



GALERIA
ANTROPOFAGICA

CILENSIO

lavra
márcio
sampaio:
do todo,
uma parte

p.1
Cilensio, 1988,
letras-caixa sobre parede.
Coleção do artista

curadoria Marconi Drummond

Receber a exposição “Lavra Márcio Sampaio: do todo, uma parte” na Galeria do Centro Cultural Unimed-BH Minas é celebrar a nossa história e a nossa cultura. Ao oferecer ao público um panorama de uma carreira de 65 anos dedicada à arte em suas mais diversas formas, entendemos que exaltamos não só a obra de Márcio Sampaio, mas também o que há de melhor das artes visuais em Minas Gerais e no Brasil.

Márcio Sampaio é, sem dúvidas, uma figura exponencial da cultura brasileira. Sua trajetória, plural, rica, diversa, transita por diversos formatos e linguagens. Mais do que somente pintor, ou somente poeta, ou somente jornalista. Márcio vai além da soma de todas estas facetas, tornando-se um artista singular.

Ao passear pelas seis décadas de carreira aqui compreendidas, o visitante tem, inclusive, diversas opções de fruição. Ele pode se deleitar com quadros e desenhos, pode interagir com instalações e pode se aprofundar nos documentos e arquivos gentilmente disponibilizados por várias pessoas e instituições.

Extensa, a mostra não tem o objetivo de exaurir a obra de Márcio Sampaio – tarefa por si só impossível. Mais que isso, ela foi concebida por meio da abertura de gavetas, do garimpo de obras e arquivos e, assim, possibilitando a transformação de descobertas. Boa visita!

Carlos Henrique Martins Teixeira
[Presidente do Minas Tênis Clube]

**Por trás
de toda palavra
há uma trama
cavada.**

[Mário Chamie]

LAVRA apresenta uma parte relevante da extensa e multifacetada obra construída por Márcio Sampaio ao longo de mais de seis décadas.

Colagens, citações e metáforas visuais compõem o método do artista, alicerçado na coexistência entre a palavra e a imagem. Montar, desmontar, remontar, justapor, contrapor, fragmentar, rearranjar são estratégias usadas pelo artista iconologista para “pensar por imagens”. Dessa forma, Márcio se vale de diferentes dispositivos para forjar seu engenho artístico e literário.

Nesta mostra, de feição panorâmica, a curadoria desejou trazer à tona, além do repertório artístico, o arquivo “sompárcio”, para desvelar ao público os antecedentes conceituais e processuais estruturantes do pensamento do artista.

De feição heterogênea, seu arquivo é um conjunto aberto, permeado por uma rede de conexões e afinidades entre as “imagens dialéticas” colecionadas e posto a serviço da fabulação artística. Em aparente (des)ordem, o artista-colecionador *et cetera*, na acepção borgiana, “empreende a luta contra a dispersão”, como definiu Benjamin.

Tentar qualificar, com precisão, a atuação de Márcio Sampaio é tarefa vã. No entanto, podemos identificá-lo como o artista inventariante, o conservador-chefe da *Galeria Antropofágica*, voraz no seu ímpeto deglutidor de referências e matrizes, o construtor de “falsificações táticas”. O humor e a fina ironia são qualidades comumente associadas à sua fatura artística. Elas são postas a serviço do questionamento do sistema da arte – a obra, o público, o museu, o mercado, a crítica.

Lidando com a natureza de um artista polissêmico e sua longa trajetória, a curadoria procurou rastrear, na sua obra, no vasto arquivo, bem como na sua cronologia, antecedentes conceituais, resíduos textuais, artísticos e documentais formuladores da sua experiência pictórica e poética.

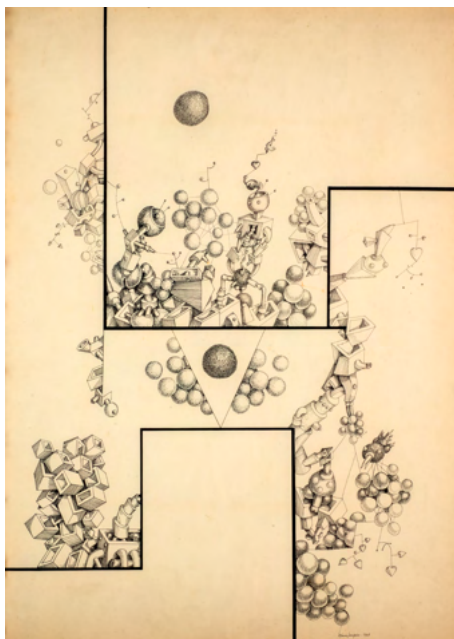
Nesta exposição, o *Labirinto antropófago*, proposta nuclear concebida originalmente para a exposição *Visão da Terra*, organizada por Roberto Pontual, em 1977, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, é apresentado sob forma de maquete, circundado pelo arquivo correlato – constituído de desenhos preparatórios e do arquivo *Abaporu* – e orbitado pelas pinturas que o agenciam, integrantes da série “Galeria Antropofágica”. Segundo o artista, “o labirinto foi o desdobramento conceitual das ideias enunciadas nas pinturas, como reflexão, quase sempre irônica e bem-humorada, sobre a ‘consciência enlatada’, abordando a situação periférica da cultura brasileira, os elementos constitutivos do sistema da arte e ainda a constatação da existência de uma invenção superior e atualizada na arte brasileira e sua significativa contribuição potencializada pelo veio construtivo”.

Potencializam o repertório aqui exibido um raro conjunto de desenhos viscerais da série “Círculo monstrual”, elaborados na década de 1960 e apresentados na IX Bienal de São Paulo (1967), antecipatórios da obra pictórica que estava por vir. A fatura poética, desdobrada nas suas diversas vertentes – os objetos-poemas, os poemas-cartazes, os livros de artista –, também está fortemente contemplada, além das instalações, imersivas e participativas, nas quais o artista apropria-se dos “materiais da vida”. Trata-se de objetos ordinários, recolhidos do cotidiano, de uso doméstico, destituídos de suas relações funcionais, fundantes de um sistema de escrita, a exemplo dos cabides-palavra e das letras de macarrão, transmutadas em signos constelacionais.

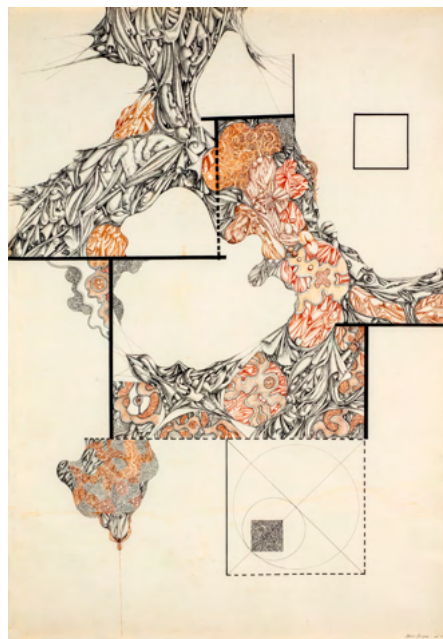
Uma sessão expositiva é dedicada à participação do artista na histórica Semana Nacional de Poesia de Vanguarda (Belo Horizonte, 1963), de cujo manifesto foi um dos signatários, e no movimento Poema/Processo, cuja mostra inaugural ocorreu em 1967.

Em pauta, a lavra da palavra. Catas preciosas, garimpadas na lavra do artista/poeta, convidam-nos à reeducação do olhar. O banquete está servido! “Arte brasileira: sabendo usar, não vai faltar.”

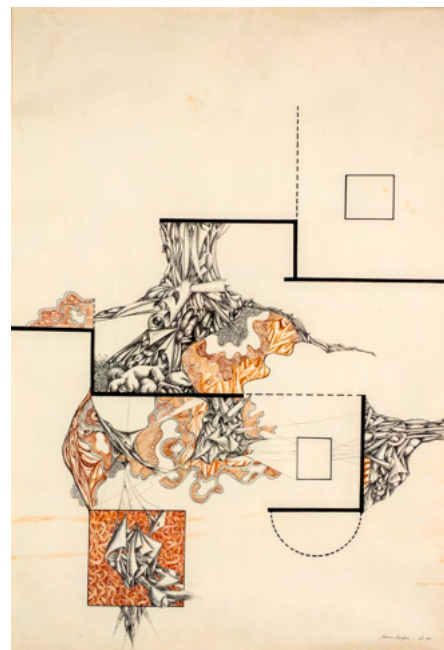
Marconi Drummond [curador]



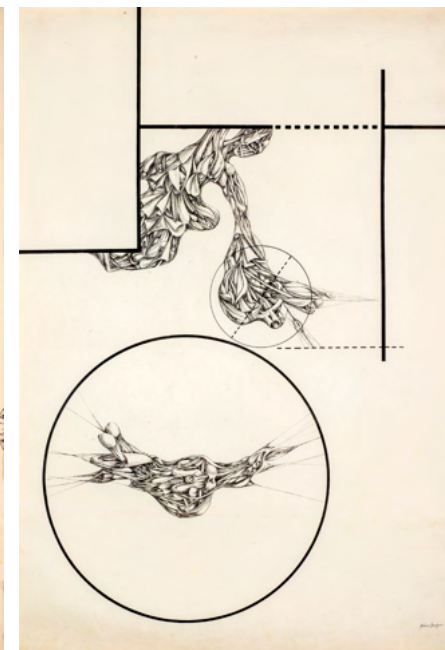
Sem título, 1968,
desenho: nanquim sobre papel,
70 × 49,5 cm. Coleção do artista



Sem título, 1968,
desenho: nanquim e Ecoline sobre papel,
69,5 × 49,5 cm. Coleção do artista



Sem título, 1968,
desenho: nanquim e Ecoline sobre papel,
69,5 × 49,5 cm. Coleção do artista



Sem título, 1968,
desenho: nanquim sobre papel, 69,5 × 49,5 cm.
Coleção do artista



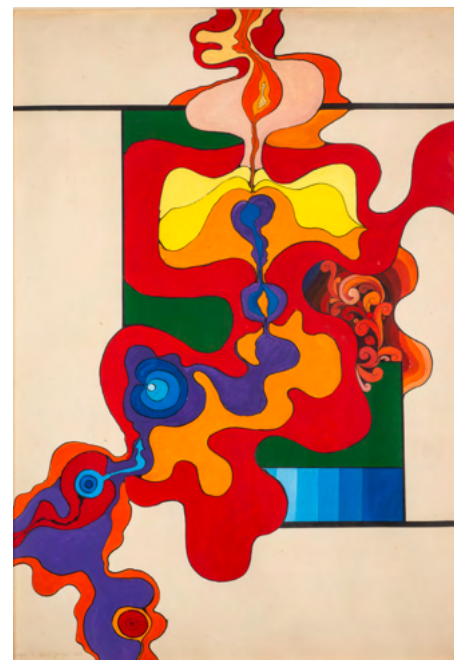
Constelação austral, 1967,
desenho: nanquim sobre papel, 69,5 x 49,5 cm.
Coleção do artista



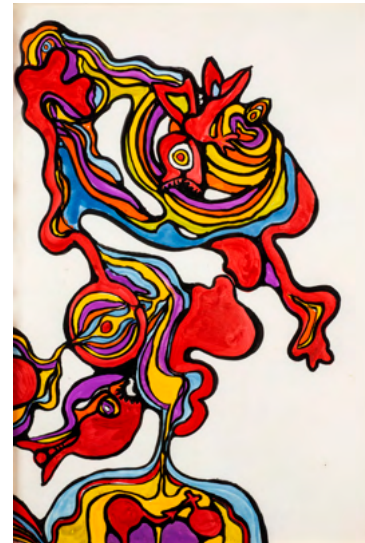
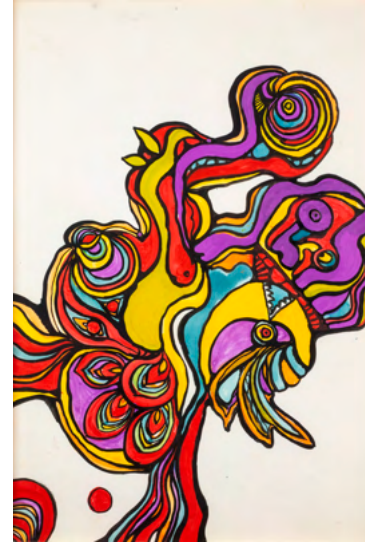
Sem título, 1967,
desenho: nanquim sobre papel, 69,5 x 49,5 cm.
Coleção do artista



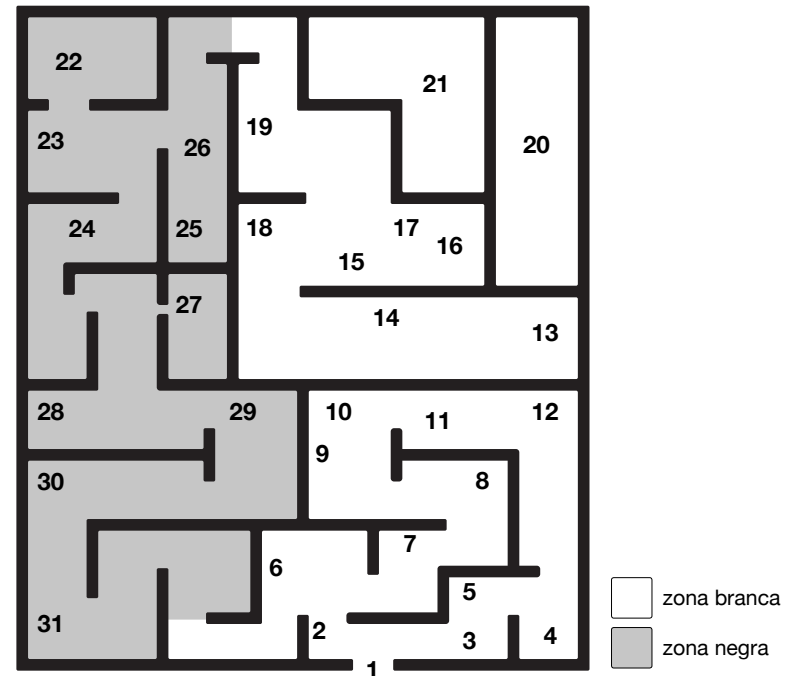
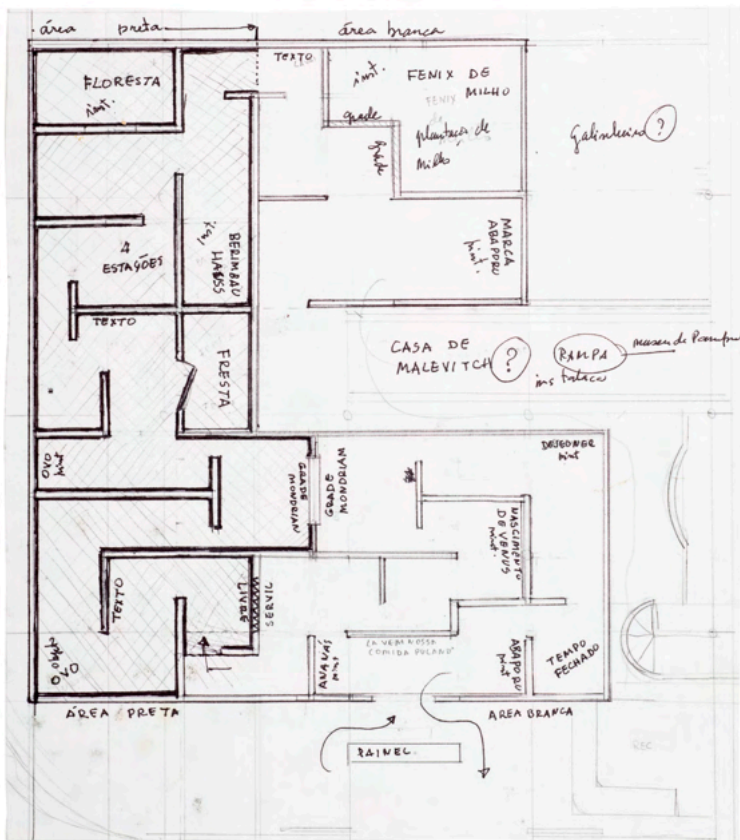
Círculo monstrual, 1967,
desenho: nanquim sobre papel, 69 x 48,2 cm.
Coleção do artista



O Gólgota I, II e III, 1969,
desenho (tríptico): tinta plástica sobre
papel, 69,5 × 49,5 cm. Coleção do artista



Sem título, década de 1960,
desenho: tinta plástica sobre papel, 47,5 × 32,5 cm (cada).
Coleção do artista



p.16
Estudo para instalação do *Labirinto antropófago* no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 1995, desenho sobre papel. Coleção do artista

1. *Entrada para a saída*
2. *Ananás für Mavignier*, 1977, pintura: acrílica sobre tela
3. *Abaporu falsificado*, 1977, pintura: acrílica sobre tela
4. *Temp(l)o fechado*, 1977, objeto: guarda-chuvas
5. *Abaporu falsificado*, década de 1970, pintura: acrílica sobre tela
6. *Ou (livre/servil)*, 1971, objeto: letras recortadas e pintura sobre tela
7. *A escalada*, 2005, pintura: acrílica sobre tela
8. *Nascimento de Vênus I*, 1983, objeto: gesso e espelho
9. *Grande grade de Mondrian – boogie-woogie*, 1977, pintura: referenciada na obra *Broadway Boogie-Woogie* (1942/43), de Piet Mondrian
10. *A casa de Mondrian*, 1978, pintura: acrílica sobre tela
11. *Déjeuner sur l'oeuvre*, 1977, pintura: acrílica sobre tela
12. *Jeux sur l'herbe II*, 1980, pintura: acrílica sobre tela
13. *Céu aberto (homenagem a René Magritte)*, 1977, objeto: guarda-chuvas pintados
14. Da série "Galeria Antropofágica I", 1973/74, pintura: acrílica sobre Duratex
15. *Jeux sur l'herbe (2ª versão)*, 1976/2005, pintura: acrílica sobre tela
16. *Questão de qualidade*, 1977, pintura: acrílica sobre tela
17. *Vernissage*, 1977, pintura: acrílica sobre tela
18. *A Volpi/Valor do nome*, 1979, pintura: acrílica sobre tela

19. *Galeria Antropofágica*, 1974, pintura: acrílica sobre madeira
20. *Catando milho*, 2006, instalação e performance: galinhas brancas e coloridas, computador e farelo de milho
21. *Fênix de milho*, 1977, instalação: plantação de milho
22. *Festa/Floresta: visita a Rousseau*, 1968, objeto: madeira, pintura e colagem de reprodução da obra *O sonho* (1910), de Henri Rousseau
23. *Quarup*, 1983, objeto: tronco de tambores pintados
24. *As quatro estações (primavera - outono - verão - inverno)*, 1977, pintura: acrílica sobre cartão
25. *Berimbau-haus (homenagem a Ione Saldanha)*, 1983, tubos de pvc policromados
26. *Galeria Antropofágica*, da série "Exposições II", 1974, pintura: acrílica sobre papel colado em aglomerado
27. *Festa/Fresta*, 1970, objeto: madeira, pintura e colagem
28. *Nascimento de Vênus*, 1983, objeto: gesso
29. Kazimir Malevich, *Quadrado negro sobre fundo branco*, 1915, pintura: óleo sobre tela
30. *Ad populorum Yanomami*, 1991, pintura: acrílica sobre tela
31. *Gestação (d'après Tarsila do Amaral)*, 1976/77, pintura: acrílica sobre tela



Maquete do *Labirinto antropófago*, 2024, MDF policromado, impressão serigráfica e digital, corte a laser, vidro, plástico e casca de ovo, escala 1:24, 80 x 90 x 12 cm. Projeto e execução: Daniel Herthel. Coleção do artista

LABIRINTO ANTROPÓFAGO: MEMORIAL DESCRITIVO E CONCEITUAL Márcio Sampaio

O *Labirinto antropófago* foi concebido para a exposição *Visão da Terra*, organizada por Roberto Pontual, em 1977, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Para essa exposição, produzi 22 pinturas, uma nova safra da série “Galeria Antropofágica”, iniciada em 1972. O *Labirinto* foi o desdobramento conceitual das ideias enunciadas nas pinturas como reflexão, quase sempre irônica e bem-humorada, sobre a “consciência enlatada”, abordando a situação periférica da cultura brasileira, os elementos constitutivos do sistema da arte e ainda a constatação da existência de uma “invenção superior e atualizada” na arte brasileira e sua significativa contribuição potencializada pelo veio construtivo, especialmente na obra de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Amílcar de Castro, o que hoje se acha internacionalmente reconhecido de fato.

O *Labirinto* propunha o diálogo entre os dois polos da arte brasileira: a festa e a construção (ambientados em salas negras e salas brancas, com objetos, pinturas, poemas e instalações). O polo construtivo era enfatizado pela conversa de Mondrian, Malevich, Sophie Taeuber-Arp, Max Bill e Brancusi com os nossos artistas concretos e neoconcretos.

O *déjeuner*, a deglutição festiva do banquete antropofágico seria um jogo começado com a apropriação da obra de Monet, na qual os personagens se travestiram de abaporus, índios e outras figuras emblemáticas da cultura e da arte brasileira.

Aos “intestinos” do *Labirinto*, aderiam-se objetos simbólicos, aludindo à situação política e à censura cultural (*Temp(l)o fechado*).

Pretendia fazer apropriação de obras originais do acervo do MAM, como as de Klee, Picasso e Mondrian, transformá-las em *ready-mades*, redefinindo-as duchampianamente como obra de arte depois de serem reduzidas a meros objetos de mercado. Por questão de segurança, o MAM não permitiu a apropriação das obras, que teriam de ser retiradas da reserva técnica e colocadas nos corredores do *Labirinto*. Ironia trágica: no ano seguinte, as obras originais foram destruídas pelo incêndio que devorou o MAM.

p.22-23

1. *Abaporu*, sem data, cópia xerográfica ampliada. Coleção do artista

2. Recorte da revista Manchete (A glória e o drama de Victor Meirelles - *Primeira Missa no Brasil*), p.118-119. Coleção CEDAM /Márcio Sampaio

3. Cédula de 50 cruzeiros (Lei Áurea) com efígie manipulada (*Abaporu*), xerox sobre papel. Coleção do artista

4. Fotografia. Márcio Sampaio em frente a obra *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral, Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires/Malba. Coleção do artista

5. *Fósforos Abaporu*, 2005, caixa de fósforo com rótulo impresso. Coleção do artista

6. Sobrecapa do livro *Do Modernismo à Bienal*, Museu de Arte Moderna de São Paulo. Coleção CEDAM /Márcio Sampaio

7. *Abaporu*, década de 1970, pintura, acrílica sobre papel, Coleção do artista

Na impossibilidade de apropriação dos originais, fiz uma série de falsificações tácticas, colocadas ali como originais; algumas pinturas, representando o verso da obra, com selos de “autenticação da falsificação” assinados por museus, eram largadas displicentemente nos cantos do *Labirinto*.

De Hans Staden a Mário de Andrade (*Macunaíma*), deste a Raul Bopp (*Cobra Norato*) e Tarsila (*O Abaporu*), chegamos à farsa antropológica da Antropofagia, sintetizada por Oswald de Andrade em seu manifesto de 28.

Para traçar o roteiro do *Labirinto* – fio condutor da aventura de caminhar, vivenciar questões, possibilitando a decifração ou recriação dos seus elementos –, utilizei fragmentos do “Manifesto antropófago”, de Oswald de Andrade, além de textos de Staden, Mondrian, Claudel e meus.

À medida que o espectador vai percorrendo as “artérias” (corredores), integrando-se aos órgãos (salas) e respondendo às proposições conceituais, manipulando os objetos, recriando-os ou enriquecendo-os com suas propostas pessoais, o *Labirinto* abre novas perspectivas. Assim, embora “devorado” pela obra, o espectador, ao sair dele, retorna ao mundo fortalecido pela experiência poética e constata que, afinal, o Minotauro não é o bicho-papão com o qual temos que lutar e a quem devemos vencer para livrar o mundo da violência e da sanha faminta do monstro que destrói a cultura.

Na verdade, é no interior da cultura, da informação e especialmente da condição poética do estado de viver e experimentar, de vivenciar cada situação, com a possibilidade de traçar roteiros e escolher trajetos – isto é, constituir o projeto pessoal a partir da experiência coletiva – que se forma o mundo (da arte).

Nesta exposição, o *Labirinto* conforma-se como uma maquete orbitada pelas pinturas que o agenciam, integrantes da série “Galeria Antropofágica”, e, além disso, inclui o arquivo “Abaporu” e desenhos preparatórios.

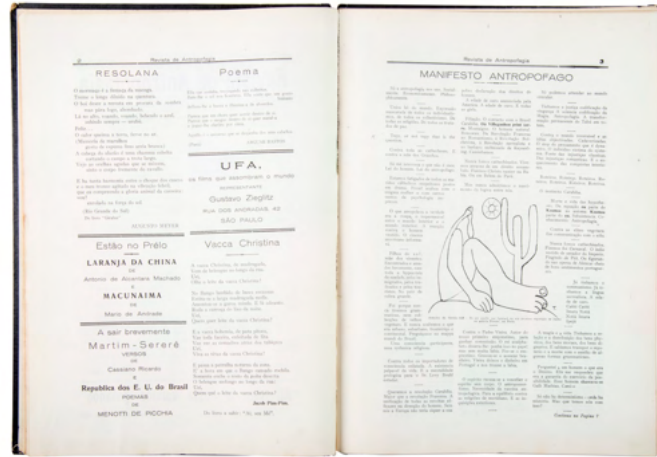
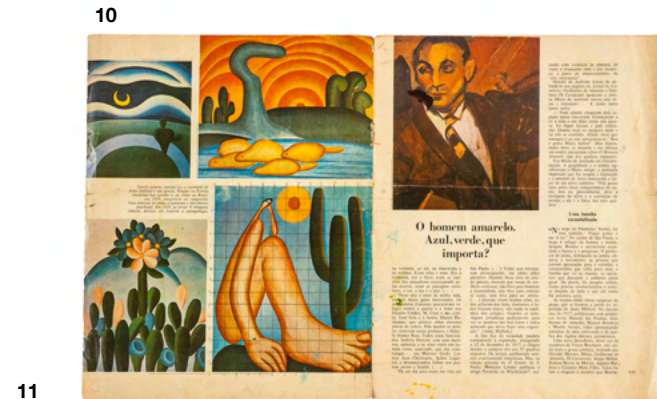
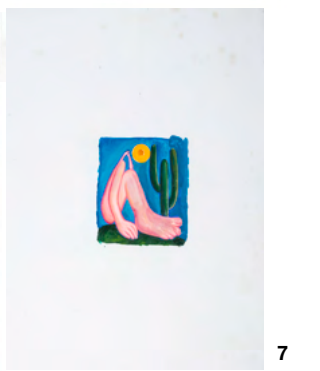
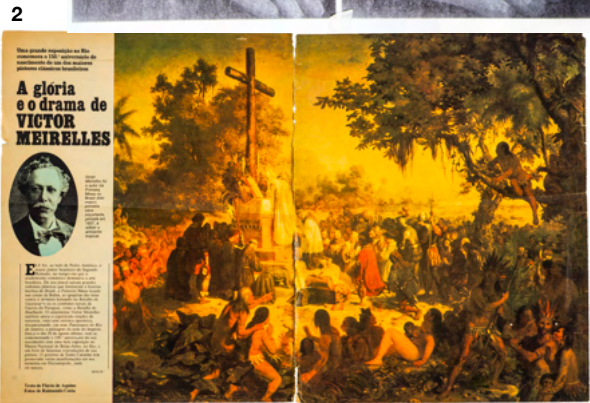
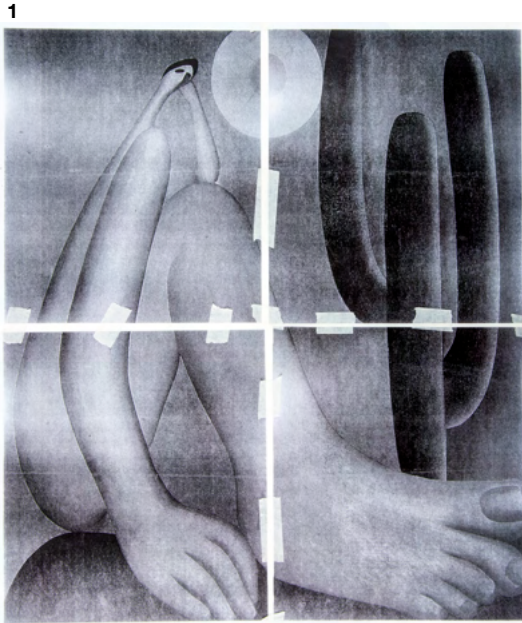
8. Fotografia. Márcio Sampaio em frente a pintura *Primeira Missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Coleção do artista

9. Cartão-postal, Tarsila do Amaral, *Abaporu* (1928), Colección Malba, sem data, impressão sobre papel. Coleção do artista

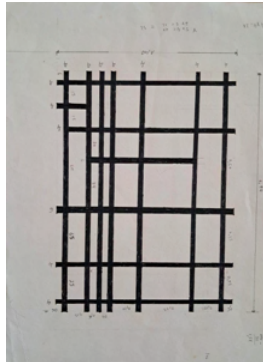
10. Recorte de revista, sem data, “O homem amarelo, azul, verde, que importa?”, impressão e grafite sobre papel. Coleção CEDAM /Márcio Sampaio

11. Oswald de Andrade, “Manifesto antropófago” (*Revista de Antropofagia*, ano I, nº 1, maio de 1928, p. 3, edição fac-similar, São Paulo, Metal Leve, 1976). Coleção Cedam/Márcio Sampaio

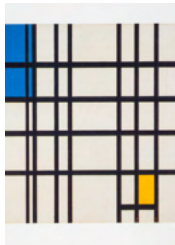
12. *Abaporu*, 1973, desenho preparatório baseado na obra *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral, grafite sobre papel. Estudo para a pintura *Fósforos Abaporu*, da série *Galeria Antropofágica I*. Coleção do artista



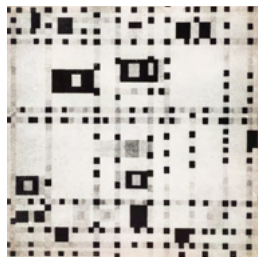
24



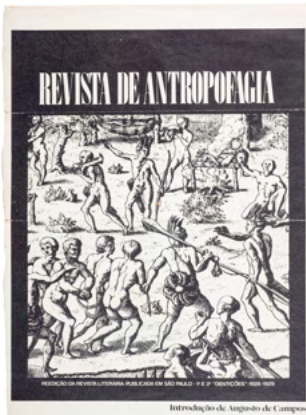
18



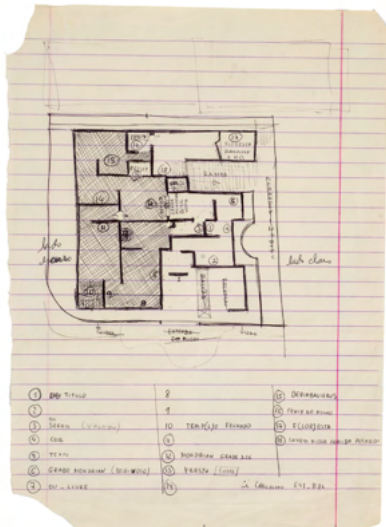
25



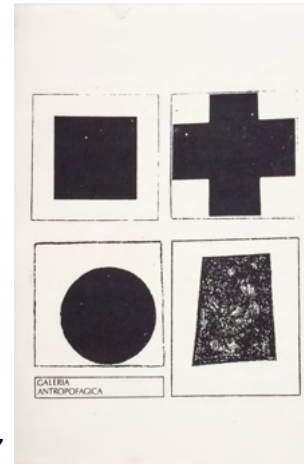
21-22



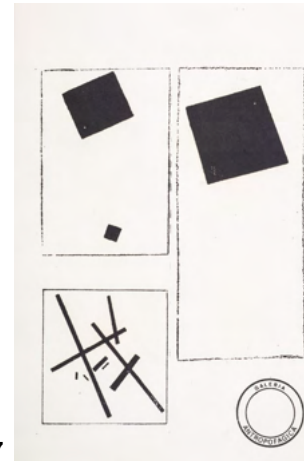
23



26



27



27



28

13. Revista *Arte no Brasil*, Tarsila do Amaral, Abril Cultural, nº 35, p.698-699, sem data. Coleção CEDAM /Márcio Sampaio

14. *Galeria Antropofágica II (Selva/Albers)*, 1974, pintura: acrílica sobre duratex. Coleção do Artista

15. *Galeria Antropofágica II (Valor assegurado)*, 1974, pintura: acrílica sobre duratex. Coleção do Artista

16. *Galeria Antropofágica II (Vendaval das 7:40/Fontana)*, 1974, pintura: acrílica sobre duratex. Coleção do Artista

17. *Abaporu*, sem data, desenho preparatório, grafite sobre cópia xerográfica. Coleção do artista

18. Projeto para a *Grande grade Mondrian – boogie-woogie*, 2005, parte integrante do *Labirinto antropófago*, desenho sobre papel. Coleção do artista

19. Cartão Piet Mondrian, *Rhythm in Straight Lines* (1937/42). Coleção Cedam/Márcio Sampaio

20. Desenho preparatório, grafite sobre papel vegetal, sem data. Coleção CEDAM /Márcio Sampaio

21. Fotografia P&B. Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie* (1942-43), óleo sobre tela. Coleção Cedam/Márcio Sampaio

22. Impresso, década de 1970, grafite sobre reprodução da pintura *Mulher tarairiu* (1641), de Albert Eckhout. Estudo preparatório para a pintura *A antropófaga de Eckhout* (1975). Coleção Cedam/Márcio Sampaio

23. *Revista de Antropofagia*, reedição da revista literária publicada em São Paulo (1ª e 2ª edições), 1928-29. São Paulo, 1976. Ilustração utilizada na pintura *Jeux sur l'herbe II* (1980). Coleção Cedam/Márcio Sampaio

24. Recorte da revista *Realidade* ("A arte de fazer um museu"), 1967. Coleção Cedam/Márcio Sampaio

25. Desenho preparatório baseado na pintura *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), de Édouard Manet, sem data, grafite sobre papel-manteiga. Coleção do artista

26. Esboço para o *Labirinto antropófago*, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 1995, desenho sobre papel. Coleção do artista

27. *Galeria Antropofágica/Homenagens (apropriações)*, 1974, gravura baseada nas obras suprematistas de Kazimir Malevich, mimeogravura sobre papel. Coleção do artista

28. Desenho preparatório para pintura, sem data, grafite sobre papel. Coleção do artista

UMA GRAMATOLOGIA ANTROPOFÁGICA (AS EQUAÇÕES VISUAIS DE MÁRCIO SAMPAIO)

Adolfo Montejo Navas

“LIVRES/SERVIL”
Márcio Sampaio

“O seu ir além afunda no próprio local, não possui um lugar mensurável, apenas um onde, um advérbio sem substância. Mas esse onde se torna uma rota de fuga e de saída: uma ubicação insituável, uma *ubietas*, como dizem os medievais, que excede qualquer localidade, que se desloca não no espaço, mas no tempo.”¹

Giorgio Agamben

I

O mais interessante e surpreendente de algumas obras de arte, quando passam a prova do rubicão do calendário, com seu número ingente de meses ou décadas, é sua capacidade para mostrar resistência, mas sobretudo elixir. Até quando estão em um certo limbo ou em segundo plano da cena visual, propagando ainda um frescor oculto ou uma mirada eclipsada. *O Labirinto antropófago* (1977), de Márcio Sampaio, habita nessa resiliência (seguindo o termo pós-pandêmico) e opera, até agora, com vários *backgrounds* (artísticos, culturais, sociais), como equações visuais cuja trama de fundo foi divisada, apresentada, via instalação arquitetônica, mas nunca resolvida ou finalizada, por constituir um espaço cultural problematizado. Talvez porque não fosse nunca esse o intuito: a ingenuidade como dialética.

Nesse *contra natura*, portanto, de uma solução feliz ou *happy end* estético e espiritual, essa obra em regime de construção-mor e *rara avis* (tão híbrida quanto paradoxal) se assenta com toda propriedade na história moderna das artes visuais do Brasil para mexer em sua etimologia e desenvolvimento. Daí a procedência do motivo escolhido. Como se a própria antropofagia já fosse um adivinhado labirinto, uma questão para equações (sobre o nacional e suas derivas identitárias). De fato, a ideia de labirinto sempre resulta tentadora conceitualmente, não só pelo peso cultural que oferece desde o passado como também pela ressonância de suas proposições mais próximas, cujo resultado simbólico é um imaginário em estado de encruzilhada. Redivivo, atualizado, como um *aggiornamento* em movimento, ele vive em *slow motion*, em processo. Numa situação ambivalente de tensão e ajuste que o presente apresenta, diacrônica e impiedosamente, como questão pendente que está no ar.

A história, o tempo, os sedimentos, as camadas atravessam qualquer labirinto em perspectiva, mas o labirinto de Márcio Sampaio também faz o mesmo com a problematização da cultura do Brasil, sua dependência e libertação tropical. Sulca as meta-

¹ Giorgio Agamben, *A última mão ao inebriamento*, Belo Horizonte, Âyiné, 2024, p. 11.

bolizações, aculturações, negociações dos signos visuais dessas décadas (de 1977 até 2025) dentro do panorama crítico geral. Ativa-se a si mesmo, para experimentar com as obras em pauta (as estrangeiras, as nacionais e as próprias, as falsificadas e as apropriadas) uma negociação crítica.

Já o fato de que um labirinto seja antropofágico repotencia sua condição de armadilha, ao mesmo tempo que infere uma estratégia, uma ação dentro dele, como se comesse a si mesmo. No caso, o famoso Minotauro seríamos nós, habitantes, passeantes em exercício. A saída não se apresenta como uma solução física, mas sim cultural. Sai-se já sendo outro, dada a transformação (pois não há termo intermédio, neutro).

Se a ideia de labirinto parte da reconhecida energia da mitologia clássica, também se pode intuir, em curiosa tela de Theo van Doesburg, como uma visão de planta,² assim como acontece, de modo semelhante, mas no plano do real, nos penetráveis oitocentistas.³ Contudo, um passeio desde o alto da condição de projeto-maquete até a vista de pássaro (como se pode ver na exposição do Centro Cultural Minas Tênis Clube), esquecendo-se das dimensões, das escalas, pode apresentar, num *travelling* longo, denso, cheio de nuances e detalhes em seu curso, a mesma virtualidade potencial do trabalho, sua figura projetiva sem clausura, *in situ*, sem fuga, *in loco*.

II

O Labirinto antropófago foi concebido para uma exposição emblemática em tempos de efervescência no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1977), *Visão da Terra*, organizada por Roberto Pontual. Mas talvez o dado mais revelador fosse a produção prévia de uma série anterior, chamada *Galeria Antropofágica*, de 1972, com 22 pinturas. Quer dizer que o ponto de partida inicial foi nitidamente pictórico, mas não se pode dizer que totalmente, porque “o desdobramento conceitual das ideias enunciadas nas pinturas”, conforme seu autor, significava que, como acontece em Magritte, é a imagem, a matriz e origem, mais que o gênero, o que importa. Uma pintura, em suma, pensante (que sabotava o real e desorganizava os códigos e referências com ironia própria, como acontece no *Labirinto* que alimenta).⁴

Não é em vão que o *Labirinto antropófago* vai se articular com muitas outras coisas (objetos, textos, esculturas, espaços), nas quais a tal pintura funcionará como elo, nexos, proposição, nunca fim. Daí não só suas mutações ou paráfrases, até cópias, de grande sentido metalinguístico e irônico (aliás, a causticidade está embutida seja no espírito antropofágico do manifesto oswaldiano, seja em *Macunaíma*). Uma quota

² *Construction des couleurs dans le 4ème dimension de l'espace-temps*, 1924.

³ Outra referência valiosa seria o projeto de Regina Silveira para o Museu de Monterrey em 1999 (*Todas las noches*, não realizado até agora e só existente como maquete), que convida a parecida experimentação performática.

⁴ Pode-se dizer que o caráter teatral (cenário, palco) divisado em tempo nas pinturas por Walter Sebastião (*Antologia poética, Estado de Minas*, 28 out. 2005) corresponde ao *Labirinto antropófago* e se redimensiona – se amplifica – com ele, passando das paredes aos espaços.

de humor que também salva do enfeixamento duro dos discursos, já que sempre costuma mover o seu alvo, seja pela crítica da “consciência enlatada”, a condição passiva ou até periférica da cultura brasileira (vira-lata ocidental à Nelson Rodrigues), seja pela potencialização do veio construtivo brasileiro, sua excelência de invenção; os dois indicadores situados nos antípodas, no conflito/diálogo/alquimia.

A festa e a construção, como *leitmotiv* duplo anunciado pelo próprio artista, já denotam o viés que vai originar os desdobramentos da obra: um, antropológico, como a *alegria é a prova dos nove*, seu dispêndio (no fundo, indígena e atemporal), e outro, de caráter estético, estrutural (com sua geometria sonhadora).⁵

A convergência dos dois polos escolhidos da arte brasileira aqui como proposições e matrizes (a festa e a construção), tendo uma tradução espacial em salas negras e brancas (respectivamente), dividiram a luz do entendimento, como o orgânico e o geométrico, duas estruturas que convivem (e que oferecem janelas, visões para as salas contrárias: porosidades através da *Grande grade Mondrian – boogie-woogie e Festa/Fresta*). Assim, se a conversa com Mondrian, Malevich, Arp ou Brancusi se faz com os representantes concretos e neoconcretos brasileiros e também com o *Abaporu*, de Tarsila de Amaral (tão seminal quanto intervindo), ao mesmo tempo, Márcio Sampaio imprime um selo de intervenção nas obras estrangeiras, movendo signos visuais através de apropriações e deslocamentos,⁶ acidentados e falsificações. Metamorfoses, no fundo, como conceito operativo, que visa à transformação.

Daí outra convergência manifesta na vinculação de textos próprios e de outros (de Oswald de Andrade principalmente, junto com Paul Claudel ou Hans Staden, ou até correções de Mondrian por parte de Sampaio)⁷ e destes com a objetualidade, a instalação, na intensa espacialidade articulada a percorrer e deglutir.

III

Como não poderia deixar de ser, o passeio dessa obra promovia um roteiro aberto através de corredores – intestinos, com surpresas nos cantos (alguns nós cegos). Uma falsa orientação para se perder e se encontrar, culturalmente falando, porque o itinerário representava possibilidades, variáveis. E como tal labirinto (sempre uma prova), feito também na base da desorientação, como lugar feito de propósito para desnostrar.

⁵ Obrigada referência é Lygia Pape, pela alusão de diversos trabalhos seus não só a imaginários de caráter indígena como também ao cruzamento de geometria quase tatuagem da série de xilogravuras *Tecelares* (1955-1959). Seria o chamado universo da “geometria sensível” e o da “geometria mágica” (falado por Celma Alvim em 1978) coincidindo. Isso também explicaria a atração e sintonia com Ione Saldanha (bambus-esculturas) por parte de Márcio Sampaio.

⁶ Destaque para a releitura propositiva de Mondrian, com diversos exemplos (com a estrutura da *Grande grade Mondrian*, peça vazada do *Labirinto*), algo que acontece, em outra estética pictórica, na vertente mais culturalista de Victor Arruda, com inúmeros mondrians (tão laterais quanto onipresentes).

⁷ “Amo a régua que corrige a emoção” (Mondrian)/“Amo a emoção que corrige a régua” (M. Sampaio).

O *Labirinto antropófago* apresentava percursos (artérias, segundo seu autor, como que contemplando um corpo, uma organicidade espacial), desvios,⁸ dúvidas, armadilhas, encruzilhadas. Nunca se poderia oferecer como uma indicação de sentido quais são as linhas de metrô. A significação em curso fazia parte do roteiro (*roteiros, roteiros, roteiros*, em plural, conforme o Manifesto), de um livre-arbítrio, em resumo, de uma deglutição, metabolização através das salas-espços (que funcionariam como estações, comedorias: por exemplo, a *Fênix do milho* provocando nosso alimento, os ovos gigantes, a *comida pulando...*).

A operação de caminhar pelo labirinto convida até agora à experiência. No caso, dupla: perceptivo-cultural. Pois quem seria aqui o Minotauro? E qual a meta da saída, o objetivo? Como na Grécia, seria sempre o percurso mais fundamental do que a saída. E o Minotauro, como animal imaginário de Creta (metade touro/metade humano), seríamos nós mesmos. E o sentido da saída, a transformação, e não só a mera sobrevivência. O que Márcio Sampaio estabeleceu na obra foi uma situação, um ritual de passagem. Uma obra, aliás, a ser redimensionada como coletiva, pública, também pelas diversas implicações em jogo, que afetam várias esferas vinculantes.

Na singularidade mista da instalação, pelos materiais utilizados apontados e pelas reverberações, vive-se uma *ars combinatória*⁹ que pretende mais implodir que explodir. Pois a força a ser comungada, a química em jogo, está dentro do labirinto, com sua sismografia arquitetada, nunca fora. Contudo, não deixa de ser uma obra cultural que requer nossa participação (sempre coletiva, horizontal). E, como obra artística, nossa imersão (sempre subjetiva, vertical). Daí que a performance perceptiva que exige esse labirinto seja bem-vinda até hoje. E que sua “ubicação seja insituável”, pois o *onde* é crítico, pendente, em causa.

Basta pensar nas margens de uma ressonância maior, já fora do parêntese epocal, em dois aspectos a ter em conta como reverberações atuais: o grau de atualidade dos motivos que se transvestem (sejam procedentes de Manet ou de Tarsila) ou se

⁸ No trabalho de Márcio Sampaio acontece, como no icônico *Desvio para o vermelho* (1967-1984), de Cildo Meireles, uma reunião heteróclita de elementos, uma escrita maior com diversas coisas, objetos, imagens, textos, espaços...

⁹ Entre parênteses, aponte-se: como o poeta Márcio Sampaio (com inúmeros trabalhos de poesia visual, instalações poéticas e com participação no movimento do poema-processo) está presente na parte textual, com linhas espaciais, líricas, citações; como, por sua vez, o crítico está operativo na ideologia do trabalho, sulcado de conceitos em jogo, com textos que vertebram e estruturam o discurso; como o artista plástico oferece uma ampla diversidade estética: além da pintura *sui generis* e onipresente (de signos e metalinguística, historicista e crítica), o destaque para a instalação arquitetônica, na forma de dispor o conjunto da visualidade: o lugar dos objetos-poema, das esculturas e imagens-textos em geral. Um ser *multimodo*, conforme o olho lúcido de Sebastião Nunes, ideal para criar *desambientes, desestruturas e castelos no ar...* (*Declaração de bens*, Belo Horizonte, Ed. do Autor, 2008, p. 41).

falsificam (Mondrian, Malevich, Volpi),¹⁰ pois o falso e o verdadeiro se falam no regime visual de hoje muito mais, em plena apoteose do mercado atual (mais preponderante que na época em que foi feito o *Labirinto*) e dentro do perigo histórico do Brasil e do mundo representado por *Temp(l)o fechado*, um devir reacionário nacional de outrora, agora internacional e até terraplanista, que inclui a miopia climática (*Festa/Fresta*, com porta para cenário de Rousseau). Aliás, os ovos apresentados do *Nascimento de Vênus* também agora poderiam ser da serpente...

IV

Apesar de ser tido feita em 1977 (e só remontada em duas ocasiões: 1983 e 2005),¹¹ essa obra se inscreve na premonitória cultura visual, na qual as referências de potência são icônicas, atravessando o capítulo dos gêneros e as disciplinas para atingir outro patamar. Vejam-se até as pinturas do artista, como correm por fora dos compartimentos destinados ao uso, sendo tão culturalistas (pelas referências exteriores) quanto metalinguísticas (pelos jogos de linguagem). Poética tão fora do programa pictórico da época (anos 80 de volta à pintura-pintura) quanto distante de seus benefícios (pois é problemática, irônica, causal).

O que apresenta Márcio Sampaio com essa obra magna e ambiciosa visa a várias ordens: as coordenadas da cultura (do ser humano com suas imagens), da antropologia (com seus valores e crenças), da museologia (com suas referências, história), da *iconosfera* (sua relação com as visualidades, mercado), na medida em que as imagens não são solicitadas como ilustração, e sim como apreensão. Encarnação. E para uma ação, não para um mero receptáculo estético. Aliás, a antropofagia do modernismo brasileiro apontou para o dilema de deglutir o exterior para traduzir/construir um interior. E essa metabolização passava por incorporação, vomitação, metabolização. A operação em jogo do artista mineiro se situa em outro plano efetivo: que é a negociação das imagens e dos textos como signos de uma semiose, escrita, gramatologia.

Se o labirinto de Márcio Sampaio compartilha ainda que “o apetite antropofágico tem alguma dificuldade de digestão”,¹² a dúvida inquietante continua valendo; ela se move como o palíndromo cinético da epígrafe do artista, está no meio-fio: vale mais a harmonização ou a dissonância?

[fevereiro/2025]

¹⁰ Por exemplo, o certificado de autenticação de falsificação da obra de Volpi (mostrando o verso sem imagem) é uma obra em si, um registro conceitual, que, na época das *fake news*, tem outro sentido, mais próximo do derradeiro filme de Orson Wells (*F for Fake*, 1973). Como se diz no filme (na voz de Clifford Irving): “A distinção importante que se deve fazer quando se fala da qualidade de uma pintura não é tanto se é uma pintura real ou uma falsificação. Trata-se de saber se é uma boa falsificação ou uma má falsificação”.

¹¹ No Museu Mineiro (*A ironia possível face à crise*, 1983) e no Palácio das Artes (*Declaração de bens*, 2005). Nesse intervalo aconteceram ausências, como na importante Bienal da Antropofagia (Bienal de São Paulo de 1998) ou em eventos comemorativos dos 500 anos do Brasil (2000).

¹² Nuno Ramos, *Fooquedeu* (um diário), São Paulo, *Todavia*, 2022, p. 150.



A Volpi/Valor do nome, 1979,
pintura: acrílica sobre tela, 82 × 62 cm.
Coleção do artista





p. 32-35
As quatro estações (primavera – outono
– verão – inverno), 1977, pintura: acrílica
sobre cartão, 50 x 50 cm (cada). Coleção
Sandra Bianchi e Mário Zavagli



Jeux sur l'herbe II, 1980,
pintura: acrílica sobre tela, 50 x 50 cm.
Coleção Museu de Arte da Pampulha



Gestação (d'après Tarsila do Amaral), 1976/83,
pintura: acrílica sobre tela, 62 x 82 cm.
Coleção do artista



No limiar da liberdade, 1985,
pintura: acrílica sobre tela, 50 × 60 cm.
Coleção Hindy Simões Elawar



Vernissage, 1977,
pintura: acrílica sobre tela, 100 × 100 cm.
Coleção Hélio Lauar



A escalada, 2005,
pintura: acrílica sobre tela, 50 × 100 cm.
Coleção Ruth Silvano Brandão



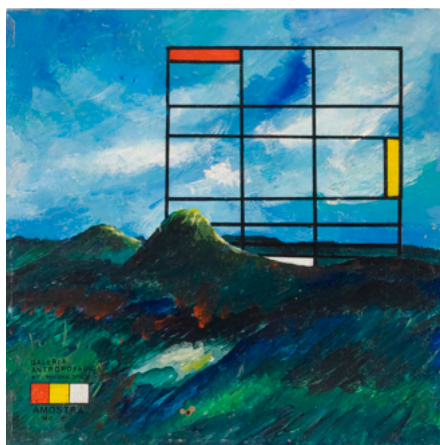
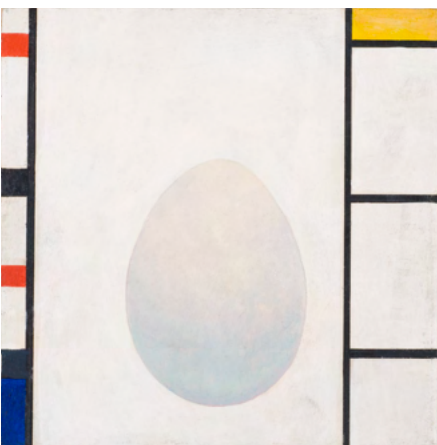
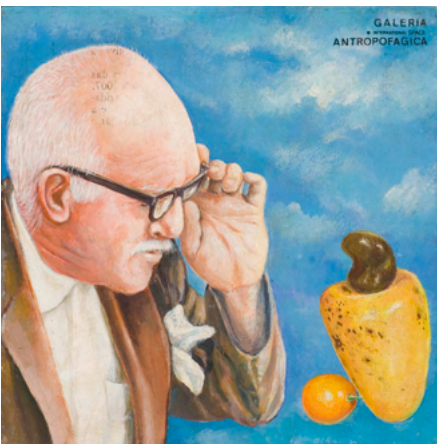
Ad populum Yanomami, 1991,
pintura: acrílica sobre tela, 109 × 104 cm.
Coleção do artista



Déjeuner sur l'oeuvre I, 1977/2002,
pintura: acrílica sobre tela, 100 × 100 cm.
Coleção Maria Luiza Sampaio e Seithi Sakane



Déjeuner sur l'oeuvre, 1977,
pintura: acrílica sobre tela, 100 × 100 cm.
Coleção Museu Mineiro





Questão de qualidade, 1977,
pintura: acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.
Coleção Francisca Sampaio e
Nelson Rafael Allemmand Borges

p. 44-45, Da série **Galeria Antropofágica I**, 1973/74,
pintura: acrílica sobre Duratex, 15 x 15 cm (cada).
Coleção Eduardo Valadares

p. 44, *Déjeuner sur l'oeuvre (d'après Manet)*; *Vigia*;
Guignard: equilíbrio precário; *Aguardente Abaporu*;
Aproximações – Dacosta/ Mondrian; *Visita de Mondrian
a Minas*.

p. 45, *Drummond: pensamento positivo*; *Fósforos
Abaporu*; *Verão: Tanga Abaporu*; *Nascimento de Vênus*;
Exposição de Mondrian; *Carta a Dacosta*.



Jeux sur l'herbe (2ª versão), 1976/2005,
pintura: acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.
Coleção do artista



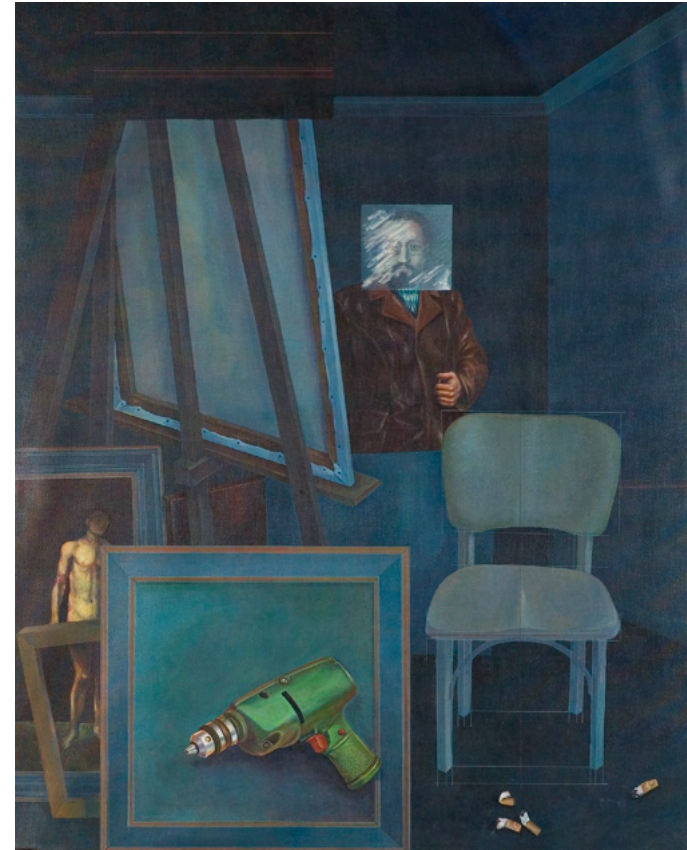
Invenção da curva, 1979,
pintura: acrílica sobre tela, 80 x 100 cm.
Coleção Maria Luiza Sampaio e Seithi Sakane



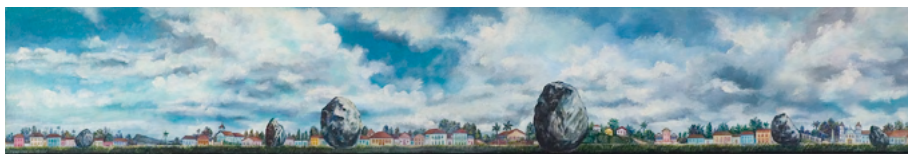
O colecionador de raridades, 1981,
pintura: acrílica sobre tela, 60 x 80 cm.
Coleção Francisca Sampaio e
Nelson Rafael Allemmand Borges



A Perfect Design, 1979,
pintura: acrílica sobre tela, 50 × 50 cm.
Coleção Delcir da Costa



Descanso do modelo, 1979,
pintura: acrílica sobre tela, 101 × 81,5 cm.
Coleção do artista



Caminho na pedra, 1979,
pintura: acrílica sobre tela, 120 x 20 cm.
Coleção Maria Luiza Sampaio e Seithi Sakane

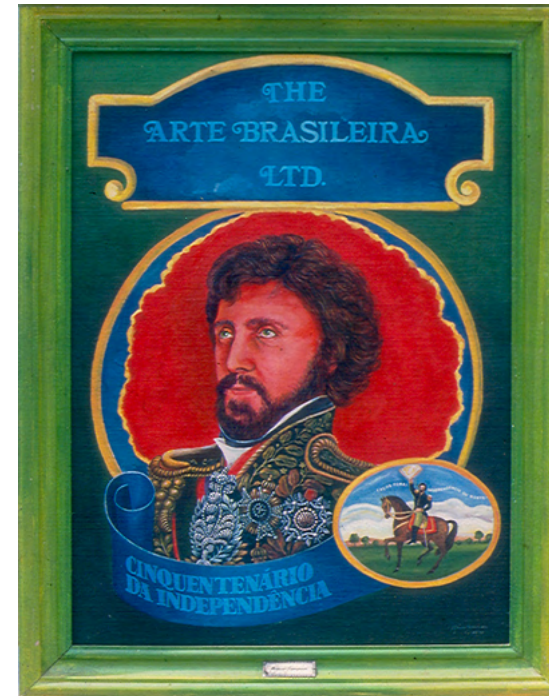
Chão de Minas: sonho de Malevich, 1977,
pintura: acrílica sobre tela, 100 x 50 cm.
Coleção Francisca Sampaio e
Nelson Rafael Allemmand Borges



Inverno de nossas esperanças, 1985,
pintura: acrílica sobre cartão, 50 x 60 cm.
Coleção Maria Luiza Sampaio e Seithi Sakane



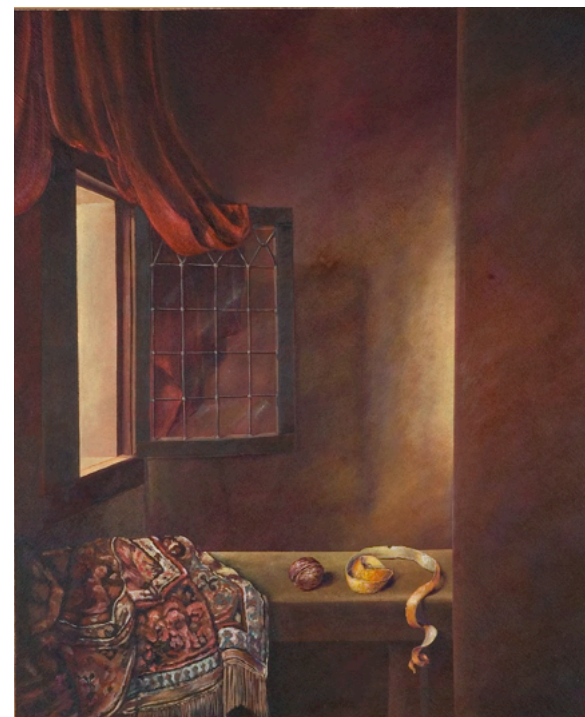
A casa de Mondrian, 1978,
pintura: acrílica sobre tela, 40 × 40 cm.
Coleção Cynthia Bueno e Gustavo Sampaio



O grito (autorretrato) / Cinquentenário do “Manifesto antropófago”,
1977/78, pintura: acrílica sobre tela, 62,8 × 46,8 cm.
Coleção do artista



Inverno: Déjeuner sur la neige, 1985,
pintura: acrílica sobre cartão, 50,5 × 60,5 cm.
Coleção do artista



Silêncio: sala de Vermeer, 1989,
pintura: acrílica sobre tela, 52,5 × 62,5 cm.
Coleção Alberto Sampaio Neto



Guignard: a paixão secreta (A Maja desnuda), 1983,
pintura: acrílica sobre tela, 94 x 75 cm.
Coleção do artista



A espera, 1990,
pintura: acrílica sobre tela, 50 x 60 cm.
Coleção Maria Luiza Sampaio e Seithi Sakane

MATERIAIS DA VIDA | Márcio Sampaio

A EDUCAÇÃO DO OLHAR

Aprender a ver a arte que fugiu dos museus e se abre para a vida, com ela se confundindo. O olhar, corrompido pela pressa, deseducou-se, perdeu o gume com que feria e possuía as coisas: hoje ele passeia pela superfície, sem apreender a luz das coisas, que purifica o mundo e que é tempo e vida. A pressa do olhar compactuou com o escuro, com a planura e a aridez que anestesiaram o homem e embaraçam o mundo e desfazem as constelações de objetos, corpos, gestos, trabalhos que formam o cotidiano e o enriquecem. A educação do olhar será, portanto, a maneira viável de redescobrir para o homem o mundo, de dar ao homem os meios para poder considerar a vida não como um imenso deserto de raras e difíceis ilhas, mas como um espaço preenchido de coisas, gestos, significações: pleno de magia.

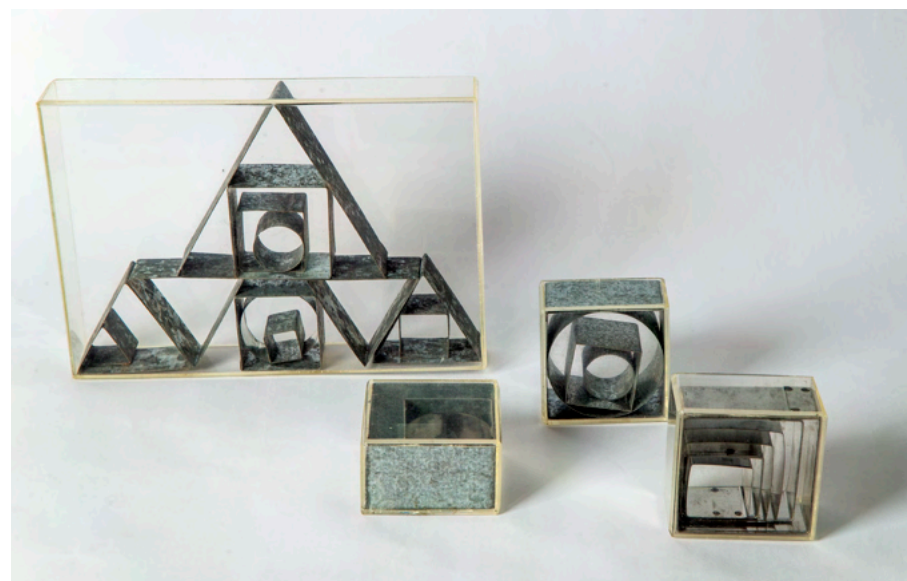
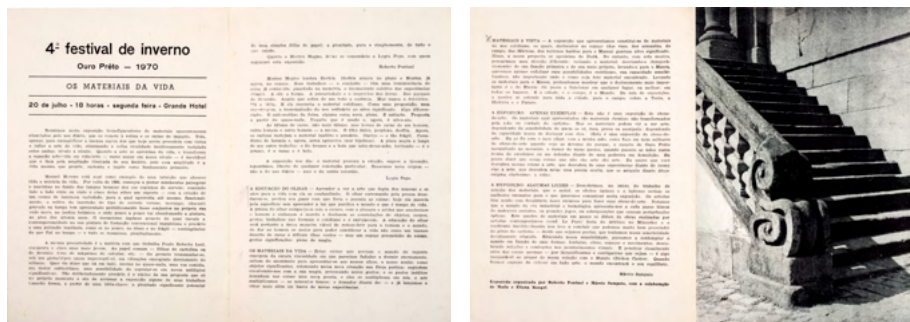
MATERIAIS DA VIDA

Estas coisas que povoam o mundo emergem de repente da escura viscosidade em que pareciam fadadas a dormir eternamente. Saltam do anonimato para apresentar-se aos nossos olhos, ao nosso sentir como objeto significativo, retomando, nessa nova situação, sua força poética: explodem, envolvendo-nos com sua magia, provocando novos gestos; e os gestos inéditos desenham nas coisas uma nova poesia, e ela se multiplica em nós, e nós nos multiplicamos. Os músculos tensos: o domador diante de. E já lançamos o olhar mais além, em busca de novas experiências.

APENAS EXEMPLOS

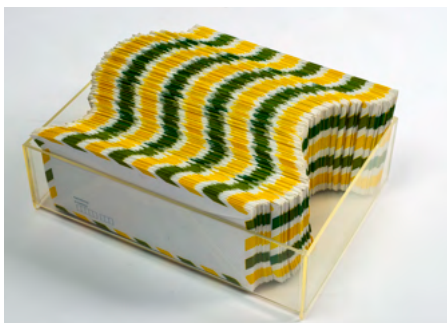
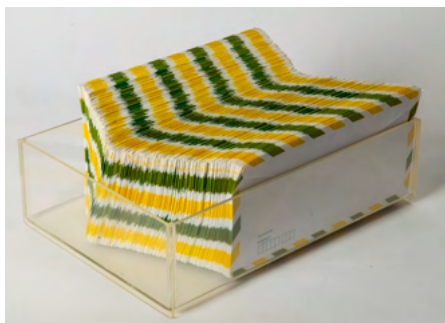
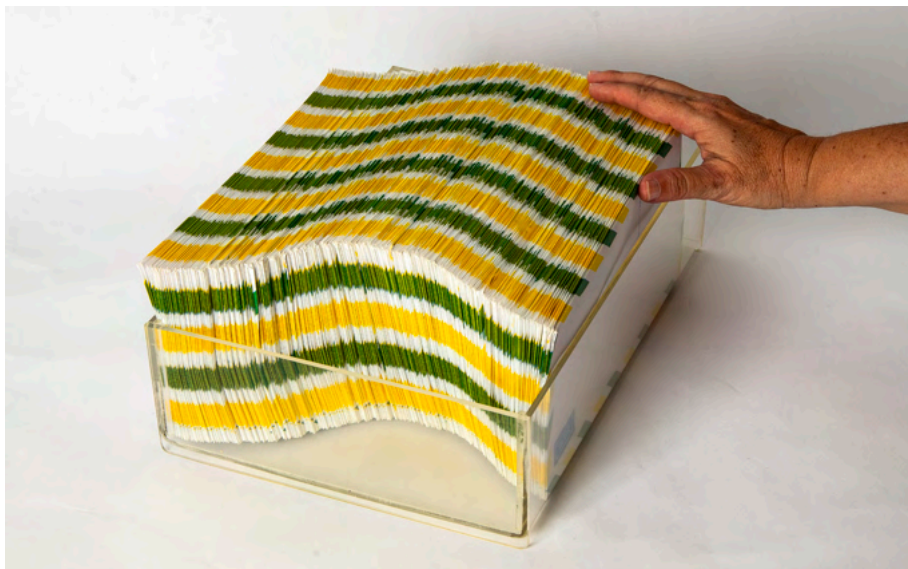
Os materiais aqui referidos são materiais brutos, não transformados pela mão do artista. Mas os materiais podem vir a ser arte, dependendo da sensibilidade de quem os vê, prova ou manipula. Dependendo da capacidade nossa de dialogar com eles. (Esta é uma mostra de obra de arte. Eu a fiz com o meu olhar, com as minhas mãos, como faço em mim milhares de obras de arte quando vejo as árvores do Parque, o casario de Ouro Preto mergulhado no nevoeiro, o rumo dos meus passos, quando passeio as mãos numa resma de envelopes ou me detenho diante de uma pedra em demolição. Posso dizer que essas coisas, que não são arte, são arte. Quero que você descubra nessas coisas arte, que descubra em suas experiências com elas a arte, que descubra nelas a poesia oculta, que se aniquile diante deste enigma claríssimo: a vida).

Texto originalmente publicado no impresso da exposição *Os Materiais da vida* – 4º Festival de Inverno, julho de 1970 e na *Revista de Cultura Vozes*, ano 64, nº 9, *Arte/Brasil/Hoje*, novembro de 1970, p. 20.



p.60
Impresso da exposição *Os materiais da vida*, organizada por Márcio Sampaio e Roberto Pontual, apresentada no 4º Festival de Inverno, Grande Hotel, Ouro Preto, julho de 1970. Coleção do artista

Materiais da vida, objeto, 1967, objeto-poema manipulável, apropriação de materiais metálicos em caixa de acrílico, 7,5 x 7,5 x 4 cm (cada) e 26 x 18 x 4 cm. Coleção do artista



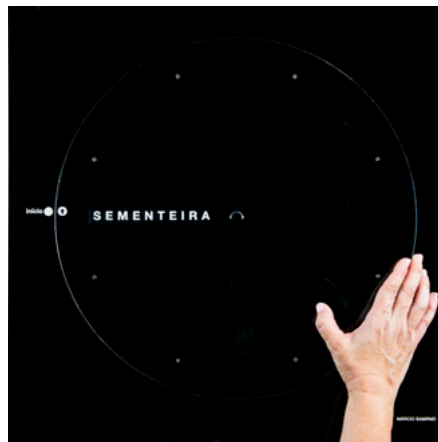
Cartas à Mary Vieira, 1967,
objeto manipulável: envelopes aéreos
em caixa de acrílico, 22 × 30,5 × 9 cm.
Coleção do artista



Neve/R/Rêve, 1970,
objeto, acrílico, pintura, algodão,
6,5 × 6,5 × 6,5 cm. Coleção do artista

Fotografia **Neve**, Ouro Preto, julho de
1970, performance, registro fotográfico
Roberto Pontual. Acervo Funarte

Ex-Cultura, década de 1980,
objeto: resíduo de escultura consumida
por cupim em caixa de acrílico, 15 × 15 cm.
Coleção do artista



Indagação sobre o tempo, 1981,
poema, madeira e metal, 52 x 62 cm.
Coleção do artista

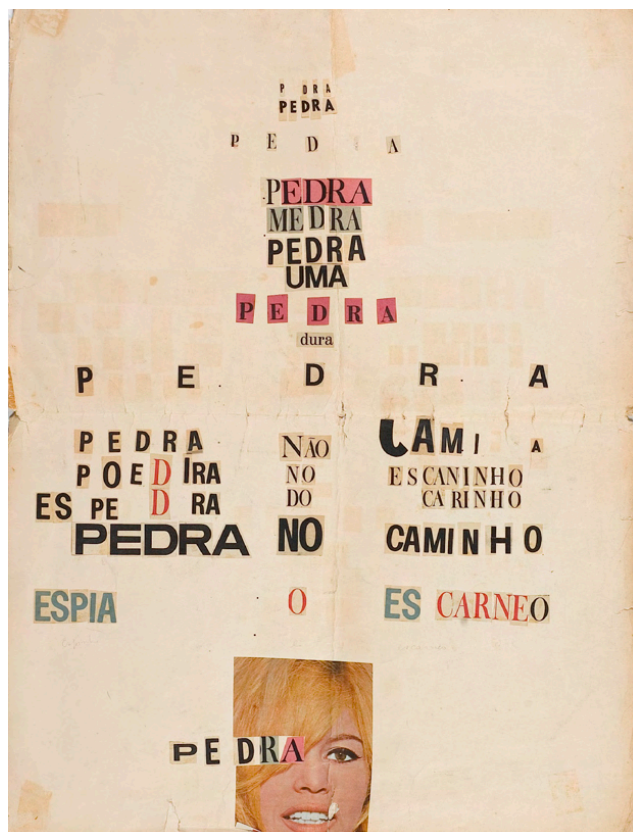
p.64
Sementeira, 1970/2024,
poema-objeto, madeira, acrílico e gravação
digital, 48,5 x 48,5 x 10 cm. Coleção do artista



Soneto com chave de ouro, 1977,
poema com colagem de objetos achados,
63 x 54 cm. Coleção do artista



Alfabeto das pequenas coisas, 1977,
poema com colagem de objetos achados,
73 x 52 cm. Coleção do artista



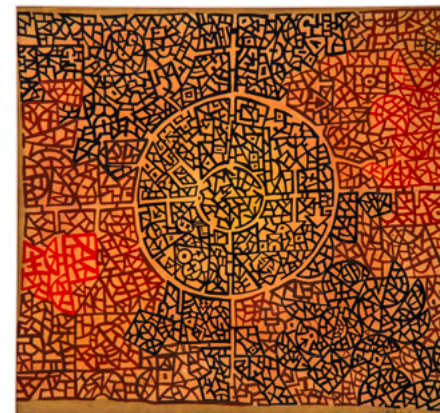
Pedra no caminho (Homenagem a Drummond), 1962,
poema-cartaz, colagem sobre papel, 75,5 x 57,5 cm.
Coleção do artista



Cegocêntrico, 1962,
poema-cartaz, colagem sobre papel, 57 x 75 cm.
Coleção do artista



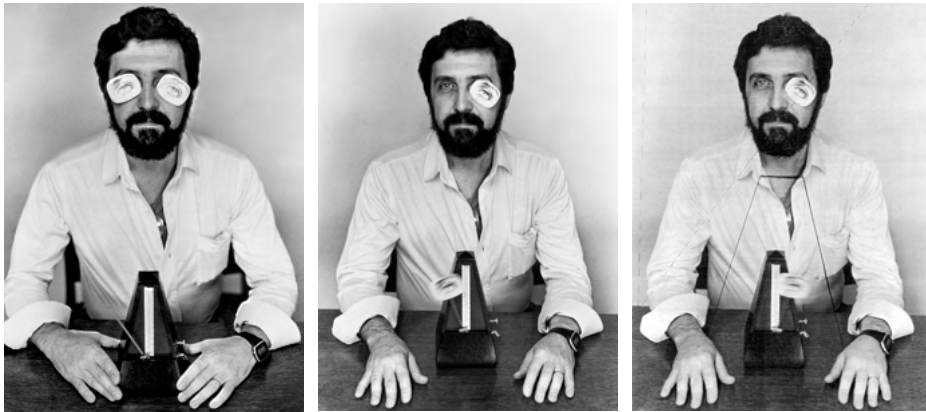
Passo do tempo: desde, 2005,
colagem de rótulos e fragmentos de embalagens
sobre madeira, 51 × 72 cm. Coleção do artista



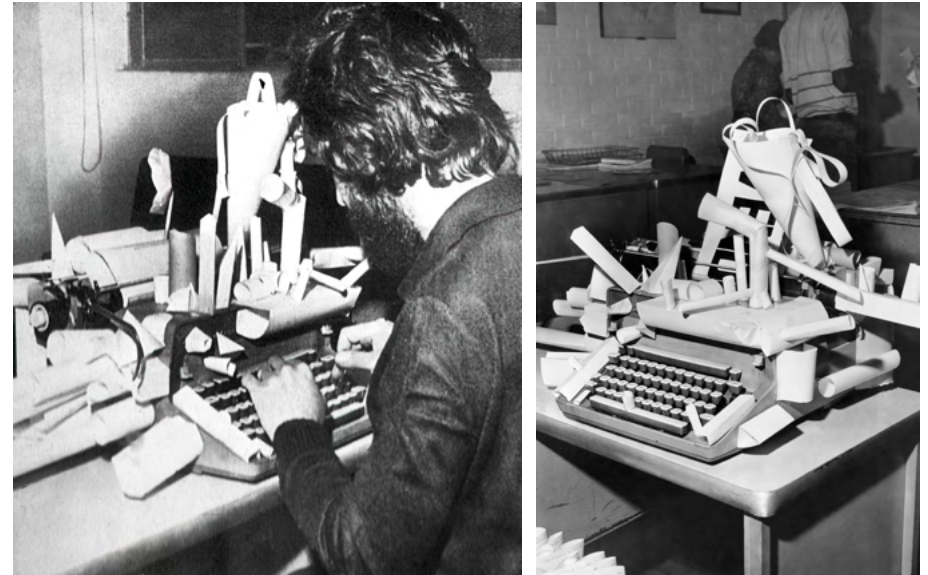
Carta para Eliana 1, 1966,
desenho: Ecoline sobre papel, 61 × 51 cm.
Coleção do artista



Carta para Eliana 2, 1966,
desenho: Ecoline sobre papel, 61 × 51 cm
Coleção do artista



Um tempo para Man Ray, 1984,
fotoperformance. Apropriação de réplica da obra *Indestructible Object*
(1923/1964), de Man Ray, metrônomo e fotografia recortada.
Registro fotográfico: Waldir Simões Lao. Coleção do artista



Escrita muda I, 1971,
fotografia. Coleção do artista



P&B (Poema para desarmar), 1980/2024,
livro-poema, serigrafia sobre papel.
Coleção do artista

p.74
Festa/Fresta, 1970,
objeto: madeira e pintura, 16 × 11 × 8 cm.
Coleção do artista

Festa/Floresta: visita a Rousseau, 1970,
objeto: madeira, pintura e colagem, 15 × 9 × 5 cm.
Coleção do artista



Eco, 1970,
objeto, letras recortadas policromadas, espelhos e madeira,
45 x 39 x 18 cm. Coleção do artista



Fonte de Narciso, 1989,
(vista interna) construção com tijolos, argamassa de cimento,
espelhos e letras. Coleção do artista



Fonte de Narciso, 1989,
(vista externa) construção com tijolos, argamassa de cimento,
espelhos e letras. Coleção do artista



Nossos ossos, 1999,
poema-instalação inspirado no ossário da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará (MG).
Texto em vinil aplicado em tubos de PVC e áudio. Coleção do artista



Aldeia, 2005,
instalação, cabides plásticos.
Coleção do artista





Constelação I, 1967,
(em primeiro plano) letras de macarrão sobre mesa de madeira pintada.
Coleção do artista



Constelação I, 1967,
(detalhe) letras de macarrão sobre mesa de madeira pintada.
Coleção do artista



Ou, 1971,
objeto, letras recortadas e pintura sobre tela.
Coleção Hélio Laar



Constelação, 2004,
objeto-poema, fundição em bronze. Coleção do artista

Constelação, 2007,
objeto/poema, isopor, letras de borracha e macarrão.
Coleção do artista



Em família, 1988/2024,
videoanimação *stop motion*.
Coleção do artista

À mesa todo dia, pão e poesia, década de 1980/2024,
videoanimação. Coleção do artista

Escrita, 2021/2024,
videoanimação *stop motion*, prato e biscoitos.
Coleção do artista

INDICAÇÕES

Márcio Sampaio
(Resumo)

Nota: este trabalho sairá nos números 191, 192, 193 (25/4, 2/5 e 9/5 de 1970) do Suplemento Literário do "Minas Gerais".

- A - * Indicações a artistas e ~~espectadores~~ para realizarem os trabalhos;
- ** Realização ou desenvolvimento pelo próprio crítico, em Belo Horizonte, Itabira, Ouro Preto e Felixlândia.
- *** A obra é o próprio texto publicado, as fotos, os clichês, os flans, as telhas, a composição, a diagramação, as folhas datilografadas, as montagens das fotos, as fotos, as anotações, etc.
- **** Uma obra nasce da matéria publicada e desenvolve-se à medida que o jornal é distribuído e consumido.
- ***** Comunicações.

B - CRONOLOGIA I

- 1) Texto inicial: de 18 a 21 de dezembro de 1969.
- 2) Textos adicionais - seleção: de 21 de dezembro de 1969 a 3 de janeiro de 1970.
 - a) Poemas de Carlos Drummond de Andrade - "Obras Completas - Aguillar - 1963.
 - b) "Fábula do Homem na Paisagem" - poema de Márcio Sampaio, in Ptyx-2, Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 1963.
 - c) "O Fato, 6 Poema" - poema de Márcio Sampaio, publicado na Tribuna de Itabira, 1968.
- 3) Apropriações: 6 de janeiro a 6 de fevereiro de 1970
 - a) "Vista numa Floresta" de Frans Post, 1957 reproduzido no catálogo da exposição "Pintores de Maurício de Nassau" - MAM do Rio, 1968.
 - b) "Evolução" - reproduzido do número 44 de "Crônica da Holanda"

montagem

Indicações (resumo), década de 1970, datiloscrito e manuscrito, 24,7 x 20 cm. Coleção do artista

INDICAÇÕES

Márcio Sampaio
(Resumo)

Nota: este trabalho sairá nos números 191, 192, 193 (25/4, 2/5 e 9/5 de 1970) do Suplemento Literário do "Minas Gerais".

A -

- * Indicações a artistas e espectadores para realizarem os trabalhos;
- ** Realização ou desenvolvimento pelo próprio crítico, em Belo Horizonte, Itabira, Ouro Preto e Felixlândia.
- *** A obra é o próprio texto publicado, as fotos, os clichês, os flans, as telhas, a composição, a diagramação, as folhas datilografadas, as montagens das fotos, as fotos, as anotações, etc.
- **** Uma obra nasce da matéria publicada e desenvolve-se a medida que o jornal é distribuído e consumido.
- ***** Comunicações.

B - CRONOLOGIA I

- 1) Texto inicial: de 18 a 21 de dezembro de 1969.
- 2) Textos adicionais - seleção: de 21 de dezembro de 1969 a 3 de janeiro de 1970.
 - a) Poemas de Carlos Drummond de Andrade - "Obras Completas" - Aguillar - 1963.
 - b) "Fábula do Homem na Paisagem" - poema de Márcio Sampaio, in Ptyx-2, Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 1963.
 - c) "O fato, O Poema" - poema de Márcio Sampaio, publicado na Tribuna de Itabira, 1968.
- 3) Apropriações: 6 de janeiro a 6 de fevereiro de 1970.
 - a) "Vista numa Floresta", de Frans Post (1957) reproduzido no catálogo da exposição "Pintores de Maurício da Nassau" - MAM do Rio, 1968.
 - b) "Evolução" - reproduzido do número 44 de "Crônica da Holanda".



1

1. *Indicações*, arte-final (colagem e datiloscrito) para intervenção gráfica de Márcio Sampaio na capa do *Suplemento Literário Minas Gerais*, 25 de abril de 1970, ano V, nº 191. Coleção do artista



2

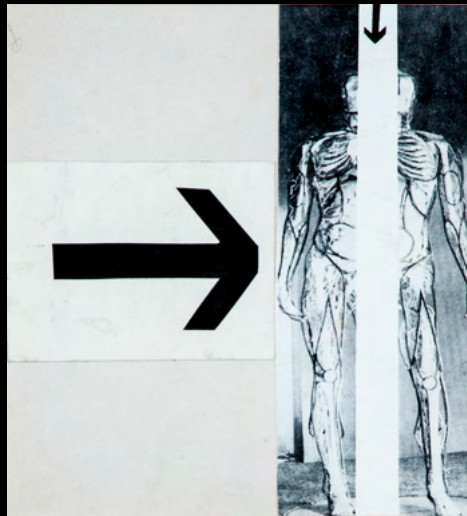
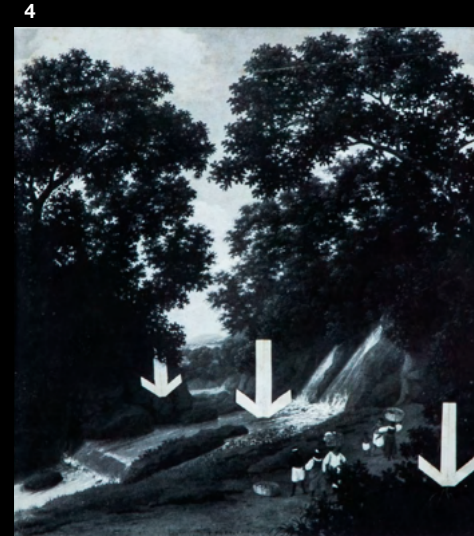
2. *Indicações*, intervenção gráfica de Márcio Sampaio na capa do *Suplemento Literário Minas Gerais*, 25 de abril de 1970, ano V, número 191, capa. Coleção do artista



3

3. Projeto *Indicações*, transplante da capital de Minas Gerais (Ouro Preto em Belo Horizonte/ Belo Horizonte em Ouro Preto), 1970, colagem e intervenção gráfica sobre fotografia. Coleção do artista

4. Márcio Sampaio, ilustração para *Indicações (I)*, intervenção gráfica sobre a pintura *Cachoeira na floresta*, 1657, de Frans Post, publicada no catálogo da exposição *Pintores de Maurício de Nassau*, apresentada em 1968, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, colagem sobre impresso. Coleção Cedam/Márcio Sampaio



5

5. Márcio Sampaio, ilustração para *Indicações (I)*, colagem sobre papel. Coleção do artista



Indicações, registro fotográfico da intervenção urbana realizada em Belo Horizonte, em 1970, nas imediações da Av. Afonso Pena e da Av. Augusto de Lima. Fotografia de Nilton S. Fortes. Coleção do artista

INDICAÇÕES (I) Márcio Sampaio

Indicações/pedra de toque/comunicação.

Obra(?): texto, fotografia, e

Duração: o compor e reproduzir a paisagem e o homem. O compor, o selecionar, o reproduzir, o apropriar o texto. O re-reproduzir, o diagramar, o corrigir, o revisar, o paginar, o imprimir o texto: o distribuir o texto (e o jornal). A leitura, a recomposição, a memória, a imaginação, a recriação.

Um tempo: a seta viaja. Do momento em que é imaginada, desenhada, do momento em que todas as setas foram apropriadas. A montagem, impressão no jornal: multiplicação "ad infinitum". As infinitas direções cobrindo a Terra de linhas dinâmicas, criando novas direções, uma trama que envolve a Terra.

Texto original, 1964 in Ptyx 2.

1.

Mais que simples carta de jogar sobre a mesa, a paisagem que descrevo é carta geográfica:

O rio, desde o princípio, com a pedra e o verde, forma nesta paisagem a carta de história.

A paisagem, mais que simples carta de história, simples carta geográfica, a paisagem é carta de jogar sobre a mesa do tempo; a carta do homem, única paisagem e sangue.

Mais que simples carta de história, geografia, mais que todas as cartas (do baralho) da natureza elementar, a paisagem humana dentro da paisagem de pedra, água e verde, o homem-paisagem (sanguesuoresperma) é carta mais nova sobre a mesa de jogar.

Mais que simples carta, acidente ou ocorrência, a paisagem que descrevo é paisagem de entrega. Mais que simples entrega é a entrega das mãos disponíveis depois da entrega do espírito. Mais que simples entrega à paisagem, (o poeta: última ficção) esta carta de entrega à paisagem. Mais que simples carta, acidente ou ocorrência, a paisagem que descrevo é paisagem de entrega.

2.

Na fácil paisagem de verde e pedra, como se quisesse ser pura contradição, o rio, como se quisesse, fácil e silenciosamente, respirar a solidão das horas que precedem o tempo, o rio, líquido sobre a pedra, entre a paisagem (nela) e nos campos de verde, entre as árvores e as pedras, o rio, nascido das pedras, vegetal transformado em frio mineral, de vida, caminhar e voz, mais que o rio, simples emblema de fertilidade: o animal.

Entre as pedras e as árvores, o rio, silenciado o primeiro vagido na fonte, inicia a sua viagem contemplativa no leito manso das terras, sem abismo no caminho/breve espasmo de vida no tempo: a sua vida: o rio.

Eis o rio de vida mais breve, entre a fonte e o mar, pequeno rio, silencioso entre as pedras e as árvores, tronco mineral sem nenhum sonho, sem morte dentro de si, na sua eterna existência entre a fonte e o mar. (O RIO)

3.

Na fácil paisagem de verde e água, como se quisesse ser pura contradição,

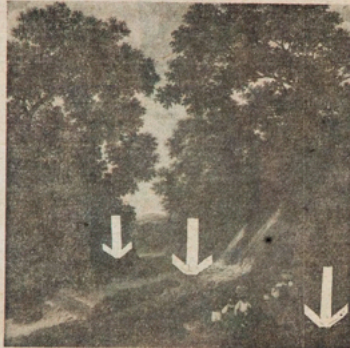
Indicações/pedra-de-toque/comunicação.

Obra(?): texto, fotografia, e

Duração: o compor e reproduzir a paisagem e o homem. O compor, o selecionar, o reproduzir, o apropriar o texto. O re-reproduzir, o diagramar, o corrigir, o revisar, o paginar, o imprimir o texto: o distribuir o texto (e o jornal). A leitura, a recomposição, a memória, a imaginação, a recriação.

Um tempo: a seta viaja. Do momento em que é imaginada, desenhada, do momento em que todas as setas foram apropriadas. A montagem, impressão no jornal: multiplicação "ad infinitum". As infinitas direções cobrindo a Terra de linhas dinâmicas, criando novas direções, uma trama que envolve a Terra.

Texto original, 1964 in Ptyx 2.



ARTES PLÁSTICAS / MÁRCIO SAMPAIO

INDICAÇÕES (I)

1. Mais que simples carta de jogar sobre a mesa, a paisagem que descrevo é carta geográfica: O rio, desde o princípio, com a pedra e o verde, forma nesta paisagem a carta de história. A paisagem, mais que simples carta de história, simples carta geográfica, a paisagem é carta de jogar sobre a mesa do tempo; a carta do homem, única paisagem e sangue.

Mais que simples carta de história, geografia, mais que todas as cartas (do baralho) da natureza elementar, a paisagem humana dentro da paisagem de pedra, água e verde, o homem-paisagem (sanguesuoresperma) é carta mais nova sobre a mesa de jogar.

Mais que simples carta, acidente ou ocorrência, a paisagem que descrevo é paisagem de entrega. Mais que simples entrega é a entrega das mãos disponíveis depois da entrega do espírito. Mais que simples entrega à paisagem, (o poeta: última ficção) esta carta de entrega à paisagem. Mais que simples carta, acidente ou ocorrência, a paisagem que descrevo é paisagem de entrega.

2. Na fácil paisagem de verde e pedra, como se quisesse ser pura contradição, o rio, como se quisesse, fácil e silenciosamente, respirar a solidão das horas que precedem o tempo, o rio, líquido sobre a pedra, entre a paisagem (nela) e nos campos de verde, entre as árvores e as pedras, o rio, nascido das pedras, vegetal transformado em frio mineral, de vida, caminhar e voz, mais que o rio, simples emblema de fertilidade: o animal.

Entre as pedras e as árvores, o rio, silenciado o primeiro vagido na fonte, inicia a sua viagem contemplativa no leito manso das terras, sem abismo no caminho/breve espasmo de vida no tempo: a sua vida: o rio.

Eis o rio de vida mais breve, entre a fonte e o mar, pequeno rio, silencioso entre as pedras e as árvores, tronco mineral sem nenhum sonho, sem morte dentro de si, na sua eterna existência entre a fonte e o mar. (O RIO).

3. Na fácil paisagem de verde e água, como se quisesse ser pura contradição, o rio, como se quisesse, fácil e silenciosamente, respirar a solidão das horas que precedem o tempo, o rio, líquido sobre a pedra, entre a paisagem (nela) e nos campos de verde, entre as árvores e as pedras, o rio, nascido das pedras, vegetal transformado em frio mineral, de vida, caminhar e voz, mais que o rio, simples emblema de fertilidade: o animal.

Entre o rio e as pedras, o verde, depois de toda a viagem contemplativa no leito manso das terras, sem abismo no caminho/breve espasmo de vida no tempo: a sua vida: o rio.

Eis o rio de vida mais breve, entre a fonte e o mar, pequeno rio, silencioso entre as pedras e as árvores, tronco mineral sem nenhum sonho, sem morte dentro de si, na sua eterna existência entre a fonte e o mar. (O RIO).

3. Na fácil paisagem de verde e água, como se quisesse ser pura contradição, o rio, como se quisesse, fácil e silenciosamente, respirar a solidão das horas que precedem o tempo, o rio, líquido sobre a pedra, entre a paisagem (nela) e nos campos de verde, entre as árvores e as pedras, o rio, nascido das pedras, vegetal transformado em frio mineral, de vida, caminhar e voz, mais que o rio, simples emblema de fertilidade: o animal.

Entre as pedras e as árvores, o rio, silenciado o primeiro vagido na fonte, inicia a sua viagem contemplativa no leito manso das terras, sem abismo no caminho/breve espasmo de vida no tempo: a sua vida: o rio.

a pedra, como se quisesse, fácil e silenciosamente, dourar-se ao calor que chega com o tempo, a pedra, sólida na paisagem como um marco eterno de toda a força eternamente fixa, a pedra, suavemente parida pelo tempo, sinal ou compromisso da natureza, a pedra descansa entre o rio e o verde vegetal.

Entre o rio e as árvores, a pedra, desconhecendo qualquer ruído da terra, existe a sua vida como sol nos céus, se fixo fosse, ou a pedra fosse, no campo, como um boi vagaroso seguindo a trilha da sua vida: a pedra.

Eis a pedra de vida mais longa, pois que eterna, sem mutações, é a vida da pedra na solidão do campo, pedra entre o verde e o rio, sem uma esperança de outra vida, pois que a pedra não conhece o espasmo do sol que concebe a flor: por isso mesmo é mineral a eternidade da pedra entre o rio e o vegetal. (A PEDRA)

4.

Na fácil paisagem de pedra e água, como se quisesse ser pura contradição, o verde, como se quisesse, fácil e silenciosamente, dominar a paisagem como o tédio que sucede ao tempo, o verde, quase uma abstração, mais que metáfora, antecipando o rio e a pedra na paisagem, o verde por demais conhecido, desde a luz feita, mais que areia ou rio, pois que é seiva, o verde, na paisagem, surpreende a vida do homem.

Entre o rio e as pedras, o verde, depois de todas as vozes silenciadas no campo, iniciando a sua voz de vento nos recantos, o verde verte a sua canção no caminho da flora, multiplicando em novas cores a sua vida: o verde.

Eis o verde de vida mais agitada entre a fonte e o sal, a esperança de vencer mais um dia (um tempo para a flor e a vida) entre o rio e a pedra: pois que o início é mineral, e, por metáfora que seja, o verde volta à pedra de origem; nisso, a eternidade do verde entre o rio e a pedra. (O VERDE)

5.

Na fácil paisagem de pedra, verde e água, como se quisesse ser pura contradição, o homem, como se quisesse, fácil e silenciosamente, repousar seu espírito das horas diárias de trabalho, o homem, temporal mais que a pedra, que o rio ou a árvore, temporal mais que as palavras, mais que todas as palavras, o homem, despojado de toda eternidade, sem um lamento, na paisagem de pedra, de água e de verde, o homem repousa na fácil paisagem intemporal.

Entre o rio, as pedras e o verde, o homem, depois de todos os lamentos nos muros de pedra, depois de todas as lágrimas nos leitos do rio, depois de todo o sangue derramado como seiva da árvore, o homem repousa a sua vida na paisagem: o homem.

Eis o homem nascido da pedra, alimentado de água e verde, e tornado homem, mais que pedra, mais que rio, mais que árvore; eis o homem que fez a poesia das pedras, no silêncio da planície e cantou o rio e o verde, como se o rio e o verde fossem elementos de um simples vocabulário, de uma simples geometria. Eis o homem formado maior, o décimo terceiro signo do tempo-calendário, última invenção da natureza. Eis o homem, poeta que volta, como flor, à paisagem primitiva. (O HOMEM)

TRABALHO — A seta (1ª página) cria linhas, direções (quando o jornal é distribuído para assinantes de todo o mundo) — uma trama que envolve a Terra. — (Apropriação da Terra)

Indicações (I), Márcio Sampaio, *Suplemento Literário Minas Gerais*, abril de 1970, ano V, nº 191, p. 11.

ARTES PLÁSTICAS / MÁRCIO SAMPAIO

INDICAÇÕES (II)

1. Tudo e nada, que emanais. Toda forma nasce uma e nunca vem e torna infinitamente a nascer. O pó das coisas ainda é um nascer em que habita a mesma. É a palavra, um ar suspirado de quem criou; flutua, repousa-se, em signos — "Ora, Missa Geral, beneditiça" — para inclinar no semblante do mundo. O nome é bem mais do que um nome; o sítio da coisa, coisa livre de coisa, circulando. É a terra, a terra espacial, terra de sonhos, cálculos.

2. Onde é Brasil? Que ventura é nome? Opanda de condensação, alungando o ponto fora do tempo e da vida.

3. Que importância cabe lugar ao todo lugar e ponto de ver e não de ser? E esta hora, se toda hora já se completa logo, de si mesma e se deixa mais longe da procura? E agora resta um sistema de sons que vai ganhando o chão de dizer e de sentir, a evidência verbal e a estrutura e musical figuração das coisas? (*)

4. ARTIFÍCIO (4.ª p.) é, nos contos que se abatem um artefato, produto de arte; emprego de modo enganoso; habilidade; dissimulação; astúcia; trabalho de piedescência — *cf. edição (Mat.)*, processo necessário utilizado com o fim de simplificar a demonstração de um problema.

5. A superfície da Terra molda-se: pela ação da vida-gera. Há a luz e calor (a variação de temperatura e de humidade) e vento, a chuva, o excesso, a falta de. Há os fenômenos naturais, há as forças outofocadas, há os momentos dos corpos do universo. Há as forças centrífugas e as centrípetas. Há forças externas que atuam sobre a superfície da Terra. Há a resposta que vem do cerne da Terra. A superfície da Terra molda-se: pela vida, o artificial, a natureza.

6. A superfície da Terra molda-se: pela palavra, pelo sonho, pela memória da Terra molda-se, pela voz do Homem-artífice.

7. A superfície da Terra molda-se: pelo Homem. (O Homem-artífice molda a terra, a paisagem. Controla / destrói / constrói / etc.).

8. A superfície da Terra molda-se: pela memória de Nietzsche, pela memória do Homem; pela memória da Terra; pela memória do. Era redor da Terra; pela memória do Em redor da um redor da Terra; pela memória do Em redor.

9. SUPERFÍCIE E UM ARTIFÍCIO propõe: buscar o ímago, o ím, o íntimo, o cerne, o diaz, a radência, a alma.

10. A terra que temus é um artifício. A terra que temus é um artifício de modelar. A Terra que temus é a sua superfície; o artefato mais a natureza. O artefato que temus / a terra que temus.

11. A Terra que temus a sua superfície; a terra que conquistamos.

12. Qualquer tempo é tempo. A hora marca a morte e hora do nascer.

13. Nenhum tempo é tempo hántes hora a ciência de ver, pecar.

14. Tempo, contratempo, impetuosos, mas o sonho real, de viver. (*)

15. O caminho do artifício leva ao ím: isolado a natureza; resposta à vida. A direção é a vertical, de cima para baixo, de fora para dentro, considerando os pontos do ar e o ponto de partida. Impulsão.

16. O caminho do artifício leva ao ímimo.

17. A medida do ím é a medida do sólido.

18. Moldar a solidão com os objetos da superfície lá inferamente trabalhada. Levam a vida ao trabalho ao ím. O trabalho a vida.

19. Conquistar com a vida a vida não vivida pelo homem.

20. A pele do homem é um artifício.

21. A roupa (MacLuban).

22. (Auriculariano) o corpo na pedra a pedra na vida a vida na forma.

23. (Auriculariano) o desenho que sobre o mais antigo desenho pensado.

24. (Auriculariano) hora de escrever em pó de olagite lá onde eu existo.

25. (Auriculariano) (*) E

26. Acil de terra firme jurema herança capoteira "barrido" de vilão "barragem" taxi de flor amarela ubim pedra do campo capta mau mundo bravo achibudo de jibuti e non roxo de tapajó.

27. galinha d'anta angelim raja de barra leiteira timbóuri timbó camburá malícia d'água membrara malindim; multoito mustriciana posterto.

28. chande de sapalido no fim de um só boido.

29. saponeira erva de chumbo morichão cabrita água redonda açucena sete sangria máchho sinopira pitangueira maria mole curuma parui rapé dos índios: rotação de negro apê sobestido de arruda embira pente de macaco perlo gaculo: aires zaraca sacova coga machado borrigada piculho roba de macaco sacra creva de mata xure macoté tarcuro.

30. juncos papoca juncos papoca biupipi biribá de ouro.

31. (No Brasil não há outono mas as folhas caem.) (*)

32. Nesta cidade do Rio de dois milhares de habitantes (*)

33. Chega mais perto e contempla as palavras. Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra e te pergunta, sem interesse pela resposta, pedras ou terríveis que lhe deva: trouxas-te a chave?

34. Repara: rimas de metáfora e conceito, elas se redigiram no mite, as palavras. Ainda amidas e impregnadas de salmo, estam num rio difícil e se transformam em deserto. (*)

35. As coisas. Que traço são as coisas consideradas sem infante. (*)

36. Uma flor nasceu na rua? É feia. Mas é uma flor. Parou o assalto, o tédio, o ódio e o dolo. (*)

37. E o tempo que levou uma rosa indolente a tirar a sua cor deusa, chamus cativas, o tempo mais justo. Era tempo de terra. Onde não há jardins, as flores nascem de um secreto investimento em forma imprevista. (*)

38. Nesta hora da noite cheia o tempo a altera. Muito mais frescalava o incorpora jardins. (*)

39. O fim do parnasiano, comércio da era difícil, a burguesia apodrece.

40. Aproveitamos. A última rosa desfalece. (*)

41. Carlos Drummond de Andrade.

Comissão de Seleção:
Luzi Chaves de Araújo
Lúcio Neves

ASSINATURAS
Aruai NCV 2420
Buenos Aires NCV 2420
No Ateneu NCV 2420
Os assinantes recebem a distribuição em qualquer época, desde que se dê a ordem de entrega, sendo de ser feitas mediante cheque ou talão em nome da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais.

MINAS GERAIS
suplemento literário

Chefe do Departamento de Minas Gerais:
Mário Rêgo
Secretário de Suplemento Literário:
Lúcio Neves

Indicações (II), Márcio Sampaio, *Suplemento Literário Minas Gerais*, 2 de maio de 1970, ano V, nº 192, p. 12. Coleção do artista

INDICAÇÕES (II) Márcio Sampaio

Fotos: Demarcação e estudo de uma área urbana. Provocar tensão com a adição ou subtração de elementos. Apropriação de áreas de Belo Horizonte. (Trabalho realizado em 6-2-70).

1.

Tudo é teu, que enuncias. Toda forma nasce uma segunda vez e torna infinitamente a nascer. O pó das coisas ainda é um nascer em que bailam mésons. E a palavra, um ser esquecido de quem criou; flutua, reparte-se em signos — Pedro, Minas Gerais, beneditino — para incluir-se no semblante do mundo. O nome é bem mais do que um nome: o além da coisa, coisa livre de coisa, circulando. E a terra, palavra espacial, tatuada de sonhos, cálculos.

Onde é Brasil? Que verdura é amor? Quando te condensas, atingindo o ponto fora do tempo e da vida?

Que importa este lugar se todo lugar é ponto de ver e não de ser? E esta hora, se toda hora já se completa longe de si mesma e te deixa mais longe da procura? E apenas resta um sistema de sons que vai guiando o gozo de dizer e de sentir, a existência verbal a eletrônica e musical figuração das coisas? (*)

2.

ARTIFÍCIO: (s.m.) meios com que se obtém um artefato; produto de arte; em-prego de modo engenhoso; habilidade; dissimulação; astúcia; trabalho de pirotecnia; — *de cálculo* (Mat.): processo engenhoso utilizado com o fim de simplificar a demonstração de um problema.

3.

A superfície da Terra molda-se: pela ação da vida-geral. (Há a luz o calor |as variações de temperatura e de humor| o vento, a chuva, o excesso, a falta de. Há os fenômenos naturais, há as forças multidirecionais e moventes dos corpos do universo. Há as forças corrosivas e as construtivas. Há forças externas que atuam sobre a |superfície da| Terra. Há a resposta que vem do cerne da Terra.) A superfície da Terra molda-se: pela vida, o artifício, a Natureza.

A superfície da Terra molda-se: pela palavra, pelo sonho.

A superfície da Terra molda-se pela vocação do Homem artífice.

A superfície da Terra molda-se: pelo Homem. (O Homem-fazedor molda a terra, a paisagem. Constrói / destrói / constrói /etc.).

A superfície da Terra molda-se: pela memória da Natureza; pela memória do Homem; pela memória da Terra; pela memória do Em redor da Terra; pela memória do Em redor do em redor da Terra; pela memória do Em redor.

SUPERFÍCIE É UM ARTIFÍCIO

Proposta: buscar o âmago, o imo, o íntimo, o cerne, o durame, a essência, a alma.

A terra que temos é um artifício. A terra que temos é matéria de modelar. A Terra que temos é a sua superfície: o artefato mais a Natureza. O artefato sobre a Natureza.

A Terra que temos / a terra que tem-nos / a terra que tememos.

A Terra que temos: a sua superfície: a terra que conquistamos.

4.

Qualquer tempo é tempo. A hora mesma da morte é hora de nascer.

Nenhum tempo é tempo bastante para a ciência de ver, rever.

Tempo, contratempo anulam-se, mas o sonho resta, de vi-ver. (*)

5.

O caminho do artifício leva até ao imo: imolar a natureza: resposta à vida. A direção é a vertical, de cima para baixo, de fora para dentro, considerando os pontos do ar o ponto de partida. Implosão.

O caminho do artifício leva até ao imo.

6.

A matéria do imo é a matéria da solidão.

Moldar a solidão com os objetos da superfície já inteiramente trabalhada. Levar o trabalho ao imo. O trabalho: a vida.

Conquistar com a vida a vida não vivida pelo homem.

7.

A pele do homem é um artifício.

8.

A roupa (McLuhan).

9.

A roupa (Lygia Clark) e

10.

(Aurinaciano) o corpo na pedra a pedra na vida a vida na forma

(Aurinaciano) o desenho ocre sobre o mais antigo desenho pensado

(Aurinaciano) touro de caverna em pó de oligisto lá onde eu existo

(Auritabirano). (*) E

11.

Açaí de terra firme jurema branca esponjeira bordão de velho borragem táxi de flor amarela ubim peúva do campo caju manso mamão bravo cachimbo de jabuti e pau roxo de igapó

goiaba d'anta angelim rajado burra leiteira tamboril timbó cazumbra malícia d'água mumbaca mulatinho mulateiro muirapixuna pau-ferro

chapéu de napoleão no capim de um só botão

sapopema erva de chumbo morozinho salvina água redonda açucena sete sangrias majuba sapupira pitangueira maria mole puruma puruí rapé dos índios coração de negro aipé

sebastião de arruda embira pente de macaco preto gonçalo alves zaranza pacova cega machado barriguda pacuíba rabo de mucurra sorva cravo

do mato xuru morototó tarumã
junco popoca junco popoca
biquipi biribá botão de ouro. (*)

11.
(No Brasil não há outono mas as folhas caem). (*)

12.
Nesta cidade do Rio, de dois milhões de habitantes (*)

13.
Chega mais perto e contempla as palavras. Cada uma tem mil faces secretas
sob a face neutra e te pergunta, sem interesse pela resposta, pobre ou terrível que
lhe deres: trouxeste a chave?

Repara: ermas de melodia e conceito, elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono, rolam num rio difícil e se transformam em
desprezo. (*)

As coisas. Que triste são as coisas consideradas sem ênfase. (*)

14.
Uma flor nasceu na rua! É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo
e o ódio. (*)

E o tempo que levou uma rosa indecisa a tirar a sua cor dessas chamas extintas
era o tempo mais justo. Era tempo de terra. Onde não há jardim, as flores nascem de
um secreto investimento em formas improváveis. (*)

Nesta boca da noite cheira o tempo a alecrim. Muito mais trescalava o incor-
póreo jardim. (*)

15.
Ó fim do parnasiano, começo da era difícil, a burguesia apodrece.
Aproveitem. A última rosa desfolha-se. (*)

(*) Carlos Drummond de Andrade

Indicações (II), Márcio Sampaio, *Suplemento Literário Minas Gerais*,
2 de maio de 1970, ano V, nº 192, p. 12.

Plantar: meter na terra para si criar raízes; cultivar; semear; fixar na terra verticalmente; dispor na terra, amarrar, preparar; introduzir na fauna de, fundar, estabelecer; vel. assentar; colocar; esgrir; fazer estacionar; fixar; infiltrar, insu-
tir; insinuar; estabelecer; fundar.

Enterrar: pôr debaixo da terra; sepultar; soterrar; ocultar; esconder debaixo da terra; causar a morte de; celebrar a fim de; fazer perder a crédito; levar à ruína.
à derrata; 1. vel. esperar, cravar profundamente;

Notar: plantar a seta: ela indicará o núcleo da explosão — a vida.

Plantar a base, o abito, a cidade, etc.)

Notar: plantar a seta: ela indicará o núcleo da explosão — a vida.

ARTES PLÁSTICAS / MÁRCIO SAMPAIO
INDICAÇÕES (III)

1. **Uma rua começa em Habira,** que vai dar no meu coração. Uma rua começa em Habira, que vai dar em qualquer ponto da Terra. Nessa rua passam chineses, índios, negros, mestiços, burcos, argançais. Seus passos argenteos ressoam na pedra, ressoam em mim. Fixado por todos, como sempre, peço que sejam felizes! Sou apenas uma rua na cidadezinha de Minas, família de caminho da América. (*)

2. **O caminho:** caminhar. Constatar com os olhos, com o corpo, o sonho, a memória, e mais: a aventura da escadaria, a partida, o regresso, batalha de corações compartilhando o tempo, modulando a hora, a saia, a estalada, o grão, o leço no ar, a tristeza, o luto, a alegria do caminhar — experimentando o movimento; a paisagem que passa, o desenho do passo, que passa, do desenho feito e perfeito

3. **Mens-todos** no caminho da América. E teu.

4. **Lugar:** Habira, Minas Gerais — o Gaiú. Acompanhar o trabalho dos técnicos — perfurações na rocha, na plataforma — ou determinar os pontos a serem perfurados, para se colocar diâmetros, inventando-se a "forma" da demolição. Alocar o detonador. Evitar/evitar espaços. Carregar os vapores com as pedras. Transportar, exportar. Dado o caso, o cheiro. O vazio. O cheiro. Repetir a experiência em outros locais, transformando a superfície: criando formas inesperadas e levando o

5. **"A mão passa na apreensão. O verme que se faz. Não é a árvore que regressa. A estrada voltando. Minas que espera e espera, lentamente espera sua volta sem sono. De novo aqui, miúdo território invisível sem sonhos. Como pressentindo que um dia se ex-**

6. **Lugar:** Habira, Minas Gerais — o Gaiú. Acompanhar o trabalho dos técnicos — perfurações na rocha, na plataforma — ou determinar os pontos a serem perfurados, para se colocar diâmetros, inventando-se a "forma" da demolição. Alocar o detonador. Evitar/evitar espaços. Carregar os vapores com as pedras. Transportar, exportar. Dado o caso, o cheiro. O vazio. O cheiro. Repetir a experiência em outros locais, transformando a superfície: criando formas inesperadas e levando o

7. **Tonar** a vida. Mudar sua direção na paisagem, contraindicando os acidentes. Mudar sua posição, deslocá-la ou agrupá-la, criando novas e inesperadas constelações. Fazer do engodo matéria mágica. Fantasia a realidade da superfície. Criar jogos, quebra-cabeças: inventar situações para consequir o equilíbrio (dos acidentes, da realidade) e transformar os acidentes provocando tensão no paisagem.

8. **Plantar.**

9. **Plantar o homem.**

10. **Plantar coisas.** Objetos: do pente ao jornal, a manchete, a palavra. Casas, máquinas, cidades. Imobilizar a cidade sob a terra. (Homagem a Cristo).

11. **Essencial:** plantar árvores. Campanha do reflorestamento.

12. **Plantar** uma seta indicando o núcleo, o ponto da explosão, da vida.

13. **Plantar** espaços verdes. Reflorestar a terra. (Viva a campanha de reflorestamento). Importar: o ato de plantar.

14. **Superfície:** superfície, superfície, superfície, superfície, superfície, superfície.

(*) Carlos Drummond de Andrade.

AV. Augusto de Lima, 21
Belo Horizonte — Minas Gerais
BRASIL — Telefone: 25.2053
Diretor da Imprensa Oficial:
Paulo Carneiro Guimarães

Comissão de Redação
Liberto Neves
Edição: Maria
ASSINATURAS
Anos: R\$ 24
Mês: R\$ 2
Semana: R\$ 1
Diário: R\$ 0,50
As assinaturas começam e se mantêm em qualquer época, desde que seja feita mediante cheque, depósito em nome da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais

Chefe do Departamento de Minas Gerais:
Mário Rêgo
Secretário de Suplemento Literário:
Liberto Neves

MINAS GERAIS
suplemento literário

1/36.000

Indicações (III) - Sampaio

Minas Gerais - 1970

Indicações (III), Márcio Sampaio,
Suplemento Literário Minas Gerais, 23
de maio de 1970, ano V, nº 195, p. 12.
Coleção do artista

INDICAÇÕES (III) Márcio Sampaio

Plantar: meter na terra para aí criar raízes; cultivar; semear, fincar na terra verticalmente; dispor na terra, amarrar, propagar, introduzir no ânimo de fundar, estabelecer; rel. assentar; colocar; erigir; fazer estacionar; fixar; infiltrar, incutir; insinuar; estabelecer; fundar;

(Notar: as civilizações antigas, os fósseis, as culturas, enterradas. Proposta: plantar o homem, o objeto, a cidade, etc.)

Enterrar: pôr debaixo da terra; sepultar; soterrar; ocultar; esconder debaixo da terra; causar a morte de; celebrar o fim de; fazer perder o crédito; levar à ruína, à derrota; t. rel. espetar, encravar, cravar profundamente;

(Notar: plantar a seta: ela indicará o núcleo da explosão — a vida).

1.

“Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração. Uma rua começa em Itabira, que vai dar em qualquer ponto da Terra. Nessa rua passam chineses, índios, negros, mexicanos, turcos, uruguaios. Seus passos urgentes ressoam na pedra, ressoam em mim. Pisado por todos, como sorrir, pedir que sejam felizes? Sou apenas uma rua na cidadezinha de Minas, humilde caminho da América.” (*)

2.

O caminho: caminhar. Conhecer com os olhos, com o corpo, o sonho, a memória, e mais: a aventura da escada, a partida, o regresso, batidas do coração computando o tempo, modelando a hora, a saudade, a nostalgia, o gesto, o lenço no ar, a tristeza, o tédio, a alegria do caminhar — experimentando o movimento, a paisagem que passa, o desenho do passo, que passa, do desenho feito e perfeito (fazido e per/fazido) na superfície, o ar, a sombra, o sol, a noite; a invasão do tempo na paisagem. A estrada: permissões, proibições, avisos, indicações. Curva perigosa reta reta reta. Ponte sobre o rio Urucuia. A cem metros, posto. Ponha um tigre em seu carro. Cuidado: animais na pista. Oitenta quilômetros. Proibido. Não ultrapasse quando a faixa for contínua. Mantenha sua direita. Lombada. Passagem de nível. Desvio. Pare. Siga. A constelação. Retas curvas descida íngreme desvios. A estrada indica o trabalho da goiva, do lápis, do buril, não: a caminhada, a experiência. A viagem: situação para ser vivida, experimentada.

3.

Meus-todos os caminhos da América. E teus.

4.

Lugar. Lugar-comum. A vala-comum. O tempo-comum. A comunidade.

5.

“A mão passa na aspereza. O verniz que se foi. Não. É a árvore que regressa. A estrada voltando. Minas que espreita e espera, longamente espera tua volta sem som. De novo aqui, miúdo território civil, sem sonhos. Como pressentindo que um dia se esvaíam os quartos, se limpam as paredes, para o caminhão, e descem carregadores, e no livro municipal se cancela um registro, olhas fundamentalmente o risco de cada coisa, a cor de cada face dos objetos familiares. A família é pois uma arrumação de móveis, soma de linhas, volumes, superfícies. E são portas, chaves, pratos, camas, embrulhos esquecidos, também um corredor e o espaço entre o armário e a parede

onde se deposita certa porção de silêncio, traças e poeira que de longe em longe se remove... e insiste.” (*)

6.

Lugar: Itabira, Minas Gerais — o Cauê. Acompanhar o trabalho dos técnicos — perfurações na rocha, na plataforma — ou determinar os pontos a serem perfurados, para se colocar dinamite, inventando-se a “forma” da demolição. Ato: acionar o detonador. Esvaziar/encher espaços. Carregar os vagões com as pedras. Transportar, exportar. Deslocamento. O cheio. O vazio. O cheio. Repetir a experiência em outros locais, criando formas inesperadas e levando o público a situações inesperadas. (Homenagem a César)

7.

Tomar sinais. Mudar sua direção na paisagem, contraindicando os acidentes. Mudar sua posição, deslocá-los ou agrupá-los, criando novas e inesperadas constelações. Fazer do engodo matéria mágica. Fantasiar a realidade da superfície. Criar jogos, quebra-cabeças. Inventar sinais para conseguir-se o equilíbrio (dos acidentes, da realidade) e transformar os acidentes provocando tensão na paisagem.

8.

Plantar.

9.

Plantar o homem.

10.

Plantar coisas. Objetos: do pente ao jornal, a manchete, a palavra. Casas, máquinas, cidades. Imobilizar a cidade sob a terra. (Homenagem a Cristo)

11.

Essencial: plantar árvores. Campanha do reflorestamento. Criar espaços verdes. Reflorestar a terra. (Viva a campanha de reflorestamento.) Importante: o ato de plantar.

12.

Plantar uma seta indicando o núcleo, o ponto de explosão: da vida.

13.

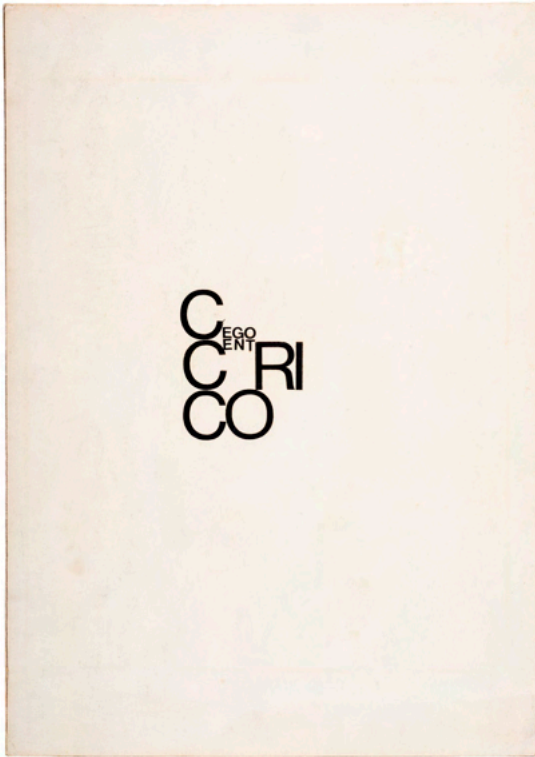
(Homenagem ao poeta Carlos Drummond de Andrade): Não voa além do gesto, a mão: do mínimo ar se colhe o grão. Não importa saber-se qual face é verso: do lábil fato a paisagem faz-se. Sob o disfarce manipula o dia: num passe, povoa o porto, de poesia. Rasga o sol sobre a eira: a porta não abre segunda-feira. Nem terça o rosário, nem cia a ave: fecha a notícia a dura chave. Fuzila em si o réu solvido: renasce o corpo onde resíduo.

14.

Superfície: superefígie. superesfinge. superfíssil. superfístula. superfléxil/ superfixo. superfície. etc.

(*) Carlos Drummond de Andrade.

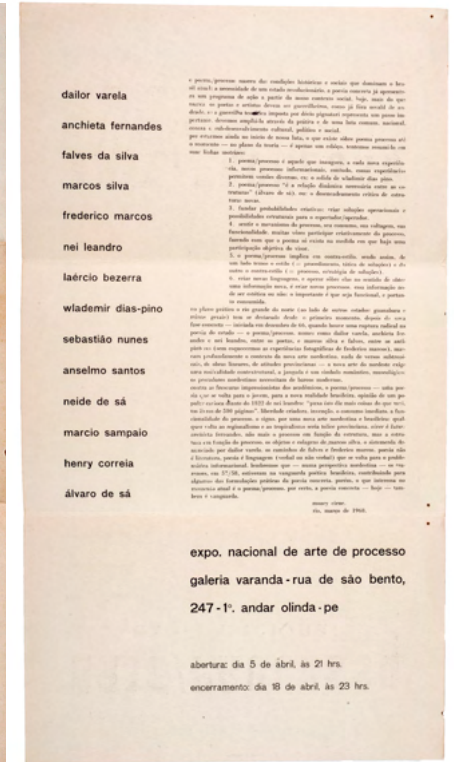
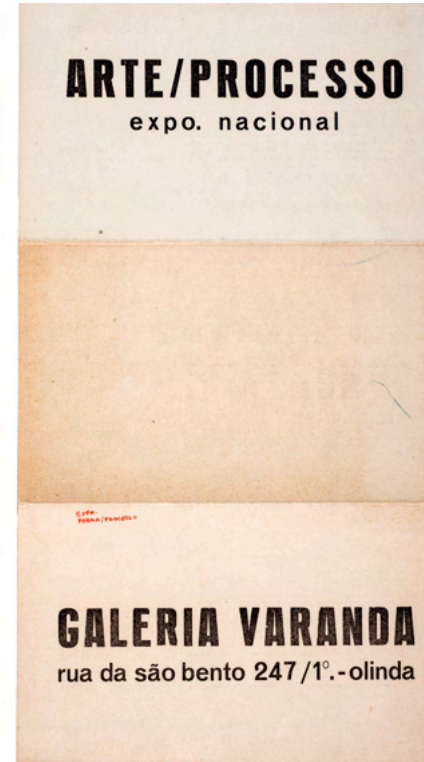
1



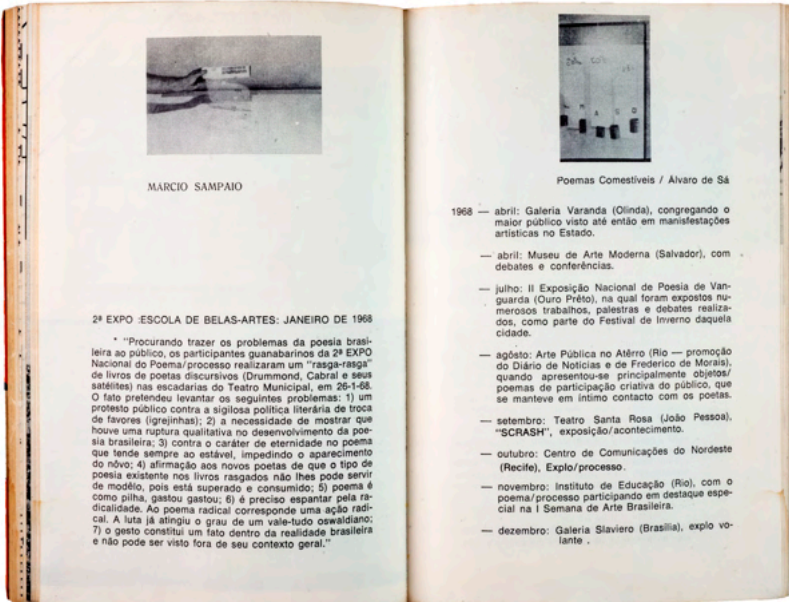
2



4



3



5



6

1. *Cegocêntrico*, década de 1960, Letraset sobre papel. Coleção do artista
2. Recorte de jornal "Poesia de vanguarda no Festival de Ouro Preto", 1968. Coleção do artista
3. Livro *Processo: linguagem e comunicação*, de Wladimir Dias-Pino, 2ª edição, Petrópolis, Editora Vozes, 1973. Coleção Marconi Drummond/ Flávio Vignoli
4. Impresso *Arte/Processo - Expo. Nacional*, 1968, Galeria Varanda, Olinda (PE). Coleção do artista
5. Impresso *Cegocêntrico - três fases do poema*, impressão sobre papel. Coleção do artista
6. Fotografia, *Carnavulva*, 1967, poema-objeto, Letraset sobre bola de plástico. Coleção do artista

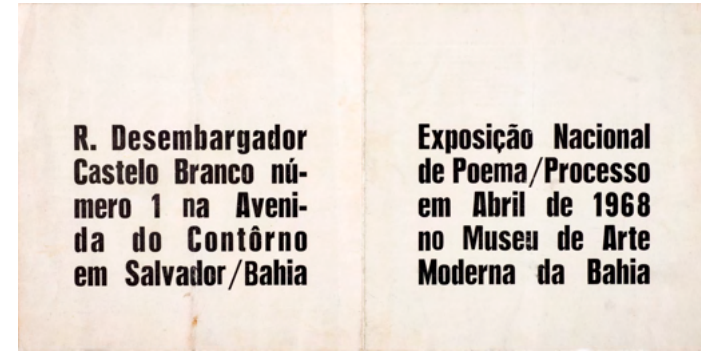
7



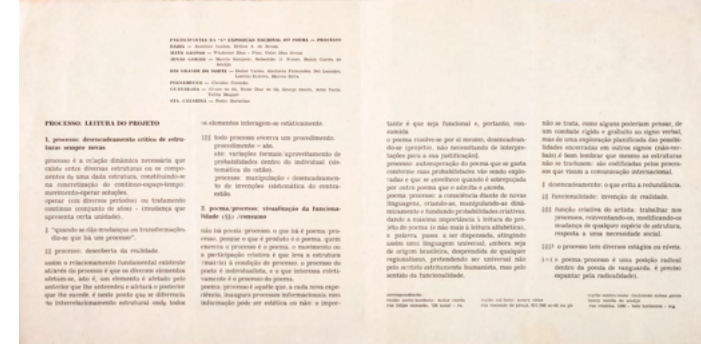
8



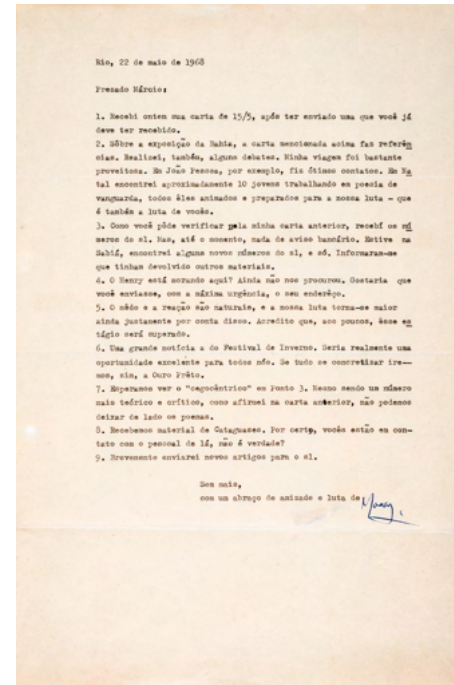
9



10



11



7. Márcio Sampaio, *Constelação*, 1967, plástico, bolas de ping-pong e letras autoadesivas. Fotografia retirada do filme 35 mm *Apocalipopótese* (Guerra e paz), 1968, direção de Raymundo Amado.

8. Fotografias da *Exposição Poema/Processo* no evento *Arte no Aterro*, Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, 1968.

9. *Constelação*, 1967/2021, plástico, bolas de ping-pong e letras autoadesivas. Coleção Marconi Drummond

10. Impresso *Exposição Nacional de Poema/Processo*, abril de 1968, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador (BA). Coleção do artista

11. Carta de Moacy Cirne para Márcio Sampaio, datiloscrito autografado, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1968. Coleção do artista

12. (p.110-111) *Jornal Sol Cultura - Exposição Nacional - Poema de processo*, 9 de novembro de 1967, Pavilhão de Exposição, Guanabara (RJ). Coleção do artista

Depois de certas aberturas técnicas e sintáticas, nos últimos 12 anos, o poeta brasileiro afirmou-se intencionalmente. Essas aberturas representaram uma poesia radical e construída no dialeto da linguagem pelo esquecimento da forma, do léxico-discursivo, do fonológico estético. Formas, e não formas, foram levantadas sob o enfoque da estrutura para uma maior subjetivação da realidade poética brasileira.

Atendendo à uma necessidade sintática, mais de pouca eficiência prática (crítica) para o momento atual, que busca uma intensa luta do poeta, vários artigos foram revividos. Ideias melancólicas e melancólicas foram colocadas em circulação, aliás muito justamente. Mas, o tempo de Mallarmé já passou e hoje o poeta Vladimir Dias Pino, inventando a forma das palavras e oferecendo o produto — embora a intensidade do resultado informacional permeasse dentro do mesmo nível funcionalizante — afirmou que "poemas se fazem com léxico e não com palavras". E Alvaro de Sá acrescenta: "uso de palavras (elementos) quando indispensável".

Durante esses 12 anos o preocupado maior das vanguardas, e aqui não incluímos com tal certa tendência diluente a poesia prosaica, por exemplo, foi a de formular em termos exatos a importância da estrutura no obra de arte, numa abordagem revolucionária do material manipulável. Foi uma preocupação necessária, sem dúvida, pois desmascarou as várias posições informacionais que hoje nos permitem, conscientemente, partir para uma poesia mais radical e revolucionária: a poesia de processo, que tem desvalor o estrutural, e procura criar novas linguagens.

Da estrutura ao processo

Para esclarecer o que entendemos por poesia de processo devemos fazer um rápido comparativo, no caso presente com a poesia concreta, apontando as diferenças e as afinidades que os caracterizam. A poesia concreta também inaugurou a linguagem de processo, porém existem certas dúvidas técnicas que precisam ser colocadas em pauta.

Antes de mais nada, nem todo poema de processo, embora sempre concreto, visando à linguagem, é concreto, no sentido empregado pelo Grupo Nôsgandres (outros dizem, raramente o si). Entretanto, todo poema concreto, para adotar um resposável grau de validade, precisa encerrar um processo.

Para evitar futuras equívocas relembramos a letra da constituição de estrutura e processo. "Por estrutura, em seu significado literal, entendemos um arranjo espacial de elementos que encorram as relações espaciais como correlacionadas a algum sistema de relações entre tais elementos ou entre determinados partes e o to-

Poesia: estrutura

e processo

Moacyr Cirne

384

do" (Stanislav Osovski, *Estrutura de Classes no Condição Social*), que significa, relações formais e orgânicas, dialéticamente diapasão, que compõem o todo. Estrutura pode significar organização, aliança de outros valores, e engloba a forma e suas relações espaciais (classificação, socialização de determinados sistemas econômicos, objetivos artísticos etc. No segundo exemplo tende a ser estático, formal, somente tornando-se dinâmico através do processo.

O processo, ao contrário, representa a própria dinâmica, já que implica transformação e futura elaboração poética. Convém distinguir, para efeitos operacionais, processo informacional de processo estético, assim como processo de procedimento — o que fazemos mais evidente. Não esqueçamos que todo o processo fundamentalista da estrutura, em poesia consideramos antiprodutiva e autor que, após sempre criando processos diferentes. Poderíamos, portanto, classificar dois tipos de autores-criadores: 1) os que inventam um processo novo para cada obra nova; 2) os que inventam um processo e ficam nele até atingir a última comercialização. O segundo caso é comum na literatura e no cinema, duas artes diferentes do poesia pela própria natureza do procedimento a ser empregado.

O processo informacional consiste no processo em si, despojado de qualquer significação simbólica, podendo ser avaliado pela taxa de inventividade e originalidade que trazem sua

Neide Dias de Sá



Estabelecidas algumas questões, podemos agora em direção das diferenças e afinidades existentes entre a poesia concreta e a poesia de processo. De um lado, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, José Luis Greenwald, Stanislav Osovski, Luis Angel Pitts. Do outro, Vladimir Dias Pino, Alvaro de Sá, Neide Dias de Sá, Anselmo Santos, José Luis Sarrafim, os poetas mineiros, os poetas novos do Rio Grande do Norte (1). Não podemos dizer que não existe uma rigidez e/ou uma opção entre eles, e podemos dizer que Décio Pignatari e Augusto de Campos, por exemplo, nunca sempre fazem poemas de processo, assim como Vladimir Dias Pino — portador de 17 espécies de Arte Concreta, em 1956 — faz uma poesia motivada pela mais rigorosa e disciplinada concepção da linguagem. Contudo, as diferenças existem.

Da poesia concreta à poesia de processo

Da poesia concreta sempre se viu falar para o problema da estrutura, enquanto Vladimir Dias Pino e os demais citados hoje se voltam para o problema do processo. Para os primeiros, o processo estético está no fundo da estrutura — o processo sub-

ordinado à estrutura — para os segundos, a estrutura está em função do processo — a estrutura subordinada ao processo. Basta verificar os princípios teóricos técnicos da concreta, ou seus dispositivos, para que sintamos a preocupação (importante) em relação à estrutura. Portanto, oposto veladamente, realmente em elemento que se integram numa consciência estrutural, o poema concreto aprende imediatamente, por todos os lados, o campo perceptivo do leitor que nele busque o que nele existe: o conteúdo-estrutura" (18-19) *Teoria da Poesia Concreta*, p. 377. Ou ainda: "A definição da estrutura que redunda no poema será o momento exato da opção criativa" (idem, p. 91).

Um depoimento de Décio Pignatari, de 1957 em *Teoria da Poesia Concreta*, p. 377, também é esclarecedor, no mesmo tempo que nos remete para outro ângulo do questão: "... na poesia concreta para o restrição de uma poesia concreta são: Mallarmé (Le Coup de Dés), Pound, Joyce e Cummings — porque foram estes os que mais se delimitaram no problema da estruturação dinâmica do poema, que é o problema que mais nos preocupa". O problema da estrutura, como já vimos, está no meio da própria poesia concreta. Mas, no entanto, a estrutura dinâmica implica em processo, pois é o processo que dá dinamismo à poesia concreta (LIFE (D. Pignatari) e *libra per libra* (A. de Campos) contém estruturação dinâmica liberada na medida em que inauguram procedimentos informacionais, o mesmo não podemos dizer de *serviço de poesia* (A. de Campos), *segunda* (A. de Campos), *dessestado* (L. Greenwald).

Em um artigo de 1956 Augusto de Campos escreveu: "Le Coup de Dés" de Mallarmé o inventor de uma poesia de composição poética cuja significação se nos oferece compondo-se no saber do "autor", introduzido por Schöenberg, filtrado por Webern, e através da publicação desse, levando aos poetas mais modernos a preceito as unívocos sonoras de um mundo formalista do processo. A sua funcionalidade contém no processo, parte não é mais importante do que a funcionalidade da estrutura; o processo seria, digamos assim, o "marco registado" do poema. Processo estético, por sua vez, consiste nos elementos estruturais — e suas relações que formam o processo informacional — do poema.

Quanto ao procedimento poderemos enquadrá-lo a partir de dois pilares: 1) o procedimento no sentido mais comum, identificável na teorização de V. Chklovski (que, em *Arte como Procedimento*, de 1917, estudou a linguagem em Tchaikovsky, Copli e outros), consistindo na maneira pela qual o material manipulável pelo autor sofre as variações formais que vão determinar as estruturas e as propostas; 2) o procedimento num sentido mais específico, consistindo na redundância do processo. Isto é o procedimento dialético que permeamos sempre no mesmo processo, embora as visões tenham variado. Exemplos notáveis: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Azevedo, Lima e muitos outros.

Moisés Aronson, professor de "Ser ver e sentir processo será pois a chave para compreensão de um poema de processo". Poderíamos também apontar Décio Pignatari quando, na *Teoria da Guerrilha Artística* (1957) afirma: "Se estrutura nova e significado novo" (5) processo novo e significado novo" (2).

Outro diferença, a poesia concreta sempre foi justificada, rigorosa, programática, muitas vezes limitando o campo de ação de seus autores. A poesia de processo, enquanto isso, só interessa o criação de novos processos, não exibindo nenhuma tabela de produção regulamentadora da poesia concreta. O resultado é, sempre, os poemas concretos, ultimamente, têm criado poemas, mais ou menos, por ano; já Alvaro de Sá, realizou, através dos anos, milhares de poemas, todos sob o signo da experimentação. Da poesia concreta, porém, quando temos qualidade — quantidade abre-se uma perspectiva mais sólida para a afirmação do vanguarda.

Entre as principais afinidades todos realizamos obras marcadas pelo experimentalismo consciente, ceteris paribus, em estruturas burguesas do nosso mundo (apesar mesmo existir, e pretar, uma intencionalidade intencional nesse sentido); todos realizamos obras voltadas para o concreto e informacional. No caso do Grupo Nôsgandres, como não poderia deixar de ser, está concretizada a mais oconduzida — é mais concreta. Certo poema, como o 1822, de Leandrino de Castro, e o signo, de Dólar Varela, inauguram o processo da primeira A, do nosso ver, um dos mais bem realizados poemas participativos já elaborados no Brasil — por isso mesmo são verdadeiros poemas de processo —, mas também não deixam de ser verdadeiros poemas concretos, inclusive em o processo estético e em o campo de seu plano-poético. "O poema

concreto concreto a sua própria estrutura: estrutura-concreta. O poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um instrumento de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas" (3).

Existe um outro aspecto que, posteriormente, poderá ser questionado, em se tratando de poesia concreta e poesia de processo: o objeto-poema.

Poesias de de processo: exemplos

O exemplário da poesia de processo é a mais variada possível: abordando estruturas técnicas, suas características estilísticas. Tomemos o caso exemplo inicial o poema 1822, de Nei Leandro de Castro, o data convencional da independência política do nosso país, formado diversamente através de produções concretas concretas e estruturais, através do colagem. Em seu primeiro elaborado de 3 final contém das seguintes marcas: cacócolo, telefunção, signat, shell, maldade, boudier, seu, rememoração, gástrico, esparcecido, oído o linguístico do light. Todavia, como para nós, o exemplo é o processo, qualquer reprodução formal do poema não precisa conter obrigatoriamente no seu final esses mesmos elementos temáticos, podendo — inclusive — apresentar outros que tenham o mesmo significado.

O LIVRO, objeto-poema de Alvaro de Sá, consta de um pequeno fecho (um capítulo de livro, tendo no seu lado a fundamentação). E, mesmo que objetivamente, processo subordinado à estrutura. Para o poeta, que luta pela participação do público, que — não estando despojado de uma estrutura secundária. Ambos podem existir simultaneamente, complementando a estrutura, mas esse junção não é o mesmo "velho" processo inovador.

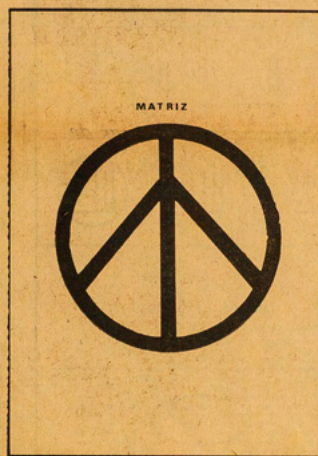
Reforçando a nossa posição crítica, Haroldo de Campos — obra citada, em o estrofe: "Ser ver e sentir estruturas são pois a chave para o compreendido de um poema concreto".

Moisés Aronson, professor de "Ser ver e sentir processo será pois a chave para compreensão de um poema de processo". Poderíamos também apontar Décio Pignatari quando, na *Teoria da Guerrilha Artística* (1957) afirma: "Se estrutura nova e significado novo" (5) processo novo e significado novo" (2).

Outro diferença, a poesia concreta sempre foi justificada, rigorosa, programática, muitas vezes limitando o campo de ação de seus autores. A poesia de processo, enquanto isso, só interessa o criação de novos processos, não exibindo nenhuma tabela de produção regulamentadora da poesia concreta. O resultado é, sempre, os poemas concretos, ultimamente, têm criado poemas, mais ou menos, por ano; já Alvaro de Sá, realizou, através dos anos, milhares de poemas, todos sob o signo da experimentação. Da poesia concreta, porém, quando temos qualidade — quantidade abre-se uma perspectiva mais sólida para a afirmação do vanguarda.

Notas:

1) O movimento de poesia novo no Rio Grande do Norte surgiu em dezembro de 1956 quando foi organizada uma exposição de poemas concretos em homenagem aos dez anos do lançamento oficial da poesia concreta. Na oportunidade foi lançado um manifesto — "por uma poesia nova, informacional, formal, e temático", assinado por Anchieta Fernandes, Dólar Varela, Fernando Farias, Carlos Martins, João Chantler, Juliano Siqueira, Moacyr Cirne e Bibeitor Curgel. Entre outros coisas, o manifesto afirmava: "A nossa concepção do real faz com que não o tenhamos só próximo como um móbile, mas também não deixamos de ser verdadeiros poemas concretos, inclusive em o processo estético e em o campo de seu plano-poético. "O poema



EXPOSIÇÃO NACIONAL POEMA DE PROCESSO PARTICIPANTES:

MATO GROSSO
Wladimir Dias Pino
Silva Freire
Celso Dias

GUANABARA
Alvaro de Sá
Neide Dias de Sá
George Smith
Ariel Tacla

MINAS GERAIS
Afonso Avila
Lais Correia de Araújo
Afonso Romano de Santana
Libraçu Carneiro da Cunha
Henri Correia de Araújo
Márcio Sampaio
Sebastião Nunes
Valdimir Diniz

SÃO PAULO
Décio Pignatari
Edgar Braga
Marco Antônio Amaral Resende

RIO GRANDE DO NORTE
Dólar Varela
Anchieta Fernandes
Nei Leandro de Castro
Leórcio Bezerra
Moacyr Cirne

BAHIA
Anselmo Santos

ESPÍRITO SANTO
José Luis Sarrafim

PERNAMBUCO
Claudio Guimão

CONTRA-FORMA

CELSO DIAS



Oh! God for Slave, década de 1970,
Letraset sobre papel, 27,3 × 32,5 cm.
Coleção do artista

Amanhe sol, 1968,
Letraset sobre papel, 17 × 23 cm.
Coleção do artista



Cegocêntrico, 1962,
poema-cartaz: tinta plástica sobre papel, 71 × 50,5 cm.
Coleção do artista





MÁRCIO SAMAPIO. Escritor, jornalista, crítico de arte, artista plástico, curador, professor. Membro da Academia Mineira de Letras.

Nasce em Santa Maria de Itabira, MG (1941). Em 1953, transfere-se para Itabira, onde faz o curso ginasial, e em 1959 passa a residir em Belo Horizonte. Aproxima-se de escritores e artistas, participando da renovação artística e literária que então se processa na capital mineira. Cria com amigos o *Grupo Ptyx de Literatura e Arte*.

Ao lado de grandes nomes da poesia contemporânea, participa em 1963 da exposição da I Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, de cujo Manifesto é um dos signatários.

No ano seguinte, lança *Rubro Apocalíptico*, e ao longo das próximas décadas, publica *O Ciclo do Barro*, *O Tempo em Minas*, *Submissão de Narciso* (poesia) e ficção infanto/juvenil - *Dr. Clorofila contra Rei Poluidor* e *O Círculo Vermelho*. Participa de várias antologias de poesia brasileira.

Em 1965, inicia atividades no jornalismo, como redator cultural do *Diário de Minas*.

Participa da criação do Suplemento Literário do *Minas Gerais*, integrando sua equipe como redator de artes plásticas e ilustrador. Cria em Ouro Preto a *Loja de Poesia*, para divulgar e vender poesia de vanguarda.

Na IX Bienal de São Paulo, mostra seus desenhos viscerais e, desde então, vem participando de numerosas exposições, salões e eventos.

Participa das primeiras manifestações do Movimento de Poema/Processo, no Rio de Janeiro. É um momento de grande efervescência criativa, com discussões e propostas indicando novos rumos para experimentação. Participa de várias iniciativas, em contato com os principais atores do movimento: Wladimir Dias-Pino, Moacyr Cirne, Dailor Varela e Álvaro de Sá, além dos mineiros José Arimathéa e Sebastião Nunes, entre outros, com os quais mantém ampla correspondência.

Atua como curador do Museu de Arte da Pampulha (1968/72), do Palácio das Artes (1972/85), em Belo Horizonte, e dirige a Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade, em Itabira.

Casa-se com Eliana Rangel, com quem tem os filhos Alberto e Gustavo.

Em 1969, inicia o “Projeto MG/GB”, em diálogo criativo com o crítico Roberto Pontual.

Tendo como suporte as páginas do Suplemento Literário, realiza o trabalho “Indicações” e desenvolve o conceito “Materiais da Vida”, que resultou em textos, obras e exposições. Faz nevar algodão na Praça Tiradentes, no contexto do Festival de Inverno de Ouro Preto.

Inicia em 1971 o projeto “Galeria Antropofágica” (pinturas, objetos, instalações, falsificações táticas, apropriações e releituras).

Indicado por Roberto Pontual, integra em 1977 o grupo de 12 artistas brasileiros que compõem a mostra “Arte/ Agora: Visão da Terra”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde monta o “Labirinto antropófago”.

Entre as décadas de 1970/1990, realiza intensa atividade curatorial, produzindo numerosas exposições históricas e eventos temáticos, tais como “Barroco Mineiro”, em Nova York, Paisagem Mineira, Lance de Dada em Minas e retrospectivas de artistas de Minas.

Sua pintura dos anos 1970, que foca mais as questões da Antropofagia, é **marcada** na década seguinte pelo viés da denúncia política.

No campo da poesia visual, intensifica a produção de objetos e outros meios, reunida na mostra “Poesia além do verso”, Galeria de Arte Cemig.

O Museu Mineiro realiza em 1983 a retrospectiva de sua produção - “A ironia possível face à crise” - e, em 2005, o Palácio das Artes apresenta a retrospectiva “Declaração de Bens”, curadoria de Marconi Drummond.

Participa da Bienal do Mercosul e obtém o prêmio de artes visuais Energisa.

A partir dos anos 2000 publica ensaios sobre artistas mineiros: Amílcar de Castro; Jorge dos Anjos, Álvaro Apocalypse, Eliana Rangel e Nello Nuno.

Recebe o Prêmio da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Em 2014 é eleito para a Academia Mineira de Letras (Cadeira 28).

Publica em 2024, pela Editora Literíssima (Belo Horizonte), a novela para jovens *O círculo vermelho* e pela Editora Uirapuru (São Paulo) o romance para crianças *Invenções do vento*.

CENTRO CULTURAL UNIMED-BH MINAS

Presidente

Carlos Henrique Martins Teixeira

Diretor de cultura

André Rubião

Gerente de cultura

Wanderleia Magalhães

Coordenação administrativa

Lorena Oliveira Corrêa

Coordenação técnica

Guilherme Machado

Produção executiva

Samia Arantes

Assessoria de imprensa

Comunicação do Minas Tênis Clube

EXPOSIÇÃO “LAVRA MÁRCIO SAMPAIO: DO TODO, UMA PARTE”

Curadoria e pesquisa

Marconi Drummond

Produção executiva

Guilherme Machado e Márcia Renó

Assistente de produção

Wanda Mucchiut

Projeto expográfico

Ivrie C. Zappellini, Isis F. Zappellini e Liz Anrelink Pedroso (assistentes)

Cenotecnia

Artes Cênica Produções

Identidade visual, projeto gráfico e sinalização expositiva

Marconi Drummond

Programa educativo

Carolina Santana (Malacaxeta / arte, educação e design)

Educadores

Ari Azevedo
Flaiê Rocha
Marina Biondo

Montagem

Edivaldo Gomes da Cruz e Ronaldo Braz

Revisão

Leonardo Mordente (Sete Instrumentos)

Conservação / Restauro

Daniel Mussi

Impressões *fine art*

Artmosphere

Moldura

Van Gogh Molduras

Cronologia

Maria Beatriz Sampaio Silva

Legendas comentadas

Márcio Sampaio e Maria Beatriz Sampaio Silva

Maquete do *Labirinto Antropófago* e reconstrução

das obras *Sementeira, Ex-cultura* e *Neve/R/Rêve*
Daniel Herthel

Videografias e animações *stop motion*

Mírian Rolim (Motrix)

Som e mixagem

Daniel Nunes

Projeto gráfico e reedição do livro *P&B (Poema para desarmar)*

Flávio Vignoli e Marconi Drummond

Plotagem e adesivação

Artwork Digital

Seguro

Ezze Seguros

Transporte de acervo

Millenium Transportes

Acessibilidade

Cleide Fernandes (audiodescrição)
Jonnathan Galvão (braille)

Visitas em libras

Equipe RLO Libras
Hélio Alves
Rosane Lucas
Bruno Braga

Agradecimentos

Aos colecionadores, instituições e museus que tornaram possível a exposição por meio da cessão de obras e acervos documentais.

Às pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para sua realização:

Centro de Estudos e Difusão da Arte Mineira (Cedam); Flávio Vignoli; Adolfo Montejo Navas; Galeria Superfície; Museu de Arte da Pampulha; Museu Mineiro; Superintendência de Bibliotecas, Museus, Arquivo Público e Equipamentos Culturais da Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais/Diretoria de Museus.

CATÁLOGO “LAVRA MÁRCIO SAMPAIO: DO TODO, UMA PARTE”

Organização editorial

Marconi Drummond

Fotografia

Miguel Aun

Projeto gráfico

Marconi Drummond

Impressão e acabamento

Artes Gráficas Formato

Tiragem

500 exemplares impressos pela Artes Gráficas Formato, Belo Horizonte, fevereiro de 2025.

Galeria do Centro Cultural Unimed-BH Minas
Rua da Bahia, 2244, Lourdes, Belo Horizonte | MG

Exposição **Lavra Márcio Sampaio: do todo, uma parte.**
Período expositivo:
de 18 de dezembro de 2024 a 9 de março de 2025.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Sampaio, Márcio

Lavra Márcio Sampaio : do todo, uma parte / Márcio Sampaio, Marconi Drummond, Adolfo Montejo Navas ; curadoria Marconi Drummond. -- Belo Horizonte, MG : Minas Tênis Clube, 2025.

ISBN 978-85-69860-12-9

1. Artes - Exposições - Catálogos 2. Artes visuais
3. Desenhos - Arte 4. Pintura I. Drummond, Marconi.
II. Navas, Adolfo Montejo. III. Título.

25-253801

CDD-700.74

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes : Catálogos de exposições 700.74
Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

APOIO

CIRCUITO DA
MG LIBERDADE

Fundação
Clóvis
Salgado

A LIBERDADE
MINAS
GOVERNAMENTO

CULTURA E
TURISMO

MINAS
GERAIS

GOVERNO
DIFERENTE.
ESTADO
EFICIENTE.

CENTRO CULTURAL
Unimed-BH
MINAS

MINAS
GOVERNAMENTO

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

PATROCÍNIO MASTER



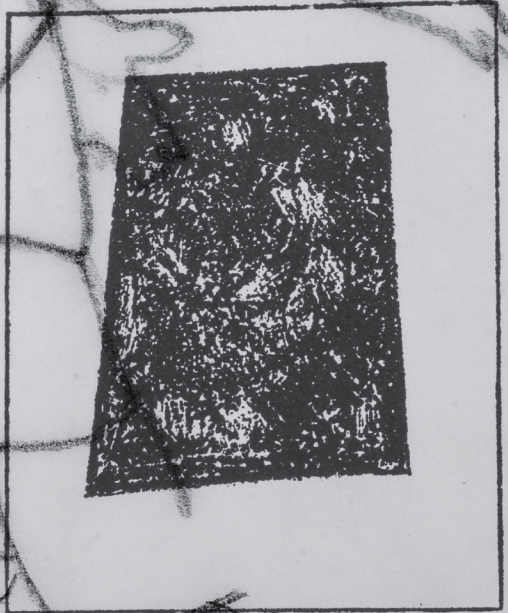
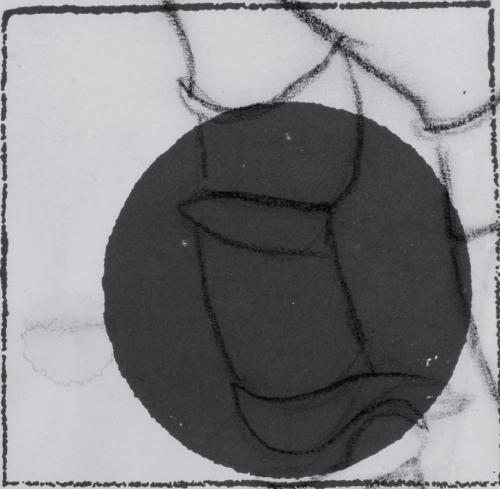
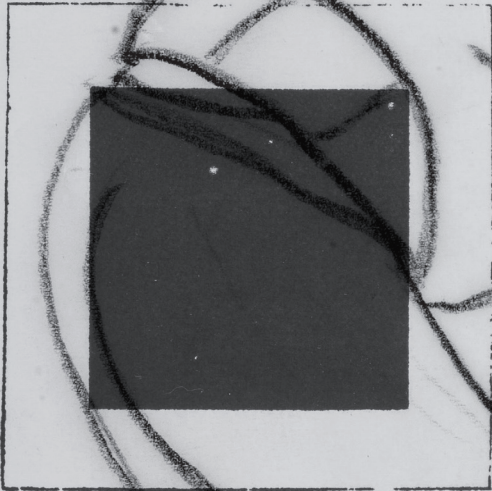
Lei de
Incentivo
à Cultura
Lei Rouanet



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO



GALERIA
ANTROPOFAGICA