

dáveis de ser vistos. Suas paisagens estão cada vez mais simples, reduzindo-se ao essencial. E a essência da paisagem surge com toda sua potência: é a própria natureza.

Fabulosos são os dois quadros de **Newton Rezende**: "O Demagogo" e "A Vaca Esquartejada". É curioso de se notar que em uma época de tão propaladas aberturas políticas, Newton Rezende compareça como o único pintor político da mostra. Político no bom sentido. Não panfletário. Sua arma é a ironia.

José Antônio da Silva é outro grande artista que continua em sua melhor forma. Os três quadros que o pintor enviou ao Panorama possuem o mesmo altíssimo nível de invenção que ele atingiu já há alguns anos de onde jamais desceu um milímetro sequer. Excelentes.

Bons também são os quadros de **Tomoshige Kusuno**. Um dos seus três painéis, "Cidade que Vibrou", apresenta uma cena de futebol. Apesar da importância que o futebol tem na vida da grande maioria do povo brasileiro, esse esporte raríssimas vezes tem sido explorado pelas artes, não apenas pela pintura mas também pela literatura, música, cinema e teatro. Daí a novidade de Kusuno. Já **Hercules Barsotti** apresenta três telas (Intervalos Coordenados) pintadas com tinta acrílica-vinil, surpreendentes não apenas pela cor e pela invenção, mas também pelo aproveitamento do espaço da tela. Sua concepção concretista é forte e vibrante. Barsotti está em sua melhor fase e sua pintura se constitui em imenso prazer visual.

Ao lado de Barsotti porém está exposta uma série de geométricos sem importância: **Hermelindo Fiaminghi**, **Cleber Gouveia**, **Carlos Magano**, **Israel Pedrosa**, **Ivan Freitas**, **Raul Cordula Filho**, **Maurício Nogueira Lima** e **Heinz Kubn**. Apenas uma rotina, piorada pela convivência. Em compensação, ao lado de todo esse geometrismo burocrático, vamos ter o prazer de encontrar a glória do maior geométrico brasileiro: **Ianelli**. Trabalhando apenas com óleo ou tempera sobre tela e sem concorrer a prêmios (ele foi o premiado de 1973), **Arcangelo Ianelli** é um dos pontos altos do Panorama. Equilibrado, sóbrio, dinâmico. Um grande esteta da atualidade.

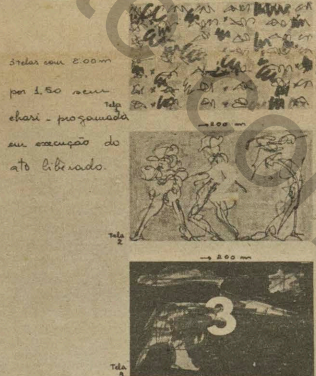
Os símbolos afro-asiáticos de **Rubem Valentim** continuam os mesmos; o bom acabamento das telas também: nada de muito novo. Assim, ele continua fazendo sua arte nacionalista que dificilmente teria a chance de ser entendida fora das nossas fronteiras. O corretíssimo **Fernando Lemos** nos apresenta um concretismo muito bem trabalhado em cores opacas, porém de grande vibração. Um dos seus quadros é uma bela e rara combinação de cores, marrons e azuis, com um efeito final inigualável.

Diferentes também são os quadros de **Márcia Barroso do Amaral**: elegantes, explorando relevantes e reentrâncias das telas, seu trabalho em *ton-sur-ton* atinge um efeito final agradável e muito bem definido.

Ivald Granato é o representante dos conceitualistas no Panorama. Ele até que compareceu comportado: apresentou três telas, só que soltas, sem as armações. Erótico, mas de um erotismo "mandraque", para quem estiver disposto a decifrá-lo. **Gregório** continua sendo um prazer para todos, pois seus quadros possuem leituras em dois níveis diferentes: a primeira leitura (feita pelo público não iniciado) é imediata, não ultrapassa a imagem e possui um nível superficial. A segunda leitura, mais profunda, possui um referencial metafísico e nos fala da solidão do artista-criador e da angústia dos indivíduos que habitam os grandes centros urbanos (particularmente São



PROJETO PARA O INSTITUIÇÃO DE ARTE EXPERIMENTAL
ESTADO DE SÃO PAULO 1979



Telas com 2,00m
por 1,50 m
ebaré - produzida
em execução do
ato liberado.

característica da pintura contemporânea.
para tinta, profundidade acumulada.
3 diferentes conceitualizações, no mesmo ângulo. Tensões de
esportividade absoluta.

Projeto Performance

- 1 - José Antonio da Silva:
"Copacabana".
 - 2 - Newton Rezende:
"A vaca esquartejada", 1979.
 - 3 - Ricardo Van Steen:
"Tá na Hora".
- Prêmio Estímulo Caixa Econômica Federal, 1979.
- 4 - Gregório:
"Figura no Metrô", 1979.
 - 5 - Ivald Granato:
"Projeto Performance", 1979.

Paulo). O melhor exemplo disso é o excepcional quadro "Figura no Metrô", magistralmente explorado em filme pelo crítico/cineasta Olívio Tavares no seu documentário sobre Gregório, "Retrato do Artista Quando Jovem". Um inventário dos objetos que surgem nos quadros de Gregório possui um valor que está

além do documental simples: seu valor é instrumental. É por isso que podemos afirmar que Gregório passeia sua urbanidade como um peixe n'água. Ele é perfeito em seu "métier".

Henrique Boese já esteve em Panoramas anteriores e volta com sua maestria de sempre: suas pinturas só podem ser

enquadradas na categoria superior das obras privilegiadas. Boese é um pintor lírico, suave, amável. Como na poesia, as informações das suas pinturas jamais se esgotam em uma primeira leitura. É um prazer que se renova a cada aproximação.

Mas seria falso afirmar que no atual Panorama aconteceram apenas acertos. Ao contrário, aconteceram muitos erros e equívocos.

Glauco Pinto de Moraes, por exemplo, nem precisava estar no Panorama atual uma vez que seus "engates ferroviários" são iguais a tudo o que ele já mostrou anteriormente e já foi visto e revisto. **Fukushima** é outro que compareceu com o equilíbrio de sempre, mas sem nenhuma evolução, nenhuma novidade. Agradável apenas. O sempre excelente **Claudio Tozzi** também cometeu um equívoco: compareceu ao Panorama com seus gigantescos painéis (160 x 220) "Papagalha" (papagaios + tropicalia? Seria isso?) Decepcionou ao entrar perigosamente em uma área em que o deboche de **Glauco Rodrigues** reina absoluto. Com uma Judith pintada (e enfeitadinha) à moda de **Beardsley** e mais uma Santa Madalena e uma Santa Bárbara muito feias e antigas, **Rodrigo de Haro** não conseguiu atingir o que ele pretendia. Se é que ele pretendia alguma coisa.

O surrealismo ingênuo (isso é possível?) de **José Sebastião da Costa** faz um inventário do inútil, sem deixar de incluir as várias bananas que **Antônio Henrique Amaral** deixou de lado no Panorama passado. **Iracema Arditi** continua a mesma de sempre: apenas decorativa. **Maria Lidia Magliani** apresenta um tríptico agressivo, feio, um despropósito. **Tuneu**, que o público já aprendeu a reconhecer e gostar como grande desenhista e gravador de primeira linha, mandou para o Panorama três telas mal concebidas, repetitivas, sujas. **Zaluar** continua expondo o seu impasse: volta à figura ou se dissolve no Nada. **Charoux** continua com as vibrações e ritmos de sempre. O concretismo de **Saciolto** está mais para a estamparia do que para a verdadeira invenção artística. **Marcelo Nitsche** resolveu fazer em tela aquilo que o escultor búlgaro



chega à rua (uma "rua cruzada constantemente por gente", no dizer de Fernando Pessoa), e em que a revolução, bem ou mal, se realiza, já não é mais possível manter o paralelismo daqueles universos, e urge então que um ou outro, ou ambos — revolução e sociedade — finalmente se transformem. Assim postas as coisas (e as coisas, em Portugal, vieram sendo postas assim por mais de 3 décadas), parece difícil o aparecimento, nesse contexto, de um programa de ação a favor de, pois em tal quadro a única revolução possível é a revolução *contra*. A falta do inimigo antigo, aquela mesma "coerência" acabará por forjar um substituto. Na medida em que se intensifica a emergência da "praxis" cresce o número de "inimigos" potenciais, ramificam-se e utilizam-se as posições, a ponto de se tornar extremamente difícil, senão impossível, determinar o lugar real ocupado por cada uma delas. Assim, gera-se uma situação que não deixa de ser melancolicamente... surrealista.

É compreensível, pois, que a revolução surrealista, por jamais esconder o caráter francamente utópico de suas premissas e objetivos, seja capaz de manter aquela atitude revolucionária permanente. O surrealismo não parece visar exclusivamente a conjuntura histórica imediata, mesmo porque seu ímpeto iconoclasta se caracteriza essencialmente pela recusa sistemática de todo e qualquer regime ou sistema instituído. Mas ao fim de contas é inevitável reconhecer que surrealismo e neo-realismo na verdade se apresentam como faces complementares, como espécies ou variantes de *realismo* — um realismo de natureza marcadamente lusiada, no sentido do peculiar jogo dialético anteriormente delineado, uma dialética estabelecida, para dizê-lo simplificada, entre discurso de palavras e discurso de coisas. Um realismo que vem a ser, na antiga tradição literária portuguesa, e para usar o termo preciso, um nominalismo. (Basta lembrar, lançando mão apenas de exemplos oitocentistas, o "populismo" de Garrett, ou o "socialismo" de Eça de Queirós, meras atitudes de superfície, utilizadas como forma de ascensão social, de cunho aristocrático. No dizer insuspeitíssimo de um escritor neo-realista, em obra recente: "Obrigados a escolher entre a palavra e o real, escolhemos a palavra".) Ora, o surrealismo denuncia, na literatura participante neo-realista, o mesmo secular apego do escritor português à retórica, com sua corte de preciosidades vocabulares, malabarismos sintáticos, alusões veladas, torneios alegóricos, microanalitismo diluidor, etc. — vale dizer, mais um meio de se sobrepor à realidade, deixando-a como está, do que um instrumento de intervenção efetiva: os universos paralelos antes referidos. Assim, a sinuosidade e o malabarismo retóricos, por seu caráter coeso e organizado, microuniverso centrado sobre a imaginação e o *arbitrio* do escritor, acabam por se fechar em si mesmos, auto-suficientes, ao passo que a realidade social, alvo em princípio almejado pelo jogo retórico, resvala para um segundo plano supostamente implícito no espaço literário, mas na verdade alheio e intocado. Com isso, a literatura devém um *duplo* e não uma forma de acesso ou intercâmbio; a literatura, portanto (e aqui é difícil resistir ao "nonsense" de sabor surrealista), seria bem mais interessante se pudesse prescindir inteiramente da realidade, porque é nisso mesmo que resulta o excesso de... realismo. A literatura, enfim, como ou sem "nonsense", tende a substituir a realidade, já que as palavras, submetidas à vontade individual, já aparecem como mais "reais" que as coisas, ao contrário destas últimas, sempre desordenadas, descentradas, inde-

pendentes. De um lado, o maniqueísmo inerente a toda posição radical, de qualquer coloração; de outro, a exacerbância do destino contemplativo do "homo literarum", por oposição ao pragmatismo do "homo politicus", ainda quando aquele parca está sendo municiado por este, e dando de barato que um possa prescindir do outro, cisaço que dificilmente ocorre no escritor autêntico, em sentido pleno.

Pois bem, o significado mais genuíno da rebeldia surrealista (e não só no caso português) reside na iconoclastia anticursiva: o movimento pretende, antes de tudo, o desregramento da própria linguagem, a desagregação do discurso tradicional, pelo sistemático desrespeito às normas da "boa lógica". O apelo ao insolito, ao absurdo, ao disparatado, às livre-associações, às analogias insuspeitadas, e assim por diante, são características que apontam claramente para o projeto de inverter subversão que se aninha na essência do esforço surrealista. Tal projeto busca justamente romper com o nominalismo do discurso literário tradicional (de certa forma, uma espécie de suicídio, além de sempre correr o risco de redundar em novo nominalismo), a fim de que a realidade se mostre — chocante, fragmentária, enigmática — por meio da rede flexível e porosa audaciosamente tecida pela escrita automática e outros expedientes afins. Em suma, a despeito da aparente "loucura" que parece lançá-los num fantástico universo *supra-real*, a despeito da pecha de alienação e grandiosidade a eles imputada por seus opositores, é de concluir, debaixo da perspectiva aqui esboçada, que os surrealistas ao menos tentaram vincular-se tão-somente à realidade que nos cerca, assumindo à estranheza e a desordem que lhe são inerentes. Afé o seu sonho utópico de absoluta liberdade criadora, no encaicho da verdadeira vida: a revolução permanente.

Entretanto, e voltando ao tema específico deste apontamento, a radicalização que sofreu a polémica surrealismo X neo-realismo em Portugal acabou por colocar em trincheiras incompugnáveis, de um lado o dogmatismo, de outro a anarquia. Não porque a natureza intrínseca dos movimentos assim o exigisse, mas antes em consequência da própria ten-

dência ao radicalismo, congenial, ao que parece, ao espírito português — mas não só, evidentemente. Na verdade, não seria difícil supor, em teoria, a viabilidade de uma conciliação e de um enriquecimento mútuo, ou seja, a possibilidade de que os ideais e ideários das duas correntes conjugassem esforços no encaicho de uma apreensão mais ampla e lúcida das realidades do país. Mas não foi o que ocorreu, nem poderia. Radicalizadas as posições, o surrealismo, por constituir minoria, e tendo já nascido minado por cisões internas, viu-se inapelavelmente debilitado e não chegou a alcançar a repercussão pretendida. Acrescenta-se a isso a morte precoce de António Maria Lisboa (em 1953, aos 25 anos de idade), um de seus expoentes mais talentosos, e estaria explicada a marginalização a que foi condenada o movimento, no mais das vezes, ignorado pelas correntes dominantes, e cedo reduzido ao esforço isolado mas persistente de Mário Cesariny, ainda hoje empenhado na mesma luta encetada há 30 anos.

Ao longo desse tempo, o neo-realismo se manteve mais ou menos incólume, em sucessivas metamorfoses, sobrevivendo ao regime salazarista, e em certo sentido dele se alimentando, para vir a atingir o que parece ser seu segundo apogeu, no período pós-1974, embora a este segundo apogeu não tenha ainda chegado a se traduzir em obras, limitando-se as novas "tomadas de posição", "declarações de princípio", etc. Tal se deve ao retorno ao apogeu, não a escassez de obras ao surgimento de condições propícias à retomada daquelas mesmas palavras de ordem, agora porém a braços com a desconcertante ausência de um inimigo comum a ser derrotado, vendendo-se a revolução na iminência de "criar o fato histórico que a justifique, em vez de naturalmente decorrer de fatos que a condicionassem. A esse respeito, é curioso observar que, tanto a fase mais acesa da luta contra o fascismo quanto o período que se sucede à dissolução do regime constituíram circunstâncias que de igual modo colaboraram para fortalecer as mesmas posições neo-realistas.

Com isso, avulta a importância do surrealismo em Portugal. De um lado,

porque a conjuntura que preside à sua eclosão, e até hoje lhe acompanha a trajetória, acabou por torná-lo significativamente revelador de determinadas linhas de força e de alguns dos antigos impasses da literatura e da cultura portuguesas; de outro, porque é inegável a qualidade estética de algumas (não todas, evidentemente) de suas realizações. Contudo, tem sido um movimento lamentavelmente ignorado, como se consistisse mero e inexpressivo corpo estranho, ou até como se nunca tivesse existido — o que, já de si, não deixa de ser uma involuntária "boutade" surrealista. Se nossa perspectiva não for de todo equivocada, estamos diante de um formidável fenômeno coletivo de auto-rejeição, que interessa tanto à sociologia da cultura quanto à história literária.

Mas ao final desta nota gostaríamos de poder corrigir uma afirmação registrada no parágrafo anterior: o surrealismo português *vinha sendo* lamentavelmente ignorado. É de esperar que a recente reedição das obras completas, ou quase, de António Maria Lisboa; o terceiro número da revista "Quadrerni Porrogheisi", editada na Itália, todo consagrado ao movimento; teses universitárias que a respeito vêm sendo elaboradas, sobretudo no exterior; a organização de uma mesa-redonda dedicada ao assunto (no VII Encontro de Professores de Literatura Portuguesa, há pouco realizado em Belo Horizonte) — é de esperar que tais eventos constituam sintoma de que o movimento surrealista começa agora a ser examinado mais desapassionadamente, e indicio de que, para breve, será possível empreender o balanço de sua marcante contribuição à literatura portuguesa contemporânea. Mas, que seja realmente para breve, antes que ao surrealismo aconteça o que há poucos anos (então; na Europa, há cerca de meio século) aconteceu ao Barroco: a repentina inflação de "revisões" do conceito, que terminará por distendê-lo para muito aquém e para muito além dos limites devidos, transformando-o naquilo que está em toda parte e, portanto, em nenhuma, aquilo que sempre existiu e, por isso, nunca chegou nem chegará a existir. Bem vistas as coisas, não seria exatamente esta a máxima aspiração surrealista? ●

Schiller e Castro Alves: o espírito de uma época

Leopold Hartman

No artigo "Schiller no Brasil romântico" (Suplemento Cultural de 24.06.79) Hélio Lopes discute a repercussão da obra do poeta alemão na literatura brasileira do século passado. Entre os escritores mencionados, Gonçalves Dias, José de Alencar, Bernardo Guimarães e outros, não aparece o nome de Castro Alves. A omissão não é acidental. Na lista de referências aos autores estrangeiros nas obras de Castro Alves, compilada por Jamil Haddad em "Revisão de Castro Alves", há 14 referências a Goethe, quatro a Heinrich Heine, nenhuma a Schiller. Isto é um tanto estranho, pois o idealista Schiller, frágil e doentio, deveria ter tido mais atração para Castro Alves do que o olímpico Goethe ou o sarcástico Heine. Como Hélio Lopes acentua em seu artigo: "É fácil compreendermos a presença de Frederico Schiller entre os nossos primeiros românticos. Como, aliás, no romantismo em geral. De alta grandeza ética, prestando culto ao herói íntegro, combatendo a tirania, Schiller foi com

uma linguagem retórica, altissonante, a voz com que encontraram expressão os povos que saíam para as liberdades constitucionais".

E não somente na época do romantismo.

Quando, durante o regime de Hitler, o drama "Don Carlos" foi apresentado em Berlim, no momento em que o marquês Posá dirige ao tirano Felipe Segundo da Espanha, as famosas palavras: "Dê-nos liberdade de pensamento, Senhor!" — o aplauso da plateia foi tão formidável, que a temporada foi imediatamente suspensa.

Devido ao fato de não existir nenhuma referência direta a Schiller, nas obras de Castro Alves, a relação entre os dois poetas pode ser somente conjecturada. Esta é uma tentativa de provar, na base de um exemplo que se espera seja significativo, que Castro Alves não somente conheceu, mas também admirou Schiller.

No drama do jovem Schiller "Cabela e Amor", (1784), desenvolve-se uma trá-

gica história de dois namorados: Ferdinando von Walter e Luisa Miller. O drama, como relata Hélio Lopes, foi traduzido para o português só em fins do século XIX, mas o público brasileiro teve oportunidade de conhecer o tema, trabalhado na ópera de Verdi sob o nome de "Luisa Miller", ópera estreada em 1853 e apresentada muitas vezes depois. A ação do drama passa-se em um pequeno ducado alemão sob o feudal domínio de um corrupto príncipe, mas onde já ressoa no ar o presságio da Revolução Francesa. O pai de Ferdinando, o poderoso e malvado presidente, pretende casar seu filho com a favorita do príncipe, a fim de aumentar sua influência na corte. Uma vez que o filho rejeita com indignação este plano, o presidente, seguindo o conselho de seu infame secretário Wurm (apropriadamente o nome significa em alemão "verme"), usa de uma chantagem para separar os namorados. Manda prender, sob um falso pretexto, o pai de Luisa. Esta, para libertá-lo, é constrangida a

Christo fazia na década de 60: embrulhar prédios, montanhas, casas, carros. Só que além de embrulhar Nitsche também costura. Seep Baendereck é uma presença muito útil no Panorama na medida em que leva o visitante a se colocar a questão fundamental: "Qual a importância artística do documento?"

Armando Sendin é outro que faz parte daquelas sempiternas mesmices, vistas e revistas, e que já não têm mais nada a acrescentar. Seus quadros vêm-se repetindo há muitos anos, suas informações já surgem esgotadas pelos meios de comunicação. Sendin é o pior caso de estacionamento na pintura brasileira. Mira Schendel, por sua inteligência, sua cultura, sua longa folha de serviços prestados à arte não deveria figurar entre os equívocos do Panorama. E, no entanto, figura. Ela vinha desenvolvendo uma interessante pesquisa em torno da língua/linguagem e seu aproveitamento gráfico, até que, infelizmente, desembocou em um niilismo oco, em um Nada que seria cômico se não fosse trágico. Ela praticamente nega qualquer possibilidade de comunicação. Ela nega a linguagem. Ora, nós sabemos que os artistas — assim como todos os intelectuais e até mesmo o homem simples das ruas — estão assustados, procurando uma saída. Este é o momento de se buscar e se propor novas saídas, novas conclusões, novos esquemas. Todos estão em busca de uma solução. O pessimismo, o existencialismo rolo, o heideggerianismo fora de propósito que não vê sentido para a vida e para a arte não têm cabimento no momento atual.

Mira Schendel deixa a impressão nítida de uma dicotomia entre a mulher pensante (existencialista, niilista) e a mulher artista artesã incansável, pesquisadora (imbatível). O niilismo da pensadora destruiu o arte-fazer da artista. O resultado foi o nada. As três telas que Mira Schendel apresenta no Panorama são o nada. Perigosamente o nada. O nada com o qual é muito difícil de se concordar no momento atual de esperanças e buscas.

Ao lado desses equívocos e descaminhos, encontramos também uma grande lição de sabedoria e arte: Manabu Mabe. Aos 55 anos de idade Mabe não teme a aventura de uma renovação. Ele vai em frente como um samurai que não se deixa abater pelas desventuras. Recentemente, um acontecimento trágico atingiu sua obra, quando um avião caiu no mar carregando em seu bojo sessenta das suas mais importantes telas. Era o melhor do trabalho de toda uma vida. Em vez de abatê-lo ou levá-lo ao desespero isso parece ter-lhe dado um novo ânimo. Abandonando a série que vinha fazendo, e que sugeria de longe figuras antropomórficas, Mabe se diluiu no mais puro e lírico abstracionismo. A cor, o grafismo, o movimento, a luz, tudo se tornou genialmente glorioso em sua pintura. Sua produção atual precisa ser vista por aqueles que quiserem conhecer um artista em sua maturidade plena e sua consciência superior. Manabu Mabe é hoje o pintor abstrato mais importante do Brasil e um dos melhores coloristas do mundo.

A outra grande lição nos vem de Tomie Ohtake, que este ano recebeu o prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo — Pintura 79.

Apesar de ela se confessar emocionalmente com o prêmio, nós sabemos que os prêmios não constituem novidade na carreira dessa pintora nascida em Kioto (Japão) em 1913 e que veio para o Brasil para ficar em 1937. Medalha de Ouro do Salão Paulista de 1962; Primeiro Aquisição da IX Bienal de São Paulo em 1967; Grande Prêmio do II Salão de Arte Moderna de Curitiba em 1961; Prêmio Nacional de Pintura do III Salão de Arte



1 — Tomie Ohtake: prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo — Pintura 1979
2 — Silvío Oppenheim: "Homenagem ao vermelho".
3 — Newton Mesquita: "Azul (sexta-feira)", 1979.
4 — Mário Gruber: "Fifó", 1979.
Têmpera e óleo sobre tela.

Moderna de Brasília em 1966; Primeiro Prêmio de Pintura do XXI Salão de Arte de Belo Horizonte em 1966; Primeiro Prêmio da Mostra da Arte Contemporânea Brasileira do Banco de Boston em 1970; Melhor Pintor de 1974 pela Associação Paulista de Críticos de Arte. A relação das galerias e museus no Exterior onde Tomie tem exposto a convite é tão grande que seria monótono repeti-la aqui.

Quanto ao seu trabalho, é importante frisar que seus quadros são muito difíceis de serem descritos e que as fotografias jamais lhe fazem justiça. Um

confronto direto público/tela se faz necessário.

As estruturas dos seus quadros são extremamente simples, suas cores são puras e seus movimentos, largos. Tomie afirma que sua obra é ocidental, mas com grande influência japonesa, o que é muito fácil de se entender. Ainda falando da influência japonesa, ela afirmou em um depoimento transcrito no catálogo do Salão de Campinas de 1975: "Essa influência se verifica na procura da síntese: poucos elementos devem dizer muita coisa. Na poesia haikai, por exemplo, fala-se do mundo em dezessete sílabas". Por tentar realizar na pintura aquilo que os poetas japoneses realizam na poesia, ela vai aos poucos procurando ficar com menos cores, menos traços. Isso exige um rigor absoluto, tanto na forma como na cor. Diferentemente do que se poderia esperar, essa simplificação radical não levou sua pintura a uma monotonia; ao contrário, levou-a a uma aventura que Tomie assumiu corajosamente (dá-se poder afirmar que a sua pintura também é uma grande lição): "A necessidade de variação é uma procura permanente tanto de um quadro para outro como de uma fase para outra, mas existe sempre uma linha sendo seguida. O meu trabalho continua em desenvolvimento. A partir de '74, as curvas dominam as minhas obras como se fossem formas orgânicas. E por esse caminho que estou conduzindo a minha obra". Uma obra que deve ser vista, sentida e pensada, pois a pintura de Tomie Ohtake, além de extremamente cerebral na sua estrutura, é muito sensual nas suas linhas curvas e nas suas cores

puras: uma afirmação da própria vida.

O outro premiado do Panorama é Ricardo Van Steen, a grande revelação da mostra. Ricardo recebeu o Prêmio-Estímulo da Caixa Econômica Federal, destinado aos jovens. Mandou para o Panorama três quadros de grandes proporções (130 x 180), apresentando a mesma paisagem (o interior de uma casa visto da janela), em três ocasiões diferentes: "Tá na hora" tem a presença de uma figura humana que vai aos poucos tornando-se ausência, é a parte da manhã; "Tá na mesa" possui uma incrível luminosidade alaranjada e representa o meio-dia, a hora do almoço; o terceiro painel, "Tá na cara" representa a noite com o seu silêncio, seu erotismo, seus fantasmas.

Esses painéis mostram que, apesar dos seus verdes 20 anos, o artista tem o Tempo como preocupação principal. Particularmente com o que acontece na tela de uma hora para outra. Foram concebidos a partir de uma série de aquarelas que Ricardo fez em Paris, na casa de Mondrian, em várias horas do dia.

Filho da escritora (e ex-marchand) Edla Van Steen, Ricardo teve o privilégio de, desde os 2 anos de idade, frequentar semanalmente a casa de Volpi, Grassmann e Wesley Duke Lee, amigos da sua mãe. Desde o seu nascimento ele teve uma convivência muito harmoniosa com as artes. Aos 15 anos passou a trabalhar no ateliê de Luís Paulo Baravelli, tomando aulas com Carlos Alberto Fajardo. Atualmente, divide um ateliê livre com mais dois amigos, Fábio Cardoso de Almeida Filho e Eduardo Martins de Mello, onde dá aulas de fotografia, perspectiva e desenho. Apesar de jamais ter participado oficialmente de uma exposição, já assinou capas de mais de 100 livros aqui no Brasil, foi chefe de arte de uma revista de automobilismo em Turim (Itália) e cartazista na França (onde foi premiado).

A principal preocupação artística de Ricardo Van Steen é com a transposição do real para a obra de arte. Essa preocupação é decorrente da facilidade com que ele desenha. "Eu preciso brigar com minha mão o tempo todo para que ela não faça tudo direitinho". Assim como ele não tem a menor preocupação com o estilo, também não se importa com as classificações: pintor, ilustrador, pop, post-pop. "No ateliê eu trabalho com fotos, desenhos, aquarelas, pintura, tudo junto. E não vejo como dissociar esses elementos."

Por tudo o que ele diz, pelas suas preocupações (e despreocupações), e por tudo o que faz e mostra, podemos afirmar que Ricardo Van Steen é o protótipo do artista do futuro: informadíssimo, profissional, sensível. Mas, acima de tudo, um grande artista.

Este ano, mais do que nos anteriores, o Panorama cumpriu de forma competente a sua missão: ser um panorama representativo dos diversos movimentos artísticos que transformam as artes plásticas no Brasil. Indo mais longe, o Panorama conseguiu afirmar a sua importância, nas artes de uma maneira geral, na cultura da cidade de uma maneira particular.

O Panorama é representativo e isso demonstramos anteriormente. Também concordamos com a premiação: ela foi justa. Só não entendemos a polêmica criada em torno de uma mostra que reúne apenas o que já foi mostrado (e visto). Acreditamos que a polêmica em torno do "problema" Panorama não tenha fundamentos por tratar-se de um falso problema. O problema verdadeiro não é do Panorama, mas das artes plásticas. Bem ou mal, o Panorama desempenhou o seu papel.



Schiller: a carta reveladora



Castro Alves: semelhança fortuita?

afirmar em uma carta ditada por Wurm, que trai seu namorado com um dignitário da corte. Esta carta, jogada em mãos de Ferdinando, provoca uma tragédia. Ferdinando faz Luísa beber uma limonada envenenada e se suicida com o mesmo veneno.

No drama de Castro Alves, "Gonzaga ou a Revolução de Minas", o governador Visconde de Barbacena, aconselhado pelo traidor Joaquim Silvério dos Reis, emprega, como bem se sabe, um estratagemma semelhante. Maria ("Marília de Dirceu") escreve uma carta, ditada pelo governador, que será usada como prova contra ela, onde afirma ter consentido entregar-se a ele para salvar a vida do namorado, o poeta Thomaz Antonio Gonzaga, um dos conspiradores da Inconfidência Mineira.

Ambos, o presidente e o governador, reconhecem que seus infames conselheiros foram os autores da intriga. No Ato III de "Cabela e Amor", o presidente admite com admiração: "O plano é satânico. O discípulo supera o mestre". O governador cumprimenta seu cúmplice no Ato IV de "Gonzaga", de forma semelhante: "E dizes que és meu instrumento. Não, tu és o braço do inferno... se não o próprio Diabo!"

Em ambos os dramas, os namorados são vítimas de uma cruel fatalidade, mas seus carrascos sofrem a bem merecida retribuição. O presidente testemunha a morte de seu filho e o governador enfrenta a desgraça e a perda de Maria. Nas últimas cenas de ambos os dramas, há uma violenta disputa entre os cúmplices do crime.

"Cabela e Amor":
O presidente — Não há ninguém que chore por um pai desconsolado? ...
(um terrível movimento do braço contra o céu)

Não de mim reclames estas almas, oh! Juiz do mundo, mas dele. (Dirige-se a Wurm)

Wurm (erguendo-se) — De mim?
O presidente — De ti, malvado. De ti, Satanás! Tu me desre o conselho de serpente. Sobre ti a responsabilidade.

"Gonzaga":
O governador (pega Silvério pelo braço, apontando o grupo de Gonzaga):
— Eis tudo que me deste ... o crime, a deshonra, o remorso ... a codeminação dos homens, de minh'alma e de Deus ... a perda de Maria na terra, no céu, no inferno. Tu me perdeste ... porém minha queda há de perseguir eternamente a tua no abismo em que rolámos."

Estas e outras semelhanças, todavia, não indicam que Castro Alves imitou a obra do poeta alemão. O drama — "Gonzaga" — tem uma base histórica e, portanto, as semelhanças entre os personagens dos dois dramas são, até certo ponto, fortuitas.

O emprego da ominosa carta tampouco constitui um simples ato de imitação. No drama de Schiller esta carta precipita a tragédia. Em "Gonzaga" é uma arma para assegurar a submissão de Maria aos desejos do governador, que ele usa como um último recurso, quando uma série de acontecimentos imprevistos ameaça seus planos. E, mesmo assim, o uso da carta, embora aumente os sofrimentos dos namorados, não os aniquila como em "Cabela e Amor".

E quase como se Castro Alves usasse o episódio com a carta para mostrar sua familiaridade com Schiller e prestar uma homenagem ao poeta alemão. Da mesma forma que "As armas e os barões assinalados" são uma homenagem de Camões a Virgílio e "Arma virumque cano", uma homenagem de Virgílio a Homero: Uma convivência de grandes espíritos através dos séculos

Vassalo do tempo e do amor

Geraldo Pinto Rodrigues

"Jogral do Frágil e do Efêmero", de Mário da Silva Brito, Editora Civilização Brasileira/MEC, 1979. 165 páginas. Cr\$ 65,00.

Com um ano apenas de intervalo, Mário da Silva Brito dá seqüência à sua produção poética, publicando este admirável "Jogral do Frágil e do Efêmero", que, na opinião abalizada de Alphonsus de Guimaraens Filho, "afirma-se como um dos seus melhores e mais acabados livros de poesia". Se a obra anterior, "Suite em Dor Maior" (1978), já revelara um M.S.B. de autêntica e pungente maturidade, com total e absoluto domínio do fazer poético, esta nova coletânea, sem ser inferior ou superior àquela, é, no entanto, talvez, mais patética e mais densa, o que representa um acréscimo substancial em sua gloriosa trajetória.

O título diz bem dos temas sobre os quais se debruça o poeta: o frágil e o efêmero da condição humana, em que o amor, a vida, a morte são, realmente, "peças de um jogo incessante", quando não uma luta, um corpo a corpo com o cotidiano, no perpassar de cada dia, de cada minuto de nosso tempo singular e plural. E vê-se que, em M.S.B., o minuto é fruído com sofreguidão, com a ânsia incontinida de quem sabe que "Cada minuto/ é teu luto." Por isso quer o poeta, "Antes de partir/ em ameno abandono,/ um minuto apenas." Ser-lhe-á "o tempo de pensar/ as penas de amor." Penas de amor, por sinal, que ele explora magicamente, com um "Feiticeiro" ou uma "Fiandeira" (títulos de dois estupendos poemas), na primeira seção do livro: I — "Servo do Amor". Aí se contém, creio, as peças mais trabalhadas do volume, nas quais o A. dá sobeja demonstração de seu seguro domínio tanto do verso curto, quanto do longo. E seja ao nível fônico, seja ao nível semântico (estrutura, mesma, da linguagem poética, segundo Jean Cohen), as poematizações de Mário da

Silva Brito revelam um sentido de perfeita "coordenação" dos elementos constituintes da poesia literária. Evidentemente, a consecução de uma estrutura assim acabada, harmoniosa e expressiva, só é possível devido à longa e decantada experiência do artista, no caso um poeta que o é não apenas pela graça de Deus ou do Diabo, mas também mercê da técnica e do esforço, como a si próprio se definiu Garcia Lorca. E o apuro dessa decantação, dessa sedimentação da arte de M.S.B. pode ser bem entrevisto, sobretudo, nas partes finais da seção II do livro, intitulada "Vassalo do Tempo". Ali, em poemas de dois ou quatro versos, o A. mostra toda a sua mestria, o de quanto é capaz o seu depurado verso poético. E mais: desvendam esse verso a consciência artística e humana de um escritor que, tendo sido fiel ao seu ofício ao longo de sua carreira, o foi também no empreendimento desta "perturbadora viagem da vida". Diz ele: "Todo santo dia/ ponho à mesa/poesia." (pág. 158) "Não faço/poesia./ A poesia/ me faz." (pág. 159) "Tudo o que está/ na minha poesia/ do chão da vida/ nasceu, cresceu." (pág. 160). De fato, a impressão mais funda que nos deixa a leitura de "Jogral do Frágil e do Efêmero" é a certeza (por vezes chocante) de uma confissão dorida, que nos toca e nos comove exatamente porque, ao revelar-se, o poeta faz com que nos ponhamos também à mostra, nas nossas vicissitudes, perplexidades e "contingentes limitações". Ou, como assevera Alphonsus de Guimaraens Filho, "como todos os artistas, interpretando os sentimentos dos homens seus irmãos, perquire, sonda, se alegra e sofre, e da sua fala poética extrai ressonâncias afinadas, dentro do mistério lírico, intuitivamente aclaradoras do enigma de todos nós".

Poder-se-ia ainda acrescentar que há na poesia de Mário da Silva Brito uma seiva lírica plena e esplêndida, tal qual a sua "lua de outora", de que é ele o "último demente". Lirismo que, enraizado à vida e ao tempo, dá o "tonus" de sua bagagem poética. E o tempo, principalmente, com suas "horas pesadas de chumbo", marca-lhe vincadamente a existência, sendo por isso mesmo significativo que nada menos de cinco poemas seus tenham por título "Relógio". Porque "No relógio, guardião do tempo, prisioneiro que não se evade,/ a vida acaba ou se renova."●

Ciências Exatas e Tecnologia

Baterias solares: a indústria de futuro

Antônio de Souza Teixeira Jr.

Com o rápido desenvolvimento da metodologia de produção das baterias solares e a conseqüente redução dos preços de fabricação, prevê-se o consumo de cerca de 5 mil megawatts por volta do ano 2.000, embora esta não seja ainda uma fonte alternativa de energia capaz de satisfazer de modo viável as necessidades de energia elétrica do mundo.

baratas que há seis anos, embora ainda o custo não seja satisfatório.

Passamos do preço de venda de US\$ 20,00 a US\$ 30,00 por watt, em 1973, para o de US\$ 10,00 a US\$ 15,00, em

1979. A eficiência aumentou, contudo, e estamos nos aproximando do máximo teórico, principalmente através do silício policristalino, do sulfato de cádmio, do arseneto de gálio e, também, pelo uso

simultâneo de concentradores de energia solar. Pesquisas continuam dirigidas no sentido de obter sistemas ainda mais baratos.

Em função da redução dos custos, o mercado mundial de baterias solares começa a expandir-se, a partir do consumo de um megawatt, esperando-se 5.000 megawatts no ano 2000. É difícil dizer quando o mercado se torna suficientemente atrativo para justificar a produção automatizada de baterias, tornando os custos cada vez mais baixos, abrindo novos mercados, acelerando vendas, etc.

As baterias solares cada vez mais demonstram ser os dispositivos supridores de grande parte das necessidades futuras de energia, abrindo inclusive novo campo para a indústria eletrônica.

A partir de 1973, com a nova política de preços do petróleo, a Opep levou os países industrializados a dedicarem maior esforço para obtenção de energia elétrica a partir da energia solar, de maneira mais barata do que através do petróleo. Hoje, após longo caminho percorrido, podemos dizer que estamos obtendo baterias solares muito mais eficientes e um pouco mais