


O planeta é um pergaminho: a poética ambiental de Sérgio Medeiros

The planet is a parchment: the environmental poetics of Sérgio Medeiros

Annita Costa Malufe¹

0000-0002-6843-197X 

¹ Faculdade de Filologia, Universidade de Salamanca, Espanha.

Autor correspondente: annitamalufe@gmail.com

Resumo. A obra de Sérgio Medeiros (Bela Vista, 1959) mostra-se como um caso exemplar de hibridismo ou mesmo indiscernibilidade entre gêneros artísticos na atualidade, talvez não apenas em contexto brasileiro. Desde seus primeiros livros, Medeiros opta por uma experimentação constante, entre prosa e poesia, que logo se expande ao teatro, à caligrafia, ao livro de artista, ao desenho e à pintura, sendo ao mesmo tempo poesia visual, ou ainda, como o próprio designa, “esculturas de caligrafias”, “glifos” e, por vezes, música, performance, instalação. Sua produção nos leva a experimentar uma rítmica que se expande para além dos suportes, ocupando o espaço, o entorno, e indo em direção a uma “poética ambiental”, no sentido do programa ambiental do artista Hélio Oiticica. O objetivo deste artigo é, ao fazer uma apresentação do projeto caligráfico e “glífico” de Medeiros, mostrar o quanto esse trabalho híbrido e expandido liga-se à criação de outras cosmogonias possíveis. As análises e reflexões partem do ponto de vista de seu processo criativo e baseiam-se sobretudo no próprio pensamento do autor, o qual constitui junto aos poemas visuais e verbais sua cosmogonia poética. Importa-nos ainda notar o quanto o desdobramento ambiental é o gesto condizente com cosmogonias que partem de um ato ético de escuta e aproximação a outros modos de ver e escrever o mundo, propondo que “o planeta é um pergaminho”, em que tudo e todos escrevem.

Palavras-chave: Poesia contemporânea. Sérgio Medeiros. Hibridismo de gêneros. Relações interartes.

Abstract. The work of Sérgio Medeiros (Bela Vista, 1959) stands as an exemplary case of hybridity or even indiscernibility between artistic genres today, perhaps not only within the Brazilian context. Since his early books, Medeiros has pursued constant experimentation between prose and poetry, which soon expands to theatre, calligraphy, artist’s books, drawing, and painting; simultaneously embodying visual poetry, or, as he calls it, “calligraphy sculptures”, “glyphs”, and, at times, music, performance, and installation. His production leads us to experience a rhythm that transcends its media, occupying space, its surroundings, and moving towards an “environmental poetics”, in the sense of the environmental programme of the artist Hélio Oiticica. The aim of this article is, by presenting Medeiros’ calligraphic and “glyphic” project, to demonstrate how this hybrid and expanded work is connected to the creation of other possible cosmogonies. The analyses and reflections stem from the perspective of his creative process and are primarily based on the author’s own thinking, which, along with his visual and verbal poems, constitutes his poetic cosmogony. Furthermore, it is important to observe how the

environmental unfolding is the gesture consistent with cosmogonies that emerge from an ethical act of listening and approaching other ways of seeing and writing the world, proposing that “the planet is a parchment”, upon which everything and everyone writes.

Keywords: Contemporary poetry. Sérgio Medeiros. Genre hybridity. Interarts relations.

1. Introdução

Prosa, poesia, prosa poética, poema dramático, peça mesclada com novela, romance subvertido pelo drama, poema ensaístico, livro infantil, juvenil, ensaio. Sempre foi difícil situar em qual gênero literário estariam os livros de Sérgio Medeiros. Desde o início, suas obras subvertem os gêneros, além de trazerem elementos que desmontam qualquer possibilidade de classificação unitária; cada livro vindo como uma surpresa: cada um trazendo um projeto diferente e como que inventando um novo gênero, sempre híbrido. Talvez possamos arriscar que Sérgio Medeiros é um caso único hoje em língua portuguesa, tendo em vista autores vivos e em atividade, de um autor marcado desde o início por uma forte experimentação, em constante diálogo com as vanguardas e neovanguardas artísticas. E, ainda, um caso contemporâneo exemplar do trabalho híbrido entre texto e imagem.

Se a mescla de discursos, aliada à criação de novas formas, mesmo sintáticas, gramaticais ou de notação e pontuação, já era a assinatura do autor, a partir do livro *Trio pagão* (2018), o hibridismo da escrita se expande para outros gêneros artísticos. Os textos surgem acompanhados de imagens produzidas por Medeiros. Portanto, além de subverter a linguagem verbal, criando novas formas, começa a mesclar linguagens verbal e visual, e a trazer cada vez mais essa mistura que tão bem caracteriza os modernismos artísticos que temos a partir do início do século XX. Não são propriamente livros ilustrados, mas sim livros em que imagens e textos convivem de modos inusitados, tumultuosos, jamais enquanto ilustração um do outro – e em cada obra isso acontecerá em um arranjo diferente. Seriam livros de artista. Os desenhos são inicialmente feitos com grafite ou carvão, para depois também se valerem de cores, tinta, lápis de cor e colagens. Há um hibridismo, ou mesmo certa indistinção, interpenetração, em que imagem e palavra encontram modos novos de se conversarem. Como veremos, trata-se da poesia como gesto caligráfico e esse gesto como traço comum entre humanos e inumanos: a terra como um grande “pergaminho”, conforme as suas palavras.

Às vezes Medeiros fala em “poesia visual” para se referir a algumas dessas imagens. Ou se vale de outros termos para definir seus desenhos: diz que esses traços seriam “esculturas de caligrafias” – no seu livro *Trio pagão*, por exemplo, como veremos; ou os chama de “caligramas coloridos”, como em *Os caminhos e o rio* (2019b), remetendo aos caligramas do poeta Apollinaire. Ou, ainda, de “hieróglifos”, por exemplo em *Dicionário de hieróglifos* (2020b) e *Barraco das letras e dos hieróglifos* (2020d). Ultimamente, nas obras que tem divulgado sobretudo através de seu perfil na plataforma do Instagram, em fotografias ou vídeos, fala em “glifos”, referindo-se às produções mais recentes que se compõem sobretudo de imagens visuais. Também se refere aos livros como obras de

poesia “verbo-visual”. Esses desenhos exploram principalmente o corpo da letra, a caligrafia, a grafia, o movimento da grafia na página ou o gesto da mão que impregna o papel e a letra. Fato é que seus livros mais e mais vão trazer, inclusive nos títulos, a alusão à letra, à caligrafia: *Caligrafias ameríndias* (2019a); *Friso de caligrafias e outros poemas* (2020c); *Árvores da vida caligrafadas e outros poemas* (2020a).

Medeiros às vezes se define apenas como “poeta e artista visual”. Nascido na região Centro Oeste do Brasil, na cidade de Bela Vista (Mato Grosso do Sul), em 1959, vive em Florianópolis, Estado de Santa Catarina, onde é professor universitário¹. Realizou a tradução do extenso poema mitológico maia *Popol Vuh* (do séc. XVI), em 2007 (como veremos, fato relevante para o seu projeto poético cosmogônico). Obteve o Prêmio Literário Biblioteca Nacional 2017, na categoria Poesia, com o livro *A idolatria poética ou a febre de imagens*, que aliás está distante de se encaixar exatamente no gênero, pois é uma mescla de dramaturgia com ensaio e com prosa poética. Foi também Finalista de outros prêmios relevantes no Brasil, como o prêmio Jabuti (2008 e 2010) e semifinalista Prêmio Portugal Telecom (2010 e 2012). Sua produção é muito extensa e incessante. Desde 2020 principalmente, a partir da pandemia de Covid-19, Medeiros intensificou o ritmo de trabalho e passou a publicar todos os livros digitalmente e com acesso gratuito – só em 2020 foram sete livros, quatro em 2021 e cinco em 2022². Apesar dos prêmios, a obra de Sérgio Medeiros se move por um lugar de certo modo marginal no contexto literário brasileiro, quem sabe devido ao extremo experimentalismo em que ele se empenha, intensificado nos últimos anos, em direção a uma mistura de linguagens e suportes.

2. Gestos caligráficos, glifos

Na obra de Sérgio Medeiros há uma mistura muito única de referências: essas vão da tradição clássica europeia, dos clássicos gregos e latinos, da Bíblia, às vanguardas artísticas, literárias e musicais, passando pelos mitos ameríndios e referências antropológicas e filosóficas. Muitos artistas e escritores das vanguardas e neovanguardas são por ele mencionados, como Apollinaire, Duchamp, ou James Joyce, mas também Samuel Beckett, Joseph Beuys, Yves Klein, Cecilia Vicuña ou John Cage, incluindo a vanguarda brasileira, o modernismo de Mario e Oswald de Andrade, ou o Tropicalismo e a poesia concreta de Haroldo de Campos. Mas, por outro lado, junto a isso, sua poética é fortemente atrelada ao diálogo dessas referências com outras de tradições não ocidentais, como o haiku japonês, mas sobretudo as culturas pré-coloniais da América Latina, culturas indígenas, culturas dos povos das florestas ou dos ribeirinhos, e mitologias ameríndias, como aquela dos povos Maias.

Aqui está então um núcleo importante da poética de Medeiros, nomeadamente um intenso diálogo entre referências mais distantes, distintas e heterogêneas e, dentre essas,

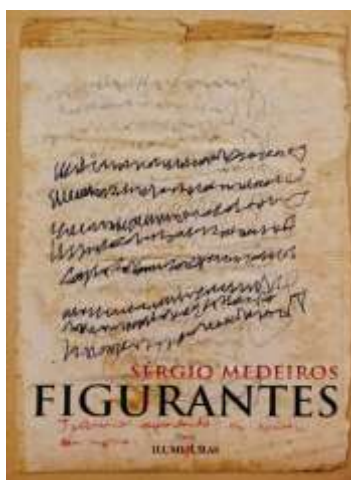
¹ Professor Titular do Departamento de Línguas e Literaturas Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

² Disponíveis nos endereços:
<https://medeirossergio.blogspot.com/>
<https://www.glifoeletra.com/>

uma presença constante dos mitos e cosmogonias dos povos originários³. Esses comparecem em geral mesclados e intermodulados com a cultura mais experimental do Ocidente, sobretudo as vanguardas históricas, cujo interesse por essas outras culturas alternativas à racionalidade europeia, como as africanas ou asiáticas, já era notável. Toda essa mistura, rica e variada, já mostra o quanto estamos diante de um projeto extremamente crítico e consciente de si. De modo que a investigação da obra de Medeiros ganha muito ao incluir o seu próprio pensamento como parte indissociável de seu processo criativo⁴.

O interesse de Sérgio Medeiros pelos povos indígenas vem desde a faculdade e talvez se deva muito ao fato de ter nascido e crescido em uma cidade do centro oeste brasileiro, até hoje região de muitos povos indígena, apesar dos extermínios. Ele conta que passou temporadas de estudo em aldeias de índios bororo e xavantes, no leste do seu estado, Mato Grosso. Nessa sua vivência, acabou por conhecer o xavante Jerônimo Tsawé, narrador, xamã e, segundo ele, grande calígrafo, que lhe foi de extrema importância. Tsawé, então com 100 anos de idade, contou a Sérgio que estava aprendendo a escrever e lhe deu certo dia uma folha com traços que dizia ser a sua assinatura. Após cerca de 30 anos guardando esse presente de seu amigo xavante, em 2011 Sérgio Medeiros publica o livro *Figurantes* em que reproduz na capa o manuscrito de Tsawé (Figura 1).

Figura 1. Capa do livro *Figurantes* (2011)



³ Por isso e pela forte presença da natureza em sua obra, são frequentes os estudos que partem do ponto de vista da chamada “ecocrítica”, como os de Mcnee (2017), Maciel (2021), Nascimento (2021), Cisneros (2016) ou a recente tese *A poética selvagem de Sérgio Medeiros*, de Sirley da Silva Rojas Oliveira (2023). Esse não é o caso do presente artigo, que ao optar pelo termo “ambiental” o faz com referência ao projeto do artista Helio Oiticica, outra importante referência na constelação de Medeiros.

⁴ Daí o privilégio que este artigo dá às formulações do poeta, recolhidas em trechos de entrevistas, mensagens ou de suas notas e introduções a seus livros. Conforme descrito adiante, recorro a e-mails trocados com o autor como importante material para a investigação aqui desenvolvida.

Foi o início de um trabalho proliferante e intenso com a grafia “assêmica” do amigo xavante, que será recuperada explicitamente anos depois em *Trio pagão* (2018), livro que marcará o início do trabalho com a visualidade em sua trajetória:

A partir de 2018, quando lancei *Trio pagão* pela Iluminuras (incluí nele a minha escrita assêmica, inspirada na caligrafia fantasiosa de Jerônimo Tsawé, artista xavante), todos os meus livros passaram a trazer desenhos de minha autoria: o “décor” verbal virou “décor” gráfico, glífico, de minha própria lavra. (Medeiros, 2022a, s.p.)

Ou seja, é tomado pela mão do guru xavante que ele irá enveredar pelo trabalho com caligrafia e, a seguir, com glifos, hieróglifos, caligramas, poemas visuais e escultóricos, desenho e imagem visual no senso estrito do termo. Como diz Medeiros, o trabalho com o que ele chama de “décor”, a criação de um cenário, de um lugar (em geral em meio à natureza), sempre esteve presente em sua escrita, que de fato se caracteriza desde o começo por ser extremamente imagética, feita a partir de símiles e prosopopeias. Ainda que *O sexo vegetal* (2009) traga desenhos, esses são de autoria do artista Fernando Lindote; é apenas de *Trio pagão* em diante que são os próprios desenhos de Medeiros a compor as obras. É assim a partir de 2018 que o “décor”, o cenário verbal, se torna “gráfico, glífico”, como diz o autor, referindo-se à noção de “glifo” que cada vez mais será recorrente. Nesse caso, remetendo aos glifos da escrita Maia, cara a Sérgio Medeiros desde sua tradução do mito do povo Maia *Popol Vuh*.

A primeira parte de *Trio pagão*, intitulada “Esculturas de caligrafias”, será uma homenagem a Tsawé composta por desenhos derivados dos traços de sua escrita. Embora os nomeie como “esculturas”, Medeiros se refere em seguida a esses desenhos como poemas visuais e “peixes-folha”, conforme o poema que abre essa parte, “Um pescador”:

Eu vivo vendo peixes-folha diante da minha casa, numa praia de Florianópolis. Esta foi uma das minhas últimas visões:

Diante do pescador sentado num banquinho na praia folhas marrons giram na areia com sol; então algumas escapam da roda e entram na água onde a linha do caniço mergulha.

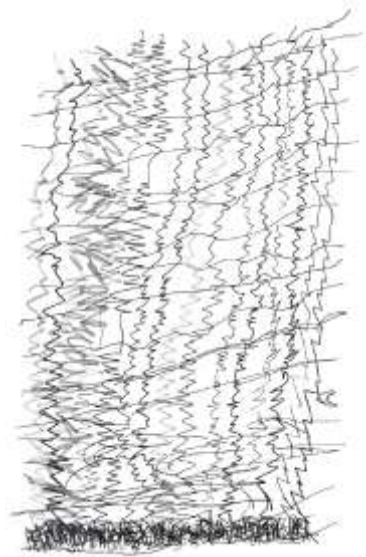
Consegui pescar vinte e três peixes-folha, que são os poemas visuais que compõem este livro. (Medeiros, 2018, p. 17)

Assim, na página seguinte, vêm as 23 esculturas de caligrafias, precedidas pelo fac-símile do manuscrito de Tsawé (o mesmo da capa de *Figurantes*, cf. acima), cada uma ocupando uma folha, sempre à página ímpar, à direita. Gonzalo Aguilar, que assina breve texto introdutório a essa parte, descreve bem ao dizer que as escrituras aí “vão se emaranhando para depois ascender até formar postes totêmicos” (Medeiros, 2018 p. 12) (Figura 2).

Figura 2. Primeiro poema visual ou “escultura de caligrafia”

Fonte: Medeiros, 2018, p. 23

O traçado da assinatura de Tsawé, incorporado por Medeiros, dá origem a desenhos dinâmicos que parecem mover-se nas páginas. Ou mais ainda, produzem movimentos na passagem entre eles, quase como fotogramas. Ao folhearmos o livro, acabamos por ter um ritmo que se dá entre essas “esculturas”, em seus gestos de condensação ou estiramento, acumulação ou diluição. A grafia transforma-se em linhas que proliferam, se multiplicam, depois rareiam, zigzagueiam, se acumulam e depois se separam; criam novelos na base e, a partir dela, em seguida, saltam em jorros verticais. Há um fluxo em metamorfose, que faz alusão ao corpo da escrita, que então parece dançar no branco das folhas. Vejamos dois poemas visuais como exemplo dos movimentos criados pelas linhas (Figura 3).

Figura 3. Décimo-quineto poema visual ou “escultura de caligrafia”

Fonte: Medeiros, 2018, p. 51

Essas linhas ziguezagueantes são como o registro de gestos de condução de uma mão pela outra, como se as mãos de Medeiros e de Jerônimo Tsawé tivessem trabalhado juntas no papel, em gestos de aproximações e afastamentos, de aceleração, por vezes, ou de ralentaes, pausas e retomadas, como se as linhas registassem uma dança feita a dois (Figura 4), como explica Sérgio Medeiros na nota inicial:

Neste livro apresento vinte e três esculturas que pesquei (como diria Manoel de Barros) na caligrafia fantasiosa do índio xavante Jerônimo Tsawé, que conheci no final dos anos 1980, quando visitei, em cinco ocasiões, a reserva de Sangradouro, Mato Grosso, onde ele vivia com a família, já quase centenário, na aldeia São José. ...Quis, nos meus poemas visuais, traçar algo similar com a minha própria mão, mas imaginando-a guiada pela mão de Jerônimo. Frequentemente, as linhas tortuosas mais fluentes que tracei, as quais chamo de esculturas, são duplas, como se eu e meu guru xavante, há muito falecido, tivéssemos trabalhado juntos no papel, cada um com sua caneta ou lápis em punho. (Medeiros, 2018, pp. 15–16)

Figura 4. Penúltimo poema visual ou “escultura de caligrafia”



Fonte: Medeiros, 2018, p. 65

Ao mesmo tempo que a referência à escrita do índio xavante é explícita, é difícil não sentirmos ressoar nos desenhos de Medeiros outras experimentações da nossa própria cultura ocidental. Uma das mais evidentes talvez seja a do poeta e pintor belga Henri Michaux. Na nota introdutória já comentada, Gonzalo Aguilar menciona o livro *Misérable miracle* (1956), no qual surge a experiência de Michaux com a mesalina (e os desenhos desta decorrentes), à qual se somam os desenhos que traçam uma grafia rítmica em *Par la voie de rythmes* e *Par des traits*. É curioso ver a descrição de Michaux de sua pintura, ou seus poemas imagens, como algo que respira, como uma vibração, e vemos como essas mesmas descrições poderiam referir-se aos gestos caligráficos de Medeiros-Tsawé:

...vibrações e formas elementares, as quais dão suporte à maior parte das aparições e que deixam ver uma pululação de pontos, polos, eixos colunetas microscópicas, bem como formas em laço, finas, recurvadas, indefinidamente repetidas, e pequenas formas convulsivas deslocando-se inguamente de trás para frente e vice-versa. (Michaux, 1956, p. 45)

A proximidade da proposta de Medeiros a Michaux se dá sobretudo nesses livros de poesia visual ou de partituras visuais, que jogam com a visualidade da própria escrita e nos quais há essa vibração ou convulsão das linhas. Livros que o próprio Michaux (1984, s.p.) definiu como sendo a tentativa de criar “uma escrita em estado nascente”, ou seja, um idioma ainda desconhecido, em estado de surgimento (Michaux, *Par des traits*, 1984). A busca de Michaux por construir uma língua mais íntima, livre das convenções e restrições dos idiomas, casa perfeitamente com a ideia de uma caligrafia que se liberta da significação das palavras, como vemos em Medeiros.

Podemos associar essas caligrafias, ainda, à de outra artista e poeta admirada por Medeiros, a portuguesa Ana Hatherly, por sua vez também relacionada a Michaux por Filomena Molder, pelas suas tentativas de criar outros alfabetos, inspirados pelos ideogramas chineses (cf. Hatherly, 2017, p. 67). Por ocasião dessa mesma exposição de Hatherly, *Território anagramático* (2017), resgato o que disse Fernando Aguiar:

A obra visual de Ana Hatherly é caracterizada pela gestualidade, pelo movimento da mão que cria inquietas linhas de texto, densas texturas, inomináveis volumes, múltiplas formas que continuamente se (trans)formam, que sugerem itinerários, significações diversas, procedimento para transmitir graficamente uma poética que, sendo também verbal, se metamorfoseia e se evidencia na visualidade. (Hatherly, 2017, p. 123)

Ao falar de Ana Hatherly, Aguiar poderia estar falando de Medeiros, nesses poemas que captam a gestualidade e criam experiências pictográficas e ideogramáticas que promovem, diz ele, a “ilegibilidade da escrita” (Hatherly, 2017, p. 124). Vê-se que nesses casos dizemos haver aí uma escrita, uma caligrafia, mesmo que ilegível; há ainda assim uma *escrita* – mesmo que não seja uma escrita da ordem da significação, na qual funciona a nossa linguagem verbal. Sérgio Medeiros utiliza por isso com cautela a expressão “escrita assêmica”, por ela dar a entender uma ausência de sentido, o que está longe de ser o caso. Seria preciso compreender, antes de tudo, que há aqui uma escrita que, ao desfazer o código, dá origem a sentidos múltiplos e independentes da dimensão do significado. Uma caligrafia liberta do verbo e tomada pelo ritmo.

3. Letras e glifos em tumulto

Essa primeira parte de *Trio pagão* não possui com as duas seguintes, que trarão textos verbais, uma relação isomórfica ou ilustrativa. Tampouco entre imagens visuais e verbais se estabelecem relações de espelhamento ou tradução. O não senso, enquanto elemento fundamental da poética de Sérgio Medeiros, atua também nessa “fricção” entre

letras e glifos, conforme as palavras do autor, ao explicar a sua busca por uma “tensão” e mesmo um “tumulto” entre essas instâncias:

Como nunca fiz nem farei poesia concreta, adoto o termo verbo-visual, a fim de demonstrar, por intermédio do hífen, que a letra e o glifo estão lado a lado, na minha obra, sem nunca comporem um todo homogêneo – pelo contrário, estão em contato sem contato, em tensão contínua e volta e meia geram tumulto; entram em fricção (isso é também o lado erótico da coisa); porém, por isso mesmo, a letra sai maior (grávida) dessa batalha, e o glifo também. Os dois vencem, a meu ver, essa guerra poética, essa luta conjugal, por meio da qual ambos superam as noções de arcaico e de contemporâneo – por isso as rodas, as mandalas são cruciais para demonstrar esse ir-e-vir nos pergaminhos do mundo onde me reescrevo e me reinvento.⁵

Letra e glifo convivem em intermodulação, atrito; eles se friccionam, se tocam em uma convivência até mesmo erótica, como diz Medeiros, ou (acrescentemos) sensorial, de modo a provocar novas sensações, imagens, sentidos. É como leremos na “Nota inicial e/ou final” do inédito *Porto do pantanal*: “O contato da letra com o glifo, ou da palavra com o desenho, é sempre tumultuoso...” (Medeiros, 2025b, p. 61). É desse mesmo modo que se deve compreender a relação entre as partes de *Trio pagão*, uma relação tumultuosa, não apaziguada. Essas partes, ao mesmo tempo que apontam para possíveis livros independentes, compõem um todo comum, como se fossem três movimentos de uma mesma música. A ideia de “trio” remete a essa outra arte, a música, tão cara a Medeiros, e parece dar conta dessa intermodulação rítmica e musical entre as partes que alternam seus andamentos e materiais mas que, em conjunto, constituem um mesmo lugar, um habitat. Tanto que o protagonista da segunda parte, escrita em um misto de prosa e poesia, será o compositor experimental português inspirado pelos sons da natureza “Enrique Flor, o novo”, personagem inspirado em Henry Flower de *Ulisses* de Joyce – já protagonista de *Totens* (2012).

Em “Enrique Flor, o novo” o poema visual dá lugar a uma narrativa fragmentada apoiada na descrição sensorial de pequenas cenas quase banais, com especial atenção dada a microssonoridades cotidianas, como o sino da catedral, os ruídos das ruas, o som vento, dos galhos roçando uns nos outros, crianças gritando, abelhas ou até ao inaudível e contínuo “som das pétalas” (Medeiros, 2018, p. 99). Os sinais gráficos, a pontuação e a disposição das palavras variam de página a página, compondo também canções visuais, repletas de um humor sutil. Essa segunda parte é finalizada com um apêndice que traz uma sequência de imagens em fac-símile de folhas de caderno manuscritas em que, diz o narrador, sua escrita se “desmaterializou” para dar voz ao olhar das plantas. Ou seja, há uma sugestão de que nesse apêndice o narrador que toma a palavra é agora a própria vegetação.

⁵ Medeiros, em e-mail de 15/10/2023. Ao longo de minha investigação acerca da poética de Medeiros, desde 2018 até o presente (2025), trocamos mensagens em diversas ocasiões, tanto por e-mail quanto pela plataforma Instagram. Reproduzo trechos dos depoimentos de Medeiros indicando o meio e a data, ressaltando que são depoimentos inéditos, com divulgação autorizada pelo autor, e que se encontram em meu acervo pessoal.

A ideia de “prosopopeia” é importante na poética de Medeiros, essa figura que dá voz aos seres inanimados ou aos animais, conforme o subtítulo da terceira e última parte: “[O] rio perdido [prosopopeia pagã]”. Mescla de poema e peça de teatro, como lemos na nota do autor, aqui ouve-se a voz do Rio Apa, da cidade natal de Medeiros (Bela Vista, Mato Grosso do Sul, fronteira com o Paraguai), mas que pode ser a voz de qualquer um dos tantos rios brasileiros soterrados e em vias de desaparecimento. Ouve-se a voz da rocha que guarda em seu corpo a memória do rio que some, que capta os ruídos do ambiente, e depois, em uma proliferação de vozes, ouve-se a sombra de um galho, o céu, o sol, palmas secas, eucaliptos etc. Destaquemos que, nas vozes desses seres, o que se capta são sobretudo sons, mas também breves visões, todas em torno a essa desapareição do Rio, sobretudo nos dois primeiros “atos” da peça: “1. Ouvir” e “2. Mirar”, sendo que, no terceiro, a escrita deriva para um tom narrativo (épico?), através da lenda da ninfa quéchua Dona Primitiva, que se torna “um grafite na rocha do rio perdido” (Medeiros, 2018, p. 203), também prestes a sumir diante da violência humana: a mansão de um fazendeiro e seus ruidosos aparatos (caminhões, aparadores de grama). A denúncia é sutil e trazida em meio a uma atmosfera onírica, mas não deixa de haver aqui o que Odile Cisneros aponta no breve texto que introduz essa parte do livro: “um drama ecopoético sobre as transformações da natureza e a natureza transformacional do universo” (Medeiros, 2018, p. 158).

Assim, essa música, esse “Trio pagão”, em suas três partes, nos dá a ouvir uma espécie de coro da natureza no qual que se materializam, por via de imagens verbais ou visuais, vozes da floresta, do campo, do jardim, da praia, em todo caso, vozes vegetais, animais e cósmicas, não mais humanas. Daí a ideia de paganismo, que se vale da prosopopeia como recurso poético. Nesse sentido, vale compreender o seu uso específico da prosopopeia, conforme sua explicação na entrevista a Douglas Diegues:

...ênfatiso que a prosopopeia não é a criação de um estado edênico onde todos, humanos e inumanos, viveriam em paz e harmonia. A minha poesia nunca caiu nessa cilada, por isso a prosopopeia, tal como eu a pratico, não consiste em dar voz ao outro, como nas fábulas, mas sim em buscar o seu ponto de vista para contar ou sugerir – é um ideal nunca alcançado – como seria o nosso planeta se fosse visto simultaneamente por nós e pela planta, pelo bicho, pela pedra, pela nuvem, e se o nosso planeta também nos olhasse... (Medeiros, 2022a, s.p., *grifos meus*)

A busca pelo ponto de vista do(s) outro(s) ocupa a centralidade do projeto de Medeiros, não sendo casual a referência ao perspectivismo nietzschiano, tal como trabalhado por Eduardo Viveiros de Castro em seus estudos sobre os povos ameríndios. Entre outras menções ao antropólogo, no início de *O sexo vegetal* lê-se, sobre a obra *A inconstância da alma selvagem*: “Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista que deve ser conhecido” (Castro, 2017, como citado em Medeiros, 2009, p. 5). Trata-se de adotar a perspectiva da planta, da pedra ou da nuvem, como na citação acima de Medeiros, o que ele fará tanto nas obras visuais quanto nas verbais, de que os “Descritos” serão um caso exemplar.

Em *Os caminhos e o rio* (2019b), também composto por partes independentes como em *Trio pagão*, teremos a primeira parte constituída por textos breves que se assemelham

a poemas em prosa, os tais “Descritos”, provenientes de cadernetas suas, como ele explica nessa apresentação ao livro (Medeiros, 2019a, p. 11). Esses textos são como pequenas cenas, como que anotadas/fotografadas em andanças, e parecem exercitar justamente essa busca pelos outros pontos de vista; por serem andanças, compõem-se de diversos “caminhos”:

O CAMINHO ANIMAL

— o cachorro distraído que trotava livre na rua de repente volta voando seguido de perto por um velho veículo trêmulo
 — o inseto prateado aguarda em pé na borda de uma camélia como se ela fosse uma caverna rubra
 então salta para trás (Medeiros, 2019a, p. 13)

Aqui, as cenas não possuem significação totalizante ou moral da história; são situações casuais, curiosas, muitas com certo tom de humor e não senso. Vale compreender na própria explicação de Medeiros o que seriam esses “Descritos”, percebendo o quanto eles desejam captar a transformação e, para tanto, lançam mão da prosopopeia, enquanto recurso central:

Sobre o termo “descrito”: quando comecei a escrever para publicar, tomei como referências Cage e a poesia oriental, porém não queria fazer mesósticos nem haikus. Então, como gosto demais de fazer descrições, decidi fazer um tipo de haiku geralmente em prosa que misturasse a descrição com a metamorfose. Entrou aí o elemento indígena. Assim, passei a descrever coisas que se transformavam enquanto eu as observava – o *símile* foi fundamental, pois o “como” é o salto para o inesperado da metamorfose; e nesse processo também a prosopopeia é crucial, pois ela dá visão de mundo (alma) aos inanimados, por exemplo. O descrito talvez seja uma descrição em ação de algo também em ação, uma descrição que encara uma transformação nunca termina, por isso o objeto deixa de ser objeto – talvez seja um sujeito vivo. Não sou e nunca fui sentencioso. Não crio pensamentos, aforismos. Crio cenas de transformação de uma coisa em outra. Por isso a descrição me fascina. O descrito é isso. Uma maneira de ser objetivo (de ser mais olho fascinado e inventivo do que boca moralista ou ideológica).⁶

E, de fato, desde os primeiros livros em que ainda não havia a presença dos poemas visuais, os textos de Medeiros baseiam-se muito no trabalho de descrição, sempre marcadamente sensorial, de cenas às vezes mínimas, minúsculas, de detalhes do cotidiano. Insetos, folhas, objetos banais, muito comuns e corriqueiros. Porém, notemos que não se tratam meras descrições feitas por um observador externo, mas sim de descrições que primam por buscar deslocar pontos de vista. Ao mesmo tempo, como vemos em sua fala, esses “Descritos” são marcados por alguma ação: algo se passa na cena, algum movimento, mesmo que ínfimo, que o olhar atento não deixa escapar. Vejamos mais um dos caminhos, sob essa ideia dos “Descritos”:

⁶ Medeiros, em e-mail de 27/10/2023.

O CAMINHO ASSOMBRADO

— as folhas caem (ou se jogam) dos galhos como se a brisa
quase nula fosse súbita ventania
— depois de rodopiar no ar agitado o saco de plástico
gruda numa grade de ferro onde fica parado como uma ave
que tivesse feito um pouso aprazível (Medeiros, 2019a, p. 15)

As ações são muito pequenas; as folhas que caem mesmo sem haver vento, o saco plástico que rodopia no ar e depois se prende na grade. Detalhes mínimos, cotidianos, que poderiam ter passado despercebidos. Até que vêm os símiles, operando a transformação do olhar que vê (ou lê) a cena: as folhas que caem como alguém que se joga dos galhos; a brisa que é como uma súbita ventania; o saco plástico preso a uma grade como uma ave que pouso. Esse “como”, que pode estar presente ou não, é essa liga entre campos semânticos distintos, o operador da metáfora que, nas palavras de Medeiros, conduz à metamorfose nas descrições das pequenas ações. A prosopopeia opera discretamente, deslocando as perspectivas, criando degraus perceptivos em que a imagem salta ao conectar universos díspares.

Tais “Descritos” servem como disparadores, talvez, das imagens que vêm na segunda parte do livro, “Trinta e dois caligramas coloridos”, poemas visuais que, explicitamente inspirados em Apollinaire, seguem mobilizando a caligrafia de Tsawé, resultando assim em uma verdadeira mistura heterogênea de referências. Medeiros diz ter escrito o livro em Paris, revisitando Mallarmé e Apollinaire, e definirá seus caligramas como uma “escrita imaginária”, que, diz “toma como estímulo descritos reais” – ou seja, os “Descritos” ou caminhos da primeira parte do livro.

O que está em foco nos poemas visuais ou caligramas é o movimento, portanto, como no caso dos caminhos verbais, estes são marcados pela ação e a metamorfose. Assim, na segunda parte de *Os caminhos e o rio*, os caligramas coloridos perseguem novamente o movimento das letras, recriando a caligrafia de Tsawé, que parecerá ainda mais explorada e elaborada, integrada com muitas cores. E semelhante ao que ocorre nas “esculturas” de *Trio pagão*, há um ritmo de passagem entre os caligramas, o que corrobora a sensação de movimento, sobretudo quando folheamos as páginas. Como se as imagens fossem sofrendo transformações de umas nas outras, metamorfoses. Os caligramas parecem aludir a braços de rios traçados entre a tinta colorida (em cores elementares, amarelo, vermelho, azul, verde) e a caligrafia em marrom ou preto. São leitos tumultuosos de rio, cujos diferentes momentos, talvez em visão aérea, os caligramas parecem registrar (Figura 5).

Figura 5. Um dos caligramas da sessão “Trinta e dois caligramas coloridos” de *Os caminhos e os rios*



Fonte: Medeiros, 2019a, p. 67

A caligrafia de Jerônimo Tsawé seguirá sendo a inspiração nos poemas visuais que comporão *Árvores da vida caligrafadas e outros poemas* (2020a), um dos sete livros publicados por Medeiros em versão digital durante a pandemia de Covid-19. Neste caso, trata-se de um livro bilingue, cuja primeira parte consiste numa recolha de textos verbais de diferentes livros de Medeiros, traduzidos por Odile Cisneros. Os poemas visuais ocupam a segunda parte, “Poemas inéditos (poesia visual)”, de que as “Árvores da vida caligrafadas” são a primeira sequência. A caligrafia inspirada pela de Tsawé, colorida, será o material dessas árvores, que mais uma vez vêm em duplas, espelhadas, remetendo a esse seu duplo xavante, que parece conduzir seus gestos dessa escrita ilegível (Figura 6). Como o será também o material dos outros poemas visuais como “Abecedários burocraticamente floreados” e “Lagartas”, nos quais as linhas caligráficas se mesclam explicitamente com as formas da natureza (Figura 7).

Figura 6. Primeiro poema visual da série “Árvores da vida caligrafadas”



Fonte: Medeiros, 2020a, p. 31

Figura 7. Primeiro poema visual da série “Lagartas”



Fonte: Medeiros, 2020a, p. 45

Há em todas essas imagens derivadas da caligrafia uma clara alusão a caminhos e leitos de rios. Tendo-se em conta, ainda, a forte centralidade dos rios na poética de Medeiros, é como se as linhas escritas fossem ao mesmo tempo braços de rios, afluentes,

traçando mapas, trajetos pela água ou, quem sabe, pela terra, assim como pela página, o papel. Trajetos marcadamente rítmicos. Como se houvesse um sopro, um ritmo que atravessa todas as coisas, todos os corpos, a água como a terra, as palavras, as línguas, a escrita. O gesto caligráfico surge, portanto, como uma espécie de origem imanente desses poemas visuais, como seu motor interno, o gesto escritural donde tudo se origina. Correnteza de água, corrente, fluxo, fluidez de movimento, semelhante ao gesto da caligrafia. Como vimos, as letras compõem jardins, seus volteios sobem como árvores, entrelaçam-se como lagartas nessa terra que é o papel, como na folha que queria ser peixe.

Está montada aí, e se gesta e se reescreve a cada livro, a cosmogonia de Medeiros: a ideia de que “a terra escreve”, a ideia de que “tudo escreve” nesse “pergaminho do mundo”⁷.

4. Cosmogonias cotidianas

A poesia de Sérgio Medeiros, tanto verbal quanto visual, é em todos esses casos uma escuta fina de “outros”: outros povos, culturas, mas também outros seres não humanos, pássaros, urubus, insetos, cães, além de folhas, árvores, ou as matas, os rios, a terra, as pedras. Ou, ainda, mesmo os objetos. O inumano é uma instância chave na poética de Medeiros, sobretudo no sentido de descentrar o homem e o sujeito ocidentais. Essa escuta é o ato ético que dá nascimento ao seu projeto, que se direciona à criação de novas cosmogonias, como se nascido da necessidade de uma reinvenção constante de nossas narrativas fundadoras.

Wittgenstein disse que o espanto diante do mundo é “nonsense”, pois não posso imaginar que o mundo não existe. Então devo (é o meu “dever” como poeta), segundo entendo, familiarizar-me com os outros (de todos os reinos) e dialogar cara a cara com eles, com as plantas, por exemplo. (Medeiros, como citado em Amaral, 2019, s.p.).

Por isso, podemos imaginar que é desse ato ético de escuta, desse “dever”, que se derivam as cosmogonias ensaiadas e retomadas em cada projeto de livro de Medeiros. Cosmogonias essas que talvez constituam, juntas, uma grande cosmogonia do autor. *O sexo vegetal* já abria com o texto “O sexo vegetal é uma cosmogonia...”, e quiçá seja de fato essa a cosmogonia a ser até hoje explorada em suas obras, uma cosmogonia que se baseia no princípio do sexo vegetal:

Sabe-se que nos tempos antigos a alma abrigara-se no mundo. Em tudo. E em todos. Homens e animais e plantas e pedras e raios. Fala-se disso nas cosmogonias.

O potencial erótico é imenso: alarga as fronteiras daquilo que é comumente considerado atividade sexual humana normal e permite erotizar plantas e árvores. Por exemplo. E animais e pedras. (Mas deste último tema não tratarei aqui e sim em outro livro por vir.)

Quando um mito traz à tona cosmogonias e cosmologias refere fatalmente uma atividade sexual desenfreada.

⁷ Conforme termos utilizados pelo autor trechos de e-mail, que referenciaremos logo adiante.

Alguns leitores (de toda estirpe) não usam senão com certo mal-estar a palavra “cosmogonia”. Por isso julgo necessário me deter nela. (Ainda estamos no prefácio? No primeiro capítulo talvez?)

Uma cosmogonia não precisa ser bíblica. Nem pressupor um deus único, artífice solitário. A cosmogonia cotidiana nos convém mais: pequenos nascimentos. Devires numerosos? Um gesto simples. Mínimo. A criação necessária ao nosso dia a dia. Uma pequenina recriação do mundo a cada hora. Minuto. Ou segundo.

O sexo vegetal é uma cosmogonia. Uma humilde (re)criação do mundo. Humilde e eficaz a sua maneira. Eis a questão. (Medeiros, 2009, p. 16, *grifos meus*)

Desta que talvez seja uma das primeiras explicitações da construção de uma cosmogonia na obra de Medeiros, sublinho a persistência sobretudo da ideia de uma “cosmogonia cotidiana”, de “pequenos nascimentos”, e ainda, a insistência nos devires despercebidos, metamorfoses mínimas, que podem fazer-se presentes a qualquer momento. Retomemos: “Um gesto simples. Mínimo. A criação necessária ao nosso dia a dia. Uma pequenina recriação do mundo a cada hora. Minuto. Ou segundo”. Parece ser dessa “mini-cosmogonia” que trata sua obra, sobretudo nos desdobramentos que se seguem à proliferação das caligrafias e dos glifos, após os livros que vimos de 2018 e 2019.

O interesse por cosmogonias e pela cultura dos povos originários levou Sérgio Medeiros a traduzir, em parceria com Gordon Brotherstone, o poema mitológico maia-quiché, *Popol Vuh* (tradução publicada em 2007). A ideia dos glifos, cada vez mais cara à poética de Medeiros em seu trabalho com o corpo da letra, a caligrafia, está muito ligada à proximidade com as culturas pré-colombianas da América Latina. Um caso eloquente do uso desses glifos vê-se em *Friso de caligrafia e outros poemas* (2020c), obra em que os mesmos surgem fabulados e transformados para recontar um episódio de *Popol Vuh* no qual se narra a descida ao submundo mitológico de Xibalba pelos pais fundadores que serão em seguida derrotados e renascerão em forma de árvore da vida, conforme lemos na introdução (Medeiros, 2009, p. 10). Fazendo um paralelo entre essa descida ao submundo mitológico maia-quiché e o “submundo poético” do autor (*cf.* Medeiros, 2009, p.10), o livro apresenta imagens que são montadas a partir de colagem de folhas rasgadas de antigas cadernetas de “Descritos” de Medeiros. Esses Descritos “resgatados” constituem a parte seguinte do livro, depois de terem sido apresentados em pedaços na primeira parte nas colagens que, junto aos traços de lápis e tinta conformam as imagens denominadas “Frisos de caligrafias” (Figura 8).

Figura 8. Um dos frisos de caligrafia da parte “Passado, presente, futuro”



Fonte: Medeiros, 2020c, p. 35

Junto ao mito ameríndio, uma referência central aos frisos é a caligrafia do artista catalão Antoni Tapiés. Abrindo o livro, a “Introdução em Maia”, composta por cinco imagens claramente derivadas dos glifos maias, é resultado dessa mistura em que os glifos são conjugados, atravessados, ou mesmo torcidos pelas pinceladas e grafismos de Tapiés. Os glifos aí estão, assim, postos em movimento, derivados, torcidos, pelos gestos de Tapiés – e de Medeiros – conjugados com outras referências artísticas (Figura 9).

Figura 9. Glifo de “Introdução em maia”



Fonte: Medeiros, 2020c, p. 18

Os outros poemas visuais ou frisos do livro *Friso de caligrafia e outros poemas* expandem a exploração dos traços caligráficos, agora mesclados com outros elementos visuais, vindos de colagens (como na figura acima, das folhas rasgadas das cadernetas do autor), e pinceladas que, por vezes, remetem de fato a Tapiés, também pelo seu modo de criar camadas distintas na tela, sobrepostas (letras, grandes chapados de cor, pinceladas

rudes). É o que também se verá na série seguinte “Friso marrom”, dedicada a Wittgenstein (Figura 10).

Figura 10. Imagem da série “Friso marrom”



Fonte: Medeiros, 2020c, p. 105

Medeiros diz que se trata de uma homenagem ao filósofo e à sua ideia de que a língua materna é uma “massa nebulosa” – título de uma das obras mais recentes de Medeiros: *Massa nebulosa – poesia em outro idioma brasileiro* (2023). Como provavelmente já deve ter ficado patente, suas obras todas se entrelaçam, formando uma espécie de constelação, em que se retomam, se remetem, se reenviam umas às outras. A ideia da língua como massa nebulosa aparece em outros momentos e é muito expressiva e operativa para pensar sua poética. Podemos por vezes ter a sensação de Medeiros estar a reinventar essa linguagem, essa massa – composta por muitos elementos de diferentes naturezas, postos em relação, todos tomados nessa nebulosa, nessa massa. São glifos, caligrafias, letras, frases inteiras, ou apenas sílabas, palavras, pinceladas, folhas de caderno arrancadas, coladas, fotografias, desenhos, rabiscos. Como se tudo isso, junto, compusesse uma língua que está sempre em processo, sendo engendrada, rascunhada, experimentada.

Contudo, é relevante perceber que essa língua não é separada do mundo. Pelo contrário, é ela a própria cosmogonia em curso, que se reescreve a cada projeto. A imagem dessa massa nebulosa em formação pode, portanto, ajudar-nos a enxergar essa linguagem que se espalha pelo mundo, se expande, como uma brisa ou névoa que a tudo permeia. Estamos já próximos do centro dessa cosmogonia que fabula o mundo como um grande pergaminho: “Como descrevo em *Massa nebulosa*, eu aposto na reescrita dos meus poemas nos pergaminhos do mundo”, diz Medeiros⁸. Daí o gesto caligráfico

⁸ Em e-mail de 25/10/2023.

funcionar como uma espécie de motor interno de sua produção, conforme dito acima, sugerindo que não é somente o homem que escreve, mas sim “tudo escreve”, “a terra escreve”, como ele acrescenta na mensagem citada: “A escrita indígena, para mim, é o testemunho cabal de que não existe mundo sem escrita: tudo escreve. ...A terra escreve, lemos em Joyce e Khlébnikov”⁹. Os glifos são uma culminância nesse sentido de dar a ver a escrita da terra ou desses inúmeros “outros” que escrevem para além de nós, humanos. Ou que, mesmo se *através* de nós, escrevem, conforme aposta Medeiros, ao se figurar como uma espécie de “copista” dos autores originais dos glifos, que podem ser as folhas, as pedras, ninfas, os rios ou, ainda, os “duendes coroados” (conforme personagens de seu novo livro, ainda inédito, *Alucinação, pesadelo, ectoplasma*, cf. Medeiros, 2025). Aqui a ressalva, ou acréscimo, que Medeiros diz fazer ao perspectivismo, na ideia de que não só cada ser tem a sua perspectiva, ou sua metafísica (cf. Castro, 2015), mas como cada um a escreve e inscreve no mundo:

Os inumanos veem e escrevem o que veem. Ou veem o mundo reescrevendo-o. Esse é o acréscimo que faço ao perspectivismo amazônico: o outro tem ponto de vista, mas tem escrita também, e escreve sem parar. Joyce fala disso logo no início de *Finnegans Wake*, ao mencionar as runas do mundo, as runas do nosso planeta, aludindo a uma escrita inumana que talvez ainda saberemos ler...” (Medeiros, 2022a, s.p.)

5. Poética ambiental

As imagens de *Massa nebulosa* foram, antes de publicadas em livro, sendo expostas, levadas pelo artista a diferentes locais públicos, e espalhadas no chão. A cada vez as expunha, Medeiros criava diferentes configurações, ou caminhos, como se os poemas/glifos fossem “massas” e nebulosidades fluindo e se espalhando como um rio. E o solo como esse pergaminho do mundo em que os poemas se escrevem (Figuras 11 e 12).

⁹ Medeiros, em trecho do mesmo e-mail, de 25/10/2023.

Figura 11. Glifos de *Massa nebulosa* sendo expostos em diferentes lugares

Fonte: Instagram do autor @medeirosrodriguessergio

Figura 12. Glifos de *Massa nebulosa* sendo expostos em diferentes lugares com o autor

Fonte: Instagram do autor @medeirosrodriguessergio

Conta o autor, em mensagem de 2023:

Aonde vou, carrego obras portáteis. Se me der vontade, espalho-as ao meu redor, de preferência quando estou sozinho no ambiente. As mandalas que surgem me dão energia, força, ousadia talvez – saio dessas exposições melhor.

Essas mostras podem ser feitas em ambientes desertos (um apartamento vazio), em quintas (cheios de bichos e flores), em praças, bibliotecas, no meio de gente...

Ou seja, tudo pode ser/virar pergaminho onde reescrevo os meus poemas. Descrevo isso no catálogo da Galeria Inumana, que publiquei digitalmente sob o título *Massa nebulosa*. Esse livro expõe literalmente minha noção de arte pós-humana.¹⁰

O livro *Massa nebulosa* narra a criação de uma galeria de arte em uma gruta que foi cenário de exposições dos poemas e glifos de Medeiros. É essa a Galeria dos Inumanos, feita no quintal de sua casa (Figura 13), em que as mostras são feitas para os outros seres que não os humanos:

O pressentimento de que o mundo será inumano orientou a criação, neste ano, da já mencionada Galeria Gruta, no quintal da minha casa, na Cachoeira do Bom Jesus, em Florianópolis. Essa gruta abriga uma estátua de barro que representa Nossa Senhora, mas que é, também, a meu ver, uma galáxia, uma massa nebulosa – a minha língua materna, na qual sempre me expressarei mal. Tenho às vezes a sensação de que não falo língua nenhuma, mas fragmentos de frases de origens diversas... Ou seja, a estátua é uma santa, um ícone, um ídolo. Não é só cristã e não é só pagã... A gruta possui uma Vitrine Móvel, que pode circular pelo quintal, pela cidade e pelo país, talvez, se essa liberdade lhe for dada. É diante dessa gruta e dessa vitrine que exponho os meus poemas verbo-visuais e homenageio artistas como Malévitch e On Kawara, e anti-heróis como Macunaíma. O público é inumano: pedras, vegetais, insetos, gaviões, gaivotas, lagartos, gambás etc. Esse espaço de exibição parece existir não só no presente, mas também numa época em que os humanos rareiam (essa é uma metáfora de um país sob ditadura militar), e isso me assusta. Não sou contra os humanos, mas sei que não somos o centro de nada. Talvez já tenha havido um desastre apocalíptico, talvez algum tirano tenha determinado que ninguém mais saia de casa. Assim, a ilha onde moro e onde abri uma galeria de arte é praticamente só habitada por inumanos, que são indomáveis, rebeldes, revolucionários. (Medeiros, 2022a, s.p.)

¹⁰ Medeiros, em e-mail de 14/10/2023.

Figura 13. Gruta dos inumanos

Fonte: Instagram do autor @medeirosrodriguessergio

Mas essa não é sua a única galeria. Sérgio inaugurou uma outra, a Galeria Vallier¹¹, no apartamento para o qual iria mudar-se, enquanto ainda estava vazio. Ali fez, inicialmente, algumas exposições “instantâneas”, ou exposições-relâmpago de poemas verbais e verbo-visuais, expondo por vezes os seus livros, para o silêncio da sala, para as partículas e espíritos:

Eu fiquei sozinho com as obras, mas as partículas elementares estavam lá, e os espíritos também, sobrevoando as obras e contaminando-as. Nesse sentido, o meu público foi bem invisível, mas pleno, participativo.¹²

Essas mostras ou exposições instantâneas marcam outra etapa importante na obra de Sérgio Medeiros. Consistem em uma expansão a mais do poema, que é desenho, é escultura, totem, e agora se expande pelo espaço, se torna instalação, performance, ritual. Ele mesmo fala em “extensão” do poema, atos que vêm se tornando fundamentais em seu processo de criação, sendo cada vez mais necessário para ele realizar as exposições para que possa reescrever os poemas – e inscrevê-los no “pergaminho do mundo”:

Como descrevo em “Massa nebulosa”, eu aposto na reescritura dos meus poemas nos pergaminhos do mundo. Isso talvez se possa chamar de “extensão do poema”; pois, na performance silenciosa, visual, ele é sempre outro, está sempre fora de si mesmo... e absorve as vozes e os ruídos do ambiente. Uma outra afinação.¹³

¹¹ Nome que remete ao jardineiro pintado por Cézanne em seus últimos quadros.

¹² Medeiros, em e-mail de 14/10/2023.

¹³ Medeiros, em e-mail de 25/10/2023.

Medeiros parece encaminhar-se para uma *poética ambiental*, termo a que recorro em referência ao programa ambiental de Helio Oiticica, outro artista que lhe é bastante caro. Lembremos que, no percurso de Oiticica, a arte ambiental é a culminância de um processo que parte das modalidades artísticas tradicionais, como pintura e escultura, indo em direção ao que seria uma “manifestação total, íntegra, do artista nas suas criações” (2019, p. 47)¹⁴, que em seu caso se expressa na invenção, a partir de 1964, dos seus *Parangolés* – estandartes e capas que requeriam a participação do público, que então se tornava, como dizia o artista, um participante¹⁵. No caso de Medeiros, encontramos as coincidências de uma expressão que se expande para o ambiente, buscando interagir com ele, “deslocando” as relações costumeiras e, ainda, do próprio deslocamento da ideia de “exposição” de arte, como diz Oiticica ao explicar seu programa:

...os objetos que estão fundem uma relação diferente no espaço objetivo, ou seja, “deslocam” o espaço ambiental das relações óbvias já conhecidas. Está aí a chave do que será o que chamo de “arte ambiental”: o eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que se esteja participando como estrutura; será necessária a criação de “ambientes” para essas obras — o próprio conceito de “exposição” no seu sentido tradicional já muda, pois de nada significa “expor” tais peças (seria aí um interessante parcial menor), mas sim a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador. (Oiticica, 2019, p. 43)

Porém, no caso de Medeiros, vale agregar uma nuance: no deslocamento da noção de exposição, o público, seja ele espectador ou participante (como o quis Oiticica), amplia-se para seres inumanos, e até mesmo seres microscópicos, não visíveis ou fabulados, como vimos acima: “O público é inumano: pedras, vegetais, insetos, gaviões, gaivotas, lagartos, gambás etc. ...Não sou contra os humanos, mas sei que não somos o centro de nada”, dizia. De modo que a participação aqui já não é a mesma buscada por Oiticica, sendo pensada em termos sociais e políticos diferentes – ainda que vejamos na outra fala de Medeiros que seu público “invisível” foi bastante “participativo”. De todo modo, a poética ambiental parece ser de fato a concretização da cosmogonia de Medeiros, segundo a qual tudo é escrita e todas as coisas do mundo escrevem e, assim, inscrevem realidades no mundo:

14

Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar — as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra (Oiticica, 2019, p. 47).

15

Toda a minha evolução que chega aqui à formulação do Parangolé visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora “participador”. Há como que a instituição e um “reconhecimento” de um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrada (Oiticica, 2019, p. 34).

O pergaminho ora é secreto (galeria Vallier) ora público, tipo feira de praça. O conceito que subjaz a todos é o de pergaminho, uma noção de enorme importância para a minha performance. O pergaminho é o mundo. O planeta é um pergaminho!¹⁶

Nessas cosmogonias cotidianas que se esboçam, ligadas à sua cosmogonia maior, vemos não haver separação entre letra e corpo, linguagem e coisas. Tudo se entrelaça e se expressa no ambiente. Daí os poemas nos pergaminhos do mundo serem espalhados nos espaços; eles formam mandalas, são dispersos pelo vento, são recortados e colados, criando novos poemas, e podem também ser embrulhados, formando uma espécie de trouxa de roupas, como nessa mostra instantânea e instalação em homenagem ao poeta russo Khlébnikov (Figura 14 e Figura 15).

Figura 14 e Figura 15. Sérgio Medeiros mostrou em outubro de 2023, na Galeria Vallier, de Florianópolis, duas Rodas Proféticas De Khlébnikov: 1) o calendário russo que gira e 2) a grande trouxa do tempo, acompanhados de um pequeno galho seco (este serve para escrever e apagar profecias no pergaminho do mundo).¹⁷



Desde então, os glifos proliferam, possuem uma vida própria. Seguem sendo expostos na Galeria Vallier (localizada na residência atual do autor) e no Instagram, plataforma que Medeiros tem privilegiado para registrar as exposições e a proliferação dos glifos. Também farão parte de livros, já prontos e a ser publicados em breve. Já em 2023, ele contava: “Atualmente estou investindo em glifos silvestres – já tenho centenas deles, e serão milhares nos próximos anos. Vou usá-los para compor minhas obras verbo-visuais futuras”.¹⁸ Para seus leitores e/ou participantes é difícil acompanhar a velocidade dessa produção ou, ainda, de aparição dos glifos. E eles seguem espalhando-se pelo ambiente, como podemos ver em imagem de um dos livros inéditos (Figura 16).

¹⁶ Medeiros, em mensagem no Direct do Instagram, 01/11/2023.

¹⁷ Reproduzo nessa legenda o texto *Rodas proféticas de Khlébnikov*, presente no Blog de Sérgio Medeiros: <https://medeirossergio.blogspot.com/>

¹⁸ Medeiros, em e-mail de 25/10/2023.

Figura 16. Glifos silvestres



Fonte: Medeiros, 2025a, p. 8

Para uma conclusão provisória da presente apresentação desse que é um processo proliferante e contínuo de criação, retomo e relaciono dois traços importantes da poética de Medeiros aqui explorados:

a. a mistura de universos díspares, heterogêneos: verbal e visual, ocidente e oriente, vanguardas e indígenas, moderno e arcaico etc., donde se deprende o seu experimentalismo radical;

b. a busca pelo inumano em prol de novas cosmogonias, donde emana sua poética ambiental. São dois traços que em verdade se relacionam.

A obra que cria novos mundos é, portanto, aquela que sonha um “mundo sem humanos”, como diz Medeiros: “O eclipse do humano é um tema recorrente na minha obra, que às vezes procura conceber, por assim dizer, o mundo depois do antropoceno, o mundo sem humanos.” (2022a). Extrapolar o humano, o antropocentrismo, implica necessariamente uma escuta de outros modos de vida e de comunidade, e, portanto, outros modos de sensibilidade, de experiência e visão de mundo. Essa atenção, que inclui em um mesmo plano as culturas mais diversas, levando em conta sobretudo aquelas que costumam ser silenciadas ou desvalorizadas, fala da necessidade de um deslocamento de perspectiva e sonha o mundo como um lugar de diferenças. Não no sentido de uma concessão ou uma tolerância ao diferente, mas no sentido de um desejo *de e por*

diferenças, discrepâncias, disparidades, em prol de um movimento continuado de misturas e criação¹⁹.

A arte de Medeiros mostra ser possível escrever com e a partir de *Macunaíma* (*Um Macunaíma visual*, 2021b) de Mário de Andrade, e com *Finnegans wake* de James Joyce (*A visual finnegans wake on the island of Breasil*, 2021a); ou pôr em diálogo o xavante Tsawé e o dadá suíço Tristan Tzara (em projeto ainda inédito), Joseph Beuys ou o quadrado negro de Malevitch e o manuscrito de um personagem indígena (caso de *O espelho de Huarochiri*, 2022c), ou conectar os glifos maias à arte experimental de Antoni Tapiés, como vimos. E tudo isso sem que um anule ou se sobreponha ao outro. Pelo contrário, é na proposta desses encontros inusitados que algo novo surge, imagens inesperadas que fogem aos clichês e que muitas vezes brincam com o *nonsense*, justamente por trabalharem com sentidos que ainda não estão prontos.²⁰ Talvez daí o uso generalizado de *nonsense*, aliado a um espírito cômico, humorado, que faz parte da poética de Medeiros e de seu experimentalismo: “Ainda espero ser mais [*experimental*], pois queria muito escrever num outro idioma e fazer um outro livro (um pergaminho público, inumano e humano). Só se atinge o inumano experimentalmente...”²¹

Sonha também, me parece, um mundo em que as fronteiras mais rebatidas pela nossa tradição são desfeitas, como aquelas entre gêneros artísticos, natureza e cultura, ou escrita (produto imaginário) e mundo real. Tal como se houvesse uma proposta que desfaz o sentido dessas dicotomias. É nessa direção ainda que se dá, a meu ver, na obra de Medeiros, a relação entre as referências da vanguarda e arte europeias e aquelas dos povos originários das américas, entre cultura colonizadora e colonizada. Há uma deshierarquização generalizada, como se vê na proposta da Antropofagia do modernista Oswald de Andrade. Esse é um pressuposto para se ir ao encontro de uma ideia de escrita como grafia da própria natureza, a escrita como nossa expressão em um pergaminho do mundo – e nesse sentido também a nossa escrita como manifestação desse corpo que escreve, respira, é natureza e cria novos seres naturais. Termino com mais uma frase de Medeiros, que parece condensar essas ideias:

Quanto ao termo assêmico, ele parece indicar que os “glifos” são desprovidos de sentido, quando, para mim, o ritmo é um sentido. A escrita de Tsawé tem muitos sentidos, o tempo todo, assim como a de Beuys: ambos riscam seus pergaminhos (o papel e o mundo) com lápis ou ferro (no caso de Beuys, ele usou trenós para escrever na neve, ou, pelo menos, para sugerir esse tipo de escrita).²²

¹⁹ O conceito que me serve de base para pensar esses encontros e misturas é o de devir, conforme desenvolvem Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs* (1980): um acoplamento em que um modo maior e um menor se intermodulam e criam o movimento. Desse modo, pode-se ver em Medeiros a presença de um devir-inumano (devir-animal ou devir-imperceptível por exemplo, conforme termos dos autores), que não consiste em tornar-se empiricamente um outro ser mas sim ser tomado por forças inumanas que deslocam o modo de ser maior ou maioritário da humanidade. É neste sentido que compreendo o inumano neste caso.

²⁰ Tenho em conta o não-senso tal como trabalhado por Gilles Deleuze (1969) em *Lógica do sentido*: o sentido sempre como senso e não-senso. Em Medeiros, próximo ao que ocorre em Deleuze, a referência ao *nonsense* liga-se à literatura de Lewis Carrol e Edward Lear, ponto importante para sua poética que, no escopo deste artigo, não será possível desenvolver.

²¹ Medeiros, em mensagem no Direct do Instagram, 06/03/2023.

²² Medeiros, em e-mail de 25/10/2023.

Referências

- Amaral, A. (2019, 20 de julho). Sérgio Medeiros usa mitologia ameríndia em dois livros de poemas. *Estado de São Paulo*. <https://www.estadao.com.br/cultura/sergio-medeiros-usa-mitologia-amerindia-em-dois-livros-de-poemas/>
- Brotherston, G. & Medeiros, S. (Orgs.). (2007). *Popol Vuh*. Iluminuras.
- Castro, V. de (2015). *Metafísicas canibais*. Ubu.
- Castro, V. de (2017). *A inconstância da alma selvagem*. Ubu.
- Cisneros, O. (2016). *ecopoesia.com: an online resource on environment & poetry from Latin America*. *University of Alberta Library*. <https://doi.org/10.7939/R38K75702>
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Minuit.
- Hatherly, A. (2017). *Território anagramático* (J. Silvério, M. F. Molder, F. Aguiar & A. Poças, Orgs.). Documenta. https://issuu.com/sistemasolar/docs/excerto_issuu_ana_hatherly_territo_
- Maciel, M. E. (2021). Nas fronteiras do humano e do não humano: poéticas da natureza na literatura brasileira do século XXI. *Aisthesis*, 70, 531–542.
- Mcnee, M. K (2017). Posthumanism, animism, and Sérgio Medeiros’s pluriverse poetics. *Journal of Lusophone Studies*, 2(2), 22–37.
- Medeiros, S. (2009). *O sexo vegetal*. Iluminuras.
- Medeiros, S. (2011). *Figurantes*. Iluminuras.
- Medeiros, S. (2012). *Totens*. Iluminuras.
- Medeiros, S. (2017). *A idolatria poética ou a febre de imagens*. Iluminuras.
- Medeiros, S. (2018). *Trio pagão*. Iluminuras.
- Medeiros, S. (2019a). *Caligrafias ameríndias*. Medusa.
- Medeiros, S. (2019b). *Os caminhos e os rios*. Iluminuras.
- Medeiros, S. (2020a). *Árvores da vida caligrafadas e outros poemas*. Copiart.
- Medeiros, S. (2020b). *Dicionário de hieróglifo*. Rafael Copetti Editor.
- Medeiros, S. (2020c). *Friso de caligrafia e outros poemas*. Iluminuras.
- Medeiros, S. (2020d). *O barraco das letras e dos hieróglifos*. Arte & Livros.
- Medeiros, S. (2021a). *A visual finnégans wake on the island of Breasil*. Iluminuras.
- Medeiros, S. (2021b). *Um Macunaíma visual*. Iluminuras.
- Medeiros, S. (2022a, 7 de agosto). Sérgio Medeiros e sua poética verbo-visual em um mundo inumano [Entrevista]. *Ventilador literário*. <https://ventiladorliterario.com/f/s%C3%A9rgio-medeiros-e-sua-po%C3%A9tica-verbo-visual-de-um-mundo-inumano?blogcategory=Entrevista>
- Medeiros, S. (2022b). *John Cage no hemisfério sul: uma biografia*. Iluminuras.
- Medeiros, S. (2022c). *O espelho de Huarochiri*. Cultura e Barbárie.
- Medeiros, S. (2023). *Massa nebulosa: poesia em outro idioma brasileiro*. Editora de los Bugres.
- Medeiros, S. (2025a). *Alucinação, pesadelo, ectoplasma*. Inédito (no prelo).
- Medeiros, S. (2025b). *Porto do pantanal*. Inédito (no prelo).
- Michaux, H. (1956). *Misérable miracle*. Éditions du Rocher.
- Michaux, H. (1974). *Par la voie des rythmes*. Fata Morgana.

Michaux, H. (1984). *Par des traits*. Fata Morgana.

Nascimento, E. (2021). *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*. Civilização Brasileira.

Oiticica, H. (2019). *Experimentar o experimental*. Oca.

Oliveira, S. da S. R. (2023). *A poética selvagem de Sérgio Medeiros* [Tese de Doutorado em Estudos de Linguagens, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Brasil]. <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/6459>

[recebido em 18 de maio de 2025 e aceite para publicação em 26 de setembro de 2025]