



No Brasil, quando a inquisição e a demagogia populistas dão animados passos no seio da música erudita, urge um banho de Varèse — o insubornável operário dos sons organizados nascido há cem anos —, para ressuscitar em nossos músicos o caráter e a coragem dos que se recusam a morrer

VIVA VARÈSE

Augusto de Campos

Morrer é o privilégio dos que estão esgotados. Os compositores de hoje se recusam a morrer.

Varèse, 1921

Se Webern é o o limiar da música nova — como o definiu Boulez, num artigo histórico e ainda hoje atual —, pode-se dizer que o seu contemporâneo Edgard Varèse já é a música nova em ação, ricorrente. Ele é o primeiro habitante desse território desconhecido.

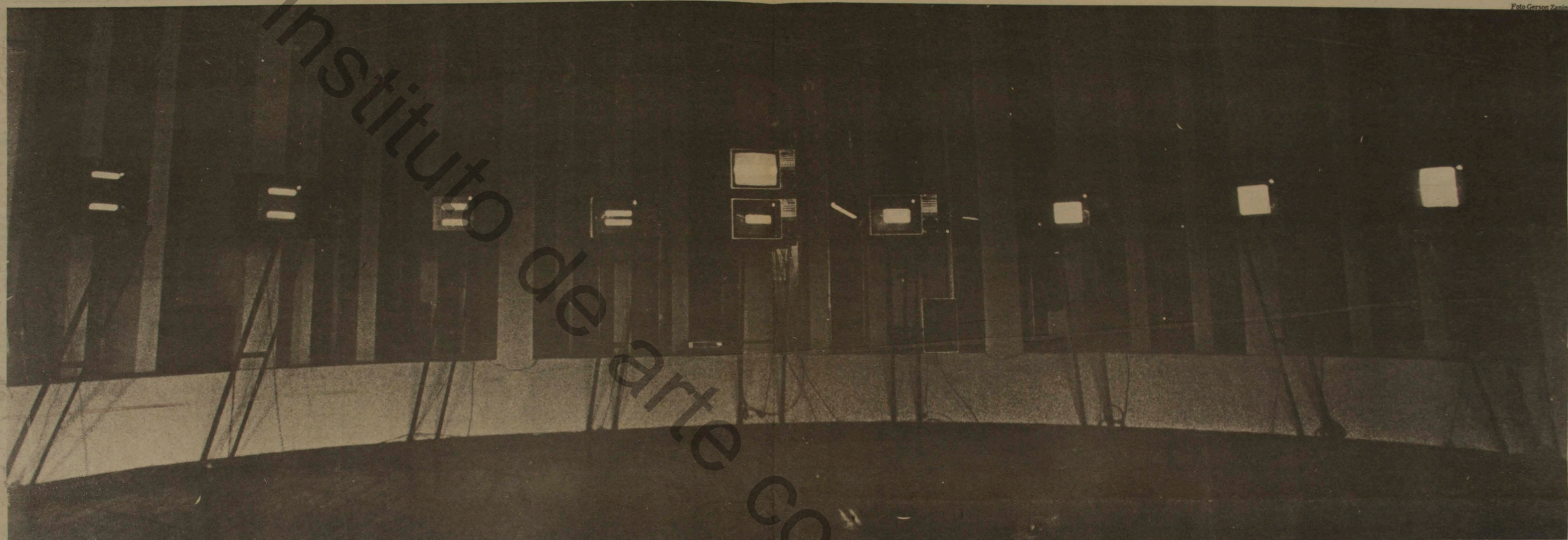
Nascidos no mesmo ano e no mesmo mês, Webern no dia 3, Varèse no dia 22 de dezembro de 1883, o percurso de ambos foi bem diverso. Enquanto Webern tem o seu op. 1 (*Passacaglia para Orquestra*) estreado em 1908, em Viena, e segue, incessantemente, nos anos posteriores, a acrescentar os cristais de sua obra rara e clara, Varèse vê o seu primeiro trabalho, *Bourgogne*, apresentado ao público, em Berlim, em 1910. Esta composição, porém,

ele a renegaria mais tarde, destruindo o seu manuscrito, por volta de 1961. Para Varèse — segundo o depoimento de sua mulher, Louise, a Odile Vivier — sua obra começa com *Amériques*, que ele termina de compor em 1921, mas só conseguirá ver executada em 1926.

Os territórios virgens do som

Antes dessa estréia tardia, ocorrem, em Nova York, as *premières* de *Offrandes* (1922), *Hyperprism* (1923) e *Octandre* (1924), *Intégrales* (1925), obras importantes do corpus varésiano. A essa altura, tudo o que de mais importante poderia acontecer já havia acontecido para a música moderna. Os escândalos de *Pierrot Lunaire* e da

Sagração da Primavera, em 1912 e 1913. Todo Debussy, inclusive *Jeux* (1913), o seu lance de dados. Todos os Saties, do *Esotérisk* (como o chamou Alphonse Alais) ao *Satie* (como o preferiu denominar Picabia), do impressionismo ao dadaísmo, do rosa-cruz ao café-concerto, de *Entr'acte* a *Socrate*. Satie morre em 1925. Schoenberg já criara o dodecafonismo, aplicando os novos princípios nas *Cinco Obras para Piano*, op. 23 (1921-1923) e na *Serenata*, op. 24 (1923). De Webern já se haviam ouvido os *Cinco Movimentos para Quarteto de Cordas*, op. 5, as *Seis Peças para Grande Orquestra*, op. 6, as *Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas*, op. 9 e as *Três Peças Pequenas para Violino e Piano*, op. 11. Ele já havia instaurado a revolução de clareza e de silêncio que até hoje suscita "o vil sobressalto de hidra" e "o vôo da blasfêmia esparsa no futuro" daqueles, menores, que a sua lição de grandeza e simplicidade eternamente esmaga. Berg — que já produzira pequenas maravilhas como as *Quatro Peças para Clarineta e Piano*, op. 5 (1913) e as *Três Peças para Orquestra*, op. 6 (1914) — chegara



"Clones", projeto apresentado no Paço das Artes no final de novembro

No último dia 26, foi apresentado no Paço das Artes, em São Paulo, o projeto *Rádio e Televisão — Videotexto*, uma rede formada pela transmissão simultânea nestes três meios.

O programa, levado ao ar pela Rádio e Televisão Cultura e distribuído pelo sistema de videotexto da Telesp/IMS, teve a duração de quatro minutos, dentro dos quais foram estabelecidos certos "diálogos" entre os três sistemas.

Intitulada CLONES (do grego: múltiplos), esta experiência de arte-telecomunicação é o resultado de uma série de estudos sobre o aparecimento de uma forma, seus desdobramentos e sua transformação em pura energia.

Os instantes de precisa sincronia entre os *media* foram dois: o primeiro ocorreu durante 7 segundos, quando a mesma imagem surgiu na tela da TV, do videotexto e no rádio. O segundo, quando a capacidade de bytes da imagem em videotexto se esgotava, a TV perdia todo o seu foco e o rádio silenciava. Quanto à "imagem" presente no áudio, ela equivaleria ao que chamamos de uma concreção sonora da forma vista no vídeo. Uma linha horizontal, que dividia a tela ao meio, sem sangrá-la, foi substituída por uma barra de ferro de 1 polegada, de 1 metro de comprimento, deixada cair de 1 metro de altura (*Phisique Amusante*).

O registro sonoro da queda desta "linha" foi gravado e anexado a uma série de modulações sonoras produzidas por um sintetizador analógico, programado pelo músico Conrado Silva.

As 18h45 foi dado o toque de 5 segundos para o disparo da rede.

Os telespectadores em casa foram informados 2 minutos antes sobre a natureza da imagem e do som que passariam a receber naquele instante.

Abrindo espaço para uma série de considerações sobre

a questão do tempo, da matéria, do lugar onde se encontra o objeto da arte (que comentamos a seguir), este trabalho é o primeiro estágio de uma propulsão que nos colocará em órbita.

Este século é um capítulo da história da arte onde em várias épocas e lugares artistas se ocuparam em manipular os códigos das formas expressivas, produzindo rupturas e levantes no pensamento de seu tempo. A viagem europeia pelo campo da supressão sintática, nas primeiras décadas, foi um sinal ofuscante que continua ecoando até hoje, neste início de final do século.

A procura de um lugar para além dos limites da linguagem levou a obra de arte a situações onde sua antiga identidade tornara-se irreconhecível. Músicas feitas de ruídos e silêncios, palavras iconizadas, telas em preto, telas em vidro, esculturas de vento. A imagem do mundo até então vista pelo olho começava a perder o foco.

Na revolução das "tecoimagens", iniciada pela invenção da fotografia, nota-se que a tradução da realidade feita por tais sistemas se rarefaz na proporção do avanço tecnológico. As primeiras câmaras escuras foram programadas para recolher a impressão da luz externa e fixá-la, tal como o olho mecaniza. Da película filmica (como cópia similar à realidade), avançamos para a banda magnética dos cassetes, rolos e disquetes. Ao contrário do acetato transparente à realidade, a fita de vídeo traduz os reflexos e os contornos da luz em impulsos

eletromagnéticos. Armazenáveis em pequenas caixinhas, estas traduções conseguem compactar grandes quantidades de informação em unidades de estoque cada vez menores.

O mundo vai se alojando no micro.

Na informática vemos reduzida a cada passo a estrutura de seus componentes, substituindo as válvulas dos pesados computadores dos anos 50 por circuitos integrados "quase ausentes", hoje.

A busca pela síntese continua.

Procuramos a mesma desindexação nos componentes da linguagem artística. Os *multimedia* não procuram apenas desvendar novos meios que tornem possíveis maiores quantidades de mensagem. O uso do rádio, da televisão, do videotexto, xerox, computador, satélites, para pesquisas de linguagem, cria uma *mix-media* vantajosa para o avanço de sínteses informacionais.

Os sistemas são levados aos limites de sua convenção.

Não tratamos aqui de ocupar um canal de transmissão e subvertê-lo, deixando-o vazio no ar. Páginas de jornal encadernadas em branco são da pré-história das intervenções artísticas. A supressão da sintaxe não implica mero esvaziamento de "conteúdos" ou "formalismo". Por exemplo, um rádio transmitindo dois minutos e meio de sons de alta frequência, inaudíveis, tem seu canal ocupado por um objeto presente mas *simultaneamente ausente*. Outros exemplos seriam o da palavra BRANCO impressa em preto sobre preto; a projeção de sombras de objetos não-presentes; a sobreposição invisível de duas ou mais páginas no mesmo espaço de uma primeira; arte por exclusão; Quaser olhar.

O labirinto da reprodução

Mario Ramiro e José Wagner Garcia

A TRAIÇÃO DA IMAGEM E A AUSÊNCIA DO SUPORTE.

A TRAIÇÃO DA MÁQUINA E A AUSÊNCIA DO SOFTWARE.

A arte "faz de si mesma um ponto de tensão". Uma obrigação crescente pela sintonia vai se impondo. Hoje em dia, "artistas em torres de marfim" só mesmo com uma antena parabólica e uma linha telefônica. A telecomunicação é a supressão do espaço em função do tempo. Os quadros e seriados de TV há tempos já sabem disso: por sinal são deles as futuras invenções das máquinas de teletransporte de matéria.

Sabemos que uma imagem de TV leva apenas alguns segundos para ser transmitida de um ponto a outro do planeta. Satélites refletem ondas para a Terra que invadem os espaços carregados de cardiápios para os nossos sentidos. As antenas que cruzam o horizonte indo até o espaço conduzem o teleolhar para dimensões nunca antes conquistadas pelo homem. As mensagens poéticas e artísticas nestes sistemas nos levam para regiões de signos voláteis, onde a linha do horizonte vira bruma.

Acreditar apenas que estas experiências tecnológicas têm por objetivo "modificar e inovar a emissão de imagens, servindo fatalmente para a melhoria da comunicação de massa", é estreiteza. Muito mais ainda quando se afirma que estas maquinarias são exibidas para o público brincar (sic).

Tudo nos leva a crer que, na arte do armazenamento e teleemissão de informações, o artista passa a operar com sintaxes e suportes cada vez mais rarefeitos, "porque não vai ser imediatamente possível eliminar o objeto".

Uma certa criptografia será típica deste novo neolítico que atravessamos.

Arte-segundo. Estamos em cadeia.

MARIO RAMIRO e JOSÉ WAGNER GARCIA são artistas plásticos.

O livro de Ruth Terra (*Memória de Lutas: a Literatura de Folhetos no Nordeste (1893-1930)*, Global/ Secretaria do Estado da Cultura) vem recompor e fundar toda uma constelação de estudos sobre a literatura de folhetos, transformando o sentido do que já existe e possibilitando perspectivas antes obstruídas



Combatentes na Sedição de Juazeiro (1914)

Formação da literatura brasileira — de folhetos

José Antonio Pasta Junior

Fídiás recebeu o seu Deus de Homero, e os poetas trágicos não inventaram os conteúdos representados nas suas obras.

Hegel, *Estética*

Nunca, antes, a pergunta que a literatura de folhetos do Nordeste — o "Cordel" — potencialmente dirige à produção cultural do país, e à produção literária em particular, foi colocada com a pureza e o alcance com que está posta no novo livro de Ruth Brito Lemos Terra, *Memória de Lutas: a Literatura de Folhetos do Nordeste (1893-1930)* (Global/ Secretaria do Estado da Cultura, 1983). Isto se deve a muitos motivos, nem todos facilmente abordáveis, alguns dos quais só o trabalho do tempo — de que esta publicação é um movimento — permitirá enxergar com nitidez. Mas para aqueles que já conheciam este estudo desde sua primeira formulação, em 1978, como tese universitária, o fato de ele ter mantido o encanto e o poder de sugestão com que nos atingia à primeira leitura e, além disso, o fato de ao longo destes anos vir revelando às releituras perspectivas e possibilidades novas e insuspeitadas, já davam indicações seguras da capacidade instituinte deste trabalho e da força que se vaza em sua simplicidade. Aliás, é muito raro que um estudo inédito e relativamente recente, como é o de Ruth Terra, já tenha interessado e servido a tanta gente. De

fato, desde sua restrita aparição como tese, são inúmeros os trabalhos — maiores e menores — de outros pesquisadores que expressamente já se beneficiaram de informações que ele alinha, hipóteses que levanta e dados originais de sua pesquisa — (também eu aí me incluo). Isto a tal ponto que se poderia dizer que, antes de publicado, ele já está posto, e também que os interessados pelas questões da produção cultural popular já recebem o seu influxo, mesmo sem tê-lo lido. Sua publicação agora vem recompor e fundar toda uma constelação de estudos, transformando o sentido do que já existe e possibilitando perspectivas antes obstruídas.

Dialética entre o complexo e o simples

É o caso de se perguntar, sempre, de onde vêm a um trabalho capacidade instituinte e poder de reposição. É o que me perguntei longamente a respeito deste estudo de Ruth Terra, com o cuidado que exige o levantamento de hipóteses a partir de um trabalho extremamente sóbrio, até contido, quase que aferrado à particularidade de seus materiais e de sua extração, tal sua fidelidade a eles. Mas cedo verifiquei que, por um efeito paradoxal razoavelmente conhecido, precisamente essa contenção — como uma restrição ao essencial para a qual dois adjetivos já

constituem escândalo — é que melhor impõe ao salto interpretativo e propõe o risco de estabelecer conexões. (Brecht dizia, a respeito de seus poemas mais "secos", que apenas se os "podava" suficiente, obtinha de um vocábulo como "noite", por exemplo, a expansão sensível e o poder de sugestão que não teria de outra maneira.)

Mas, sabe-se, para que o convite ao "salto" dessas formas simples se sustente e se reponha é preciso que elas sejam substanciais e decisivas no seu campo, isto é, apenas se forem medularmente históricas serão préseis e apreensíveis o bastante para imantarem em sua simplicidade toda a gama de conexões que pode fazer sua riqueza: vivem dessa difícil dialética entre o complexo e o simples, em que reverbera multidão de significados em movimento.

A observação, assim, dessas propriedades formais do trabalho — contenção e simplicidade — faz tocar em sua essência mesma, onde elas se reencontram, e indica a fonte de sua capacidade instituinte e poder de sugestão: a escolha da perspectiva radicalmente histórica e o senso da historicidade jacente nos materiais com que opera.

Memória de Lutas vai buscar os inícios da literatura de folhetos do Nordeste e recompõe as vicissitudes em sua constituição durante quarenta anos. Apanha portanto o período "heróico", muito pouco conhecido, a partir de 1893, e o período que, com as devidas adaptações, se poderia chamar de "clássico" para esta literatura, indo até 1930. Perpassa o trabalho, assim, a emoção — contida, como todo mais nele — e a vibração que só conhecem os momentos inaugurais, em que sob os movimentos sempre surpreendentes, por mais que se os expliquem, de criação

de um novo universo, se deixam entrever vertigens de possibilidades. De fato, são poucos os pesquisadores que, no agenciamento honesto de seus próprios materiais, têm a felicidade de poder formular — a seco, como é do gosto da autora — algo como "entre o fim do século passado e 1918 'inventou-se' uma literatura". Parte das possibilidades críticas abertas pelo trabalho deriva dessas propriedades específicas do relato "das origens" ou "dos primeiros tempos", quando, como tudo está ainda se fazendo, tudo — ou quase tudo — pode ainda ser feito.

Colocar-se do ponto de vista das origens, no caso específico de uma literatura popular, tem um sentido muito mais forte do que fazê-lo num campo legitimado e de estatuto relativamente pacífico. Numa de suas citações Ruth Terra traz o seguinte fragmento de Geneviève Bollème: "apresentar esta literatura consistirá somente em expor uma série de paradoxos que a denunciaram como problemática. Problemática ela o é, com efeito, desde o nome que tem. Pois mal ela tem um nome: qualificam-na literatura popular. Nome que denuncia a impossibilidade de nomear". Ora, para um campo de estatuto problemático, e legitimação mais problemática ainda, como é o da literatura de folhetos, procurar a restauração dos inícios é, no campo intelectual, reafirmar a possibilidade de sua existência, no sentido mais forte que isto pode ter — através da recuperação de sua própria capacidade instituinte: tendo nascido e se constituído ela, por assim dizer, abre o seu próprio precedente histórico; mostra nos movimentos de seu surgimento e afirmação, ela fica luzindo no horizonte de nossa reflexão e de nossos atos como a tentativa que quer encarnar na história, de que fala Merleau-Ponty.

Colocar-se do ponto de vista das origens, no caso desta literatura, é a forma mais cabal e completa que pode ter o discurso de romper com a "impossibilidade de nomear" que o atinge, dando-lhe algo que é ao mesmo tempo menos e mais que um nome: dando-lhe um corpo, que cobra a nomeação. Entre outras coisas, o trabalho de Ruth Terra mostra a vitalidade singular da perspectiva histórica para o estudo das coisas populares, pois é a única capaz de fazer da "impossibilidade de nomear" não a oportunidade para um mergulho no vazio mas a ocasião de uma afirmação verdadeira.

Acredito então que, ao colocar-se de modo pioneiro, e decididamente, na perspectiva de restaurar os inícios da literatura de folhetos, *Memória de Lutas* fez mais que escolher um ângulo de visão: ele dinamiza e potencia a capacidade desta literatura de, ao afirmar-se, revelar e questionar o que há de arbitrário, de falsa "universalidade", em outros setores da vida cultural — força crítica que incidirá com maior poder de choque nas áreas imediatamente próximas e paradoxalmente afastadas, como é o caso para a restante produção literária.

À procura de sua face e feição

Esta capacidade de arbitrarização — que é inerente à vitalidade das manifestações populares, mas que é preciso recuperar permanentemente — não é de se menosprezar quando incide sobre uma literatura como é a brasileira, a "de código alto". Também ela, em outro grau e por motivos em parte diversos, sendo de estatuto e legitimação problemáticos, recebe com impacto e consequências maiores as questões sobre sua identidade que lhe são dirigidas — o que faz em grande parte sua fraqueza, mas também sua força. Não serei o primeiro a apontar que, precisamente nos seus momentos altos, essa literatura se faz da procura de sua face e feição e se constrói elaborando o que a descentra e relativiza. Na sua melhor linhagem — o que se desdobra na crítica — ela longamente prepara o seu corpus e os seus meios expressivos para um diálogo e uma intersecção com os elementos que a questionam e relativizam, de que a expressão popular é a manifestação mais concentrada e abrangente. Por isso a questão de sua formação é mais que a pesquisa pacata de algum passado, e precisa ser tomada no seu sentido forte, pois atinge seu cerne problemático e incide sobre seu presente mais atual.

Para a literatura de folhetos o livro de Ruth Terra é uma autêntica formação. Incorporando e ultrapassando a questão dos inícios, e dinamizando seu potencial cárdico, ele se historiciza radicalmente, indo aos movimentos mais íntimos e até aos menores — esses de que uma vida se faz como *continuum* — de sua constituição. Os lances "simples" de ver o contexto social e econômico do



surgimento, uma primeira prensa que se adquire, um primeiro poeta modelar — Leandro Gomes de Barros, "mestre de nós todos" —, preços, tiragens, são na verdade os passos de uma formação — (como a entende aliás Antonio Candido nesse modelo de senso histórico e de prosa crítica que é a *Formação da Literatura Brasileira*) — em que se vêem interagir e constituir-se reciprocamente um conjunto de produtores, um meio estilístico/ um corpus de obras reeditáveis e um público particularmente participante que se põem e repõem no tempo.

Ao alçar-se à perspectiva histórica que é própria da formação, tal como aqui entendida, este estudo ganha um alcance totalizante que, salvo engano, e na sua modéstia, é o primeiro no seu campo a atingir, pois ao nos deixar ver as interações entre produtores, linguagem e público, nas várias feições que assumem, abre-se conjuntamente às perspectivas antropológica, sociológica e literária.

Sob esse aspecto, a primeira parte de seu título — *Memória de Lutas* —, parece referir-se mais imediatamente às lutas populares do cangaço, do Juazeiro, do cotidiano do trabalho "alugado" e outras que nos textos dessa literatura encontraram expressão e guardida, fornecendo, aliás, vasto e quase inexplorado material aos historiadores — ganha também um outro sentido, que de certa forma engloba os anteriores, que é o da memória da luta pela constituição do sistema expressivo e comunicativo dessa literatura. (Acredito que justamente pelo seu alcance integrativo, o trabalho de Ruth Terra, ao contrário de "esgotar o assunto", pretensão sempre tola, reabre o assunto, para valer, deixando ver mais claro tudo que ainda precisa ser feito — carências dentro as quais a de uma verdadeira poética histórica da literatura de folhetos é a necessidade mais gritante — e permitindo que estabeleçamos conexões muito ricas com outros excelentes estudos na mesma área, como é o caso, por exemplo, para o trabalho visivelmente amoroso, sem qualquer prejuízo da procura de rigor, de Mauro W. B. de Almeida — *Folhetos. A Literatura de Cordel do NE Brasileiro*. USP, mimeo, 1979.)

Ao repor da perspectiva de uma formação a questão crítica que a literatura de folhetos, pela própria dinâmica da produção cultural, dirige à produção de literatura no Brasil, *Memória de Lutas* a aprofunda no seu alcance arbitrarizador e lhe permite um poder de fogo antes não atingido. (Também aqui este trabalho permitiria, se encontrasse condições para tanto, reabrir para valer o diálogo, esta intersecção tão particularmente difícil no campo das ideias mas que representa para a literatura um diálogo com seu próprio destino.) Para dizer curto, esta formação da literatura de folhetos, ao rever, no momento de sua precipitação histórica, todo um processo de surgimento e constituição, mostrando sob seus aspectos fundamentais, possibilita em profundidade o cotejo dos dois campos naquilo que ambos têm de mais decisivo para sua existência. Ao repor numa outra perspectiva, a partir de material popular, as vicissitudes da formação de uma literatura que é também uma literatura brasileira, este trabalho permite rever, em reflexos cruzados reveladores, os impasses mais decisivos de nossa

formação cultural e literária. Nunca, antes, a oportunidade de "reciprocidade de perspectivas" entre estes territórios foi tão possível quanto se vai tornando agora, a partir desta nova contribuição.

Tradicionalmente, e com muita razão, se insiste na alteridade das literaturas "erudita" e "popular", não obstante as conexões sempre apontadas, e se mostra o caráter dominante da primeira. Se uma é a regra, a outra a exceção, o que a perspectiva formativa de *Memória de Lutas* permite, ao possibilitar que se revejam em reciprocidade os impasses mais decisivos, é que se descubra como a "exceção" se reencontra dentro da "regra" e a argui. É o caso, por exemplo, de peculiar relação entre oralidade e escrita que funda a literatura de folhetos, na qual reverberam outras relações potencialmente não menos "explosivas" do que aquelas entre letrado/letrado, tradição literária/tradição folclórica, autoria individual/criação coletiva e mesmo a relação língua/fala tal como tem sido aplicada a material literário. Ao constituir-se como meio impresso, a literatura de folhetos faz incidir, por assim dizer, bruscamente sobre o corpus coletivo e "anônimo" da tradição folclórica, oral e multissecular, o influxo transformador da escrita. Gera-se então uma combinação originalíssima, e cheia de consequências interessantes, de tradição folclórica estável e aparecimento súbito de uma tradição literária. Essa "tradição súbita" — aparente contradição nos termos que aponta o caso-limite — que só se constitui como tal porque cavalga e incorpora, sem quebra do padrão literário de desenvolvimento, padrões da tradição oral é que possibilita fatos surpreendentes como o de uma literatura que, menos de vinte anos depois de nascida, atravessou já uma fase "clássica", marcada pela estabilidade dos meios expressivos, por um corpus reciclável — repertorial — de obras modelares, nos autores reconhecidos como Mestres. Ela já surge consolidada, por assim dizer.

Os marcos, desafio escrito

Que se observe, a este propósito, no trabalho de Ruth Terra, o caso dos marcos, tipo de poema que a autora chama de "construção em desafio", onde o poeta vai construindo, com procedimentos descritivos acumulativos, uma fortaleza/ castelo/ território de geografia sincrética e fantástica, edificado com os materiais mais nobres e sólidos vindos de todas as partes do mundo, no qual, em abundância e serenidade aventuras e perpétuas, o poeta reina senhor absoluto e declaradamente invulnerável. Ao mesmo tempo, o marco surge como desafio a todos os demais poetas e se constrói "derrubando" o marco anterior. O gênero deriva, como indica a autora, dos desafios, onde as "construções se fazem uma frente e contra a outra, emulando-se reciprocamente. Nos poemas escritos e publicados — dos folhetos — surgem mesmo como grandes marcos individuais, mas que dialogam a distância com seus congêneres dignos de enfrentamento. O desafio — produto de confrontação direta da oralidade — passou ao campo propriamente literário e ao modo específico de recuperação da tradição que é o seu, em que se dialoga com o poeta recuado, às vezes já morto ou esquecido, como lembra Jakobson em ensaio famoso. Mas isto sem perder o que é a específica virtude produtiva do desafio ou pelega orais, que é a sua dinâmica construtiva de natureza dialogal, agora servindo à construção de uma tradição literária — a "tradição súbita" de que falamos —, religando poemas, reestruturando o campo dos valores e das mestrias, revitalizando e tornando perceptíveis os movimentos de enlaços, passagens e confrontos que constituem uma tradição. Por uma duplicação propriamente poética, o marco vai se construindo como fortaleza imaginária e — no seu "desafio escrito" e, digamos, descontinuo — vai no mesmo passo construindo uma tradição literária e evidenciando essa construção.

O livro de Ruth Terra — que de resto ainda está inteiro por discutir, eu mal toco nele — pertence a esta mesma ordem produtiva, cuja força interpreta e reatualiza. Só que, pelo avesso da prosápia inocente e volitiva dos marcos, ele se constrói com a simplicidade e a contenção que, no caso da autora, cada vez mais acredito sejam transformações elevadas de valores da Dignidade antiga — tais como Honra e Vergonha, com o sentido limpo e seco que o sertanejo lhe dá.

JOSÉ ANTONIO PASTA JUNIOR é mestre em Letras pela USP.

Leyla Perrone-Moisés



"Homenagem a George Segal", trabalho de Lenora de Barros

Embora indicando a feminilidade como o domínio do amor e da salvação, Genet opta pelo mundo dos machos, que ele mesmo caracteriza como brutal, policial, militar e até nazista. Fassbinder resgata o feminino, não como poder que vence, mas como a soberania do amor, desejado e impossível

A Querela de Fassbinder x Genet

Querelle é um filme que fascina e incomoda. Incomoda porque essa fascinação nasce do abjeto? Não é por ser um filme sobre o homossexualismo, o crime, a traição, a prostituição, que *Querelle* incomoda. O espectador comum suporta e tira prazer de tudo isso, quando tudo isso está em seu lugar: isto é, no lugar do Mal, ou no lugar do "Bem" (o Mal como simples inversão do Bem). O insuportável, em *Querelle*, é a mistura, que o filme força a reconhecer no mais profundo de nós, entre os supostos opostos, naquela "desordem de entranhas", como a caracteriza Genet.

Contrariamente ao que muitos dizem, tentando afastar-se dessas areias movediças, *Querelle* não é um filme de homossexualidade para homossexuais, assim como não é um *thriller* para espectadores secretamente sádicos. *Querelle* desconforta a todos, hetero e homossexuais, bandidos ou mocinhos. Porque é um filme de gente para gente, e gente tem em si tudo misturado, embora nem sempre queira encará-lo. Não é um filme pornográfico nem de aventuras. É um filme todo simbólico, alegórico, sobre as coisas mais essenciais do homem: a separação entre os sexos, o Amor e o Poder, o Bem e o

Mal, a Vida e a Arte, o esperma criador e o excremento morto. Separações necessárias e impossíveis.

Não pretendo aqui falar de Genet ou de Fassbinder em geral, de seus temas obsessivos, de suas éticas, de seus estilos. O "caso" Genet — ex-ladrão, presidiário, vagabundo, simpatizante do nazismo, homossexual militante e, "no entanto" (diriam e disseram certos críticos), grandíssimo escritor — já está suficientemente estudado, em particular por Sartre em *Saint Genet, Comédien et Martyr* (1). O "caso" de Fassbinder cineasta, deixo-o aos especialistas.

O que pretendo focar aqui é a questão da transposição de uma obra literária para o cinema, e certas coisas curiosas que ocorrem nesta transposição do romance *Querelle de Brest* ao filme *Querelle*. Já na apresentação do filme, somos informados de que se trata de uma obra "sobre" (*about*) *Querelle de Brest* de Jean Genet. E, de fato, trata-se da mesma obra e de outra bem diversa, como veremos.

As personagens e a história são fundamentalmente as mesmas, criadas por Genet. O navio "Vingador" aporta em Brest. Nele vem o marinheiro Querelle, jovem, bonito e forte. O comandante do navio dedica-lhe um amor exaltado e ocultado sob uma atitude de dureza e de desdém. No porto, vive Robert, irmão de Querelle, gigolô de Lysiane, dona do bordel "Féria". Durante sua breve estada em Brest, Querelle matará e roubará, entregar-se-á sexualmente ao marido de Lysiane (Nonô) e a um policial (Mário), quase conhecerá o amor com outro jovem assassino (Gil), entregará esse amigo à polícia, ficará amante da própria Lysiane. Enfim, uma personagem e uma história bastante repulsivas para a moral vigente.

É evidente que Genet não escreveu este livro para contar tais aventuras ou para criar um tipinho reles como Querelle, enquanto pessoa. Nem para denunciar as mazelas da sociedade, na terra ou no mar. Aqui, como em outras obras, Genet coloca personagens no plano do mito e trata acontecimentos como rituais. É por isso que não se pode classificar nem exorcizar Genet; suas obras não são meros testemunhos, documentos sociais, mensagens políticas ou ficções interessantes. Também não se pode, como tentaram alguns críticos, separar as coisas assim: o conteúdo das obras de Genet é nojento, mas seu estilo é admirável. O "conteúdo" das obras de Genet é ora interessantíssimo, ora tedioso; seu "estilo" também é uma mistura de vulgaridades, lugares-comuns e pieguices, com altas elegâncias literárias e fulgurâncias escriturais de tirar o fôlego.

A grandeza da personagem Querelle, no romance, é sua transfiguração mítica. Querelle é, ao mesmo tempo, um marinheirinho vulgar e o Anjo do Apocalipse, que tem "os pés sobre a água e a cabeça na confusão dos raios de um sol sobrenatural" (pág. 177) (2).

E como se opera essa transfiguração? Pelo fato de Querelle não ter, literalmente, nenhuma existência própria, mas ser uma criação ou uma emanção do narrador e de outras personagens. Querelle é fundamentalmente engendrado pelo narrador, pelo Tenente Seblon e por Lysiane.

O narrador nos indica como nasce, nele e dele, Querelle. Falando na segunda pessoa do plural, ele escreve: "Era preciso que, em nós mesmos, pressentíssemos a existência de Querelle, já que certo dia, cuja data e hora não podemos precisar, resolvemos escrever a história (esta palavra é pouco exata, se ela designa uma aventura ou uma série de aventuras já vividas). Pouco a pouco, reconhecemos Querelle — já no interior de nossa carne — crescendo, desenvolvendo-se em nossa alma, alimentando-se do melhor de nós, e primeiramente de nosso desespero de não sermos nós mesmos nele mas de o termos em nós" (pág. 182).

Assim como Querelle surge do mais íntimo do narrador, assim ele deve ser (re)criado pelo leitor, que deve deixar a personagem "desprender-se pouco a pouco de seus próprios movimentos, aparecido desarmado de uma tenebrosa região de nós mesmos" (pág. 248). Assim, a primeira identificação e a primeira luta (querela) do livro é entre o narrador e Querelle, entre este e o leitor. Segundo o narrador, o leitor deverá completar, "por seu próprio mal-estar, o contraditório e enviesado encaminhamento da idéia de assassinato em si mesmo" (*idem*).

Querelle, a personagem, é tão inconsistente no livro que ele se sente em constante "perigo de morte". No nível do relato, é o perigo da descoberta de seus crimes e da consequente condenação à morte. Mas a recorrência da sensação de evanescência e até de inexistência, na própria personagem, decorrem de sua total dependência com relação a seus "inventores", que a qualquer momento podem livrar-se dele, anulando uma existência que eles mesmos criaram.

Que ele seja fruto da imaginação de Seblon, é explícito ▶