14: imagem de *O espelho de Huarochiri*.

Antes de passar à próxima pergunta, gostaria de falar rapidamente sobre a minha concepção de e-book. O e-book, segundo entendo, é um tipo de *trickster*. Nos últimos três anos, investi muito (sem gastar quase nada!) em e-books, quero dizer, criei poemas verbais, verbo-visuais e visuais especialmente para esse formato. Essas obras só existem (só devem existir) on-line. Elas poderão no futuro ser reformuladas livremente ou serem parcialmente apagadas etc. O e-book não é eterno, é algo mutável, é um ente sem fundamento, *groundless*. Isso é ser *trickster*. Por isso tenho grande apreço pelos meus e-books. Eles podem ser lidos graciosamente no site glifoeletra e no meu blog.



Imagem 15: imagem de *Veritotem* (2022), que reúne esboços de letras gregas e glifos maias para criar uma massa nebulosa.

É claro que os meus poemas visuais foram inicialmente feitos no papel e existem fisicamente. É assim que trabalho. Eles poderão um dia ser expostos numa galeria. Vai ser interessante, imagino, ver o meu *A Visual Finnegans Wake on the Island of Breasil*, com mais de 600 imagens, exposto numa sala...

PALIMPSESTO

8) Para além das obras verbo-visuais, o senhor é autor de outros livros como *A formiga-leão e outros animais na Guerra do Paraguai* (2015), descrito como: “um ensaio literário que se propõe a falar desse conflito [A Guerra da Tríplice Aliança], o mais sangrento da história da América do Sul, de uma perspectiva diferente: a dos animais. Tomando como referência os escritos memorialísticos do Visconde de Taunay, o livro de Medeiros apresenta ao leitor o elenco de animais de grande e pequeno porte que o escritor e militar encontrou na fronteira do Brasil com o Paraguai, durante o referido conflito bélico”.⁷ Considerando que um de seus projetos atuais de pesquisa, iniciado em 2012, chama-se “Animais na Guerra do Paraguai”, gostaríamos de saber: o mencionado livro poderia ser considerado um produto de tal projeto? Outros livros semelhantes serão produzidos no âmbito do projeto? Novamente de acordo com a descrição: “Entre a larva da formiga-leão e a sucuri descomunal, vários outros animais, como a muquirana, o jabuti e o burro, assomam nas páginas deste livro”, nos interessa registrar aqui o que o senhor diria para

um possível leitor que ainda não travou contato com a obra: eles narram os acontecimentos? Testemunham os principais fatos? Interferem na história da guerra? Em que medida essa obra, que toma como referência os escritos memorialísticos de Taunay, se relaciona a outros dois livros do mesmo autor organizados pelo senhor, *Memórias e Irecê a Guaná?*

SÉRGIO MEDEIROS

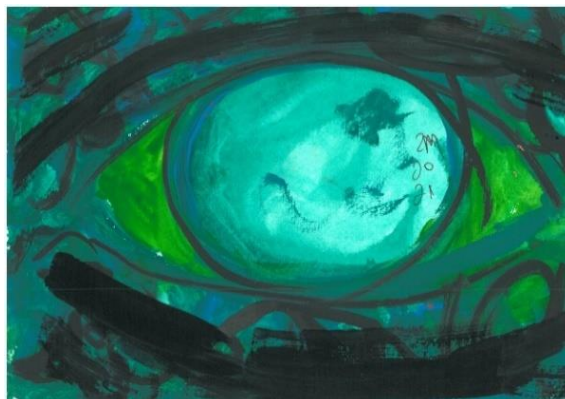
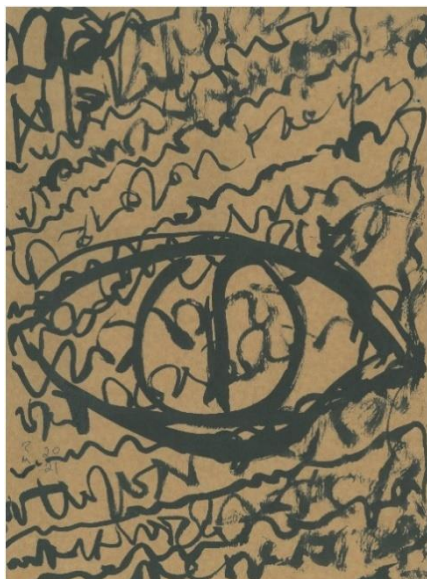
Li a obra do Visconde de Taunay a vida toda. Ele visitou a região onde nasci e escreveu sobre ela. E escreveu muito bem, algumas páginas são grandiosas. Quando eu estava na França, comecei a traduzir o clássico *A retirada da Laguna*, que o Taunay escreveu em francês. A minha tradução saiu em 1997 (nunca mais foi reeditada, infelizmente) e contém fragmentos das *Memórias* do autor, livro que mais tarde eu reeditei. Ou seja, *A retirada da Laguna* é um navio que cruzou o oceano trazendo no casco alguns livros rêmora, entre eles o conto ou novela “Irecê a Guaná”, que se passa na fronteira do Brasil com o Paraguai. Antônio Cândido tinha esse texto em alta conta, e foi graças ao incentivo do crítico e de Lilia Schwarcz que acabei traduzindo e editando o Visconde de Taunay numa época em que ele estava praticamente fora de circulação.

O meu ensaio *A formiga-leão e outros animais na Guerra do Paraguai* discute cenas das obras de Taunay ambientadas na fronteira durante a guerra, cenas que falam de animais e de plantas, de clima e de alimento. Um punhado de soldados munidos de mapas imprecisos chega a uma região desconhecida e não encontra o inimigo que, diziam, teria invadido o território brasileiro. Encontram, inicialmente, apenas alguns indícios, aqui e acolá, que atestavam que soldados paraguaios haviam efetivamente penetrado no Brasil ou, mais particularmente, numa região quase virgem que o Brasil e o Paraguai disputavam entre si. Por um lado, Taunay só viu bichos e árvores e ficou encantado, imaginou que poderia fazer uma grande descoberta na área científica se estudasse a fundo a região e seus habitantes; por outro lado, enfrentou pantanais e a canícula, o bafo do Centro-Oeste, e ficou assustado, desanimado. Teve também contato com os índios que residiam na fronteira e conheceu Irecê, ou a índia que serviria depois de referência para ele criar Irecê, a bela indígena.

Após a sensação de que estavam perdidos numa região que pretendiam defender, Taunay e seus companheiros decidiram cruzar a fronteira e tomar a fazenda do presidente do Paraguai, Francisco Solano López. A fazenda se chamava Laguna. Foi uma tragédia,

pois a macega pegou fogo (o fogo era uma arma de guerra então) e “redesenhou” a região, matando gente e afugentando bichos. Redesenhar, escrever são termos que emprego para apresentar a visão que o jovem Taunay teve da natureza fronteiriça e de seus habitantes, sobretudo inumanos. Ao se deparar com a larva da formiga-leão, por exemplo, ele percebeu que ela fazia esboços na areia que havia previamente limpado, a fim de construir nela uma armadilha poderosa, na forma de um cone invertido. Concluiu que a larva era uma excelente engenheira, que sabia planejar obras eficazes que, depois, ela mesma construía, chegando à perfeição. Taunay era engenheiro militar e tinha noção do que estava afirmando. Para ele, a natureza escreve, faz planos, esboços que podemos ler. O fogo, tal como o vejo, é uma incrível caligrafia na macega seca, mas, ao final, só restam cinzas. A obra da formiga-leão é, no final, um museu de cadáveres. Lembro que a formiga-leão é um inseto “mítico” que atraiu também o interesse de Primo Levi, que escreveu não só sobre o Holocausto, mas também sobre a guerra entre humanos e inumanos num jardim supostamente aprazível.

Ainda pretendo escrever mais sobre Taunay e sua relação com a natureza brasileira. No meu livro *Totens*, há um poema que se chama “Bafo”; ele encerra o livro. O poema fala da canícula, tema de certas páginas do Visconde de Taunay. Imaginei um totem (e o totem é algo fundamental na minha poesia) feito de ondas de calor, um totem imaterial que não fala, mas sente e percebe. Usei a prosopopeia para expor o ponto de vista das ondas de calor que invadem Campo Grande, a capital do Mato Grosso do Sul. Um poema de T.S. Eliot que vivo relendo, “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, fala do “yellow fog” (ou do “yellow smoke”) que tem língua e olhos. Essa prosopopeia me inspira muito. Quando Joyce afirma, em *Finnegans Wake*, “we are all eyes”, ele está sugerindo, para quem tem olhos para ver, que a Terra desenha, escreve, lê, fala... Se quisermos, poderemos ainda vislumbrar todas as escritas que existem.



Imagens 16 e 17: imagens de *A Visual Finnegans Wake on the Island of Breasil* (2022) que falam de olhos.

A obra do Visconde de Taunay é atual porque busca e expõe as escritas inumanas, ao retratar insetos e árvores, cobras e rios...

Referências

CASCUDO, Luís da Camara. Mitos primitivos e gerais (Indígenas-Europeus-Africanos). *In: CASCU DO, Luís da Camara. Geografia dos mitos brasileiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1976. p. 39-165.

FREYRE, Gilberto. O indígena na formação da família brasileira. *In: FREYRE, Gilberto. Casa-grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961 [1933]. p. 123-260. 1 v.

MEDEIROS, Sérgio (Org.). *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MEDEIROS, Sérgio. “O trickster de Huarochiri”. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 12, n. 1, p. 25-35, jan./jun. 2017.

MEDEIROS, Sérgio. *Um Macunaíma visual*. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2021.

¹ O uso desta e das demais imagens foi autorizado pelo autor, Sérgio Medeiros, a quem agradecemos também por isto.

² Macobeba é o monstro originalmente criado por Júlio Bello, com o pseudônimo de José Mathias, em abril de 1929 no periódico pernambucano *A província*. Não seria exagero dizer que publicação de 28 textos sobre a criatura monstruosa – até setembro de 1929 – teve um certo impacto na cultura brasileira. Por um lado, o monstro alcançou uma autonomia em relação ao seu criador, e passou a circular livremente em críticas políticas, propagandas, publicações variadas em diferentes periódicos, aparecendo, inclusive, como parte constituinte do cenário local pernambucano, e atormentando também o imaginário popular, sendo temido por certas camadas da população. Além disso, o termo “macobeba” virou uma espécie de xingamento, derivando outros neologismos, como “macobebamente” e “macobebada” em críticas políticas. Por outro lado, Macobeba foi refigurado por autores como Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Joaquim Cardozo e Manuel Cavalcanti Proença, em gêneros distintos, como crônicas, romances e peças, com características bastante diversas em cada uma dessas reaparições. Ademais, também no periódico *A província*, ainda em 1929, José Lins do Rego também escreveu sobre o monstro, refletindo, em alguma medida, sobre as diferenças entre aquilo que podemos considerar como as recepções popular e literária do monstro.

³ De acordo com Camara Cascudo, em *Geografia dos mitos brasileiros* (1947): “Jurupari, o senhor do culto mais vasto, comum a todas as tribos, filho e embaixador do Sol, nascido de mulher sem contato masculino, reformador, regenerador, de rito exigente e de precauções misteriosas, foi depressa identificado como sendo o Diabo. Cinquenta anos de catequese espalharam para Jurupari o renome satânico. Além das crianças ensinadas nas escolas, os catecúmenos, os índios de serviço, a população europeia, acordes em ver no velho deus indiano uma grandeza infernal, a multidão dos mestiços, mamelucos, curibocas, massa plástica, sugestionável e de imaginação ampla, divulgou o novo papel de Jurupari. No século XVII já o Filho do Sol, o Dono dos Instrumentos, o Senhor dos Segredos, evocado ao som dos maracás simbólicos, era, da cabeça aos pés e definitivamente, o Diabo, o Cão, o Belzebu, o Satanás, o Demônio” (CASCUDO, 1976, p. 41-42).

⁴ Obra disponível para leitura em: <https://www.iluminuras.com.br/um-macunaima-visual>. Acesso em: 26 fev. 2022.

⁵ Obras disponíveis em: <https://www.iluminuras.com.br/index.php?route=product/search&search=s%C3%A9rgio%20medeiros>. Acesso em: 26 fev. 2022.

⁶ Entrevista disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/62382/39165>. Acesso em: 26 fev. 2022.

⁷ As duas citações foram retiradas da descrição do livro, disponível em: <https://www.iluminuras.com.br/formiga-leao-e-outros-animais-na-guerra-do-paraguai?search=s%C3%A9rgio%20medeiros>. Acesso em: 26 fev. 2022.

“Every book is a double, or triple, i.e. more than one”: a conversation with Professor and Poet Sérgio Medeiros about poetic, mythological, and aesthetic issues

Sérgio Medeiros¹

Entrevistadores:

Thayane Verçosa²

Lais Alves³

Fabiana Lessa⁴

Professor Sérgio Medeiros’s solid and admirable trajectory explains and justifies his presence as one of our interviewees in this issue of *Palimpsesto*. Associate professor in the Vernacular Language and Literature Department at the Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), he holds a master’s degree in Literature (Literary Theory and Comparative Literature) and a doctorate in Literature (Literary Theory and Comparative Literature) from the Universidade de São Paulo (USP), and he did a post-doctoral

¹ Sérgio Medeiros is a professor, poet, translator, and essayist. He won the Biblioteca Nacional Literary Award 2017 in the Poetry category, with the book *A idolatria poética ou a febre de imagens* [*Poetic idolatry or image fever*]. He was the executive director of the UFSC publishing house from March 2010 to July 2013. Medeiros has published several translations and five books of poetry (finalist for the 2010 Jabuti Award and a semifinalist for the 2010 Portugal Telecom prize). In Brazil, he has published *Figurantes* [*Figurants*] (2011), *Totens* [*Totems*] (2012), *O choro da aranha* [*The spider’s weep*] (2013), *O desencontro dos canibais* [*The cannibals’ clash*] (2013), *O fim de tarde de uma alma com fome* [*The dusk of a hungry soul*] (2015), and *A formiga-leão e outros animais na Guerra do Paraguai* [*The lion-ant and Other animals in the Paraguayan War*] (2015). Since 1997, he has been reissuing the works by the Viscount of Taunay. Sérgio Medeiros’s essays, poems, and prose are available at: <https://www.glifoeletra.com/poesia/>

² PhD Student in Literary Studies at Rio de Janeiro State University (UERJ, in Portuguese). CAPES Scholar. thayanevercosa@hotmail.com

³ Master’s Student in Literary Studies at Rio de Janeiro State University (UERJ, in Portuguese). CAPES Scholar. lais.alvessouza@yahoo.com.br

⁴ PhD Student in Literary Studies at Rio de Janeiro State University (UERJ, in Portuguese). fabianapl.oliveira@gmail.com

internship at Stanford University (2001). With a very plural academic career, focused on topics such as indigenous literature, mythic narratives, travel-mythology literature, archetype-mythology literature, hero-myth-gods, and poetry, our interviewee also has a relevant career as a translator, having translated into Portuguese texts previously unpublished in our language, such as *The Huarochiri manuscript* and *Popol Vuh*. He also has organized collections such as *Makunaima e Jurupari: cosmogonias ameríndias* [*Makunaima and Jurupari: Amerindian cosmogonies*] (2002).

In addition to his extensive and productive academic career, our interviewee also has a distinguished trajectory as a poet and visual artist. This year alone, for instance, he has published *O Espelho de Huarochiri* [*Huarochiri's mirror*] and *Veritotem*; last year, he published *A visual Finnegans Wake on the Island of Breasil*, a poetic version of James Joyce's *Finnegans Wake* (1939), and *Um Macunaíma visual* [*A visual Macunaíma*], a work in which he revisits Amerindian myths and wishes to show the many facets of the hero Macunaíma.

With great joy and satisfaction, we publish this interview with professor and poet Sérgio Medeiros, who quickly accepted our invitation and was very receptive and generous about the reflections that we proposed to him in such complicated times. We would also like to emphasize that it was a pleasure to get to know better and learn so much from our interviewee's academic and poetic production, a researcher of such relevant, complex, and necessary subjects.



Image 1: “A nebulous mass in honor of L. Wittgenstein” from Sérgio Medeiros’s e-book *Friso de caligrafia e outros poemas* [*Calligraphy Frieze and Other Poems*] (2020).¹

PALIMPSESTO

1) For more than three decades, at least since your master’s thesis entitled *O Dono dos sonhos – um estudo das narrativas do índio Xavante Jerônimo Tsawé* [*The owner of dreams – a study on the narratives of the Xavante Native Jerônimo Tsawé*], you have been researching several cosmogonies and different mythical, indigenous, and heroic narratives, and publishing not only numerous texts on these subjects but also translating into Portuguese one of the most relevant cosmogonies of the New World, known as *Popol Vuh*. Considering your solid trajectory and extensive academic production in this area, we would like to know: (a) How did your interest in the mentioned subjects arise?; (b) In your opinion, which are the unavoidable authors today for those who wish to explore such subjects?; and (c) How is this field of studies in Brazil and abroad?

SÉRGIO MEDEIROS

I begin with a biographical fact: I was born in Bela Vista, a small town on the border with Paraguay, in Mato Grosso do Sul. I grew up hearing three languages, one of

them being indigenous: Portuguese, Spanish, and Guarani (actually, an urban form of Guarani, spoken by the mestizo population and by the white people). My paternal grandmother was fluent in Guarani, and so was my father. In my mother’s family, some aunts spoke or understood Guarani. Some of my cousins also spoke the language. We used many sentences and expressions in Guarani and Spanish in everyday life. I did not speak urban Guarani, which is used throughout Paraguay and on the entire Brazilian-Paraguayan border area, nor was I proficient in Jopara (pronounced “djopará”), a blend of Guarani with Portuguese and Spanish. Thus, from an early age and because I was raised on the border territory, I was interested in indigenous cultures and the Amerindian heritage. Years later, I spent time in Asunción studying Guarani and researching the Paraguayan War, about which I wrote an article, as I will discuss at the end of this interview.

As a teenager, I moved to Campo Grande, studied at Dom Bosco School, run by the Salesians, and was delighted with its Anthropology Museum. I also could learn from ethnographers about the indigenous populations of my state while I consulted, for the first time, the “sacred book”, the famous Bororo Encyclopedia, which one of its three volumes was prefaced by the anthropologist Claude Lévi-Strauss. I then dived into reading other books on anthropology by great authors such as Guido Boggiani and Darcy Ribeiro, who lived among the indigenous people of Mato Grosso do Sul and wrote about them. The graphic art of the indigenous people interested me a lot, as well as their face painting. At that time, I dreamt about studying Fine Arts to deepen my research on indigenous visual art, but there was no institution offering the course I wanted in my state, nor was there a school of Anthropology... So I ended up studying Civil Engineering for lack of options, but in the third year I realized that the course, which was excessively technical and focused on the construction of conventional works, could not provide me with artistic training in drawing; the solution was to begin studying Literature and Language at night and Civil Engineering during the day – a solution which my family supported. The course in Literature and Language was weak and taught me nothing, but the dialogue with the Salesian ethnographers was fruitful. I dropped out of the Civil Engineering course and never met my classmates or professors again, because I then did my master’s and a doctorate in Literary Theory at USP, São Paulo, with a trip to Paris between 1994 and 1995, in which I was able to research on indigenous heroes. On this occasion, I had

contact with Lévi-Strauss. My internship coordinator in Paris was Jean-Pierre Vernant, a renowned Hellenist. At that moment, I consolidated two of the references of my intellectual life: Amerindian and classical myths.

Thanks to the support of Salesian ethnographers, I spent some period studying in Xavante and Bororo villages in eastern Mato Grosso (when I began in high school, the vast state in which I was born and raised was divided into two), where I met Jerônimo Tsawé, a great narrator and calligrapher. He – not the incomplete Civil Engineering course – was the one who taught me how to draw. My encounter with Jerônimo happened more than thirty years ago, and since then I have been keeping with me this great man's aseptic writing, which I reproduced on the cover of my book *Figurantes* (2011) and in pages of *Trio pagão* [*Pagan trio*] (2018), which also contains my own aseptic writing, presented in the book by Gonzalo Aguilar, an Argentinian specialist in visual poetry.

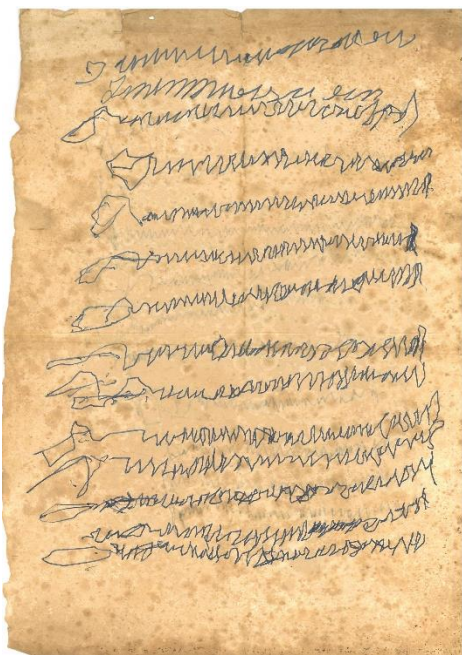


Image 2: Xavante Indian Jerônimo Tsawé's aseptic writing, made at the end of the 1990s.

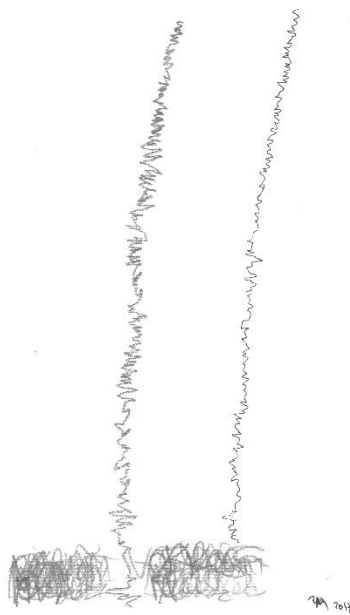


Image 3: A poem of mine, which also uses aseptic writing, was published in my book *Trio pagão* [*Pagan trio*] (2018).

In Brazil, anyone who wants to understand and discuss indigenous literature in a broad, Latin American context and in a constant dialogue with established authors such as Guimarães Rosa and Roa Bastos should read Lúcia Sá's book, *Rain Forest Literature*. There is a Brazilian translation, *Literaturas da Floresta*, which I prefaced. Furthermore,

“Every book is a double, or triple, i.e. more than one”: a conversation with Professor and Poet Sérgio Medeiros about poetic, mythological, and aesthetic issues

to the ones who want to verify the literary potential of indigenous songs and the possibilities of their recreation in Portuguese, I suggest reading Pedro Cesarino’s articles, which he signs with indigenous scholars. Finally, there are numerous translations of indigenous texts made by speakers of our country’s native languages nowadays, which should be consulted and enjoyed. However, I cannot list all of them here.

To conclude, I would like to mention an important book from 1998, *Crisantempo*, by Haroldo de Campos, whose reading (to which I always return) is very enriching. The West and the East, avant-garde art and classical indigenous art (the “náhuatl song: single note”, for example), creation and recreation (or translation), word and image – everything is in this book, a book that is a nebulous mass and a fascinating laboratory. Haroldo de Campos translated one of my favorite poems, “A roll of the Dice” by Mallarmé. I ended up becoming his friend and collaborator, as I will speak about later.

It is also worth remembering that the cover of Augusto de Campos’s famous anthology of visual and verbal-visual poetry *Viva vaia*, with its red and white triangles, was, as the author himself declared in a message to Dirce Waltrick do Amarante, partly inspired by the Mexican pyramids, which he visited when he was teaching a course on Sousândrade – author of the epic *O Guesa*, inspired by indigenous Latin American sources – at the University of Texas.

PALIMPSESTO

2) This year, *Makunaima e Jurupari: cosmogonias ameríndias* [*Makunaima and Jurupari: Amerindian cosmogonies*], one of the books you organized, completes two decades of publication. This book is composed of the first complete translation into Portuguese to *A lenda de Jurupari* – written in Nheengatu by the Indian Maximiano Jorge, originally translated and published in Italian by Ermano Stradeli in 1890 – and a new translation to the adventures of Makunaíma – the “version that inspired Mário de Andrade to compose his famous ‘hero without honor’” (MEDEIROS, 2002, p. 11) –, which also contains several essays on the aesthetic and anthropological aspects of the aforementioned narratives. In your essay “As muitas lendas em torno de uma lenda...” [“The many legends surrounding a legend...”], you focus on the complex authorship of the narrative, reflecting on the influence of Ermano Stradelli in the writing of the story, and reveal the difficulty, perhaps the impossibility, of placing Jurupari into one of the five roles of indigenous heroes defined by Egon Schaden. In this process, you cite Professor Héctor H. Orjuela, who equates *Popol Vuh* and *A Lenda de Jurupari* in terms of “the

penetration of the Western [...] into the American myths and in the Amerindian literature as a whole”² (ORJUELA apud MEDEIROS, 2002, p. 266). Remembering that you participated in a panel at the III Festival de Poesia do Recife in 2014, entitled “*Popol Vuh e Jurupari: poesia ameríndia e o sagrado*” [“*Popol Vuh and Jurupari: Amerindian poetry and the sacred*”], we thus would like to know: do you see any similarities between the two narratives? If so, which ones? What would be their main differences? Are the two stories comparable in terms of cultural impact and influence on literature?

SÉRGIO MEDEIROS

When I decided to prepare the volume *Makunaíma e Jurupari*, which I hope will be reprinted with a careful revision of the text, I had already started my research on the heroes of the Jê peoples (Xavante, Caiapó, etc.), which I later developed in France. The two heroes of the North, Makunaíma (or Makunaima) and Jurupari, are not from the Jê nation, but I was very interested in comparing them with the heroes narrated by, among others, Jerônimo Tsawé, whose environment is the *cerrado* [a tropical savanna ecoregion in Brazil] and not the Amazon Forest. After that, I met Haroldo de Campos, who invited me to put together in a single volume the adventures of the two great Amazonian heroes. As we all know, Haroldo de Campos wrote a thesis on Mário de Andrade’s novel, *Macunaíma*, and was very familiar with the bibliography on this hero and Jurupari. By the way, the relationship of the concrete poets with indigenous literature is a subject that needs to be further studied. Haroldo de Campos, for example, had one foot in the Bauhaus and the other in the indigenous villages, just like Josef Albers, the constructivist professor and artist who studied the pyramids in Mexico. I have always admired this and, in a way, also intended to have one foot in the historical avant-garde and the other in Amerindian literature, even today.

I can show how I approach the two artistic fields by citing a recent fact: in 2021, I published two e-books that dialogue with each other: *A Visual Finnegans Wake on the Island of Breasil* and *Um Macunaíma visual [A visual Macunaíma]*. The first one is a visual version of Joyce’s last novel (I created a picture for each page of the original book), and the second is also a visual version of the first myth from the Koch-Grünberg collection of Makunaíma myths, which Mário [de Andrade] read in German and incorporated into his novel. In *Finnegans Wake*, Joyce shows that everything writes, beginning with the Earth itself; so I set out to find the various archaic, dreamlike, or modern writings that the novel records or suggests.

“Every book is a double, or triple, i.e. more than one”: a conversation with Professor and Poet Sérgio Medeiros about poetic, mythological, and aesthetic issues

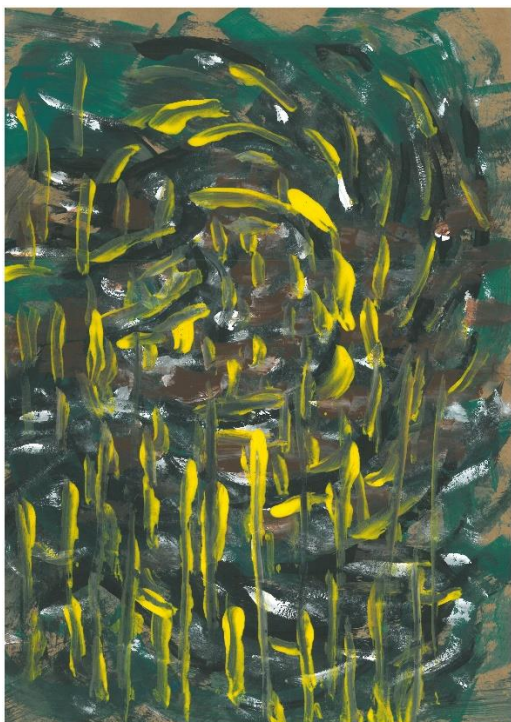


Image 4: an image from the book *A Visual Finnegans Wake on the Island of Breasil* (2022).



Image 5: an image from the book *Um Macunaíma visual [A visual Macunaíma]* (2021).

Poets and writers know that the forest thinks and writes, so I do not appreciate nor use the dichotomy between literature and plants, as if plants could only be characters and not the authors of the texts themselves, for example, or the dichotomy between literature and animals – animals simply write, and think, and look. Anthropologists know very well that everything writes. And Mário de Andrade knew it too. Not by chance, the character Macunaíma is a specialist in hieroglyphics. He is, so to speak, our Humpty Dumpty – Lewis Carroll’s hermeneut who knew how to interpret all the poems, both the published and unpublished ones and those that had not even been written yet... Mário de Andrade’s Macunaíma travels through Brazil interpreting all the petroglyphs he finds along the way. He shows that writing is very old our nation – it is millenary. Brazil is all written – by humans and non-humans. In this sense, we can compare Macunaíma’s fast and unexpected travels to an agile exploration of texts accessible today on the internet.

As for Jurupari, he has the magic stone, a kind of cell phone that shows what is happening in other places, or what happened in the past. Times get mixed up in the adventures of this reformer who comes to the forest as an envoy of the sun god to give

power back to the men. The plot is basically about a war of men against women, and the erotic element is very important. Music and dance are significant themes, too. If political power is the central issue, sex and art revolve around it, creating the cultural and artistic fabric of a complex world in every way. Jurupari is considered “the son of the fruit”, so he owes his existence to plant sex, a frequent theme in Amerindian myths. The plant sex is in *Popol Vuh*, which Gordon Brotherston and I translated into Portuguese, and in *Lenda de Jurupari*, translated into Portuguese from Italian by Aurora Bernardini, since the original Nheengatu version is lost.

Studied by Lévi-Strauss and others, plant sex can be described as a relationship, consented or not, between a virgin and a tree, or a fruit or a root... A god or supernatural creature left its semen on the tree, the fruit, the root... This subject has always interested me, that’s why I wrote the book *O Sexo Vegetal [The vegetal sex]* in 2009, a verbal-visual poem where I discuss this theme in the light of Western and Eastern myths. Macunaíma, or Macunaima (the pronunciation without the vowel hiatus is more congenial to the Spanish spoken beyond Mount Roraima), also has vegetable sex, passing fruits on his penis. This episode appears in the first narrative of the Koch-Grünberg’s collection. In my e-book, *Um Macunaíma visual [A Visual Macunaíma]*, I made a drawing to show this act. It is worth remembering that the eroticism found in Mário de Andrade’s novel probably has its roots in the eroticism of Jurupari. It is an Amazonian eroticism.

Thus, there are numerous connections among the classical indigenous texts, and I could include in this list of classics the Andean epic *The Huarochiri manuscript*, in which the plant sex, to continue in this vein that is so dear to me, is present and causes a revolution in the plot. On this account, I do not know if I can say that all four narratives are similar. They are indeed very different from each other. They were collected under specific circumstances, and this fact determined their form and content.

Every rereading of these mythical stories reveals a new aspect of the texts and overlaps with the others, altering our apprehension of the whole. This year I published a paperback book entitled *O espelho de Huarochiri [Huarochiri’s mirror]*, in which I try to reread the adventures of Don Cristóbal, one of the protagonists of the Andean epic, in the form of a verbal-visual poem. The background is a religious war that opposes the Andean gods to the Christian God. A solar eclipse occurs, and this scene led me to revisit an avant-garde experience of Malévitch: the creation of the black square, the circle, and

the cross of suprematism, which began with the conception of the 1913 futurist opera *Victory over the Sun* in Russia. It is thus possible to read the seventeenth-century text in the light of a twentieth-century manifesto signed by a Ukrainian artist, Kazimir Malévitch. This “shuffling” of times, as I stated, already exists in *A Lenda de Jurupari*, a “shuffling” that today’s Internet takes to the paroxysm.

PALIMPSESTO

3) In *The Masters and the Slaves* (1933), Gilberto Freyre reproduces and comments on the creation process of Macobeba,³ explaining it in anthropological and sociological terms: “As a sort of social memorial, inherited as it were, the Brazilian, above all in his childhood, when he is more instinctive [...], feels strangely close to the living forest, filled with animals and monsters [...]. The Brazilian child is not afraid of any particular *bicho*, but of the *bicho* in general [...]. A mythical *bicho*, horrible, indefinable; possibly the carrapatú. [...] It may possibly be the *hipupiara*; or the *macobeba* [...]. Practically every Brazilian child who is a little more inventive or imaginative than other children creates his own *macobeba* based upon that fear, a vague but enormous one, not, as I have said, of any *bicho* in particular – not of the serpent, the jaguar, the water-hog – but simply of the *bicho*: of the *bicho* known as *tutu*, of the *carrapatú*, of the *zumbí* – in the last analysis, of Jurupari” (FREYRE, 1989 [1933], p. 139-140). By attributing a national character to a certain atavistic Brazilian imaginary – which would have been inherited from the Native people –, the fear of “the *bicho* in general”, Freyre lists a series of monstrous creatures that ultimately would be traced back to Jurupari. If we remember that Jurupari was vigorously combated by the Jesuits in the catechization process, suffering a process of “demonization”⁴ – in an episode of symbolic violence since a strange and foreign meaning was imposed as legitimate by the colonizer to a particular symbol of the colonized culture –, we realize that Gilberto Freyre contributes directly to disguise the power relations that imply a brutal inequality at the base of this process. Thus, we would like to know: to what extent does this national imaginary attributed by Freyre interfere with the original complexity of the protagonist Jurupari of the legend? In your opinion, thinking about the survival of Jurupari in popular culture, would Freyre’s vision, that is, that of a satanized Jurupari, be the predominant one? Could we think that this popular imaginary of the *bicho* is something dated and outmoded?

SÉRGIO MEDEIROS

I will discuss this topic as a poet. Thus, I begin by quoting from *Contos de duendes e folhas secas* [*Tales of Goblins and Dry Leaves*], a book about childhood and

adolescence that I published in 2016. The goblins of the title are small Guarani Natives who inhabit Paraguay and who easily cross the border and then settle in Brazil. They are effectively mentioned in some indigenous myths I have read, in which they are called *comidas de gavião* [“hawk food”] because hawks can carry them in their beaks. I do not describe them as monsters in my poetic prose but as stimulating figures, sparks that sharpen the imagination and prompt the protagonist’s actions, an adult who simultaneously is a child and a teenager. Each goblin is a little trickster, a bewildering creature... I mean that it is possible to read “folklore” in many ways, sometimes highlighting demonic aspects of the characters, sometimes valuing their power to enrich our experience, making us reflect on the Brazilian cultural roots, as in my case. In fact, these plots make us dream about these roots, in the sense of constantly recreating them as sap that we cannot give up because we are plural Brazilians. In my book, the narrator recreates Brazil’s relations with the world (with Europe, the United States, Cuba...) through the image of goblins that inexplicably disappear and reappear. The Manichean view of the past is not part of my book, which has an unpublished sequel, *O cogumelo dos duendes coroados* [*The crowned goblins’ mushroom*], where I discuss indigenous utopias and interspecies sex (in this case, between humans and animals), a common theme in indigenous myths that has an ethical and pedagogical dimension that we, non-Natives, are not sure how to read and evaluate. Certainly, interspecies sex will be considered a kind of perversion, something demonic, as narrated in the myths and my unpublished book.

“Every book is a double, or triple, i.e. more than one”: a conversation with Professor and Poet Sérgio Medeiros about poetic, mythological, and aesthetic issues

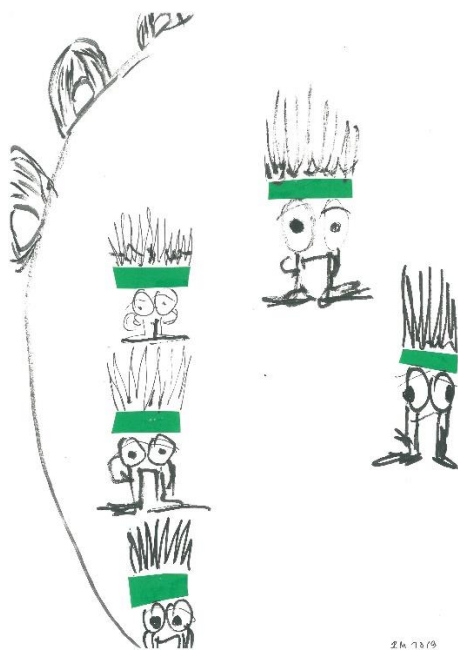


Image 6: I created a picture representing the crowned goblins from the unpublished book *O cogumelo dos duendes coroados* [*The crowned goblins' mushroom*], a sequel to *Contos de duendes e folhas secas* [*Tales of Goblins and Dry Leaves*] (2016).



Image 7: an image from *Dicionários de hieróglifos* (2020), a visual poem about the Apa River that divides Brazil from Paraguay, the area in which the crowned goblins was originated in the book *Contos de duendes e folhas secas* [*Tales of Goblins and Dry Leaves*] (2016), of which *O cogumelo dos duendes coroados* [*The crowned goblins' mushroom*] is the continuation.

I can also admit that, in the process of integration into our culture through what we call “folk accounts”, Jurupari, a great hero of Amazonian Brazil (and Colombia), has taken on a remarkable deformation process in the Southeast and South of the nation, a deformation that ended up transforming the son of a god of the Amazonian indigenous pantheon into an envoy of the Catholic devil, even incarnating this very devil in various regions of Brazil. To change this limited and impoverished view of the “Son of the fruit”, we need to circulate the version of the myth of Jurupari in our nation, the version originally written in Nheengatu by the half-Native Maximiano José Roberto and was later translated into Italian by Ermanno Stradelli, a great specialist in the general language. Fortunately, this Italian version (the only one we have of the original text) was translated into Portuguese by Aurora Bernardini, who is also responsible for the reedition of Stradelli’s Nheengatu-Portuguese/Portuguese-Nheengatu Dictionary.

Both Macunaíma and Jurupari are not only Brazilian but continental heroes, as Mário de Andrade said when referring to the protagonist of the novel *Macunaíma*. According to some versions of the legend of Jurupari, he was born in Colombia and came

to our country later, and today he is considered a national hero by the Colombian population. Hence, we need to do some research to verify how Jurupari was and is seen in Colombia; it may also be interesting to research the various avatars of Macunaíma, Macunaima, or Macunaimã, in Venezuela. And we also need to consider that some specialists in indigenous narratives contest Stradelli's version...

Macunaíma does not have only one name but several because his adventures are narrated by different peoples, in Portuguese, Spanish, and indigenous languages. The same can be said about Jurupari, who exists in several languages and represents multiple profiles – the demonic is just one of them. It is essential to know his history and origin, which has been discussed for a long time. In this sense, we have as a reference the important *Poranduba amazonense* (1917) by João Barbosa Rodrigues. In the folk tales, it seems to me that Jurupari becomes a trickster, a surprising hero, both fascinating and detestable.

In short, when we have Pan-American heroes like Jurupari, we cannot limit our research to Brazil: we must cross borders in order to survey all the profiles of indigenous and folk heroes. I understand that Jurupari may be one of the incarnations of fear when we deal – each one in our own way – with the myth of the forest, which is our original, non-European territory, but it is also, and above all, a source of amazement and inspiration, when we discover that our past is more plural and obscure than we can evaluate rationally.

As I said, a political reading of Jurupari, who is at the center of the war of the sexes, can be beneficial for various areas of knowledge: Psychoanalysis and Philosophy, for example – fields that have already been researching the role and meaning of heroes like Macunaíma and Jurupari. I can mention Monique David-Ménard's book *La vie sociale des choses: L'animisme et les objets*.

PALIMPSESTO

4) In the prologue of *Um Macunaíma visual [A visual Macunaíma]* (2021)⁵ – one of your verbal-visual works –, you say: “That is why I did not take as reference the Mário de Andrade's novel itself but the myths collected by Theodor Koch-Grünberg among Taulipangue and Arekuná narrators” (MEDEIROS, 2021, p. 7). As we consider that you produced this work from the first Makunaíma's legends, entitled “A árvore do mundo e

a grande inundante” [“The world tree and the great flood”], and that there are fifty legends, we would like to know: why did you choose the first one? Do you plan to produce more works based on other legends? When reading *Um Macunaíma Visual* [A visual *Macunaíma*], we notice that the legend is almost entirely quoted, most of the time in the following way: in the even pages, the text is written without suppressions; in the odd pages, the same text is repeated with several suppressions of letters and syllables, many times in a common background that resembles different elements, like a hollow, a tree trunk, a basket, among others. Thus, we would like to understand your process of composition: why is there the repetition of the text with some suppressions? How were the paintings made? Also, in the legends, the character is called Makunaíma, with a “k”, but in your work the name is spelled with a “c”, Macunaíma, as in Mário de Andrade’s creation. What was the reason for this choice? Considering the centennial of Semana de Arte Moderna [“Brazilian Week of Modern Art”], to what extent can we think of a visual Macunaíma as an heir to the modernist achievements?

SÉRGIO MEDEIROS

To explain how and why I created this verbal-visual poem, I first must speak of another poem: *A Visual Finnegans Wake on the Island of Breasil*. During the pandemic, I was not going out and dedicated myself to rereading James Joyce, one of my favorite novelists and as fundamental as Flaubert, Machado de Assis, and Mário de Andrade. As a teenager, I discovered the Portuguese musician Enrique Flor in *Ulysses*, and I have been enchanted by him ever since. Now and again, I reread the pages in which he appears. I dedicated two long poems to him and his vegetal music and published them in two of my poetry books, *Totens* [Totems] (2012) and *Trio Pagão* [Pagan trio] (2018). Flor is an expert in marrying tree to tree, or, if we consider the Brazilian context, in human beings with last names like *Pinheiro* [“Pine tree”] and *Palmeira* [“Palm tree”]; in doing so, his art brings out the magic of the archaic Irish alphabet, in which letters have tree names. Interestingly, Flor came to Ireland from Portugal, and at that time (the novel is set in 1904) both countries were heavily deforested... So to speak, Flor is the father of the new forests, the forests that may yet flourish in this world to the sound of his musical instrument. So, as I had already read *Ulysses* several times, I decided to reread *Finnegans Wake*, perhaps to look for another Enrique Flor in it, another vegetal art.

For several months I got up at dawn (I am an early riser) to reread Joyce’s voluminous novel; then, from mid-morning until mid-afternoon, I would draw pictures to try to capture something of the original text – not only written in English but also in

several other languages, ancient and modern – in my lines and colors. When, at the very beginning, I read that the Earth also writes, that the world is written in semi-occult runes, in runes that the world itself writes and preserves, I dedicated myself to searching the numerous manuscripts or codices the Joyce’s novel might contain. So I went on inventing, discovering, portraying human writings, mineral writings, vegetable writings, etc. – every writing that I could “glimpse” in the pages of *Finnegans Wake*.

Joyce’s last novel, which is also the most complex novel I have ever read, is full of letters and glyphs because the mother language of the novel is a world language, or what I like to call a nebulous mass. I owe this concept to Ludwig Wittgenstein, who suggested the term in *The Brown Book* – in the Portuguese translation, *O Livro Castanho*, the expression “nebulous mass” is inexplicably omitted. In the preface to my long poem, I explain that our sensibility, even the infra-rational – the finest and most porous –, does not allow us to find and read the inhuman and/or divine runes. Thus, I imagined that in this sensibility there would be a place that I called, from Marcel Duchamp, the infra-fine, which is a portal that allows us to glimpse the runes and their senses.

I drew more than 600 pictures, one for each page of the novel, to show this complex intertwining of human and inhuman messages. It took me months of work – a demanding but also pleasurable work – and resulted in an e-book that is already available online, at Iluminura’s and glifoeletra’s websites, and on my blog. My visual version of *Finnegans Wake* does not begin and end in Ireland, as in Joyce’s novel, but on the Breasil Island, also known as Hy Brazil – it was westward to Ireland, according to medieval maps, but descended towards the Madeira Island later and is on the Brazilian coast today, more precisely in Santa Catarina: it is the Desterro Island, where I currently live with my wife and son.

When I concluded that work, I wondered which Brazilian novel would be so rich in human and inhuman writings (and voices), all ably shuffled from beginning to end in the plot. Almost immediately, I exclaimed: *Macunaíma!* In fact, Mário de Andrade’s work – one of my favorites – presents an all written and drawn Brazil and can be compared, in this aspect, to certain streets and buildings in São Paulo, to where the hero of the forest (a very modern character, without essence or defined contours) goes to recover his amulet, a stone that contains a hieroglyph that is now possessed by a foreign capitalist. Throughout his adventure to rescue the written stone, Macunaíma travels all

over the country and, in those crazy displacements, discovers the Amerindian petroglyphs, millenary inscriptions on rocks that he deciphers or not – haste sometimes prevents him from reading the inscriptions. I believe Macunaíma is after inhuman runes, which his infra-narrative sensibility, full of holes or infra-fine portals, allows him to capture. In other words, Macunaíma is a great hermeneut, like Humpty Dumpty, and in this condition, he can read all hieroglyphs, whether they are human or inhuman. Macunaíma’s mother tongue, like James Joyce’s, is a nebulous mass that can be seen, heard, and read all the time since it contains in its interior, forming solar systems, all speeches and writings of the peoples that inhabit the Brazilian territory, the current and the potential ones. Macunaíma is not Brazilian – he is a Pan-American hero a “nebulous” being with no national essence. The heroes of *Ulysses* and *Finnegans Wake* are heroes of the world and not necessarily Irish. This is the reason why I prefer to imagine that the characters in *Finnegans Wake* inhabit Hy Brazil, or the Islands of Breasil, and not Ireland, which is next door.

In the last years, after reading and rereading James Joyce and Mário de Andrade, I started to create a poem-sculpture called *O livro da lín...gua materna, essa massa nebulosa* [*The book of mother tongue, this nebulous mass*], without defined borders. I will never be able to finish it, and I will explain why. The poem is composed of a long canvas with the image of a dark river (the Apa River, on the border with Paraguay, described by the Viscount of Taunay as a crystalline river in his work), which has on its back a clear beach full of scratches, grooves, and stains. The river is the nebulous mass that leaves its shells on the beach, which are the glyphs of human and inhuman writings. In other words, my mother tongue is not only Portuguese, for when I write and draw, I also use the petroglyphs of the ancestors, the facial arabesques of today’s indigenous people, the traces of birds, the movement of the palms... The notebooks in which I write short descriptions in prose – which I call descriptions (they are the origin of my verbal poems) – are also shells on the beach of this mythical river. As I keep drawing and suggesting descriptions of the world, the notebooks are proliferating until this day, and the work cannot be completed because of this.

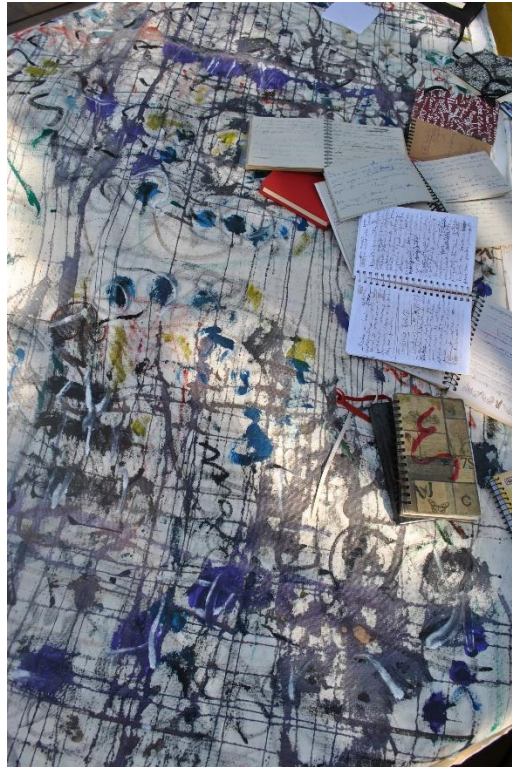


Image 8: photo by Ângela Amarante representing the poem-sculpture *O livro da língua materna, essa massa nebulosa* [The book of mother tongue, this nebulous mass] (2021).

When I decided to create the poem *Um Macunaíma visual*, I initially thought of using Mário de Andrade's novel as a source, so I wrote the hero's name with a "c," as Mário did. However, I preferred to imagine what Mário would do if he decided to rewrite his novel in the form of a verbal-visual poem to be published as an e-book nowadays.



Image 9: an image of my authorship referring to the poem *Um Macunaíma visual* [A visual *Macunaíma*].

Thus, like a possible twenty-first-century Mário, I recurred to Theodor Koch-Grünberg’s collection of myths and reread the first narrative, whose incidents Mário recreated in his work. Since Mário started from the German version of the forest myths, I decided to make an also completely German book about Brazil and its native peoples. On a page, I put a rock on which I wrote excerpts from the myths; and on the next page, I put the image of São Paulo as German artist Anselm Kiefer portrayed it in the 1990s: dusty and empty.

I admire Kiefer very much, know his work well, and have read his essays and interviews. Therefore, to assume Kiefer’s gaze in this poem was not such a difficult task... In the images of São Paulo – all of them nocturnal either because it is indeed night, or because pollution has turned day into night –, Macunaíma and his brothers appear, and we can see letters that are the remains of ancient petroglyphs or harbingers of potential phrases on the buildings around them (which can also be read as prison cells). São Paulo is thus a nebulous mass, which is not something totally negative, for the mass is the source of new writings and other speeches...

My vision of the clash between the forest and the metropolis is not Manichean, but complex and tumultuous – employing a term I owe to the French philosopher Jean-

Luc Nancy, who exposed the impossible contact (the contactless contact) between different surfaces, a contact that does not generate a third homogeneous, or appeased, surface but provokes turmoil, friction...

To portray the trees and the inhuman inhabitants of the forest, I turned to Brazilian feather and petroglyphs. The trees in *A visual Macunaíma* are headdresses, mantles, rattles, etc. Nature thinks and writes, as in the novels *Finnegans Wake* and *Macunaíma*.

PALIMPSESTO

5) Besides *Um Macunaíma Visual [A visual Macunaíma]* (2021), you authored other works that could also be classified as verbal-visual. In *Friso de caligrafia e outros poemas [Calligraphy Frieze and Other Poems]* (2020), you dialogue with *Popol Vuh* cosmogony and the works of Wittgenstein and Mallarmé. In *N descritos com rimas [N described with rhymes]* (2020), the dialogue is with Haroldo de Campos. As for *O Acumulador [The Accumulator]* (2021), the book's editing seems an heir to Jorge Luis Borges. And *A visual Finnegans Wake on the Island of Breasil* (2021)⁶ is, to some extent, a visual interpretation of James Joyce's *Finnegans Wake*. Furthermore, you illustrated an edition of *The Raven*, translated by Dirce Waltrick do Amarante. Considering all this, we would like to know: are there any similarities among the compositional processes of these works? Do you create the paintings in the same way? How do you choose the authors with whom you dialogue in your books? Would *A visual Finnegans Wake on the Island of Breasil* also be a verbal-visual work? Would there be a similarity between your work as an illustrator for *The Raven* and the one for *A visual Finnegans Wake on the Island of Breasil*?

SÉRGIO MEDEIROS

I will begin by talking about the Brazilian version of Edgar Allan Poe's *The Raven*, translated by Dirce Waltrick do Amarante, my wife and collaborator. It is a version for all ages that I enjoyed very much, so I wanted to illustrate it. This is a special poem because there is a figure of speech in its core, the prosopopoeia (the raven speaks), which is one of my favorite figures of speech, next to the simile. All my verbal work is built with these two figures that give movement and worldview to all beings – animate and inanimate, real and imaginary... My notebooks of descriptions (which are the shells of the Apa River, as I suggested in my description of the poem-sculpture *O livro da lin...gua maternal, essa massa nebulosa [The book of mother tongue, this nebulous mass]*) are full of prosopopoeias and similes. The content of my poems comes from this material,

this archive of written and drawn images. Not by chance, I paid homage to the Homeric simile, the Mayan prosopopoeia, and my shells – or notebooks – in my book *Veritotem*, published this year along with *O espelho de Huarochiri* [*Huarochiri's mirror*]. *Veritotem* is a verbal-visual book with a nebulous mass made up of sketches of Mayan glyphs and Greek letters on one page and a poem in verse over two prose poems on the other page. It constitutes a kind of verbal totem filled with simile and prosopopoeias.

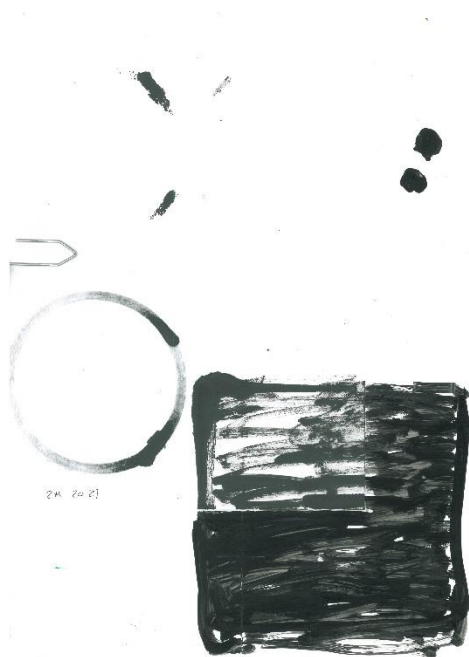


Image 10: a picture from *O espelho de Huarochiri* [*Huarochiri's mirror*] (2022).

The best similes I know are in *Iliad*, and the best prosopopoeias are in *Popol Vuh*. In Mário de Andrade's *Macunaíma*, there are many prosopopoeias because this figure is already present in Koch-Grünberg's collection of myths. As for Poe, he is a master of prosopopoeia, and one can notice this fact by reading this version of his poem in Portuguese that I illustrated taking as a reference Paul Gauguin, a painter who portrayed not only the mystical raven but also other spirits in his paintings. I am particularly fond of Gauguin's primitive and savage paintings, so I took them as a model for my illustration of *The Raven*.

Now I would like to say something about visual and verbal-visual poems. I consider my version of Joyce's novel a visual poem because there are almost no words and sentences in it, either in Portuguese or in English. I was seeking secret writings, the hidden languages that thicken each page of *Finnegans Wake* and transform it into an

immense “unreadable” codex of human and inhuman history. But I also tried to “portray” in my colorful and black-and-white paintings what is most visible in such an intricate plot: characters, actions, gestures... Joyce’s language is worldwide; it is a stupendous nebulous mass, just like Mário de Andrade’s, but on a different scale and due to the very scope of the novel of the Native hero. I must make clear that the nebulous mass is not only the beginning of literary writing but it is also its end, and sometimes also its means.

The literature I proposed in my work begins nebulous and ends nebulous, with some solar systems in between. *Veritotem* is a totem verbal-visual poem, the totem being, as we know, a heteroclite set of figures and voices that propagates the latest news – in the case of my poem, the possible advent of a new tyranny in Brazil. Nebulous clouds hover over the totem... In the e-book *Friso de caligrafia e outros poemas* [*Calligraphy Frieze and Other Poems*], I celebrate the different ways of writing poetry in Brazil by using either the Portuguese language or the hieroglyphic writings which Macunaíma not only deciphered but also wrote in Mário de Andrade’s novel. The nebulous mass is expanding and forming solar systems by shuffling letters and glyphs, lines and colors in my book. The e-book is bilingual – Portuguese-English –, and juxtaposes different types of words and letters: the Roman, the Amerindian, the abstract (logical symbols), and so on. In a particular poem, “Brown Frieze”, I visually recreate Wittgenstein’s *The Blue Book* and *The Brown Book* using asemic writing and mathematical symbols. In *The Brown Book*, I found the concept of nebulous mass. In *Calligraphy Frieze and Other Poems*, I wanted to expose exactly what I mean by this expression, “nebulous mass”: it refers to a cloud of marks and signs that precede the sanctioned writings, but that also endure beyond them and can still be read as a specific, complex writing. Thus, the marks and signs are not only “beginnings” but also “ends” and even “means” since they surround all the letters of Portuguese and English and permit them to exist by feeding them. At the beginning and at the end, as well as in the middle, there are solar systems – *i.e.*, verbal poems – written in Portuguese and English.

It is worth explaining that the nebulous mass can also manifest itself verbally, in the form of a tumultuous and intricate succession of descriptions that form galaxies with their similes and prosopopoeias, galaxies that can exist anywhere in the cosmos, even rubbing the Earth or perched on the floor of my island. This is what happens in *N described with rhymes*, my homage to Haroldo de Campo’s poetic work and a reflection

“Every book is a double, or triple, i.e. more than one”: a conversation with Professor and Poet Sérgio Medeiros about poetic, mythological, and aesthetic issues

on the impossibility of trying to put the nebulous mass as that which only precedes the supposedly autonomous solar systems (the Portuguese language, for example) in contemporary times. Our mother tongue in Brazil includes indigenous, animal, and vegetable writings.

I recommend an e-book, *Díptico cinzento* [*Grey diptych*] (2020), which seems at first glance a purely visual collection of poems, without letters, that shows the blazing forest on one page and the urn that collects its ashes on the other. However, the forest is made of scarifications on the skin of the book (it is ritual writing), and the urns allude to the letter “U”, which is a receptacle, a womb. So, this poem that first seemed to be purely visual is actually a mixture of indigenous scars (body writing) with letters of the Portuguese language...

O acumulador [*The accumulator*] (2021) is a typical sample of everything I have done in poetry (nebulous poetry!) and poetic essays so far. It is my longest and most diverse book. Perhaps it is a Borgian work because the memoir and the described coexist peacefully in it (the poem is not separated from the essay, nor the artistic invention from the academic research). The goal is to show the various possibilities of expression of the mother tongue, this nebulous mass.



Image 11: an image from *O acumulador* [*The accumulator*] (2021).

PALIMPSESTO

6) In a recent issue of *Palimpsesto*, we interviewed professor Márcia Arbex (UFMG) in order to think about the relations between image and word.⁷ In one of our questions, we mentioned the relations between photography and text, and compared the work *La mer écrite* [*The written sea*] – composed of photographs by Hélène Bamberger and texts by Marguerite Duras that explicitly dialogue between them – and *A João Guimarães Rosa* (1969) – a work composed of photos taken by Maureen Bisilliat, inspired by her reading of *Grande sertão: veredas* [*The devil to pay in the backlands*] (1956) and passages from Guimarães Rosa’s novel – to think about the relations between images and words regarding the complementarity and equality of them. Whilst the first case would be an example of a work in group since the photographs and the texts were produced together for the same publication, the second work would be a case of intersemiotic transposition, for a verbal work was transposed, to some extent, to the visual mode times after its original publication. Hence, considering your verbal-visual works cited in the previous question and remembering the dialogues you made with different authors and literary genres, could we think that they are cases of intersemiotic transposition? How can we interpret the relationships between the verbal text and the paintings in your productions?

SÉRGIO MEDEIROS

I will comment briefly on my *Trio pagão* [*Pagan trio*], which contains three pagan books in one (they share the same animistic worldview). This notion of a book within a book is close to my heart, and I even proposed a theory in *A idolatria poética ou a febre de imagens* [*Poetic idolatry or image fever*] (2017): the remora book. On page 21, I wrote, “a remora book is like a remora fish that attaches itself to another fish to travel; a book within a book would be a remora work”. And further on, I offered these definitions of the term “remora”: “1) ... it is a fish that has on the top of its head a kind of sucker with which it attaches itself to sharks to locomote...; it also attaches itself to other floating bodies: turtles and boats; 2) it is a book within a book... loose or stuck in its pages; 3) (in a dialogue) someone who always speaks second... or who is carried away by the other’s conversation...”.

Since my first book, entitled *Mais ou menos do que dois* [*More or less than two*] (2001) (I am a twenty-first-century poet since I did not publish in the twentieth century), the idea of “remora” has haunted me: every book is a double, a triple, that is, more than one... In the case of my first book, it travels loose among the pages of John Cage’s *Empty Worlds*. The second poem of *Pagan trio* travels loose among the pages of Joyce’s *Ulysses*

“Every book is a double, or triple, i.e. more than one”: a conversation with Professor and Poet Sérgio Medeiros about poetic, mythological, and aesthetic issues

because it talks about Enrique Flor’s plant music. This extensive poem has an appendix, “O olhar das plantas” [“The gaze of the plants”], which is perhaps one of my most radical creations, along with *Huarochiri’s Mirror* and *Amerindian Caligraphy*. This appendix navigates loose among the ideas of Yves Klein, which were exposed in his book *Le dépassement de la problématique de l’art et autres écrits*, in which he, in a famous 1961 manifesto, speaks of vegetal writing, the mark of vegetables or the impressions of vegetables on a blank canvas. The atmosphere also imprints its marks on blank canvases, that is, everything writes, everything draws – the wind, the rain, the dew... These writings of the world, registered by Klein, led me to distribute several pages of a description notebook in my garden so that each blank sheet could be looked at (I used the word “stare” in my book, for it is more appropriate for a plant poem) by a plant or a flower: a banana tree, an aloe, a sunflower... As a whole, the poem is built of pictures of blank sheets under which I wrote phrases like: “This: the clovers stared...”, “This: the anthurium stared...”. I can say that this poem is a rhyming work and travels “freely” trapped or loose through Yves Klein’s work...

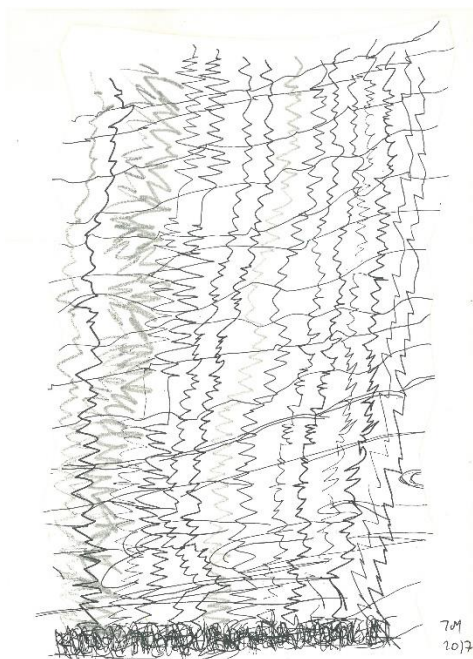


Image 12: Asemic writing from *Trio pagão* [Pagan trio] (2018).



Image 13: Colored asemic writing from *Os caminhos e o rio* (2019).

Like the ones in *Totems*, verbal poems can travel within other verbal poems, just as a visual poem can travel attached to a novel or a philosophy text. In all these examples,

I have put into practice my theory on the remora text, or the remora poem... Everything is more than two...

We know that the remora fish does not become a shark when attaching itself to a dogfish to travel, nor does it become a boat when attached to the hull of a boat. Therefore, the remora book does not become its referential book – say, the long poem “Enrique Flor”, which opens *Totems*, does not become a petite *Ulysses*. By pointing this out, I want to draw attention to the notion of contactless contact, mentioned above, which I owe to Nancy, a philosopher who spoke of friction between heterogeneous surfaces that, when touching each other, generate turmoil, confusion. In other words, they are together but do not create a third homogeneous thing. The law of touching is separation – one day, the shark goes one way, and the remora goes the other... Each reading of a remora book (re)affirms the heterogeneity of the surfaces.

Unfortunately, the expression “intersemiotic transposition” does not mean anything to me; the notion of the remora work is at the heart of what I generally do. My e-book *A Visual Macunaíma* travels loose through the pages of Mário de Andrade’s novel and Koch-Grünberg’s collection of myths. And it also travels stuck to certain paintings by Anselm Kiefer.

This is how I go on as a poet and essayist.

PALIMPSESTO

7) In the article “O trickster de Huarochiri” [“The trickster of Huarochiri”] (2017), you talk about the complex translation of *The Huarochiri manuscript* into Portuguese and eventually compare it to the process of translation of *Popol Vuh*. Thus, we would like to ask you more details about those translations: what were the main difficulties you met in the process? Has the translation of *The Huarochiri manuscript* been published yet? Also, you consider Cuni Raya, one of the deities in *The Huarochiri manuscript*, a trickster since: “Cuni Raya is an expert in disguises. He initially appears dressed as a beggar, denying his superhuman character, and this only proves his boldness as a trickster. The trickster has a multiform personality, and his appearance is variable and unpredictable – as we saw, he can turn into an animal, according to convenience” (MEDEIROS, 2017, p. 29). As one of the tricksters mentioned in the article is Makunaíma (the one from the legend) and Macunaíma (the one from Mário de Andrade’s novel), we would like to know: which other relevant tricksters in Brazilian literature (or culture) would you highlight and why? Could we conceive of Jurupari as a trickster?

SÉRGIO MEDEIROS

While reading *Finnegans Wake* during the pandemic, I realized that the hero HCE (Here Comes Everybody) is a trickster. Like Macunaíma, by the way.

Joyce’s hero has several profiles and names: he is also called Humphrey Chimpden Earwicker, “a character who mirrors all men, all myths, etc.”, as stated by Dirce Waltrick do Amarante in *Para ler Finnegans Wake de James Joyce*. He dies and resurrects, which also happens with Mac/kunaíma (according to the pronunciation of a Brazilian inhabitant) or Mac/kunaima (according to the pronunciation of a Venezuelan inhabitant), or Makunaimã (according to the indigenous people who inhabit the Brazil-Guyana-Venezuela triple border). The trickster is not only the protagonist of a narrative; he is also the narrator (in James Joyce’s novel, in Mário de Andrade’s) of experimental texts where the trickster acts, this bewildering hero, whether he is HCE or Macunaíma. Hero and narrator express themselves in a nebulous way, lying at will, telling jokes, dreaming and raving freely, and also recreating the world. Both HCE and Macunaíma use and abuse this language, which is at the same time the oldest and the youngest in literature.

We have many examples of bewildering heroes in Brazilian literature. In his 1992 novel *Mar paraguayo*, I remember that Wilson Bueno presented a remarkable trickster – a Brazilian-Paraguayan transvestite who is also an androgynous shaman. S/he expresses her/himself in a dialect of her/his own, which shuffles Guarani, Spanish, and Portuguese. The character is false, her language is false, and this only accentuates her trickster condition, as she brings together in one figure the man and the woman, the old Brazilian and the old Paraguayan, just as others bring together the beggar and the god, the ugly and the beautiful. Cuni Raya, who acts in *The Huarochiri manuscript* and is despised by a goddess, is also a pitiable figure like Wilson Bueno’s shaman, but then he shines like the sun. The character in *Mar paraguayo* may have powers – among others, to create languages and dialects that will enrich South American literature...

Another wonderful trickster is the jaguar’s nephew, both a human and an inhuman character, as we read in João Guimarães Rosa’s short story “Meu tio o Iauaretê” [“My uncle, Iauaretê”]. In this aspect, the nephew is similar to Cuni Raya, HCE, and Macunaíma. All of them are unclassifiable and powerful beings.

If we compare these heroes “without character” with Jurupari, we see that Jurupari stands out because he is a lawgiver who has a task to fulfill, namely, to restore male power in a tribe that women took over. The women act as tricksters, seducing the old and the young and stealing their secrets, while Jurupari keeps his composure and indoctrinates all the men. I am referring to the version of the legend in the book I organized, *Makunaíma and Jurupari*. In this myth – also called a legend –, I believe the women are fascinating, not Jurupari, who only rarely humanizes himself, which happens, for instance, when he lets himself be seduced by a young woman. In this erotic narrative, the elderly and their children go on the razzle, not the all-powerful Jurupari.

Now, if we were to gather all the profiles of Jurupari – and they are many – into a single nebulous account, we would find out that this character is a demon, a legislator, a politician, a god... In this case, he is also a trickster, sometimes hated, sometimes adored.

In *Popol Vuh*, which I translated with Gordon Brotherston, I also identify the presence of tricksters – the twin hunters. But now I would like to talk about the translation of this epic poem into Portuguese. I only decided to translate this work because I could count on Professor Gordon’s assistance from the beginning to the end of the project. He is a specialist in Mesoamerican culture. I did the translation in the United States, during an internship at Stanford University, where Professor Gordon works. We met every week and read the poem and its translation into Portuguese together. The text is written in the passive voice, which affects the action of all the characters – divine, human, and inhuman. All are patient subjects and react to the actions of the Earth, which is the protagonist, in my opinion.

After I returned to Brazil, bringing in my luggage the translation of *Popol Vuh*, I began translating *The Huarochiri manuscript* from English, French, and Spanish. At the same time, though, I was studying the Quechua language, in which the original text was written. However, I have not yet been able to complete the translation, perhaps because I still cannot read in the indigenous language, but I have not abandoned it. Recently, I wrote the essay-poem *O espelho de Huarochiri [Huarochiri’s Mirror]*, using Josef Albers’ method of rereading the European avant-garde from an Amerindian perspective. In my essay, I juxtapose the black square, circle, and cross from suprematism to the Andean sun god, who is a silver plate besieged by a Catholic cross in one of his avatars. I daresay that this brief verbal-visual text is a personal version of *The Huarochiri manuscript* and also

“Every book is a double, or triple, i.e. more than one”: a conversation with Professor and Poet Sérgio Medeiros about poetic, mythological, and aesthetic issues

a testimony to the admiration I have for the work of Kazimir Malévitch, the Ukrainian who devoted himself to geometric abstract art in practice and theory.

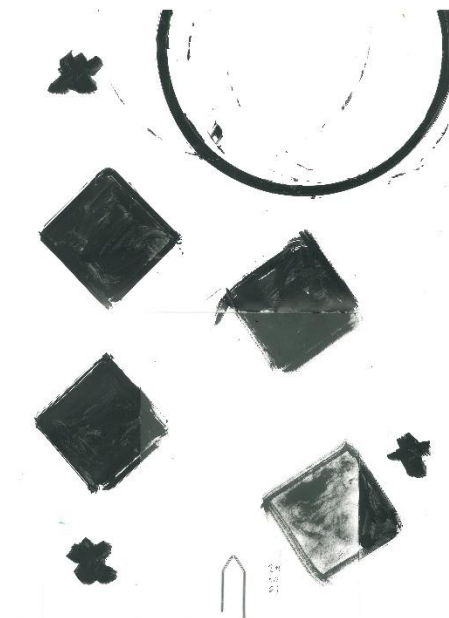


Image 14: image from *O espelho de Huarochiri* [*Huarochiri's Mirror*].

Before moving on to the next question, I want to talk briefly about my conception of an e-book. As I understand it, the e-book is a kind of trickster. In the last three years, I have invested heavily (spending almost nothing!) in e-books; I mean, I have especially created verbal, verbal-visual, and visual poems for this format. These works only exist (should only exist) online. They may in the future be freely reworked or partially deleted, etc. The e-book is not eternal – it is something mutable, a groundless entity. This is being a trickster. That's why I appreciate so much my e-books. They can be read gracefully on the glifoeletra website and on my blog.



Image 15: image from *Veritotem* (2022), which brings together outlines of Greek letters and Mayan glyphs to create a nebulous mass.

Of course, my visual poems were initially made on paper, and they exist physically. This is how I work. They may one day be exhibited in a gallery. It will be interesting, I believe, to see my *A Visual Finnegans Wake on the Island of Breasil*, with more than 600 images, displayed in a room...

PALIMPSESTO

8) In addition to your verbal-visual works, you wrote other books, such as *A formiga-leão e outros animais na Guerra do Paraguai* [*The lion-ant and other animals in the Paraguayan War*] (2015), described as: “a literary essay that proposes to talk about this conflict [The War of the Triple Alliance], the bloodiest in South America history, from a different perspective, the animals’ perspective. Medeiros’s book takes as a reference the memoirs of Viscount of Taunay and presents to the reader the cast of animals of large and small sizes that the Taunay encountered on the border of Brazil and Paraguay during that war”.⁸ Considering that one of your current research projects is called “Animals in the Paraguayan War” (2012), we would like to know: could the mentioned book be considered a product of this project? Will other similar books be produced under the project? Again, according to the description: “Between the lion-ant larva and the gigantic anaconda, several other animals, such as the muquirana, the jabuti, and the donkey, appear in the pages of this book”, we are interested in registering here what you would say to a

possible reader who has not yet had contact with the work: do the animals narrate the events? Do they witness the main facts? Do they interfere with the history of the war? To what extent is this work, which takes Taunay’s memoirs as a reference, related to two other books by the same author you organized, *Memórias* [Memories] and *Irecê a Guaná*?

SÉRGIO MEDEIROS

I have read Viscount of Taunay’s work all my life. He visited the region where I was born and wrote about it. And he wrote very well; some pages are great. When I was in France, I started translating the classic *A retirada da Laguna*, which Taunay wrote in French. My translation came out in 1997 (never reprinted, unfortunately) and contains fragments from the author’s *Memoirs*, which I later reedited. In other words, *A retirada da Laguna* is a ship that crossed the ocean carrying in its hull some remora books, among them the short story, or novella, “Irecê a Guaná”. The story takes place on the border of Brazil and Paraguay. Antônio Candido held this text in high regard, and thanks to his and Lilia Schwarcz’s encouragement, I ended up translating and editing Viscount of Taunay at a time when his works were practically out of print.

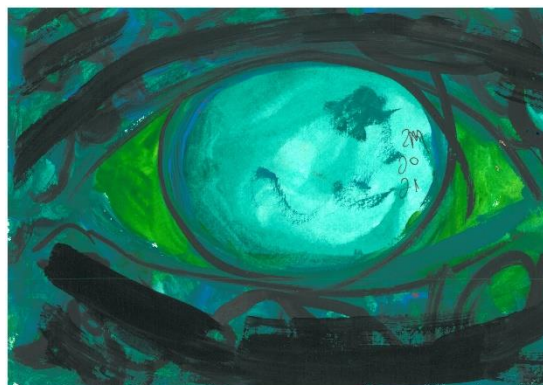
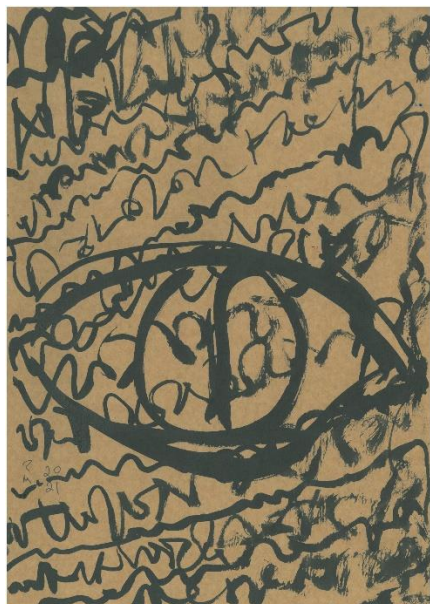
My essay *A formiga-leão e outros animais na Guerra do Paraguai* [The lion-ant and other animals in the Paraguayan War] discusses scenes from Taunay’s works set on the borders during the war, scenes that speak of animals and plants, climate and food. A bunch of soldiers possessing inaccurate maps arrive in an unknown region and do not encounter the enemy who, they heard, had invaded Brazilian territory. Initially, they find only a few signs, here and there, that Paraguayan soldiers had indeed penetrated Brazil or, more particularly, an almost virgin region that Brazil and Paraguay disputed. On the one hand, Taunay saw only animals and trees and was enchanted. He imagined he could make a great scientific discovery if he studied the region and its inhabitants; on the other hand, he faced the swampland and the canicular, the breath of the Midwest, and became frightened, discouraged. He also had contact with the Native people living on the border and met Irecê, or the Native that would later serve as a reference for him to create Irecê, the beautiful Native.

After feeling lost in a region that they intended to defend, Taunay and his companions decided to cross the border and take the plantation of the Paraguayan president, Francisco Solano López. The plantation was called Laguna. It was a tragedy,

for the macega caught fire (fire was a war weapon then) and “redesigned” the region, killing people and driving animals away. “Redesign” and “write” are terms that I use to present young Taunay’s vision of the frontier nature and its inhabitants, mostly inhuman. When he came across the larva of the lion-ant, for instance, he noticed that it was sketching in the sand that he had previously cleaned in order to build a powerful trap in the shape of an inverted cone. He concluded that the larva was an excellent engineer, that it knew how to plan effective works that it then built itself to perfection. Taunay was a military engineer and was aware of what he was saying. For him, nature writes, makes plans and sketches that we can read. As I see it, the fire is an incredible calligraphy in the dry macega, but, in the end, only its ashes remain. The work of the lion-ant is a museum of corpses in the end. I recall that the lion-ant is a “mythical” insect that also drew the interest of Primo Levi, who wrote not only about the Holocaust but also about the war between humans and inhumans in a supposedly pleasant garden.

I still intend to write more about Taunay and his relationship with Brazilian nature. In my book *Totems*, there is a poem entitled “Bafo”; it closes the book. The poem is about the dog days of summer, a theme of certain pages by the Viscount of Taunay. I imagined a totem (and the totem is something fundamental in my poetry) made of heat waves, an immaterial totem that does not speak but feels and perceives. I used prosopopoeia to expose the point of view of the heatwaves that invade Campo Grande, the capital of Mato Grosso do Sul. A poem by T. S. Eliot that I have been rereading, “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, talks about the “yellow fog”, or “yellow smoke”, that has tongue and eyes. This prosopopoeia inspires me a lot. When Joyce says, in *Finnegans Wake*, “we are all eyes”, he is suggesting, for those who have eyes to see, that the Earth draws, writes, reads, speaks... If we want, we can still glimpse all the writings that exist.

“Every book is a double, or triple, i.e. more than one”: a conversation with Professor and Poet Sérgio Medeiros about poetic, mythological, and aesthetic issues



Images 16 and 17: images from *A Visual Finnegans Wake on the Island of Breasil* (2022) that speak of eyes.

The work by Viscount of Taunay is current because it searches and exposes inhuman writings by portraying insects and trees, snakes, and rivers...

References

FREYRE, Gilberto. *The Masters and the Slaves: a study in the development of Brazilian civilization*. Los Angeles: University of California Press, 1986 [1933].

¹ The use of this and other images was authorized by the author, Sérgio Medeiros, to whom we would like to express our gratitude for his generosity.

² In the original: “la penetración de lo occidental [...] en los mitos americanos y en toda la literatura ameríndia”.

³ Macobeba is the monster created initially by Júlio Bello, under the pseudonym José Mathias, in April 1929 in the periodical *A província*, in the Brazilian state of Pernambuco. It would be no exaggeration to claim that the publication of 28 texts about the monstrous creature – until September 1929 – had a certain impact on Brazilian culture. On the one hand, the monster achieved autonomy from its creator, beginning to circulate freely in political criticism, advertisements, and various publications in different periodicals. It even appeared as a constituent part of the local scene in Pernambuco, tormenting the popular imagination and being feared by certain classes of the population. Moreover, the term *macobeba* became a curse in political criticism and derived other neologisms, such as *macobebamente* and *macobebada*. On the other

hand, Macobeba was refigured by authors such as Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Joaquim Cardozo, and Manuel Cavalcanti Proença, in different genres, such as chronicles, novels, and plays, with quite different characteristics in each appearance. Furthermore, also in the periodical *A província*, José Lins do Rego wrote about the monster, reflecting on the differences between what we can consider as the popular and literary receptions of the beast.

⁴ According to Camara Cascudo, in *Geografia dos mitos brasileiros* (1947): “Jurupari, the lord of the vastest cult, common to all tribes, Son and ambassador of the Sun, born of a woman without male contact, reformer, regenerator, of demanding rites and mysterious precautions – Jurupari was quickly identified as being the Devil. Fifty years of catechism spread the satanic renown for Jurupari. Besides children taught in the schools, the catechumens, the Native on duty, the European population, who agreed to see in the old Native god a hellish greatness, the multitude of mestizos, *mamelucos*, *curibocas*, a plastic mass, suggestible and with a wide imagination, divulged the new role of Jurupari. In the seventeenth century already the Son of the Sun, the Owner of the Instruments, the Lord of Secrets, evoked to the sound of symbolic maracas, was, from head to toe and definitely, the Devil, Beelzebub, Satan” (CASCUDO, 1976, p. 41-42).

⁵ Available for reading at: <https://www.iluminuras.com.br/um-macunaima-visual>. Access on Feb. 26, 2022.

⁶ The books are available at:
<https://www.iluminuras.com.br/index.php?route=product/search&search=s%C3%A9rgio%20medeiros>

⁷ The interview is available at:
<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/62382/39165>.

⁸ Both quotes were taken from the book description, available at: <https://www.iluminuras.com.br/formiga-leao-e-outros-animais-na-guerra-do-paraguai?search=s%C3%A9rgio%20medeiros>. Access on Feb 26, 2022.