

RIO ARTES

Rio de Janeiro, Abril de 1993. Ano 2. Nº 8. Cr\$ 30 Mil. *Rio Artes* é uma publicação mensal de Arte, Cultura, Idéias, Ficção e Livros

IVAN SERPA

Dossiê



Max Naumberg

Ivan Serpa

Frederico Moraes comenta o artista plural que foi Serpa e Fernando Cocchiarella analisa a fase concreta. E mais: depoimentos de Gerald Thomas, Antonio Manuel, Lygia Pape, Aluísio Carvão, entre outros

Mário de Andrade

O jornalista Moacir Werneck de Castro conta como o escritor viveu no Rio de Janeiro

Barbara Heliadora

Sua estréia no *Rio Artes* comentando como a Inglaterra subvenciona o seu teatro

Ivo Barroso

O perfil de um tradutor que quer fazer de Rimbaud um poeta brasileiro

Mario Pontes

Uma análise da obra de Haroldo Maranhão

Malcolm X

José Carlos Avellar vai ao Festival de Berlim, vê o filme de Spike Lee e fala sobre o "neo-realismo" africano

Leonilson

Registro de um refinado diário, Reynaldo Roels Jr. descobre uma mostra que vale por sua poética

Bauhaus

Um roteiro completo sobre o mais importante laboratório cultural do século

Roberto DaMatta

Num texto inédito, o antropólogo diseca o sentimento da saudade

Atílio Correia Lima

A revisão da arquitetura de um dos pioneiros do urbanismo no país

João Antônio

Cronista revisita Vinicius de Moraes

EDITORIAL

As artes plásticas têm se transformado nos últimos tempos numa vigorosa força cultural do país. Artistas como Cildo Meireles e, agora, Waltércio Caldas exibem-se ou fazem obras no exterior. A maratona da mostra de Hélio Oiticica em países como a Holanda, França, Portugal e os Estados Unidos surpreendeu os críticos que não esperavam que o Brasil, com seus imensos problemas econômicos, dramáticos índices de pobreza e miséria e de pálida presença da cidadania em sua vida social pudesse ter um acervo plástico e de idéias de primeira ordem. As artes plásticas atingiram, aqui, um padrão de qualidade e inventividade praticamente inespérado, dado às condições materiais e econômicas com que os artistas são obrigados a trabalhar.

O principal mártir dessa história pobre continua sendo Iberê Camargo — considerado o maior pintor vivo brasileiro — que trava uma dupla batalha: no ateliê e na alfândega ao pagar caros impostos pelas suas tintas — aquelas que quando estão em seus

quadros desenham e enriquecem a história de nossa visualidade no século XX. A alfândega, no seu caso, tornou-se apenas uma economia da incultura, com suas taxas de barbárie e burocracia da mediocridade.

E em casa, gostamos de botar nossos grandes artistas no limbo. Foi o caso de Ivan Serpa, um mestre em todos os sentidos. Uma retrospectiva, em maio, saneia esse esquecimento quando seria normal que a obra de Serpa fosse tão conhecida quanto uma boa canção popular. O *Rio Artes* preparou nesse número um dossiê sobre o artista, com a intenção que se propagasse as idéias e as obras desse artista carioca, vital para inúmeras gerações.

Ainda nesse número, o *Rio Artes* faz uma reportagem em que foi um dos maiores acontecimentos culturais desse século: a Bauhaus. Fechada pelo nazismo há 60 anos e com a promessa de ser reinaugurada no próximo ano na Alemanha, a Bauhaus foi um marco, aqui lembrada, em tom quase elegiaco por Alfredo Grieco. Lembramos ainda

um arquiteto como Attilio Correia Lima, um dos pioneiros do urbanismo no Brasil. Nas homenagens do centenário do nascimento de Mário de Andrade, o jornalista e escritor Moacir Werneck de Castro conta como foi o período em que o autor de *Macunaima* viveu no Rio. Como curiosidade e reflexão pós-plebiscito publicamos um trecho do crítico Sylvio Romero — uma série de cartas a Rui Barbosa — em que ele defende o parlamentarismo. Publicamos ainda um texto inédito do antropólogo Roberto DaMatta sobre um sentimento tão caro a brasileiros e portugueses: a saudade. E Mario Pontes, em sua coluna, mostra porque Haroldo Maranhão é um dos melhores escritores brasileiros no momento.

Com bastante humildade, esperamos que mais esse número do *Rio Artes* continue realizando o papel que lhe é destinado: ser um divulgador de idéias e de arte, num país onde a fome de cultura é imensa, mesmo que o IBGE não registre ainda a profundidade dessa fâmélica carência.

O editor



Colaboram nesta edição:

Fernando Cocchiarale, crítico de arte, autor com Anna Bella Geiger, de *Abstracionismo geométrico e informal*

Frederico Moraes, crítico de arte, autor de *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*

Lilian Fontes, escritora, arquiteta, autora do livro de contos *Escrita fina*

Moacir Werneck de Castro, jornalista, escritor, autor de *Mário de Andrade — exílio no Rio*

Barbara Heliodora, crítica de teatro de *O Globo*, tradutora e especialista em Shakespeare

Sylvio Romero, crítico (1851-1914), ensaísta, autor de *Literatura brasileira e crítica moderna*

Lula, desenhista, caricaturista do *Jornal do Brasil*

Alfredo Grieco, jornalista, professor de arte na PUC-Rio, programador visual, mestre em artes pela Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA)

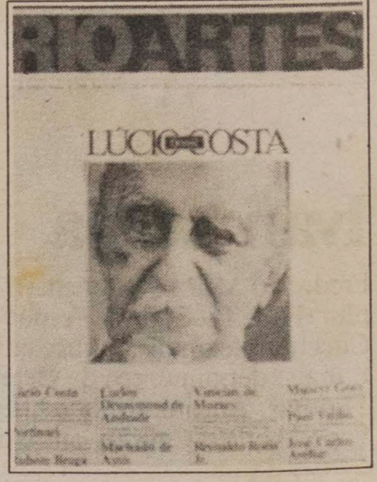
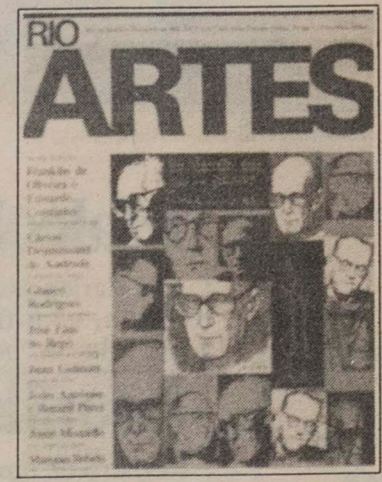
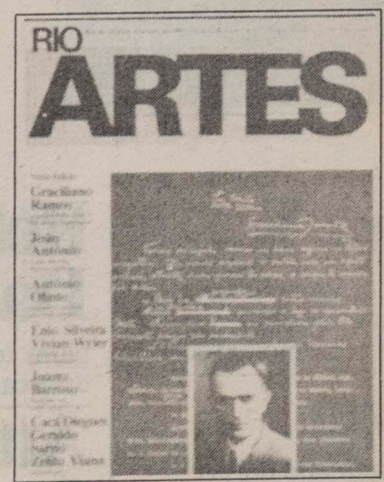
David França Mendes, jornalista, cineasta

Roberto DaMatta, antropólogo, professor na University of Notre Dame (EUA), autor de *O que faz o Brasil Brasil*

Bruno Liberati, desenhista, subeditor de arte do *Jornal do Brasil*

Colaboradores fixos: Barbara Heliodora (teatro); Cássio Loredano (ilustração); João Antônio (crônica); José Carlos Avellar (cinema); Mario Pontes (literatura) e Reynaldo Roels Jr. (artes plásticas)

Capa: Ivan Serpa/ fotografia de Max Nauemberg



Rio Artes
Ano 2 • nº 8 • Abril de 1993
Prefeito do Rio de Janeiro
César Maia
Secretaria Municipal de Cultura
Helena Severo
Presidente do RIOARTE
Hélio Portocarrero

Editor: Wilson Coutinho
Redação: Márcia Guimarães, Natalcio Barroso, Alberto Silva e Carlos Emilio Corrêa Lima
Revisão: Yvonne Tati
Arte: Jacques Kalbourian
Arte Final: Robson Medeiros
Produção Administrativa: Lulza Garrot
Composição: Art Line

Fotolito e Impressão: Tribuna da Imprensa
Rio Artes, mensário de Arte e Cultura do Instituto Municipal de Arte e Cultura, RIOARTE.
Rua Rumânia 14, CEP 22240.
Laranjeiras. RJ. Brasil.
RIO Prefeitura da Cidade



Dossiê Vinicius de Moraes

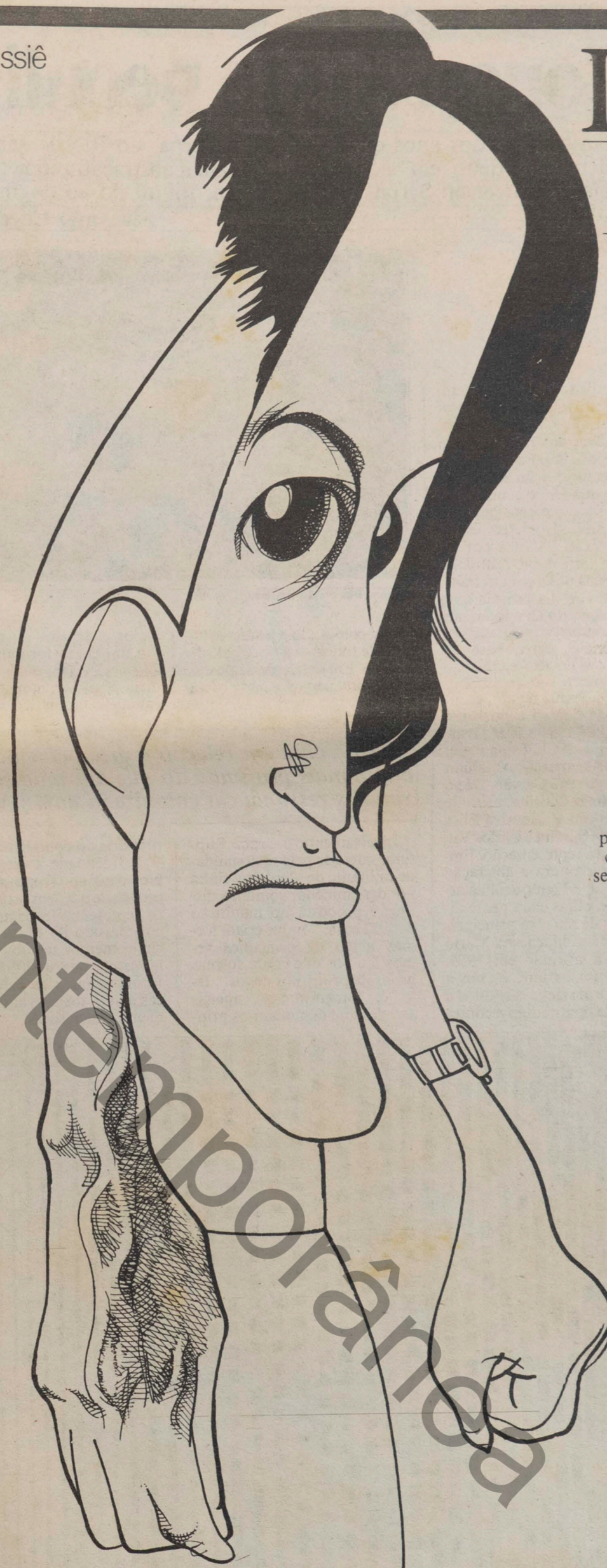
Na próxima edição do *Rio Artes* (maio, nº 9), o leitor encontrará um dossiê completo sobre o "poetinha", a sua visão de mundo, a música, o teatro, o crítico de cinema e o poeta em todas as suas dimensões.

O *Rio Artes* é um jornal cultural pluralista, aberto e sem preconceitos — mas não devolve originais enviados à redação.

Dossiê

IVAN SERPA

Com uma retrospectiva no Centro Cultural Banco do Brasil, a obra de Ivan Serpa sai do esquecimento e exhibe toda a sua qualidade



De todos os artistas cariocas, o nome de Ivan Serpa persiste na memória dos que o conheceram como um mestre ímpar, aquele que abriu seu ateliê, no Méier, onde morava — ou professor da Escola de Arte do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro — com a finalidade de abrigar e estimular o talento de jovens, um extenso e eclético arco que vai do encenador Gerald Thomas a Antonio Manuel. Alguns ex-alunos estão mortos como Paulo Garcez e Hélio Oiticica. Outros transformaram-se em marchands e outros ainda seguiram carreiras desvinculadas da arte. O certo é que Ivan Serpa era o mestre-pedagogo, um homem de feições suaves, um pouco magro, que no final dos anos 60 usava cabelos compridos, vestia uma blusa negra e que jogara, em 1964, numa série de desenhos, seus fantasmas pessoais e coletivos. A famosa fase negra marcou época pela contundência como se toda uma geração visse nela o seu próprio espanto. Algo em Ivan Serpa, porém, incomodava: a imagem do professor parecia usurpar a obra que o mestre deixara. Esta ficara com brancos na memória e volta e meia apareciam pedaços, figados aqui e ali pelo mercado. A completa visão de sua trajetória parecia ser um obstáculo intransponível. O professor, porém, reaparecia na continuidade da obra dos que foram seus alunos e que dele falavam com carinho e admiração.

Agora um excelente conjunto do que Ivan Serpa realizou como artista poderá ser visto a partir de 18 de maio no Centro Cultural Banco do Brasil com a retrospectiva que engloba todas as suas fases e, talvez, Serpa poderá ser avaliado de outra forma: a do mestre que se tornou mestre pela maestria de suas próprias obras. Serão exibidos 163 trabalhos entre desenhos, pinturas, serigrafias, intervenções sobre impressos, datando a obra mais antiga de 1947 e a mais recente de 1973, ano de sua morte aos 50 anos, vítima de uma doença de nome poético — sopra no coração. A precariedade do acervo dos nossos museus, a dificuldade de criarmos uma verdadeira cultura visual e o desprezo dos endinheirados pela sorte da obra de arte praticamente retirou o trabalho de Serpa da paisagem cultural, quando o normal seria encontrá-la, em abundância, em galerias e museus. O *Rio Artes* ao publicar um dossiê sobre esse artista carioca, nascido na Tijuca em 6 de abril de 1923 (foi registrado dois dias depois), com textos críticos de Fernando Cocchiarale sobre o peculiar concretismo de Serpa, de Frederico Moraes sobre as várias fases do artista, além de depoimentos de personalidades que conviveram com ele, pretende realizar uma homenagem a este artista carioca, até no seu antidogmatismo, e prestar um serviço aos que desconhecem a riqueza e os caminhos que sua arte foi obrigada a travar no arenoso terreno da arte brasileira.

Ivan Serpa foi, a partir de 1946, aluno do gravador austríaco Axel Leskoschek e, ano seguinte, já demonstrava revolta contra os cânones acadêmicos. Em 1950 surgiu o abstracionismo em sua obra e, um ano depois, participava do Grupo Frente. Na 1ª Bienal de São Paulo recebeu o prêmio de melhor Pintor Jovem Nacional. "Artista plural", como o chama Frederico Moraes, Serpa foi um experimentador bulímico: usou suportes industriais, tinta automotiva, realizou a série *Vivificação/anóbios*, trabalhos que exploram os caminhos de cupins através do papel, as séries *Amazônica*, *Mangueira*, a *Op-erótica*, uma obra que foi marcada pelo espírito da liberdade de experimentar. Na Missa do Sétimo Dia, o padre que a rezou, emocionado, não teve constrangimento em cometer uma suave heresia: "Serpa foi o pintor que ensinou Deus a pintar", disse como se quisesse explicar a variedade de caminhos que o artista deixou como herança.

Ivan Serpa visto por Cássio Loredano



Concretismo peculiar

No começo dos anos cinquenta, Ivan Serpa, no Rio de Janeiro, e Waldemar Cordeiro, em São Paulo, lideraram a abstração geométrica no país. A diferença: Serpa, artista carioca, foi alheio ao dogmatismo

Fernando Cocchiarale

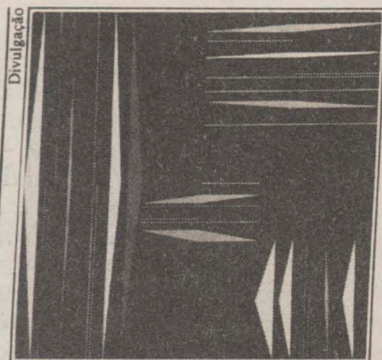
Ivan Serpa no Rio de Janeiro e Waldemar Cordeiro em São Paulo eram, entre 1949 e 1950, respectivamente, o maior artífice e o principal guerreiro da nascente abstração geométrica brasileira. Suas distintas posturas e estratégias de ação influenciaram algumas das divergências que eclodiram na polêmica entre os grupos concretistas do Rio (Frente) e de São Paulo (Ruptura) a partir da Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956.

Na passagem das décadas de quarenta para a de cinquenta, a emergência dos núcleos de jovens artistas abstrato-geométricos das duas metrópoles — Serpa, Palatnik, Mavignier no Rio e Cordeiro, Charoux, Sacilotto em São Paulo — representou para os artistas remanescentes da tradição modernista de 1922 uma séria ameaça. Senhores absolutos da cena artística brasileira, os modernistas defendiam posições estéticas subordinadas a questões político-ideológicas como a brasilidade e o regionalismo.

O abstracionismo, ao contrário, apesar das especificidades que assumiu no Brasil, não se prestava de nenhum modo à representação e ilustração de temas nacionais ou populares, preconizadas pelo realismo social em voga.

A utilização de elementos puramente plásticos — linha, forma, cor — imprimia à arte abstrata uma virtual universalidade de que a vinculava, em primeira instância, às questões da arte, tornando impossíveis quaisquer alusões à realidade exterior a estas.

Nesse sentido a impactante presença dos pioneiros abstracionistas em nosso rarefeito ambiente cultural decorria não só de suas posições, mas sobretudo do fato de serem a primeira vanguarda efetivamente surgida no país. Essa novidade estética e histórica, cujo pano de fundo é o pós-guerra e o fim do Estado Novo, teve múltiplas determinações: a presença no Brasil, em razão da guerra, de artistas europeus como Maria Helena Vieira da Silva e Axl Leskoschek; o retorno de Mário Pedrosa do exílio; a intensificação do intercâmbio internacional interrompido pelo conflito mundial, e, principalmente, a



O concretismo heterodoxo de Serpa numa obra de 1953

criação de instituições culturais de peso como o Museu de Arte de São Paulo (1947), Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1949) e a Bienal Internacional de São Paulo (1951).

O abstracionismo, no Brasil, não se prestava à representação de temas nacionais ou populares

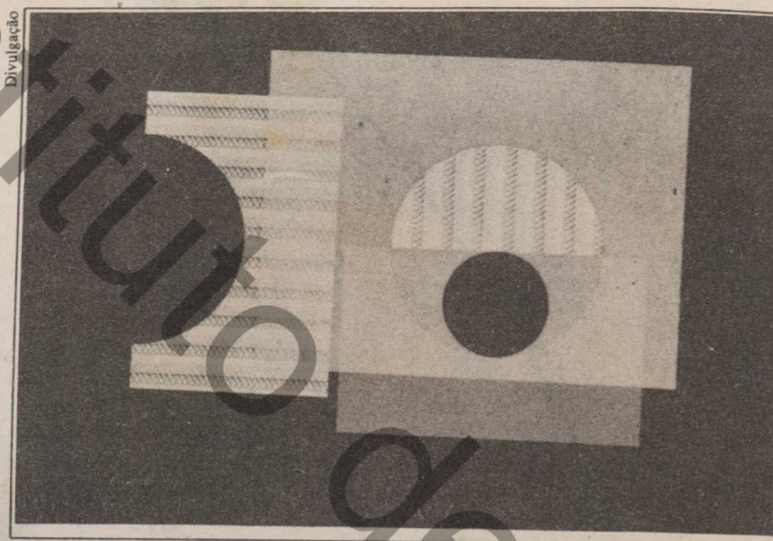
As Bienais dos anos cinquenta permitiram pela primeira vez ao público e a muitos de nossos artistas ver, por exemplo, obras de Picasso, Braque, Duchamp, Picabia, Klee, Brancusi; pinturas informais de Pollock, Rothko, Motherwell, De Kooning; trabalhos geométrico-constructivos de Mondrian, Albers, Arp e Max Bill, este último premiado com a escultura Unidade Tripartida, participante da primeira edição desse evento fundamental para consolidar a reoxigenação iniciada anos antes na arte brasileira.

O prêmio de Ivan Serpa como Jovem Pintor Nacional, pela obra *Formas*, e a Menção Especial ao Aparelho Cinemático de Abraham Palatnik, na Bienal de 1951, são reveladores de que a sincronia pretendida em relação à arte ocidental era muito mais profunda do que um modismo, ou a simples ressonância colonizada de padrões internacionais, mas aspiração legítima de um país que enfim parecia modernizar-se.

Neste cenário efervescente movia-se, como um dos principais atores, Ivan Serpa, cuja relevância decorria do caráter re-

novador de seu trabalho e também das atividades de professor que desenvolveu desde essa época pioneira, até 1973, ano em que falece. É impossível avaliarmos a contribuição do artista para as questões do concretismo carioca sem que consideremos o papel produtivo desempenhado pela ação didática por ele exercida, num duplo sentido: a importância desta para as transformações de sua própria obra e a formação do Grupo Frente, majoritariamente integrado por ex-alunos de Serpa, base do concretismo no Rio e embrião do neoconcretismo de 1959.

O Grupo Frente reuniu, entre outros, nas quatro exposições realizadas de 1954 a 1956, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Franz Weisemann, Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Hélio Oiticica, além de artistas como a primitiva Elisa Martins da Silveira e Carlos Val, vinculado à representação. Embora voltada para a abstração geométrica, a Frente acolhia artistas com obras claramente divergentes de seu eixo principal. Essa peculiaridade levou Mário Pedrosa a afirmar em 1955: "Uma coisa os une, e com a qual não transigem, dispostos a defendê-la contra tudo e contra



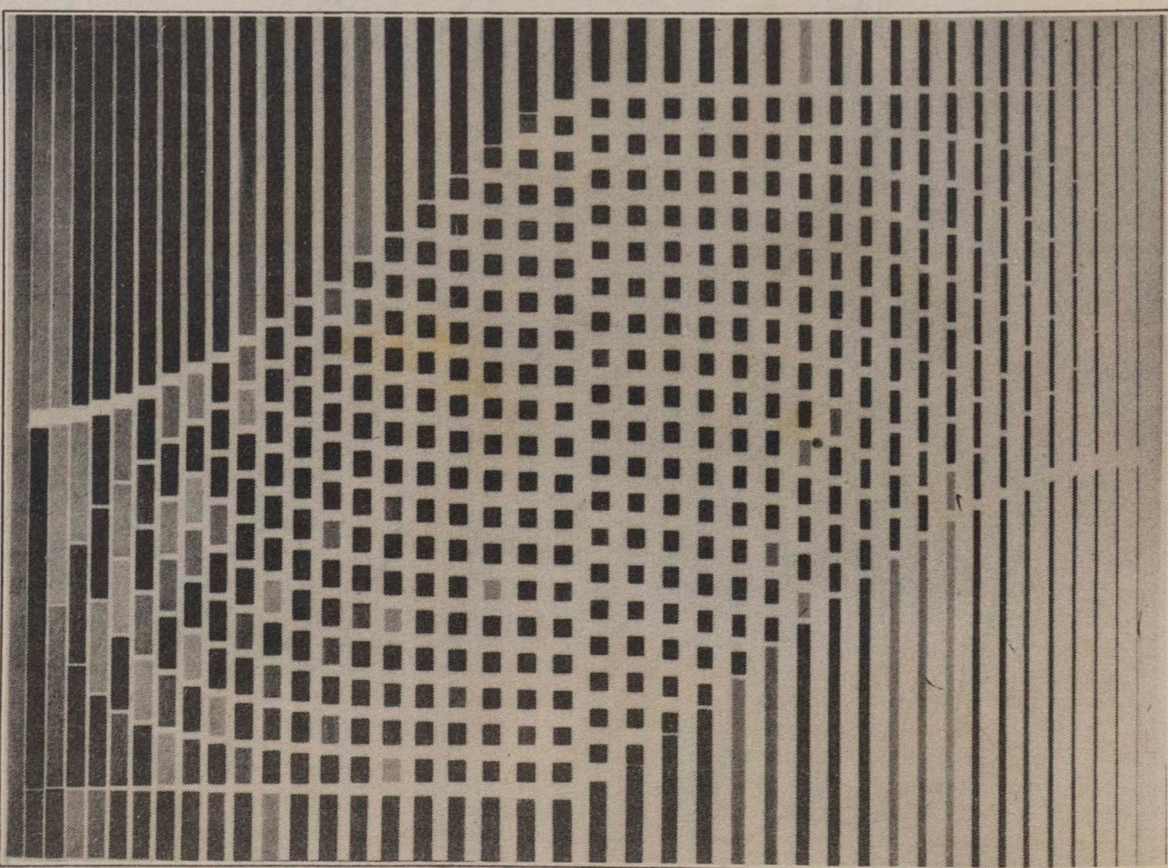
Colagem feita em alta temperatura, de 1955

todos, colocando-a acima de tudo e de todos — a liberdade de criação. Em defesa desse postulado moral não dão, não pedem quartel".

A sincronia em relação à arte ocidental era muito mais profunda do que um modismo, ou simples ressonância colonizada ao 1.º Mundo

Inversamente, o Grupo Ruptura, liderado pela racionalidade militante de Cordeiro, tinha por denominador comum a distinção proposta no manifesto de 1952 entre "os que criam formas novas de princípios velhos", e "os que criam formas novas de princípios novos". Isto é, integravam-no apenas aqueles que assumiam os prin-

cipios restritivos do concretismo, tal como formulados por Theo Van Doesburg — bidimensionalismo, atonalismo, vocabulário cromático restrito às primárias e complementares. A fidelidade a estes princípios dava ao Grupo paulista a certeza de que seus artistas eram os representantes legítimos do concretismo no Brasil e fornecia elementos seguros para demonstrar que a utilização da forma geométrica pelos cariocas não os tornava automaticamente concretistas.



Pintura nº 178, obra de 1957

Um vício até morrer

A arte foi tudo para Serpa. Sua obra tinha o senso de limite e de término tão exato e apurado, aquele dom de não deixar a coisa solta transbordar. Jamais fugia daquilo a que se propunha enquanto criava

Antonio Manuel

ALMA DE BANDIDO APARECE GEMENDO

PINTOR ENSINA DEUS A PINTAR

Causa espanto no hospital o homem da pele colorida



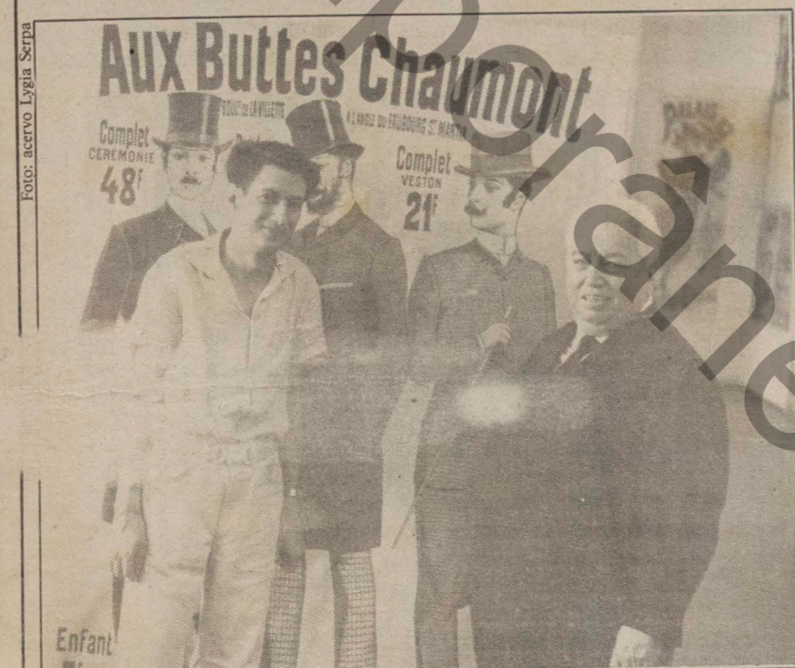
Rodrigues Neto é indicado para o lugar de Zé Maria

174 TRAFICANTES FUZILADOS
Gang leva 300 milhões do Banco do Brasil

Intervenção de Antonio-Manuel no jornal O Dia após a morte do artista. A manchete foi baseada numa frase do padre que rezou a missa de Sétimo Dia

Eu sempre visitava o Serpa em sua casa nos fins de semana. Pegávamos o ônibus Méier-Castelo e o Serpa gostava de sentar logo atrás do motorista, no banco mais alto, e do lado da janela. Porque ele vinha no trajeto Méier-MAM, observando o que se passava durante essa trajetória. Serpa era um grande observador. Isso é um dado importante porque eu acho que essas viagens de ônibus diárias mexiam na produção dele, na criatividade dele — cenas e elementos de rua que eram constantemente observados, a velocidade do ônibus que ele cur-

tia, as cores e as formas que deslizavam nessa trajetória. Eu sentia sempre que o Serpa mudava assim que sentava naquele banco; eu sentia que ele ficava muito feliz ali como se fosse um tempo de vida, um espaço que ele dominava bem, com o olhar. Daí, desse laboratório veloz de observação, vinham muitas coisas que ele punha em seu trabalho. Por exemplo, a fase negra do Serpa, que é bem marcada, ele me contou que foi numa trajetória de ônibus, numa dessas observações, em que viu pessoas sendo agredidas e empurradas pra dentro de um camburão de polícia.



Ivan Serpa (E) e Di Cavalcanti em Paris

Ele era um homem denso e a arte era a vida para ele. Ele não fumava, não bebia, era extremamente regrado. Na arte, não. Na arte, era viciado em tudo. Fez pinturas em grandes escalas, desenhos, objetos, tudo

Antonio Manuel, artista



Da esq. para a dir.: Vera Pedrosa, Margareth Spencer (artista americana em visita ao Brasil), Amílcar de Castro, Murilo Mendes, Ivan Serpa, Mário Pedrosa, Lucy Teixeira e Mário Barata em 1951

dade não era uma coisa pronta, amadurecida. Eu era menino. Tinha dezesseis anos. Serpa foi muito rude e duro na crítica aos meus trabalhos. Eram quinze, mas teve um dessa série que ele "desviou" e acentuou os pontos de criatividade. Esse meu desenho que ele destacou virou ponto de ligação afetiva que desde sempre passou a rolar entre a gente até o final de sua vida. Nesse traba-

lho ele percebeu — veja bem, eu não frequentava escola de arte, era um autodidata — que havia elementos artísticos, estéticos, vigorosos e me chamou atenção para o sentido expressionista contido ali. Esse foi o meu primeiro contato com o Serpa. Ele sabia detonar a criatividade dos outros. Detonava o potencial criativo de seus amigos e de seus alunos.



Uma expressiva obra da fase negra que serviu para o cartaz da retrospectiva de Serpa no Centro Cultural Banco do Brasil

Quando o conheci, Serpa já era um artista consagrado, envolvido com o expressionismo. Eu tinha 18 anos e me lembro dele como uma pessoa cordial, muito paciente para com os jovens valores. Havia muita generosidade para com aqueles que estavam começando. E olhe que ele já era farol para a sua obra, sou mais ligado à obra dele do que à pessoa dele. Ele era uma pessoa muito generosa. Eu deixava meus trabalhos no seu ateliê e Serpa vendia aos colecionadores. Ele fez isso para Hélio Oiticica, no período em que o Oiticica estava em Londres. Esse é um dos dados que as pessoas não conhecem.

O seu ateliê no Méier era um lugar envolvente, de muita criação e trabalho — muito trabalho. O Serpa trabalhava muito mesmo e morreu pintando. Ele quis dar um último toque num quadro, que era ocupado por pequenos quadradinhos, pouco antes de morrer. Ele estava semi-paralisado devido um derrame. Quis levantar-se da cama para dar a pincelada final, mas não conseguiu. Quem me contou isso, emocionada, foi a Lígia, sua mulher.

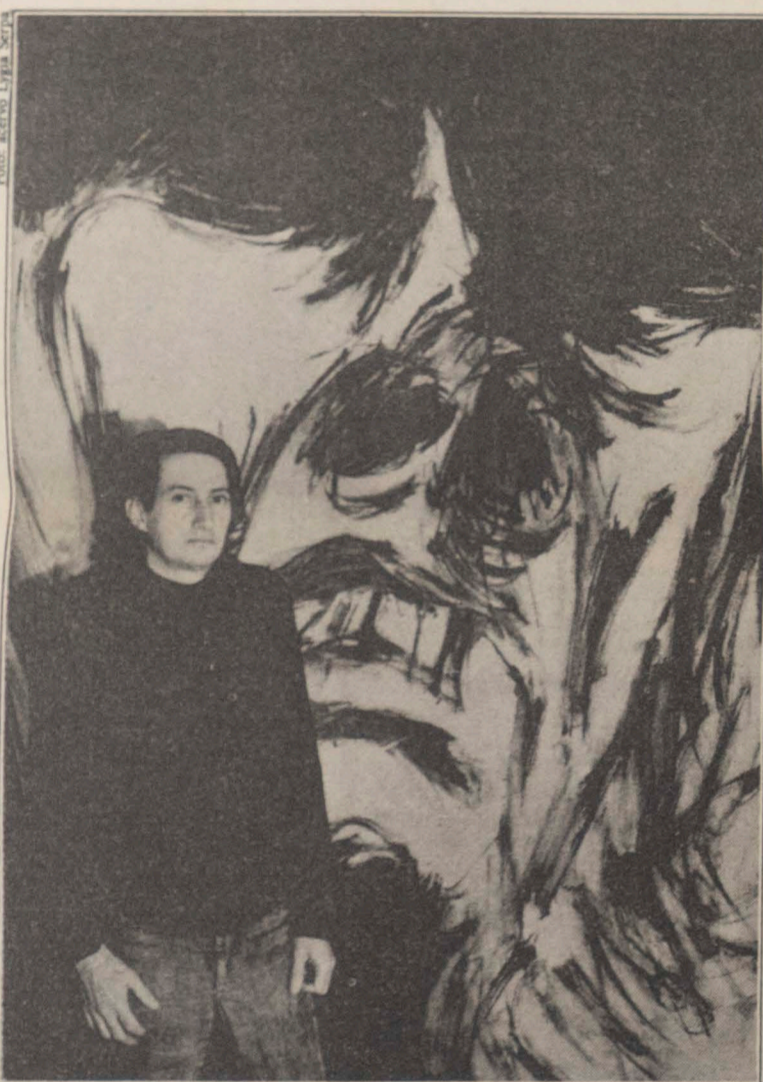
Não fui seu aluno no MAM, como o Hélio Oiticica, por exemplo. Ele tinha essa coisa da exigência. Era extremamente exigente com os artistas e os seus alunos. Agora estou me lembrando do primeiro contato que tive com ele, que foi duro, frio. Eu havia levado à casa dele uma série de desenhos sobre papel ofício com lápis cera e guache. Na ver-

Carlos Zílio, artista plástico



Fui aluno dele a partir dos nove anos de idade até ele morrer. Com 19 anos, eu desenvolvia desenhos e projetos em sua presença. Serpa foi a pessoa mais genial que eu conheci. Até hoje ele aparece para mim nos momentos que preciso. Ou seja, entrando no subconsciente. Ele era espalhador da cultura modernista.

Gerald Thomas, teatrólogo



Ivan Serpa junto a uma tela grande da fase negra

Era apaixonado pelo seu trabalho. Ele era divertido, ficava nervoso com os erros dos outros. Foi a pessoa mais importante da minha vida

Gerald Thomas

A obra do Serpa tem um senso de limite e de término tão exato e tão apurado! Tudo o que fazia era bom, pertencendo a qualquer fase ou escola. Se, por um lado, não tinha a expressão de impacto, tinha uma expressão plástico-estética tão rica que tornava a obra boa. Daí, me parece, derivaram os grandes "acabamentos" do Hélio Oiticica. Aquele dom de não deixar a coisa solta transbordar. Na verdade, não havia dispersão. Não se trata propriamente de artesanal. Serpa era uma síntese misteriosa, da cor, ou de qualquer coisa perdida naquele espaço mas, primordialmente, era o efeito de não deixar aquela coisa acha-

da, a principal, a exata, escapar. Ele jamais fugia daquilo a que se propunha naqueles momentos de criação. O Serpa era um homem denso e a arte era a vida para ele. Resumindo: Serpa não deixava cair no vazio a dispersão. O grande equívoco em relação a ele é atribuir esse conceito pejorativo de artesão. Não se pode aplicar a ele esse carimbo de artista de metiê. Aonde está o metiê? O metiê está na zona!

Por que ele ganhou o Prêmio Nacional de arte abstrata na Bienal de São Paulo? Era a introdução do Concretismo no Brasil. Mudou a trajetória estética do Brasil, naquele momento. Existe também um tipo de crítica feita ao Serpa, a de que mudava constantemente de fases. Acho até que isso é uma grande vantagem. Era a premonição dessa onda multimídia. Ou, melhor dizendo, a "pré-munição" do multimídia.

Serpa não fumava, não bebia, era extremamente regrado. Na arte, não. Na vida, era livre em tudo. Fez pintura em escadas, desenhos, objetos, e ganhou em quase todas as fases e tendências da arte da segunda metade do século. Usava tudo o que era

possível em arte. Até Coca-Cola como pigmento, como tinta! Isso ele fez, uma vez numa casa burguesa de São Paulo. Havíamos viajado juntos de trem para lá. Foi aí que eu senti que, para ele, na arte não tinha censura... Um experimentador. Estávamos umas seis pessoas naquela casa em São Paulo. Na falta de atividade daquele clima burguês da casa de um banqueiro, o Serpa resolveu animar o ambiente, pedir papel e lápis e usou Coca-Cola e café porque naquela casa imensa que tinha de tudo, faltava tinta e ele queria criar de qualquer maneira.

Ivan Serpa foi um dos artistas precursores da arte construtiva no Brasil, que foi uma revolução estética na época. Ele chegou a pintar com tinta de automóvel, o que era outra revolução. Como professor, uma geração saiu de suas mãos

Lygia Pape, artista

O Serpa era extremamente profissional e, quero ressaltar, era excelente bom caráter. Formou várias escolas, ensinou uma geração de artistas, criou muitas pessoas. Também se expôs literalmente, se expressou como pioneiro de certas correntes aqui no Brasil. De repente, aos cinquenta anos de idade, passa a borracha nisso tudo, quer chegar ao nada. É sua última fase. Os últimos trabalhos de Serpa, de pequenos quadros, de quadradinhos mesmo, era a busca dele de chegar ao nada. Eu entendo isso como uma borracha total, um desprender-se de todo o repertório artístico em busca de uma invenção, uma invenção da arte.

No final da vida, ele voltou para o construtivo, que denominava geomântica, de raiz mística

Lygia Pape, artista

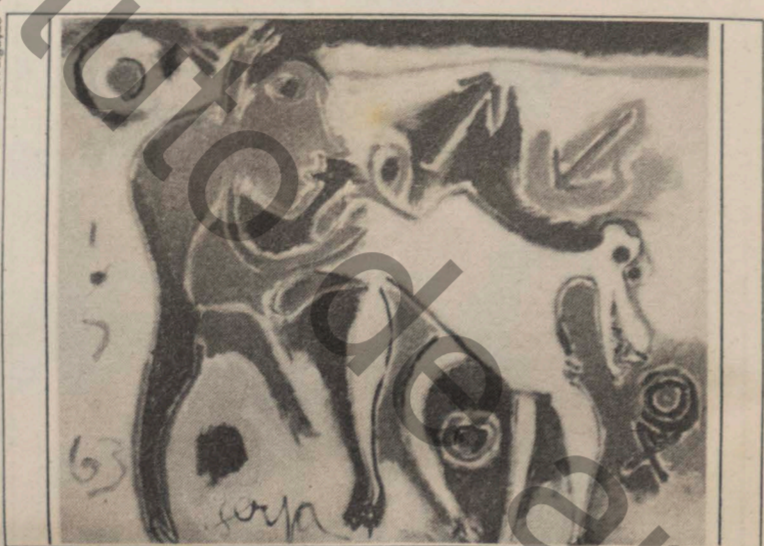
No sentido poundiano, Serpa era um mestre, um homem que combinou um certo número de novos processos detoadados pelos inventores e que os utilizou tão bem ou muito melhor do que eles.

(Depoimento a Carlos Emílio)

Artista plural com um toque singular

Mestre severo, exigente, formador de uma geração. Vaidoso e ciumento, tentava superar todos os desafios, mas tudo o que fazia era admiravelmente bem feito

Frederico Moraes



Bichos, de 1963

Personalidade complexa a de Ivan Serpa. Para início de conversa, ele era vários. Havia o professor (de crianças e adultos), o líder da corrente geométrica e fundador do Grupo Frente e o artista, que também eram muitos. De saúde frágil, tinha um defeito físico congênito e morreu, relativa-

causos dos artistas e da arte, e, sobretudo, pintava obsessivamente. Artesão metucioso, consumia dias e semanas na realização de um único quadro.

Começou a ensinar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro antes que tivesse sua sede. Formou várias gerações de artistas. Como professor era duro e

Serpa foi uma das pessoas que mais marcaram a minha visão do mundo das artes como um todo. Como professor, ele incentivava o aluno, fornecendo dados e respeitando, ao mesmo tempo, vertentes absolutamente diversas entre si. Era um formador de artistas e não de copistas

Telma Mello e Souza, curadora da cinemateca do MAM

mente jovem, de uma doença de nome poético: sopro no coração. Apesar disso, foi um trabalhador compulsivo: ensinava, reunia pessoas em torno de si, sobretudo jovens, estava sempre nos jornais e tevês a dar entrevistas, defendendo as

autoritário, um verdadeiro carrasco, dizia Elisa Martins da Silveira, sua aluna, que teve trabalhos rasgados diante de outros colegas. Sentiu-se muitas vezes humilhada, mas, apesar disso, reconhecia: ele era um ótimo professor. Crianças e ve-



Mulher e Bicho, de 1965



Dossiê

Este pluralismo de Serpa poderia ser explicado de muitas maneiras — a psicologia complexa do artista, a influência do professor, a pressão do meio cultural e os modismos internacionais (Frederico Moraes)

Ele era professor do MAM e eu uma artista muito jovem, com cerca de 15 anos. Como aluna, posso testemunhar que ele não era um professor rigoroso — antes, pelo contrário. Dava total liberdade de criação. Era essa uma característica sua. Rigidez, senti na Escola Nacional de Belas-Artes. No ateliê de Serpa havia liberdade de criação, o informalismo imperava

Márcia Barroso do Amaral, artista

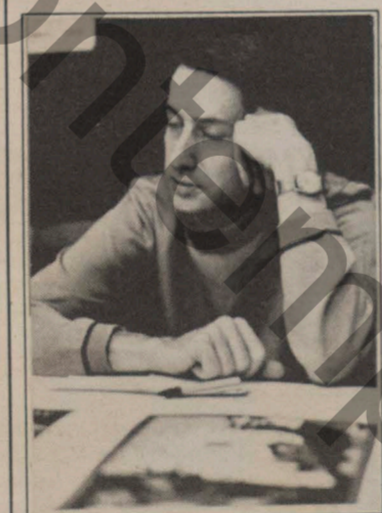
hos, artistas em formação, tratava a todos com a mesma severidade. Sua forma de ensinar arte para crianças, certamente seria contestada, hoje, por arte-educadores. Sempre tive a sensação de que ele nunca quis preparar as crianças para a vida, através da arte, mas formar artistas geniais, para a sua glória e a do país. Conheci alunos que saíram traumatizados de suas aulas e que desistiram definitivamente de fazer arte. Era vaidoso e ciumento, muitas vezes mimetizando em suas telas aspectos da inventividade de seus alunos. Agia assim, também, em relação às correntes artísticas vigentes, como se quisesse provar, a todo instante, que era capaz de superar qualquer de-

ção da arte geométrica no Brasil. De fato, estimulou a realização da I Exposição Nacional de Arte Abstrata, realizada no Hotel Quitandinha, em Petrópolis, 1953, idealizada por Edmundo Jorge e Décio Vieira, este premiado juntamente com Lygia Clark. E no ano seguinte, agrupou o melhor que tinha entre seus alunos e artistas jovens no Grupo Frente, que realizou exposições no Rio de Janeiro e também no interior do Estado.

Mas a composição do grupo já indicava um certo ecletismo (Elisa Martins e Carlos Val, por exemplo), que não apenas traía o interesse de Serpa pela arte infantil, "primitiva" ou dos loucos (tudo isso que Mário Pedrosa definiu como

Como artista, aprendia com as crianças, que não tinham o tolhimento natural dos adultos. Se ele era severo com eles, ficava paternal com as crianças

Orlando Bessa, marchand



Serpa medita em seu ateliê

safo. E na verdade, tudo o que criava era admiravelmente bem feito.

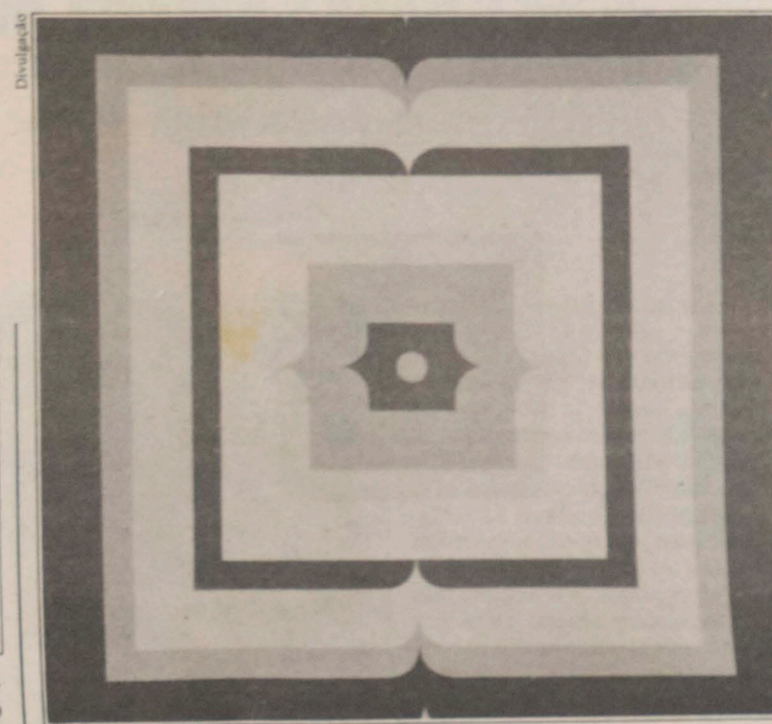
Foi um líder incontestado de sua geração, lutando contra a figuração portinanesca

Um dos roteiros dos fins-de-semana era a ida ao seu ateliê. Comecei, então, minha atividade de pequeno colecionador dos admiráveis cartões de Natal que Serpa fez, um primor de construtivismo

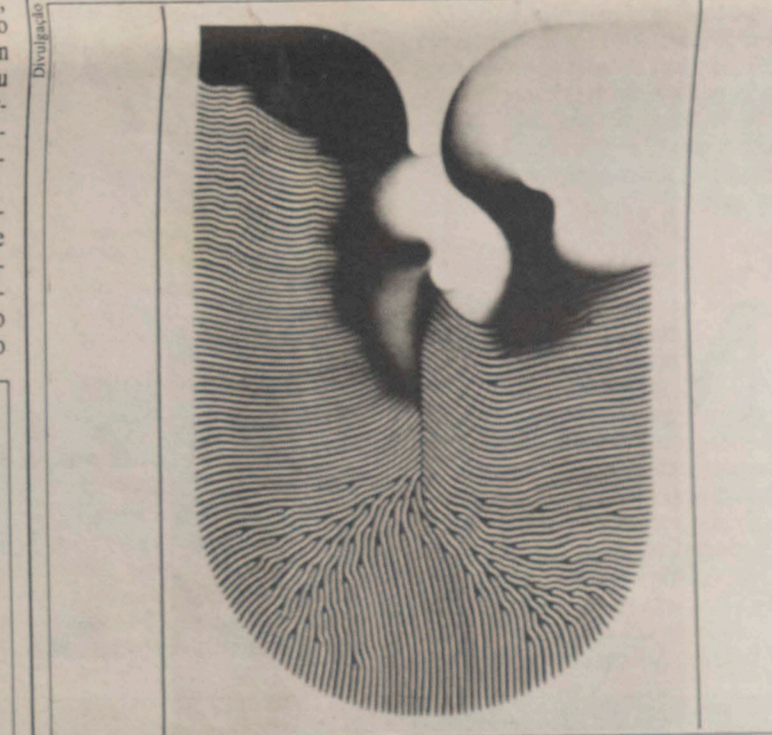
Alfredo Souto de Almeida, marchand

ou de Di Cavalcanti, no início dos anos 50. Sua contribuição foi especialmente significativa na fase inicial de implanta-

explica os desdobramentos posteriores na obra de Aluisio Carvão, Décio Vieira, Lygia Clark e Oiticica, ou, em sentido



Uma obra da colorista série Manguiera



Obra da série Op-Erótica, de 1970



O ateliê: lugar de encontro entre artistas

mais amplo, a notável influência que exerceu e ainda exerce na arte brasileira. Apesar de estar sempre com um ou vários livros à mão, onde estivesse, Serpa não era exatamente um intelectual ou teó-

Serpa

rico da pintura. Não foi um polemista brilhante, como Waldemar Cordeiro, nem tinha a ousadia criativa de uma Lygia Clark. Ele foi verdadeiramente um artista-artesão, com um domínio absoluto de seus meios expressivos. A pintura era para ele um ofício e não um exercício intelectual no sentido, por exemplo, da arte conceitual.

Chegou a fazer algumas experiências vanguardistas (desenhos feitos à máquina de escrever, desenhos-textos, móveis-objetos contendo em seu interior módulos de madeira e espelhos que multiplicavam barrocamente o espaço), bem como aquela série admirável de colagens a alta temperatura, fruto de sua experiência como técnico em restauração de livros na Biblioteca Nacional. Mas rapidamente retomava a pintura.

Talvez tenha sido o primeiro artista plural no Brasil. Foi geométrico (concreto, geomântico, amazônico, manguieirense, ótico), informal (privilegiando ora o

Serpa foi um pai amantíssimo. O filho tossia à noite e ele se levantava para ver, com todo o carinho. Como marido, foi mais que isso — foi um amante. Entre nós havia um verdadeiro namoro

Lygia Serpa, mulher de Ivan Serpa

gesto, miniaturizado em pequenos papéis ou cadernos, ora a matéria corroída como se comida pelos cupins, em telas enormes) e figurativo (a magnífica fase negra, com figuras monstruosas, ou a Nova Figuração, exposta em Opinião 65). Uma exposição completa da obra de Serpa, que não privilegie apenas certas fases e épocas, deixará claro, para o visitante, este pluralismo, mais surpreendente hoje que à sua época, especialmente para as novas gerações de artistas, que se formaram sem qualquer sentimento de culpa, deslizando pelos ismos da história da arte como um barco à deriva, nômades entre estilos e tendências.

Este pluralismo de Serpa poderia ser explicado de muitas maneiras — a psicologia complexa do artista, a influência do professor, a sobrevivência profissional, a pressão do meio cultural brasileiro e os modismos internacionais, mas não disponho de mais espaço.

Depoimentos colhidos por Alberto Silva

Cinema

Negro sobre negro

No Festival de Berlim, o filme de Spike Lee, *Malcolm X*, mostra de maneira épica a história do líder negro carismático e que serviu como contraponto ao novo cinema neo-realista dos africanos

José Carlos Avellar

Quando acende na tela, *Malcolm X* pega fogo. Na imagem a bandeira americana por baixo dos letreiros de apresentação se desfaz em chamas. No som a voz de Malcolm anuncia a disposição de lutar com todos os meios necessários para que os homens negros sejam respeitados, agora, hoje, nesta sociedade, neste planeta, já.

Aceso o pavio, o espetáculo corre como um fogo artificial. Os personagens vestem roupas super coloridas, falam cantando e caminham dançando enquanto a câmera faz vistosos malabarismos no ar: voa rente ao chão, passa por cima de carros e por baixo de pontes, atravessa a porta de barbearias e de salões de baile. Enquanto mostra os anos 40 em torno de Malcolm o filme é todo colorido e vibrante, e não por acaso a cena marcante desta primeira parte é o baile em que Shorty, o amigo baixinho de Malcolm interpretado por Spike Lee, dança com uma mulher enorme de gorda e termina meio enganchado nos seios dela. O que na abertura explode em chamas como uma declaração política continua pagando fogo como um espetáculo.

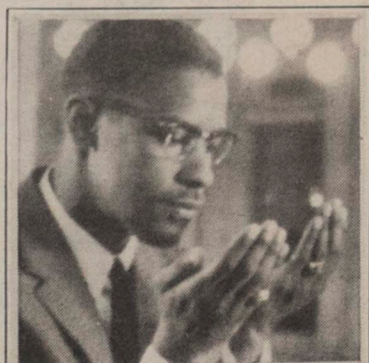
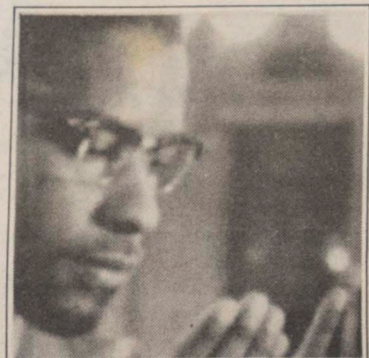
"Na América ninguém mencionou a imagem de abertura", disse Spike Lee no Festival de Berlim em fevereiro último. "Foi como se não tivessem visto a bandeira em chamas". Difícil não ver. A bandeira ocupa a tela inteira, e fica lá longo tempo, presença mais forte que a voz que corre por trás e as letras que passam na frente dela. Quando parece que vai ficar ali para sempre, começa a pegar fogo — é como se a tela inteira estivesse em chamas. Quando parece que vai se desfazer de todo, o fogo se apaga e a parte central permanece intacta, um grande X de listas vermelhas e brancas e com estrelas sobre um fundo azul numa das pontas. "Querida a abertura já dentro do conflito, e esta parece-me uma boa maneira de começar", de estender a todo o país a proposta de Malcolm: "adotar o sobrenome X como uma rejeição do nome imposto pela escravidão e como uma referência a sua desconhecida identidade africana."

Das co-produções particularmente significativas — uma entre o Senegal e a França, *Guelwaar* de Ousmane Sembene, outra entre Ghana, Burkina Faso, Estados Unidos e Alemanha, *Sankofa* de Haile Gerima — mostraram dois confrontos entre o negro que procura se fixar nos espaços propostos pela sociedade européia ou americana e o que parte em busca de uma identidade africana ainda não definida, ainda incógnita, ainda um X. Sembene conta a história de um homem que volta ao Senegal para o enterro do pai com um passaporte francês e se apresenta como um cidadão da comunidade européia ("um branco; meio escuro mas branco", comenta um policial). Gerima, a história de um modelo negro americano em Ghana, possa pela primeira vez para fotos de mo-

da numa velha fortaleza outrora usada pelos colonizadores para aprisionar os negros sequestrados para trabalho escravo na América. Sembene mergulha seu personagem nas palavras do pai que acabara de morrer: o pior do subdesenvolvimento não é a miséria, a fome, a corrupção, ou a violência, mas a renúncia a inventar soluções para os seus problemas. O pior é a espera passiva de ajuda de fora, é habituar-se a repetir de cabeça baixa obrigado, obrigado, obrigado. Gerima mergulha sua personagem no passado, na escravidão, que ela vive como um pesadelo, como um transe, como sofrimento presente, como descoberta da necessidade de manter um olho no passado para melhor enxergar o futuro.

Nem tão baratos quanto o filme de Spike Lee nem tão baratos quanto os africanos, os filmes de Kaplan e Sayles são espetáculos montados para suas atrizes (Michelle Pfeiffer e Mary McDonnell, ambas indicadas para o Oscar). A questão negra se reduz na verdade a um suporte para as personagens em primeiro plano.

Nem o carnaval proposto por Spike Lee nem a festa mais bem comportada proposta por Kaplan e Sayles, os filmes africanos quase nem parecem um espetáculo, isto é: não são iguais aos espetáculos que encontramos com maior frequência nos cinemas e na televisão. Trabalham com intérpretes não profissionais, gente das aldeias e das cidades que reconstituem seu cotidiano diante da câmera. São uma espécie de teatro ao ar livre, palco aberto para todos os lados e cortado por uma câmera com frequência solta na mão do fotógrafo. Têm uma atmos-



fera próxima daquela inaugurada pelo neo-realismo italiano, e um modo todo particular e carinhoso de enquadrar pessoas e paisagens: personagens e cenários interessantes não propriamente como modo de figurar uma história livremente inventada, mas sim como pretexto para mostrar aquelas gentes e paisagens de verdade, circunstancialmente, naquele instante, trabalhando para um filme, para dar vida a uma ficção livremente inventada.

O filme de Spike Lee, ao contrário, não é nada discreto. É grande, 3 horas e 20 de projeção, e luta com todos os meios necessários para se expressar como um superespetáculo: ação, cores, música, dança. "Partimos da autobiografia de Malcolm X tal como contada a Alex Haley. Seguimos com fidelidade os fatos, mas ao mesmo tempo não queremos fazer um documentário e por isso tomamos algumas licenças artísticas, necessárias para construir uma forma épica", disse Spike Lee em Berlim.

Mostrar o menino Malcolm afastado da família depois da morte do pai, assassinado num conflito racial; e o estudante Malcolm sonhando ser um advogado, mas aconselhado pelo professor a aprender carpintaria, a dedicar-se a uma profissão mais adequada para ele: carpinteiro, como Jesus; e o jovem Malcolm com roupa colorida e cabelo esticado como o dos brancos; e Malcolm quando ainda assinava o sobrenome Little e era conhecido pelos apelidos de Vermelho ou Satan na margem destinada aos negros nas grandes cidades.

"So através de uma forma épica poderíamos apresentar às novas gerações esta inci-

vel história de um homem que saiu da escória da sociedade, passou um tempo na cadeia, reeducou-se e chegou ao topo. Malcolm X foi três ou quatro ou cinco diferentes pessoas. Sua constante busca da verdade fez com que ele se transformasse muitas vezes. Seria injusto contar apenas uma parte de sua vida".

Um filme nada discreto. Um espetáculo. Mas, como os quatro africanos exibidos ao lado dele, preocupado, digamos assim, em colocar o preto no branco. Do primeiro trecho colorido e movimentado *Malcolm X* salta para uma segunda parte quase sem cores e sem luz, para os uniformes, as celas escuras e o pátio sombrio do presídio. E daí para um terceiro tempo, o mais longo de todos, longo e quase parado o que vai da saída da prisão, em 1952, ao assassinato, em 1965; a câmera fica então colada nos discursos em que Malcolm conclama os negros a lutar, com todos os meios necessários, pelo respeito, dignidade e recuperação de uma identidade afro-americana.

No meio dos discursos um *clipe* que resume bem a questão: na porta da universidade uma jovem estudante branca se aproxima de Malcolm, se diz sua admiradora, pergunta o que pode fazer para participar da luta pela dignidade do negro americano, e fica desconcertada com a resposta seca: "Nada". O que a princípio parece uma provocação gratuita, como a queima da bandeira na abertura do filme, na verdade carrega uma ambiguidade. Como as chamas que se apagam num X, o "nada" tem um duplo sentido. Spike Lee retoma de modo mais espetacular o que Sembene sugere em *Guelwaar*: a identidade negra afro-americana, o X, não se soluciona tomando como referência a simples oposição à cultura branca que gerou o colonialismo, a escravidão, o racismo. Vem de dentro. Não é coisa que se receba de fora para depois agradecer.

Berlim de algum modo percebeu esta questão discutida em *Malcolm X* e nos outros seis filmes programados em torno dele. E tomou estas imagens dos conflitos raciais nos Estados Unidos como uma representação daqueles outros que explodem agora na Europa de um modo geral, na Alemanha de modo bem particular. Viu estes filmes com a atenção meio desviada para Sarajevo (no programa oficial o documentário *Um dia na morte de Sarajevo*, de Thierry Ravalet e Alain Ferrari) meio desviada para o que se passa agora nas ruas da cidade (na mostra paralela do Forum quatro documentários em vídeo num programa intitulado *Racismo na Alemanha*). E ainda, viu as discussões em torno da identidade afro-americana como uma representação do problema que a Europa vive de maneira bem aguda em torno do audiovisual neste momento em que trata de promover a sua unificação: os europeus, nos cinemas e nas televisões, se identificam como americanos, vêem quase exclusivamente filmes americanos.

Arquitetura

Um precursor do Modernismo

Atílio Correia Lima, morto há cinquenta anos, foi o criador da Estação de Hidroaviões, hoje o Clube da Aeronáutica, e pioneiro do urbanismo moderno com o traçado da cidade de Goiânia

Lilian Fontes

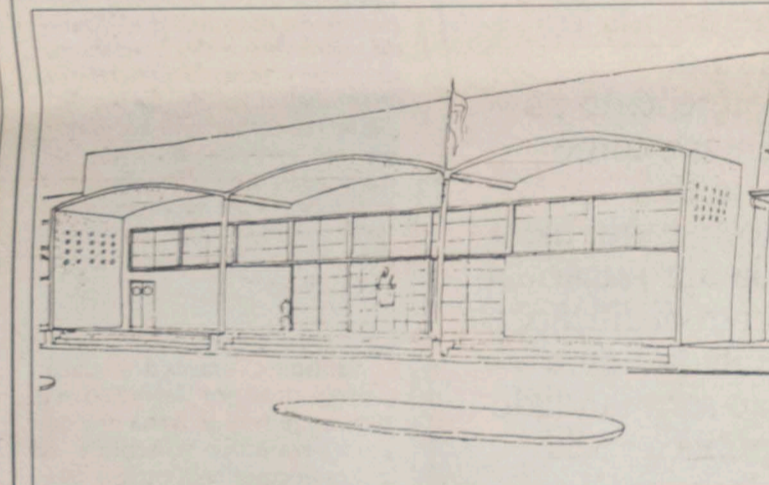


Escada interna do Clube da Aeronáutica: arrojado em concreto

Convém lembrar de Atílio Correia Lima, arquiteto e urbanista que, no período de 1930 a 1943, desenvolveu projetos de grande significado. Neste momento, em que vivemos a era da preocupação ecológica nos levando a avaliar as interferências no espaço urbano, o crescimento desordenado das cidades, devemos lem-

para que arquitetos como Atílio Correia Lima, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, J. M. Moreira, A. E. Reidy pudessem colocar em prática suas idéias, e aplicá-las na concepção das cidades.

Atílio era filho do escultor José Correia Lima e essa convivência, os dias em que provavelmente passara no ateliê do pai, vendo-o traçar no papel um objeto para depois compô-lo



Projeto para a estação de passageiros do Cais do Porto

brar deste arquiteto que na sua curta carreira deixou uma obra com caráter de autêntico pioneirismo.

Em 27 de agosto deste ano, fará cinquenta anos da sua morte, morte prematura ocorrida num desastre aéreo quando voltava de São Paulo, onde havia ido traçar as metas de um novo projeto. Esta perda irreparável, atingiu de um golpe uma geração de arquitetos que vinha fazendo um movimento de desenvolver um novo olhar dentro da cultura brasileira, e Atílio, que na Semana de 22 estava então nos seus resplandecentes vinte e um anos, viveu o auge de sua carreira alimentada por este espírito criativo que marcou o país, cujo propósito era o de fazer emergir uma nova concepção social capaz de adequar as novas idéias que surgiam na Europa com a nossa realidade.

Era uma época efervescente, estávamos em pleno desenvolvimento industrial, as cidades ainda estavam se formando. Este clima renovador deu espaço

dando forma e volume, desenvolveu nele a noção de como associar a beleza à proporção que mais tarde será sentida em seus projetos. Em 1919, inscreveu-se na Escola Nacional de Belas-Artes, que já dispunha, além dos cursos de Pintura, Escultura e Gravura, o de Arquitetura. Em 1925, recebeu o diploma de engenheiro-arquiteto, sendo premiado com a Medalha de Ouro, conquistando a seguir o Prêmio de Viagem à Europa, passando cinco anos em Paris, onde fez o curso de Urbanismo na Sorbonne. Sua tese de formatura, *"Aménagement et extension de la Ville de Niterói"*, considerada a melhor, mereceu ser publicada já que o prêmio em dinheiro não podia ser dado a um aluno estrangeiro. Este episódio veio honrar a sua carreira dando provas de seu brilhantismo. Voltando ao Rio, foi convidado por Lúcio Costa, para lecionar a cadeira de Urbanismo, recém-criada na Escola de Belas-Artes, inaugurando assim o ensino de Urbanismo no Brasil.

Arquitetura

“Sentimos, através dos relatórios escritos por Attilio, o seu espírito inovador, a sua preocupação em atuar no sentido de criar um equilíbrio entre o crescimento das cidades e o ambiente”

“Embora não executados, os seus projetos para a urbanização de Recife e Niterói são dos mais notáveis, merecendo o último, apresentado na França como tese de formatura, além da aprovação com distinção, a subida honra de ser mandado publicar pela Sorbonne”

(Carlos Leão, em 1943)

Entre seus trabalhos de maior vulto, dentro da área de urbanismo, podemos citar: o plano da cidade de Goiânia, capital do Estado de Goiás; o plano para os conjuntos residenciais da Várzea do Carmo e de

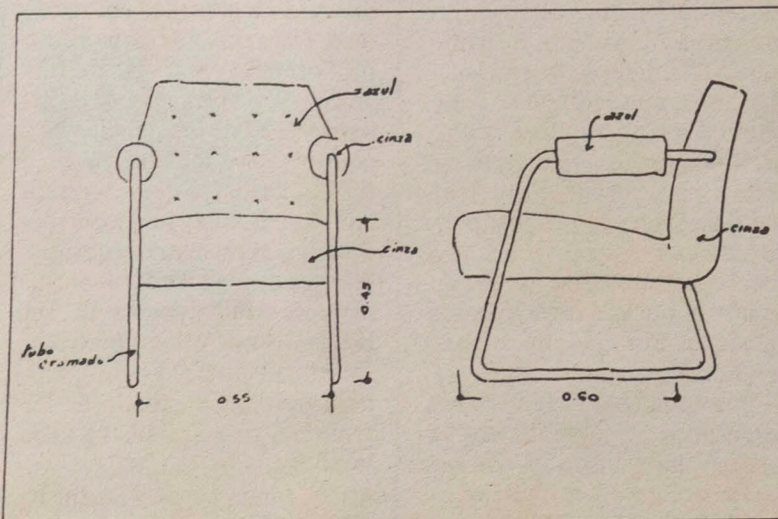
Heliópolis, ambos em São Paulo e o plano regional de urbanização do vale do Paraíba, na área compreendida entre Barra Mansa e Pinheiros, no Estado do Rio de Janeiro. Sobre esta última obra, escreveu o seguinte texto:

“É o primeiro trabalho desta ordem realizado no Brasil, visando prever o desenvolvimento de vasta área de influência da indústria básica de nossa independência econômica. A finalidade precípua é de coordenar o desenvolvimento de um critério preestabelecido, de forma tal que a economia seja racionalmente aproveitada, que os transportes sejam facilitados, a habitação seja salvaguardada de vizinhanças nocivas e, finalmente, que as reservas sejam respeitadas.”

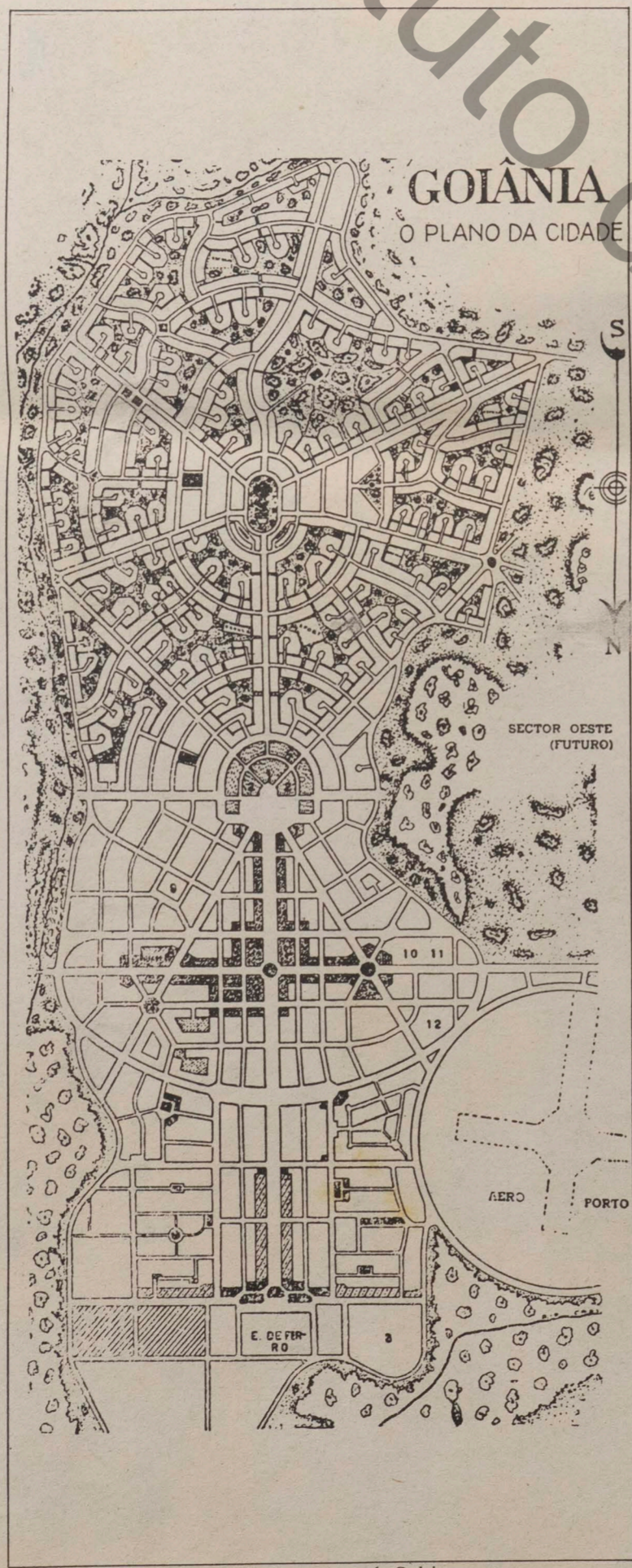
Sentimos, através dos relatórios escritos por Attilio, o seu espírito inovador, a sua preocupação em atuar no sentido de criar um equilíbrio entre o crescimento inevitável das cidades e o meio ambiente.

Um outro exemplo, está no último relatório que escreveu: o parecer sobre o plano da Cidade Operária da F.N.M., datado de 24 de agosto de 1943:

“No presente, com o desenvolvimento industrial e progresso científico, não é justo que se perca e desperdice material com sistemas passadistas e erradamente considerados como consentâneos com a natureza humana.”



Cadeiras para a Estação do Cais do Rio de Janeiro



Plano da cidade de Goiânia, modificado por Armando Godoi

O homem evolui e se transforma continuamente e aí está a moda como exemplo frisante modificando-se inúmeras vezes numa só geração. O homem é um ser sociável por excelência e como tal progressista, adaptando-se facilmente às inovações que o meio ambiente lhe traz, desde que lhe proporcione maior conforto e estabilidade social.”

Attilio não só marcou sua eminente presença como urbanista, como deu demonstrações de sua sensibilidade ao criar espaços arquitetônicos de rara beleza.

“A habitação coletiva será, não uma transformação de hábitos, mas apenas uma adaptação a um nível de vida superior”.

(Attilio Correia Lima in Plano da Cidade Operária da FNM)

O mais conhecido é, sem dúvida, o edifício originalmente destinado à Estação de Passageiros de Hidroaviões, dentro do conjunto do Aeroporto Santos Dumont, concebido em colaboração com Jorge Ferreira, Thomaz Estrella, Renato Mesquita dos Santos e Renato Soeiro.

O projeto previa a utilização do térreo para passageiros em trânsito, enquanto o pavimento superior consistia num restaurante, ligado a amplo terraço com vista sobre o mar. Os pavimentos interligados por duas escadas caracol, criou um interessante jogo de volumes, luz e sombra.

A fachada norte foi toda envidraçada dando total visibili-

dade do embarcadouro. A forma estrutural do projeto, a utilização do vidro na fachada, o pavimento elevado sobre pilotis, demonstram a aplicação da concepção moderna que surgiu na época com o Manifesto Da Arquitetura Funcional, escrito em 1925 por G. Warchavchik e inspirado na doutrina de Le Corbusier, cuja preocupação era de criar uma arquitetura racionalista.

“Do mesmo modo que, como arquiteto, resistiu ao domínio das fórmulas arquitetônicas, no urbanismo não se deixou dominar por obsessões formalistas”

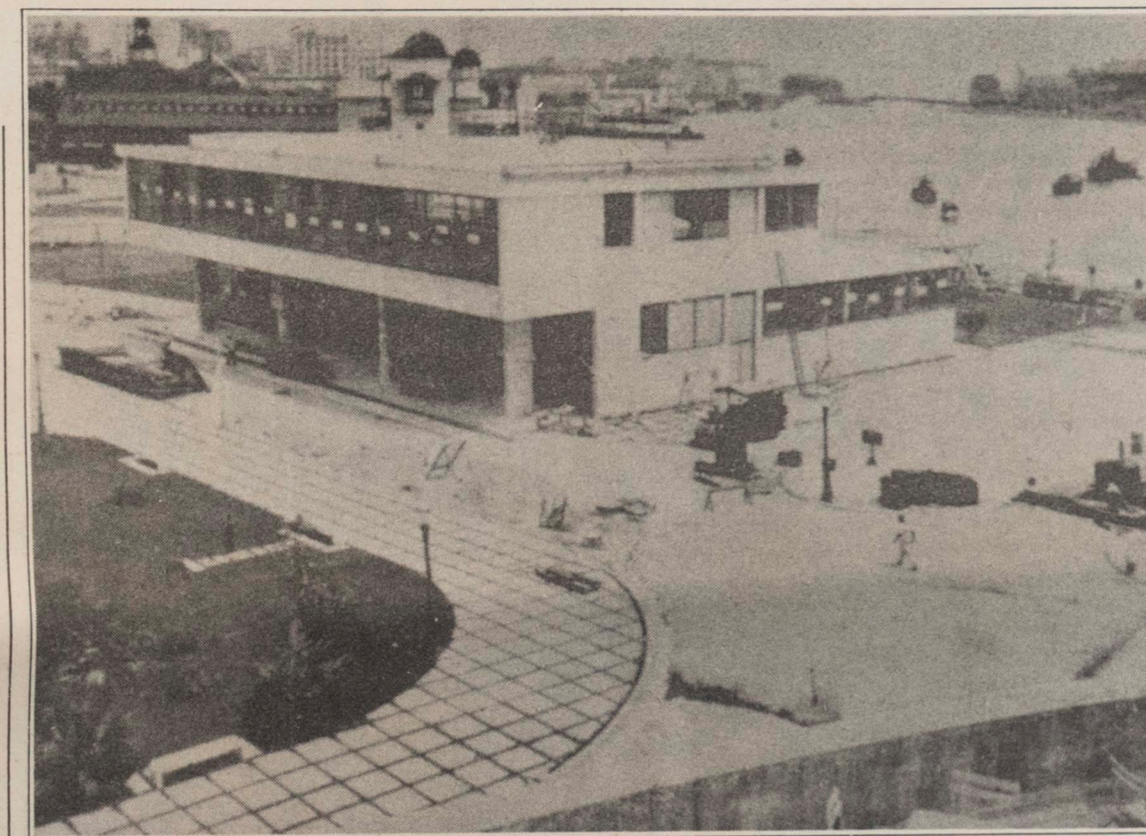
(Rodrigo M. F. de Andrade)

Posteriormente, desativado o transporte de hidroaviões, o prédio, passou a ser utilizado como restaurante do Clube da Aeronáutica, sofrendo alterações lamentáveis, como o fechamento da varanda do 2º pavimento e a completa descaracterização do jardim. Além disso, a construção de um viaduto em frente ao prédio prejudicou gravemente a visão do edifício.

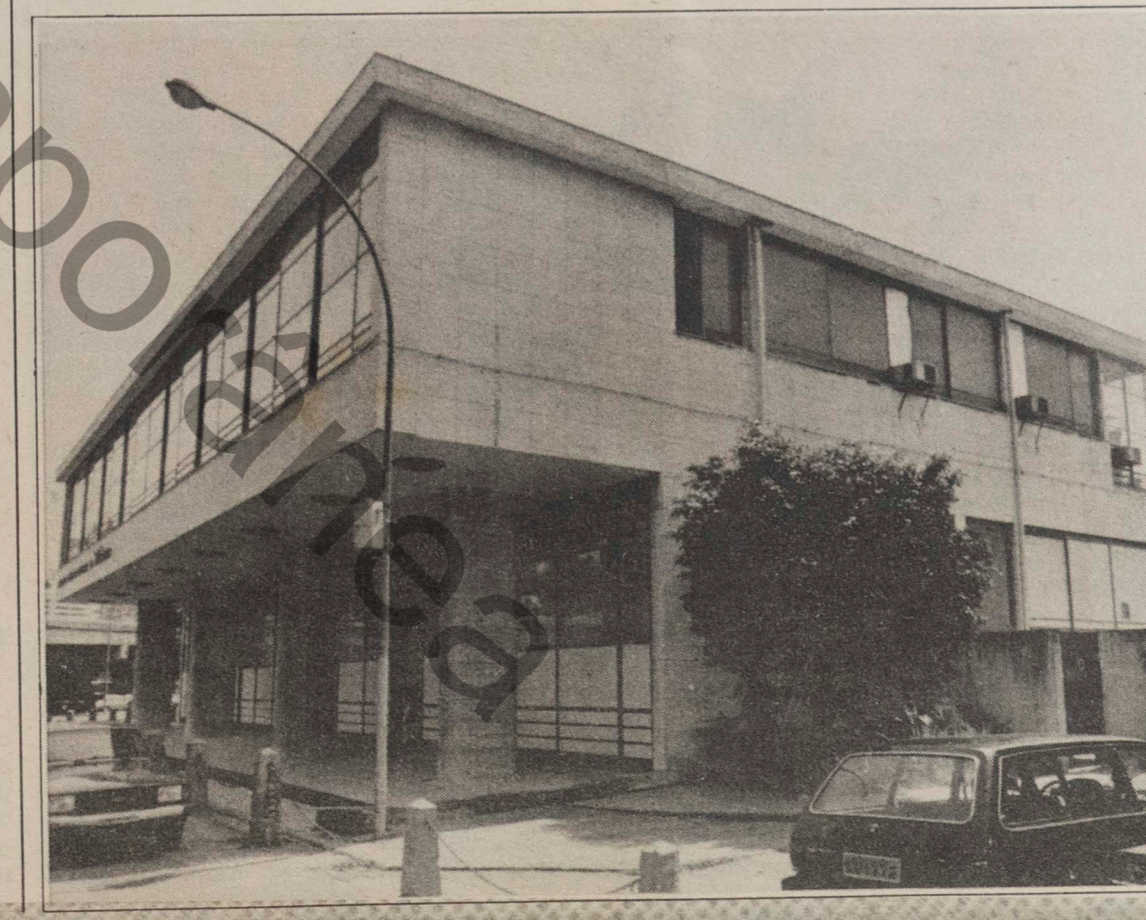
Falando deste jardim, é interessante ressaltar que Attilio Correia Lima foi também um dos precursores do paisagismo no Brasil, introduzindo plantas típicas brasileiras na composição dos jardins. Burle Marx, ainda novo, teve contato estreito com Attilio com quem pôde trocar informações preciosas.

Outro projeto importante do arquiteto foi a estação de passageiros do Cais do Porto do Rio de Janeiro, onde soube aproveitar a estrutura metálica para criar um espaço amplo e funcional.

“É interessante ressaltar que Attilio foi também um dos precursores do paisagismo no Brasil. Burle Marx, ainda novo, teve contato estreito com o arquiteto, com quem trocou informações”

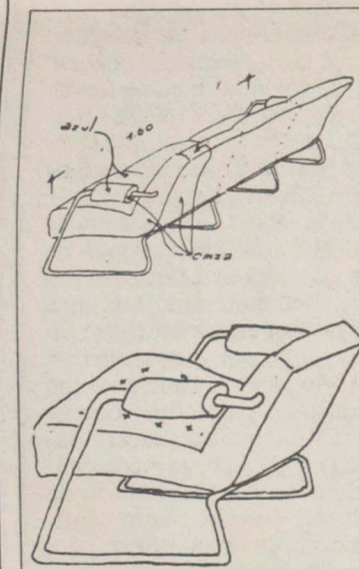


Antes: criado para ser a Estação de Passageiros de Hidroaviões, o prédio tinha o pavimento elevado em pilotis, inspirado em Le Corbusier e um amplo jardim com plantas típicas brasileiras, que anunciava Burle Marx. Hoje (E): o prédio, descaracterizado pertence ao Clube da Aeronáutica, deslocado do seu entorno original, e onde funciona um restaurante.



Pena que as obras que ainda temos construídas deste arquiteto tenham sofrido modificações que praticamente mataram o ensinamento que ele gostaria de passar através de seus prédios.

A casa que construiu para seu pai na Rua Paulo de Frontin, no bairro da Tijuca, que consistia num ateliê para escultura no andar térreo e tendo os cômodos no 2º pavimento, com varanda em curva, marca da arquitetura moderna, foi comprada pelo Banco Nacional.



Attilio também foi criador de mobiliário como mostra o projeto destas cadeiras

A casa ainda existe, embora bastante modificada, tendo sido construído, inclusive, um prédio para atender às necessidades do Banco, que obstruiu totalmente a visibilidade da casa, escondendo um trabalho tão importante dentro da história da nossa arquitetura.

Os tempos são outros e os espaços serão cada vez mais contaminados por este tempo. Foi-se a época em que a situação econômica do país permitia que investimentos fossem feitos na área de arquitetura nos proporcionando espaços generosos, belas edificações.

Os tempos são outros. O crescimento rápido das cidades foi matando os espaços, deixando submersas obras de notável beleza. Por isso, convém lembrar de Attilio Correia Lima, convém passarmos, nós cariocas, pelo atual prédio do Clube da Aeronáutica e pararmos para olhar, simplesmente olhar.

Mário de Andrade no Rio

No centenário de nascimento do autor de *Macunaíma*, a lembrança de um amigo que o conheceu no Rio, quando o escritor, no final da década de 30, desempregado em São Paulo, veio morar e trabalhar numa cidade que amava, mas que não o fez feliz

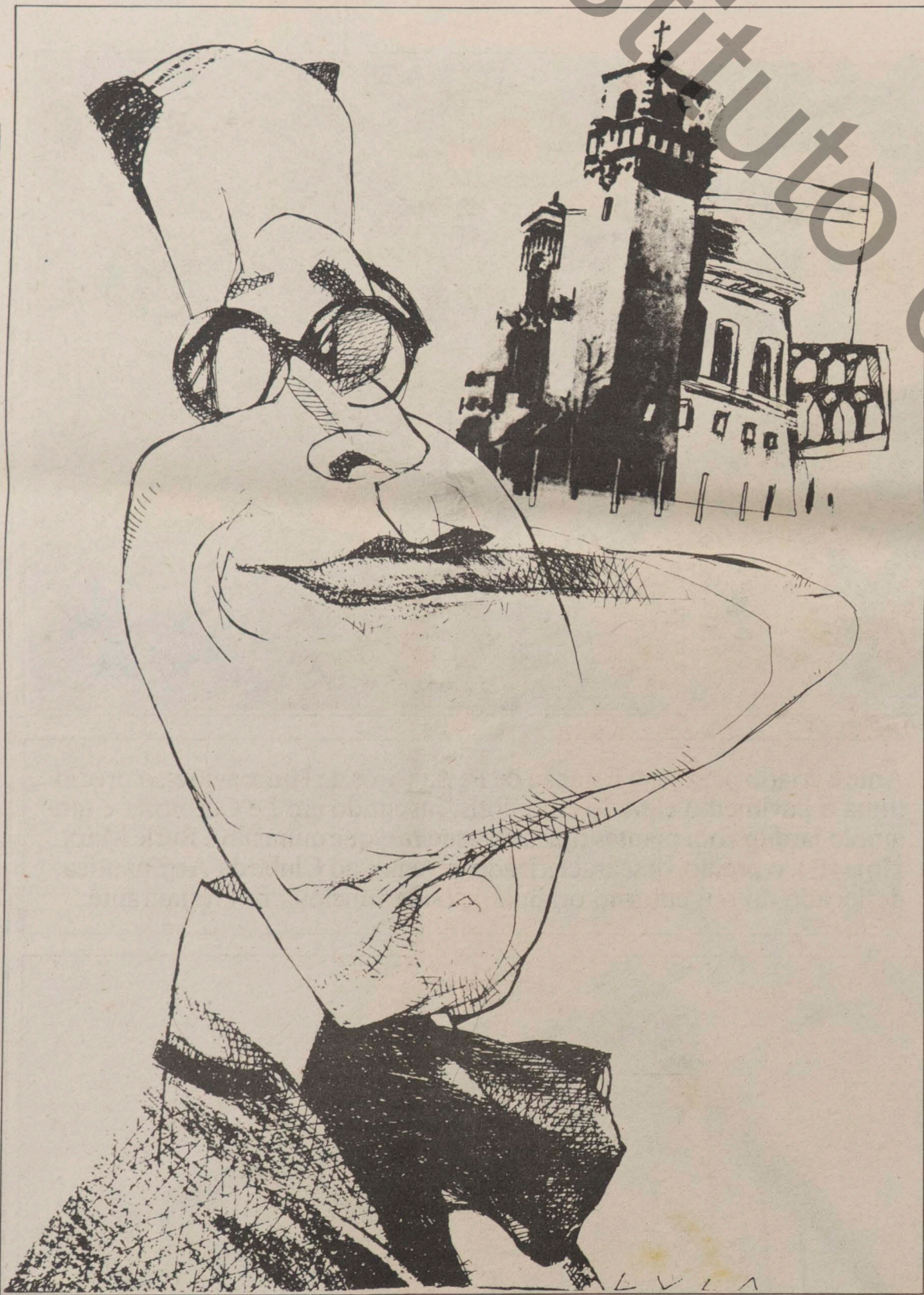
Moacir Werneck de Castro

Por que Mário de Andrade veio morar no Rio de Janeiro no final da década de 30? Como viveu e o que fez aqui? Sou um sobrevivente da turma mais moça que conviveu com ele, o que me tornou rara testemunha ocular ("meninos, eu vi") dessa fase pouco estudada da biografia do escritor paulista. Um acidente cronológico (simples prolongamento do intervalo entre as datas extremas de nascimento e morte) confere ao sobrevivente um prestígio fosco de peça de museu, um bafejo por tabela da glória alheia. Assim seja.

Há uns poucos anos, achei que era o momento de pôr em letra de fôrma o meu testemunho. Escrevi um livro de apresentação das 21 cartas que recebi de Mário. Como indica o título — *Mário de Andrade — Exílio no Rio* — a ênfase maior é posta no período carioca da vida do escritor. Li quanto pude, juntei materiais, arrisquei interpretações, contei o que sabia e soube por outros. Pensei com isso ter encerrado a minha tarefa; mas, como diria o mestre de *Macunaíma*, jacaré encerrou? Agora chega o centenário do nascimento de Mário de Andrade, e acabou-se o sentimento do dever cumprido...

Então, vamos lá. Estamos à incrível distância de 55 anos, que mais parecem anos-luz. Foi em meados de 1938 que Mário de Andrade, já famoso, chegou ao Rio e se instalou num apartamento do Edifício Minas Gerais, rua Santo Amaro, 5, esquina de Catete.

Seu itinerário urbano na então capital da República foi pouco movimentado. Em matéria de moradia e trabalho, não saiu do triângulo Catete-Centro-Santa Teresa. Há registro da presença dele em Laranjeiras, Botafogo, Copacabana, mas não no subúrbio, a não ser o que podia ver das janelas do rápido paulista da Central do Brasil. Também no mapa o risco que deixou foi modesto: uma viagem pelo Amazonas até a fronteira do Peru e duas outras de "turista aprendiz" ao Nordeste; excursão às cidades históricas de Minas, viagem a Belo Horizonte. Nada de Paris ou Florença e outras cidades que amava à distância, nem Buenos Aires e Nova York, de onde lhe chegavam convites. Se sentia a gosto, mesmo, só na sua casa da



Mário de Andrade visto por Lula

rua Lopes Chaves, na capital paulista.

Sua temporada no Rio de Janeiro foi um subproduto do Estado Novo. Não fosse o golpe de 10 de novembro de 1937, o paulista pacato, solteiro, jamais deixaria os cuidados carinhosos da mãe e da tia-madrinha que fazia as vezes de mãe também. O "exílio" resultou de sua exoneração da chefia do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, a que ele se dedicou todo durante três

anos, interrompendo a sua atividade literária. Esse afastamento lhe causou um desgosto muito grande. E foi com a morte n'alma que tomou a decisão de morar no Rio.

Tinha então 45 anos incompletos. Seu bairro paulista, muito exacerbado durante a revolução de 1932, mas já aplacado por esse tempo em suas arestas mais for-

tes, não o incompatibilizava com a capital. Gostava do Rio (escreveu um belo poema sobre o carnaval carioca, já em 1923) para espairar, para ver bons amigos como Manuel Bandeira, Rodrigo Melo Franco, Carlos Drummond, Francisco Mignone, Portinari, Sérgio Buarque. Morar, nem pensava.

De gente mais moça, já tinha conhecido o paulista Guilherme Figueiredo, que pegara em armas na revolução constitucionalista de 32. Agora iria fazer

amizade com o grupo da *Revista Acadêmica*, que tinha nascido da faculdade de Direito e ganhara prestígio como órgão literário. Era dirigida por Murilo Miranda, e de sua redação fazíamos parte Lúcio Rangel, Carlos Lacerda e eu. Tínhamos fumaças intelectuais, e nos animava, a uns mais, outros menos, um saudável esquerdismo juvenil. Nosso estilo de vida era marcado pela boemia e pelo autodidatismo, o avesso do método que seduzia a intelectualidade jovem de São Paulo, interessada na carreira universitária.

A primeira vista, parece estranho que Mário se ligasse conosco. Havia uma diferença de idade de um pouco mais de vinte anos, nossas concepções de vida eram contrastantes. Mas foi talvez o contraste que mais o aproximou de nós. Gostava do convívio dos moços, acostumara-se a ele como professor. E aqueles jovens lhe traziam experiências inéditas: dois deles até já tinham sido presos por atividades subversivas, outros moravam em pensões pobres do Catete, todos viviam ao deus-dará. Achava a vida deles "um espetáculo estranhíssimo", e se maravilhava.

Também os rapazes eram sabidos à maneira deles. Numa escapada a São Paulo, Mário escreve a Murilo:

"Como vocês estão informados! Como vocês sabem coisas! Como vocês lêem livros que eu não leio! Como vocês descobrem, nos mesmos jornais que eu leio, artigos e notícias que eu não consigo descobrir!... Eu venho de outros mundos, sou feito de outros provérbios."

De sorte que não havia propriamente mão única. De mais a mais, os rapazes estavam à frente de uma revista que participava da vida literária, pediam ajuda ao "papa do Modernismo", e ele não se fazia de rogado.

O ponto de encontro ficava a alguns passos da casa de Mário. Era a Taberna da Glória, que ainda existe com esse nome, mas em outro local, mais adiante. A área foi desfigurada pelas obras do metrô. Naquele tempo, a Taberna ficava quase sobre o começo da rua do Catete, em frente ao Palácio Arquiepiscopal, e

tinha cadeiras na calçada. Ali, de noite, era a hora do chope e das conversas e discussões sobre os mais variados assuntos, que podiam ser tanto o samba carioca, o destino da França, a localização da capital da República, como as últimas fofocas (então se dizia mexericos) colhidas na livraria José Olympio.

Tínhamos uma idéia meio vaga das aflições que o nosso amigo mais velho trazia consigo. Só com o tempo fomos descobrindo. A revelação plena veio depois, com a publicação das cartas de Mário para os seus amigos de São Paulo. Ai ele falava abertamente de sua angústia. Escrevia, por exemplo, a Oneida Alvarenga:

"Meu Deus, como me sinto no ar! Uma tristeza funda lá no fundo, uma tristeza que não se esclarece. Não diz bem o que é e porque é. Não é solidão, tenho amigos sempre comigo. Não é falta de trabalho, tenho muito o que fazer. Não é doença, sei gozar doença. Não é ambiente, nunca senti saudades do meu ambiente. E, antes, um como que pressentimento de um grande erro, de qualquer coisa que não está certo mais, e que se não está certo não é por minha culpa."

"Como que sinto falta de mim", acrescentava, confessando-se com Pio Lourenço Corrêa, o "tio Pio."

Conosco ele disfarçava quanto podia. No nosso egoísmo de jovens, não nos detinhamos muito na preocupação de ir mais fundo. O importante era o convívio com quem tinha tanto a nos transmitir e que nos dava a honra de se interessar pelos nossos caminhos e descaminhos.

Durante o dia, Mário de Andrade se dedicava às aulas na Universidade do Distrito Federal sobre filosofia e história da arte, às tarefas do Patrimônio Histórico e ao rodapé de crítica literária para o *Diário de Notícias*. Mas a sua fuga, o seu remédio, eram as conversas noturnas na Taberna da Glória e (sobretudo depois que se mudou para uma casa na Ladeira de Santa Teresa) no bar da Brama, na Galeria Cruzeiro, onde fica hoje o Edifício Avenida Central. Às vezes ia tomar chope em algum bar da Lapa, como o Danúbio Azul.

Com os companheiros de geração tinha encontros onde

"Estou literalmente desesperado, não agüento mais esta vida do Rio, e eu acabo comigo ou não sei. Tomo porres colossais, dois ou três por semana"



A Taberna da Glória, hoje afastada de seu lugar original, devido às obras do Metrô: o "escritório" de Mário no Rio

Mas a sua fuga, o seu remédio eram as conversas na Taberna da Glória

também o álcool não costumava faltar. Podia então ser uísque. Mignone, Sérgio Buarque e Rubens Borba de Moraes falaram de seus pileques. Mário escreve a Paulo Duarte:

"Estou literalmente desesperado, não agüento mais esta vida do Rio, e eu acabo comigo ou não sei. Tomo porres colossais, dois ou três por semana."

Mas não chegava a esse extremo de bebida quando estava conosco. E havia as visitas de estritos limites familiares, bem comportadas, como aquela à casa de Portinari, para uma macarronada domingueira, onde Drummond o descreve numa crônica com um suéter espalhafatoso, todo "bariolado".

A situação no país e no mundo, pelo fim da década de 30 e começo da de 40, tinha tudo para aprofundar angústias existenciais. Era um tempo em que o fascismo parecia destinado a triunfar, e Mário de Andrade, no seu exílio carioca, captava as dores da humanidade, que agravavam as dele.

Apesar de tudo conseguia

trabalhar, e é essa uma de suas façanhas intelectuais mais notáveis. Depois do período de aulas na Universidade do DF, dedicou-se ao trabalho no Ministério da Educação, a cuja frente estava Gustavo Capanema. Em meu livro procuro mostrar como esta colaboração com Capanema, por parte de escritores e artistas, acusados de comunismo pelos setores mais agressivamente reacionários, era legítima na medida em que representava a defesa de posições de vanguarda e de inconformismo intelectual contra padrões



Mário numa caricatura "cubista" de Guevara

decrépitos. Nessa situação, além de Mário de Andrade, estavam Carlos Drummond, Portinari, Oscar Niemeyer e Rodrigo Melo Franco. A meu ver, é absolutamente falso dizer, como já foi dito, que esses expoentes da modernidade brasileira tivessem sido "cooptados" pelo Estado Novo.

O período carioca não foi, entretanto, muito fecundo para a obra de Mário no tocante à criação. A produção poética não teve momentos altos, quase parou. Em romance, houve uma tentativa inacabada com *Quatro pessoas*, recriação ficcional frustrada das experiências dos seus amigos jovens, ou do que delas pôde assimilar; não deu certo, e o romance, publicado postumamente, caiu no vazio, justificando a advertência do autor de que devia ficar mesmo na gaveta.

São desse tempo algumas crônicas saborosas, como *Conversa à beira do cais* e *Sociologia do botão*. Os artigos de crítica literária foram uma obrigação semanal que só mesmo a disciplina daquele incansável trabalhador intelectual pôde sustentar. Nota-se ao longo da série, reunida em *O empalhador de passarinho*, certa improvisação, bastante impressionismo e uma enorme "fadiga do ser", como ele dizia; mas ainda assim manteve um nível que dignificou a crítica literária brasileira.

O que planejara de melhor, e que deixava de fazer, é que lhe doía. "A culpa não será tanto do Rio, perdoemos a terra" — dizia numa carta, desfazendo agravos anteriores. A culpa, explicava, era metade dele mesmo e metade dos homens. E acrescentava: "Me desespera ver o tempo passando e eu com os meus trabalhos parados..."

Era um tempo em que o fascismo parecia destinado a triunfar

Precisava acabar com aquele seu "bolo cotidiano de desgraça". É assim que conta o momento em que decidiu deixar o Rio: "Bastou que numa noite de porre eu batesse com o punho na mesa do bar e me falasse para mim mesmo: Vou-me embora pra São Paulo, morar na minha casa." Num átimo, a desgraça acabou.

A volta para São Paulo não traria remédio às suas dores. Mas escolheria o Rio como palco de sua grande autocrítica do movimento modernista feita no Itamarati

Mas por pouco tempo. Ao contrário do que esperava, a volta para São Paulo não traria remédio às suas dores. É o que revela meses depois, já com saudades do Rio. Ele escolheria a nossa cidade como palco da sua grande autocrítica do movimento modernista, feita na conferência do Itamarati, em 30 de abril de 1942. Dias antes, escreveu a Murilo Miranda, recomendando que convocasse todos os amigos da turma jovem. E lá estivemos para ouvir a sua lição culminante.



Sylvio Romero

Em cartas ao conselheiro e presidencialista Rui Barbosa, o crítico sergipano explica porque esta forma de governo não pode dar certo e elogia a racionalidade do parlamentarismo

O prazer do texto

Publicado em 1893, com o título *Parlamentarismo e Presidencialismo na República Brasileira*, o livro do crítico Sylvio Romero, constando de oito cartas a Rui Barbosa, é o primeiro libelo contra

o presidencialismo e de defesa do parlamentarismo escrito no Brasil. Romero é arrasador no seu ataque ao poder unipessoal do presidente, mostrando-o aberto a golpes de Estado e manipulações demagógicas.

Sr. Conselheiro. O quarto vício crônico de que sofre o regime presidencial é essa facilidade que ele goza de naturalmente "acumular abusos, tanto mais repetidos e imeterados, quanto mais inconstantes e eles são pela irresponsabilidade prática e pela indiscussão em que se acham acastelados".

Impossível se nos afigura obscurecer, neste ponto, a evidência da censura. Ela não se origina do espírito teórico, senão da irresistível pressão dos acontecimentos. A fraqueza humana, quando não é diretamente contida em seus desmandos, des-camba fatalmente para o abuso. E por isso é que se pode afirmar ser um dos atos superiores das boas organizações políticas, cercar, cortar esses desmandos.

O regime presidencial, pela falta de direta fiscalização de seus atos, longe, bem longe de ser um sistema apto a contê-los, pode-se dizer que é adrede organizado para os multiplicar e deles viver. Em nossa curta história de três anos, o trêfego sistema só tem se alimentado de desatinos. Não é preciso ir mais longe; no tempo do atual presidente os atos criminosos têm sido tantos, que alguns deles, por sua gravidade, deixaram profunda impressão no espírito público.

Que outra coisa foram esses arreganhos ditatoriais de abril do ano passado, quando vimos treze generais postos fora das fileiras pelo simplíssimo fato de dirigirem ao Presidente da República uma carta amistosa e implorativa, no tocante a certos fenômenos políticos? Quando mais tarde vimos alguns deles e diversos outros cidadãos presos e degradados para os confins do país, pela fantasia de uma revolução que coube toda em um "bond", segundo vós mesmos, Sr. conselheiro, dissesse em vosso estilo, hábil em gravar a palavra, como o cinzel do artista grava no mármore a imagem de suas criações?

Quero outro epíteto poderá significar os atos desse governo, tão suscetível contra homens que não contavam atrás de si com a força de alguns batalhões, e tão submisso diante da intimação terrível dos oficiais da Escola Superior de Guerra, quando em documento sensacional o intimaram a ter tento na questão da bandeira, que seria por certo, vitoriosa, na linguagem deles, quando neste país houvesse um governo sério e honesto?

Como qualificar os atos de um governo que tem duas medidas para a mesma ordem de fatos e se despe publicamente da respeitabilidade que deve ser a sua vestidura, a sua clâmide de aparecer em público? Abusos, abusos, abusos, a linguagem humana não tem outra palavra para essas curvaturas e zigzagues de uma política sem norte e sem critério.

Diante dessa espécie de organização do escândalo, dessa sistematização dos des-

mandos, dessa reincidência elaborada para o erro, para a politiquice, para o filhotismo, para o vilipêndio da justiça e da moralidade social, é mister ter a coragem de pôr o dedo em cima do regime estrebuchante e mostrar onde está a chaga que o consome.

O presidencialismo, como se organizou na América do Norte, e como nós o imitamos, sem atender à nossa índole, às nossas necessidades, é um sistema desastroso. Nem ele é da essência da compleição republicana! "Da constituição americana, escreve um juiz competente, onde o presidente pode agir na mais completa independência do congresso, resulta, nos Estados Unidos, uma dualidade de poderes muito menos conforme ao tipo definitivo do governo republicano do que a autoridade harmonicamente concentrada dos dois poderes que constituem a essência do regime parlamentar.

"E bem longe de ser este último sistema inerente à monarquia, presto-se, ao contrário, maravilhosamente ao progresso e ao advento da mais sincera democracia".

Por sua índole de viver às claras, no pleno dia fulgurante das discussões, o parlamentarismo não é tão próprio para patrocinar abusos, como o seu desacreditado rival. Porém, não é tudo; o presidencialismo tem mais esta péssima qualidade: tira a força e o prestígio ao poder legislativo e ao mesmo tempo ao executivo.

"Daí esses governichos de calouros, de espíritos sem preparo, sem cultura, sem normas"

Quase nulo é o esforço para compreender e aceitar a veracidade dessa inepreciação. No sistema presidencial a representação nacional é alguma coisa que se aceita, que se inclui na Constituição, como que a contragosto, como uma espécie de cortesia ao gênio democrático e liberal dos modernos tempos, mas uma coisa de que há uma espécie de receio latente, tanto que se mostra todo o empenho em afastá-la de qualquer ingerência nos negócios e procura-se de sua ação deixar inteiramente livre o campo do executivo. Esta é a realidade, a exata situação psicológica de quem arquiteou a doutrina.

Daí resulta considerável depressão na importância social e política dos representantes da nação. Espécie de coleção de espíritos garrulos, faladores, teóricos, sem

tino prático, capazes de perturbar e não de dirigir a vida administrativa do país, a representação nacional é jeitosamente afastada do *sancta sanctorum* da política prática, da esfera divina que deve ser ocupada pelos heróis, pelos chefes, pelos guias sobre-humanos do povo, os cérebros privilegiados, onde se foi aninhar a seleção superior do gênio da raça e do espírito da época. Pegue-se em qualquer ministério da atual situação, converse-se com ele sobre os direitos e deveres do parlamento e veja-se até onde pode chegar o grau de fátua suficiência, de especioso desdém, de displicente superioridade com que fala da vaniloquia dos deputados e senadores, que servem só para embaraçar os gigantes planos da sociedade governamental...

Um congresso, que se vê, como é o caso no regime presidencial, teoricamente, doutrinariamente, desacreditado para o tamanho dos negócios públicos, é uma corporação impudicamente ferida na sua respeitabilidade, no seu valor, no seu prestígio.

Um congresso, porém, que sabe ser o guia e o termômetro da opinião pública, que sabe que as suas idéias, as suas resoluções vão influir diretamente na marcha geral do país; que sabe que os seus homens de talento, de merecimento, de posição conquistada na luta, de serviços reais à causa pública, vão ser necessariamente os auxiliares, os diretores do chefe do Estado, tal congresso está engrandecido implicitamente a seus próprios olhos, e é uma força real na vida da nação.

Não é, porém, só o legislativo que fica amesquinhado nesse malfadado sistema; também o poder executivo sai coxo dessa retorta; porquanto uma coisa é ser simples secretário de um presidente mais ou me-



nos caprichoso, mais ou menos incompetente para o cargo, uma coisa é chegar a essa posição por uma espécie de favor pesado do *sancta sanctorum* da política prática, da esfera divina que deve ser ocupada pelos heróis, pelos chefes, pelos guias sobre-humanos do povo, os cérebros privilegiados, onde se foi aninhar a seleção superior do gênio da raça e do espírito da época. Pegue-se em qualquer ministério da atual situação, converse-se com ele sobre os direitos e deveres do parlamento e veja-se até onde pode chegar o grau de fátua suficiência, de especioso desdém, de displicente superioridade com que fala da vaniloquia dos deputados e senadores, que servem só para embaraçar os gigantes planos da sociedade governamental...

"Em nossa curta história de três anos, o trêfego sistema só tem alimentado desatinos"

Sofre a Câmara e sofre o ministério. Nos Estados Unidos o fenômeno é de vulgar observação.

O cuidado empregado pelo sistema presidencial, mesmo na grande República do Norte, trouxe resultados maléficis. Eis o que escreve pessoa conhecedora do assunto.

O perigo de uma excessiva intemperança legislativa foi conjurado; porém por bem triste preço. Em essência a Câmara despojou seus membros da iniciativa deles e abriu mão, ela também, de sua função deliberativa. Lembra, por isso, hoje em dia a mais de um respeito o corpo legislativo imperial francês de 1852, que votava, sem poder livremente emendá-los, os projetos de lei elaborados fora de seu recinto pelo Conselho de Estado. Na América, o papel do Conselho de Estado é preenchido pelos quarenta e oito pequenos comitês permanentes. São eles os iniciadores, os sindicantes de todo o trabalho legislativo.

Os americanos não conhecem a amplitude dos debates parlamentares, que, na Câmara dos Comuns, inglesa, abre uma larga esfera aos talentos, às vistas elevadas, às idéias novas, contribui para formar a opinião, associa a nação inteira a resoluções longamente estudadas, abundantemente contestadas e justificadas diante dela, e faz descer de novo de algum modo, até às massas a vida política superior, que se tinha concentrado e exaltado no parla-

mento. Pela sequidão, brevidade, precipitação de seu processo, a Câmara dos representantes isolou-se do país, deixou de despertar ecos no interior.

O povo está muito mais distante de reconhecer nela do que se, em vez mesmo de chegar até o sufrágio universal, tivesse guardado uma base eleitoral muito mais restrita, porém, em compensação, preservasse a liberdade, a plenitude, a sonoridade de suas deliberações. Ameaçados de intemperança e babelismo legislativos, privados dos destros e jeitosos freios que oferece a presença dos ministros no parlamento, os americanos tiveram de adotar molas tão rijas e tão apertadas que estrangulam todo o debate no seio da Câmara inteira, e reduzem-na (as mesmas causas produzem os mesmos efeitos) a condição e ao papel humilhador dos corpos legislativos franceses no tempo do primeiro e do segundo império".

Então? Basta isto para se ver bem claro a mesquinhez inerente ao sistema. E essa mácula de amesquinçamento dos dois poderes capitais do Estado neste regime, leva-nos naturalmente a tocar já em outro defeito seu, que a ele se prende. É o sexto do presente inquirido e é o seguinte: — por falta de cenário, de discussão de luta das idéias, presidencialismo é um regime apropriado a elevar e manter no poder a mediocridade, apenas hábeis em curvar a espinha ao chefe do Estado. É uma consequência do abatimento do parlamento, da falta de responsabilidade nos secretários do executivo. Daí esses governichos de calouros, de espíritos sem preparo, sem cultura, esses governichos sem planos, sem perspectivas, sem firmeza, sem normas, sem ideal. Daí essas experienciachas à custa dos interesses da nação, esses passos contraditórios, para adiante ou para trás, ao sabor das insinuações mais ou menos interessadas, mais ou menos perdidas dos intitulados amigos...

Inçados ao poder pelos cordéis da simpatia do presidente, esses secretários podem não passar de verdadeiros anônimos, completos desconhecidos, que anoitecem obscuros e amanhecem célebres, dessa celebridade que às vezes se agarra aos paspalhões felizes. Que pode lucrar um país novo, onde quase tudo está ainda por fazer, assediado pelos mais graves problemas políticos, sociais, econômicos, internacionais, um país que precisa desobstruir o caminho para andar célere e desassombreado, que pode ele ganhar do esforço mancos desses politiqueros sem capacidade, sem ideais e sem merecimento?

Nada, nada, absolutamente nada, a não ser as duas dúzias de disparates em que o atufaram e donde dificilmente ele há de sair. Nesta direção, conselheiro amigo, compreendeis o que seria possível juntar, e que a prudência e a natural veredúncia, que se deve experimentar, em casos tais, aconselham que se cale.

Teatro

Todos vivem falando a respeito de política cultural, da necessidade de o Brasil ter uma política cultural e, é claro, não faltam discussões a respeito de o que deva ser a tal sonhada política cultural (com pouco ou nenhum acordo a respeito, já que muito naturalmente cada área da arte e da cultura puxa desesperadamente as microbranças que por vezes aparecem para suas justificadamente famintas sardinhas) — isso sem falar do pavor que inspira e deve sempre inspirar a ameaça de "política cultural" significar imposição ditatorial, com definições governamentais de caminhos a serem seguidos. Amparar e estimular quem faz sem interferir no que é feito é em si uma arte, na qual o Brasil não tem tido muita experiência.

É claro que o que tem determinado até hoje a política cultural dos governos do Brasil (leia-se, no caso, "política cultural, falta de") não passa da consequência inevitável do desinteresse ou desrespeito desses mesmos governos pela cultura e pelas artes de um modo geral.

Mas não quero discutir problemas alheios dos quais não entendo, de modo que vou procurar levantar aqui apenas algumas das questões que atormentam o teatro. Nossos problemas começam no fato de Portugal não ter, ao tempo da colonização, nenhuma tradição nem de espetáculo e nem de dramaturgia; o maravilhoso Gil Vicente não teve herdeiros; os portugueses não tiveram nenhum equivalente do Século de Ouro espanhol. E por outro lado, com uma política de poucos ricos e muitos pobres, de grandes latifúndios e ausência de escolas e concentrações urbanas, onde apareceria o clima apropriado ao surgimento de uma atividade teatral regular por aqui? É certo que no Século XVIII o marquês de Pombal andou mandando instruções para que o teatro fosse utilizado como veículo de educação, o que levou o marquês de Lavradio a construir o primeiro teatro do Rio de Janeiro, mas tudo ficou restrito a pequenos entretenimentos para a elite local.

Não adianta ficar recontando o precário e dificultoso desenvolvimento do teatro brasileiro; o fato é que ele nunca foi realmente estimulado, e sempre, na verdade, foi visto como um perigo a ser atentamente vigiado pela censura. Pois por paus e por pedras o pobre do teatro veio conseguindo sobreviver, e no final da década de 30 aparece o Serviço Nacional de

Teatro, que deveria estimular, amparar, auxiliar, a atividade teatral. No papel é tudo até que bonito, mas o interesse do governo Vargas era de aparência, e as verbas do SNT tão escandalosamente precárias que todos passaram a aceitar que elas fossem rateadas e distribuídas a título virtualmente assistencial: aqui e ali alguém tentava levar as coisas de modo mais inteligente, mas como na casa onde não há pão todos gritam e ninguém tem razão, os critérios mais sérios eram sempre mal recebidos por quem via desaparecer sua esmolinha anual. E na verdade era difícil estabelecer tais critérios: o que se deveria apoiar? Só autores brasileiros? Os clássicos? Autores "bons" (segundo os critérios de quem?). Só os politicamente desagajados? Só os politicamente desagajados? Só isso? Só aquilo? Tudo? Com que objetivo se deve aplicar as verbas de apoio às artes?

Vamos examinar aqui como é encarada a questão de uma "política cultural" em relação ao teatro na Inglaterra, simplesmente para mostrar

No modo como é feito na Inglaterra o apoio ao teatro não existe no país

que é perfeitamente possível ao governo de um país amparar economicamente uma forma de arte sem interferir na criação amparada, lembrando que na definição dessa política há uma enorme consciência do prestígio que a alta qualidade de seu teatro traz para o país — isso sem contar o grande peso desse mesmo teatro no desenvolvimento do turismo que procura as Ilhas Britânicas. O Arts Council encontrou um critério básico para a concessão de subvenções: ele só concede verbas a companhias estáveis que tenham um número considerável de atores sob contrato permanente, além de diretores, cenógrafos, figurinistas, compositores e dramaturgos também sob contrato permanente. Ao todo, espalhadas por vários pontos do Reino Unido, o Arts Council apóia cerca de 35 companhias, sendo três em Londres, duas delas as consagradas Royal Shakespeare Company e Royal National Theatre, a terceira, a do mais experimental e modesto Royal Court. As duas grandes montam clássicos modernos, e têm ambas peque-

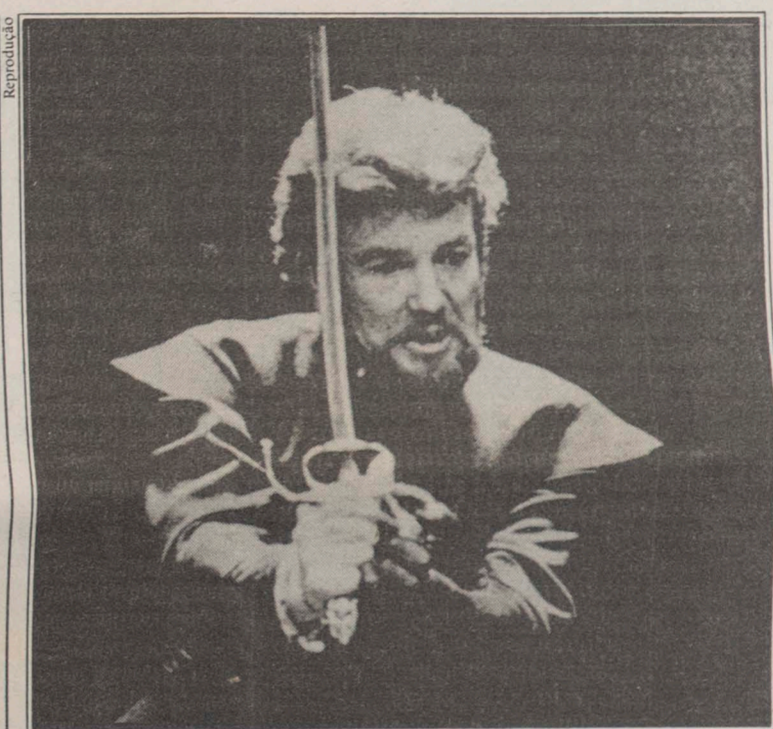
nos teatros experimentais; apresentam autores novos e mantêm altíssimos níveis de produção. E uma coisa é certa: não vivem às custas das subvenções do Estado e nem podem descansar uma vez que as recebem.

As subvenções concedidas a cada uma das duas maiores companhias andam hoje por volta de 7 milhões de libras anuais, mas o governo sabe o que

Barbara Heliodora

Política para os teatros na Inglaterra

Na terra de Shakespeare, o Arts Council encontrou um critério básico para a concessão de subvenções. As verbas só vão para companhias estáveis, com um elenco permanente



Albert Finney é Hamlet numa produção de Peter Hall



Laurence Olivier como Otelo e Maggie Smith como Desdemona numa produção de John Dexter em 1964

faz, já que "perde" menos de 2 milhões com cada uma delas, pois graças aos seus grandes sucessos e forma de trabalho, ambas devolvem aos cofres públicos um percentual bastante alto do recebido, e por outro lado, graças ao sistema de isenção em impostos a entidades particulares (a nossa pranteada lei Sarney, que efetivamente trouxe grandes benefícios ao teatro e só precisava ser um pouco mais aprimorada), as companhias

conseguem patrocínios e, quando esta ou aquela montagem (como *Ama-deus ou Equus*, por exemplo) faz excepcional sucesso enquanto está no repertório, a companhia aluga um teatro no circuito comercial e bota o sucesso para trabalhar para a matriz!... No circuito comercial, no entanto, a entrada será sempre mais cara, já que o subsídio governamental é usado nas companhias subvencionadas especificamente para manter mais baixo o preço dos ingressos, tornando o melhor teatro acessível a um segmento mais amplo da população.

Nos termos exatos em que o apoio ao teatro é feito na Inglaterra ele não pode ser feito no Brasil, já que o teatro em repertório, com grandes companhias fixas, não é da nossa tradição. Mas desde que apareça um interesse verdadeiro no estímulo ao teatro (e, com outras características, às outras artes), deve ser possível encontrar algum critério que escape às discussões estreitas sobre a qualidade ou a natureza de cada texto: na Inglaterra, qualquer um pode montar Shakespeare, Brecht ou Sófocles no West End como produtor independente, mas por mais excepcional que seja a montagem ela jamais será subvencionada, porque não faz parte de um trabalho coerente e contínuo, que atenda ao estabelecimento de alguma regularidade no mercado de emprego não só de atores mas também de diretores, cenógrafos, compositores e autores. Trabalhando em conjunto e com um repertório variado, tais grupos depuram a qualidade de seus intérpretes e de suas montagens, enquanto o jovem autor, com a oportunidade de ver encenadas suas obras, zela pelo futuro do teatro de um país que reconhece a importância deste em seu universo cultural. É disso que o nosso teatro precisa: de um apoio que propicie o todo, com visão ampla.

Interesse e respeito pelo fazer artístico, essa é a única política cultural aceitável; sua vida cultural é a única coisa que retrata realmente um país — o artista é nosso maior patrimônio, e não um marginal ameaçador.

No Brasil não há tradição de teatro em repertório de companhias fixas

Homenagem

BAUHAUS

Em 11 de abril de 1933, os nazistas fecharam o maior laboratório da cultura de vanguarda da Europa, uma escola que tinha como professores Paul Klee e Kandinsky. Agora, os alemães pretendem abri-la de novo
Alfredo Grieco

A Bauhaus nunca conheceu a paz. Desde a sua fundação, em Weimar, na mais histórica cidade-museu possível, a própria cidade-berço do grande Goethe, que ainda nutria boas memórias da época em que fora capital de um orgulhoso grão-duque, a Bauhaus já encontrava oposição organizada contra ela: *Männer und Frauen von Weimar!*, conclama um poster, “nossa antiga e famosa Escola de Arte está em perigo! Todos cidadãos de Weimar que prezam os valores de nossa arte e cultura estão convocados a demonstração pública na quinta-feira, 22 de janeiro, às oito da noite. Os cidadãos vão eleger comissões para...” Foi assim que a população de Weimar reagiu à notícia da fusão de suas duas renomadas escolas, a Escola de Arte e Artesanato e a Academia de Arte, uma faculdade de Belas Artes, que se integravam numa só. Henri van de Velde, o arquiteto art-nouveau belga que dirigira a Escola, tinha pedido demissão na véspera da guerra, em 1914, indicando ao Grão-Duque de Saxe-Weimar alguns nomes, entre os quais o de Walter Gro-



Walter Gropius como oficial de cavalaria durante a Primeira Guerra Mundial

programa ideológico. Isso explica a raiva com que são feitos os primeiros ataques contra a Bauhaus. Em 1919 já é acusada de gerar “arte-bolchevismo que tem de ser erradicado”, se ape-la ao “espírito nacional alemão” dos artistas, que deveriam “resgatar a arte madura”... Kracauer em *De Caligari a Hitler* mostra como num primeiro fotograma de filme pode estar contida toda a ideologia nazista; o caso Bauhaus só confirma a intuição kracaueriana: desde sua formação, *ab ovo*, já se pode ver em sua volta a luta entre forças políticas, das quais, querendo ou não, vai fazer parte — até o fim.

Quando Gropius vem assinar o seu contrato e tomar posse do cargo, no começo de abril de 1919, acha caótica situação de greves e manifestações, em que impera profunda confusão administrativa, sem qualquer disponibilidade de recursos. “Foi um milagre que a Bauhaus tenha conseguido se estabelecer de todo”, resume Frank Whit-

ford em *Bauhaus* (Thames & Hudson). Partes do prédio da escola tinham sido usadas durante a guerra como enfermarias, e não estavam disponíveis. Combustível para aquecimento era um problema, que Gropius resolveu de maneira criativa: um caminhão alugado ia até uma mina de carvão, onde os próprios alunos faziam o carregamento, recebendo, como pagamento, bilhetes que valiam refeições na cantina.

Decididamente, não era uma boa época para se começar nada. O mundo pré-guerra do Kaiser acabara; a *débâcle* trouxera tempestades à vida econômica, política e cultural; o colapso industrial parecia iminente; mas o desejo de construir uma nova ordem social se infiltrava em todos os aspectos da vida — era preciso começar do zero, e recriar o mundo. Nesse espírito, Gropius teve autorização para mudar o nome das escolas, que passavam oficialmente a chamar-se *Das Staatliches Bauhaus*. Com 36 anos, o arquiteto-



Capa para o primeiro livro da Bauhaus, de Herbert Bayer (1923)

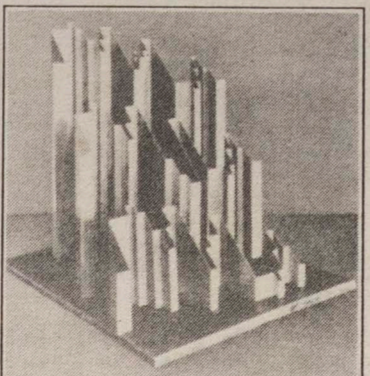
to já ganhara reputação internacional por seus projetos industriais, nos quais usara o aço e o vidro de modo inteiramente novo. Era considerado um dos



Cartaz de uma exposição de Kandinsky

melhores jovens arquitetos da Alemanha, e talvez seu sucesso possa ser medido pelo fato que, em 1915, Alma Mahler até aceitara sua proposta de casamento; a viúva vienense do compositor não era apenas uma das belezas mais celebradas da época, mas era tida também por mulher extremamente calculista.

A guerra mudara Gropius completamente. Como oficial de cavalaria participara da luta, vira o poder destrutivo da máquina, que encerrou sua visão otimista sobre os benefícios da mecanização. Previamente sem nenhuma convicção política, passara a simpatizar com a esquerda, acreditando que só uma reforma social poderia curar os males do país. No livro *A history of graphic design*, Philip Meggs rotula os anos Weimar da Bauhaus como *intensely visionary*. O próprio nome escolhido era evocação das *bauhütten* medievais, espécies de guildos onde aprendizes e artesãos conviviam com os mestres, construindo, entre muitas coisas, uma ou outra catedral. No Manifesto Bauhaus, bem



Representação plástica dos compassos 52-55, da fuga em mi bemol menor de Bach, de Heinrich Neugeboren (1928)

ilustrado por Lyonel Feininger com magnífica xilogravura de — justamente — uma catedral, Gropius tinha declarado que “na Bauhaus não haverá professores nem alunos” e sim um sistema de aprendizado super-

visionado por mestres — que era nitidamente de inspiração medieval. Nesse ponto aliás Gropius fez questão de deixar explícita a sua imensa admiração por William Morris, *designer* inglês, um verdadeiro amante da Renascença, que escrevia verso e prosa, traduzia sagas do islandês, participou ativamente do movimento socialista inglês,



Primeiro selo da Bauhaus, atribuído a Johannes Auerbach. Ganhou uma competição entre estudantes de design

A figura hiper-multifacetada de Morris poderia servir como emblema para a escola. Gropius assim integrava, na orientação do programa de estudos, as correntes principais das artes (chamando grandes pintores como Klee e Kandinsky para lecionar) com as do artesanato, no sentido do movimento inglês *Arts and Crafts*, de que Morris tinha



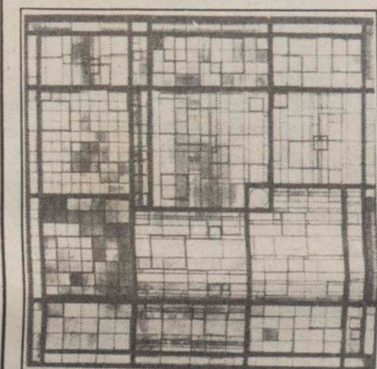
Exemplo de “elementalismo”. Poster de Joost Schmidt (1923)

fabricava móveis, projetava papel de parede e azulejos, pintava, e ainda tinha energia para ser prestariar, na velha tradição francesa, a manufaturas reais de porcelanas, nem tampouco a gobelinas tapeçarias, nem mais a mobiliário apenas desti-



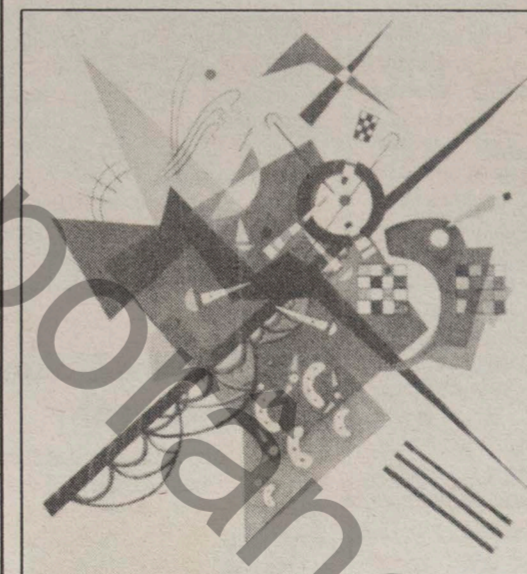
O último selo da Bauhaus, de Oskar Schlemmer (1922)

nado à corte, ou só às classes abastadas. As ‘artes aplicadas’ tinham sido cuidadosamente segregadas das ‘belas-artes’, mas ambas dependiam de uns estereótipos do passado para sobreviver. No artigo *The back-*



Uma janela de Josef Albers. Vidro colorido (1923)

ground of the Bauhaus, Alexander Dorner conclui que “o desaparecimento da vida de corte, e dos privilégios de casta, significou o fim do principal mercado das manufaturas estatais, que, conseqüentemente, passaram às mãos da empresa privada” (do livro *Bauhaus 1919-1928*). Na Bauhaus, aca-



Sur Blanc, de Wassily Kandinsky, feita em 1923. Acervo do Museu de Arte Moderna de Paris

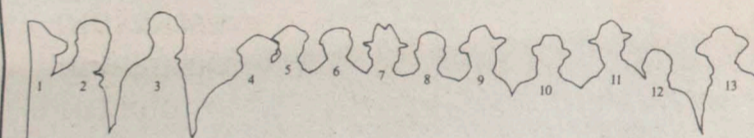
bou essa separação, porque Gropius igualava o artista ao artesão; juntos, iriam todos colocar no mercado seus produtos de superior qualidade, mas não mais para uma pequena elite, e sim para maior número de pessoas. Em *A vida quotidiana na República da Weimar* (Cia. das Letras), Lionel Richard detalha o casamento da Bauhaus com a indústria alemã:

“A estética industrial foi, em larga medida, tributária dessas pesquisas desenvolvidas na Bauhaus. Indústrias construíram cadeiras e mesas de tubo de aço desenhadas por Marcel Breuer, lâmpadas de metal e de vidro imaginadas por Marianne Brandt, Adolf Meyer ou Christian Dell, pratos e talheres elaborados por Wilhelm Wagenfeld, móveis esboçados por Erich Dieckmann. A Bauhaus reencontrava assim o trabalho realizado no *Werkbund*...”

Gropius disse: “Na escola não haverá nem professores nem alunos”

Falta apenas essa última peça importante no quebra-cabeça-labirinto bauhausiano, que é a história do *Werkbund*. É uma associação de artistas e de industriais, que desde 1907 suge-

Kandinsky vai incorporar a busca pela doutrina secreta no seu dia-a-dia, vai fazer da Teosofia uma de suas inspirações



Os professores da Bauhaus em 1926:

- | | | | |
|--------------|-----------------|---------------|----------------|
| 1 - Albers | 4 - Moholy-Nazy | 7 - Gropius | 10 - Klee |
| 2 - Schepers | 5 - Bayer | 8 - Breuer | 11 - Feininger |
| 3 - Muche | 6 - Schmidt | 9 - Kandinsky | 12 - Stözl |
| | | | 13 - Schlemmer |

eletricidade AEG, marca que se tornou clássica, exatamente como aconteceu com o Pavilhão de Vidro, projetado por Bruno Taut, um belo momento de arquitetura na exposição do *Werkbund* em Colônia, em 1914. Gropius, que tinha entrada para o *Werkbund* em 1912, e participara ativamente na formação de uma política para o organismo, pôde reunir, no comando da Bauhaus, e sob a égide da arquitetura, todas as peças desse puzzle cultural. “Gropius desde o princípio dedicou sua escola à criação de uma única unidade artística: o edifício”, escreve Peter Gay no excelente *A cultura de Weimar* (Paz e Terra). “A atividade da Bauhaus era criativa e versátil: tipografia, desenho de móveis, lâmpadas, tapetes, cerâmica, encadernação de livros, a dança...” Peter Gay, que sabe que as pessoas ainda se sentem em cadeiras projetadas por Marcel Breuer, e ainda lêem a tipologia desenhada por Herbert Bayer, descreve a vida dos *Bauhäuslers* (os bauhausianos receberem esse carinhoso apelido dos habitantes de Weimar) e seu ambiente: “curioso, jovial... eram uma família, uma escola, um negócio cooperativista, uma sociedade missionária... ‘laboratório’ onde ‘os alunos estimulavam os mestres’, e os mestres, os estudantes”. Mas apesar de linhas

características tão fortes, os bauhausianos se aproximavam de outros grupos, como por exemplo do holandês *De Stijl*; em 1919 Feininger já falava desse círculo; em 1920 Theo van Doesburg se muda para Weimar, estabelece contatos, oferece seu lar para reuniões e encontros bauhausianos, tanto para alunos como professores, enfim, vira figura notória na cidade, e quer ser contratado para lecionar na Bauhaus, mas Gropius veta seu nome: van Doesburg era dogmático demais na insistência em geometria, e no estilo impessoal...

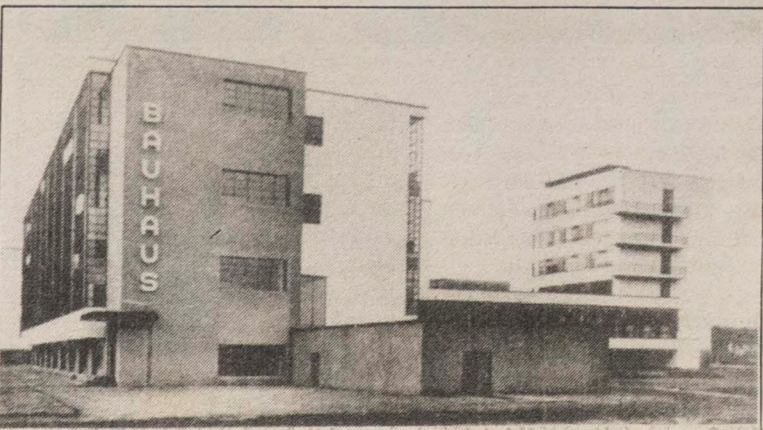
De Weimar a Bauhaus se mudou para Dessau, onde Gropius construiu todo um complexo edifício para situar a escola. Era, em 1926, simplesmente o prédio mais moderno do mundo inteiro, arquitetonicamente orgânico, um prelúdio ao estilo da Villa Savoye por Le Corbusier. É em 1926 também que a Bauhaus adota um nome adicional, *Hochschule für Gestaltung*, Escola Superior da Forma, virando um “instituto de design”. Em Dessau, Klee e Kandinsky continuaram pintando e lecionando, e a oficina fazendo lâmpadas, porcelanas, prataria, “limpa, vigorosa, e bonita”, que fizeram a Bauhaus famosa no exterior, como estava ficando no país. É uma ótima fase da escola, como o mostram as



Convocação para reunião sobre fusão das duas escolas, Weimar, 1920

pius, como possíveis substitutos. A guerra fez fechar as duas instituições, mas depois do conflito e da queda da monarquia, uma Assembléia Nacional se reuniu exatamente em Weimar para conduzir os destroços de uma Alemanha derrotada e humilhada. A idéia da integração das duas escolas é fruto imediato desse pensamento alemão republicano do pós-guerra.

Muitos alemães reconheciam que o mundo pré-guerra estava morto, e já buscavam novas soluções, mas grande parte da sociedade, ainda sem entender claramente, via em qualquer novidade a marca de algum



A Bauhaus-Dessau, uma escola-fábrica de Walter Gropius (1925-26)

Homenagem

inúmeras fotografias: alunos e professores na praia, no campo, nos seus elegantes alojamentos, ou nas varandas do prédio dos alunos, em piqueniques, jogando bola, nas famosas largas escadas do prédio, dançando nas célebres festas que davam regularmente. Nas fotografias de eventos e grupos e anos diferentes há sempre uma constante, a felicidade: caras sorridentes, brincadeiras, o trabalho feliz nas oficinas, juventude e animação e experimentação.

Chuva de flores para Paul Klee

Ser bauhausiano parece ter sido o máximo, apesar da precariedade nas oficinas, e poucos recursos disponíveis, que podiam chegar à penúria. Nada disso entretanto retira dos Bauhäuslers fotografados o seu sorriso eterno e sua juventude.

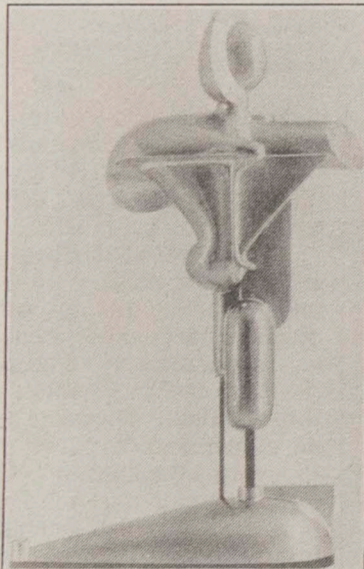
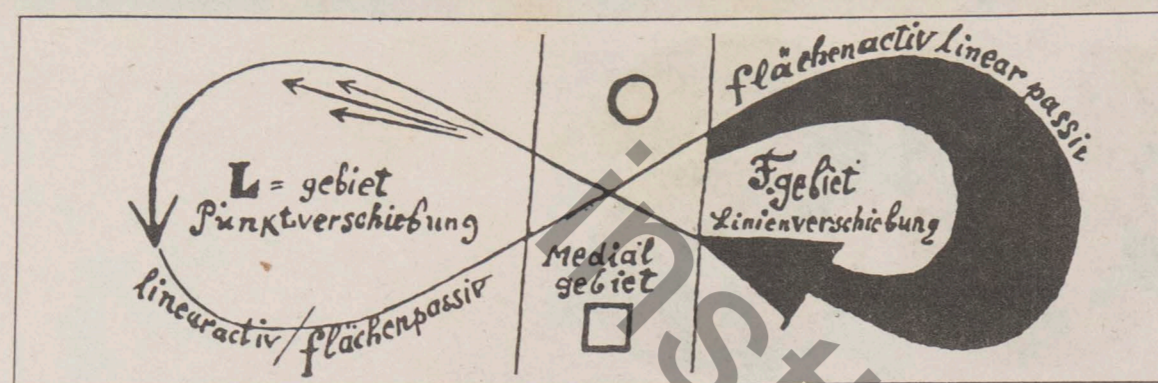


Figura abstrata, de Oskar Schlemmer, 1921, bronze niquelado

Quando aos professores, moravam em casas absolutamente funcionais projetadas por Gropius, com uma das paredes da frente totalmente em vidro; quem passasse podia ver perfeitamente bem o que acontecia dentro de casa. Mas como isso incomodava Kandinsky, ele pintou a parte de dentro do vidro de branco. (Kandinsky tinha outros problemas: Gropius era contra interiores coloridos, mas ele adorava interior pintado. A sala de jantar, por exemplo, ele pintara toda em preto e branco.) Kandinsky se vestia meticulosamente e se locomovia de bicicleta. Klee tocava quartetos no violino, ou duetos, com a mulher. A proximidade da fábrica Junkers garantia todo dia um zumbido de avião. Em 1929, a fábrica quis presentear Klee pelo seu cinqüentésimo aniversário, e deixou cair de avião um ramo de flores e vários presentes, que aterrissaram no teto



Diagramas pedagógicos, de Paul Klee

Gropius era contra interiores coloridos; Kandinsky adorava andar de bicicleta e um avião jogou flores na casa de Klee

horizontal da sua casa. Segundo depoimento de Felix Klee, o teto quebrou sob o peso dos presentes, e teve de ser consertado.

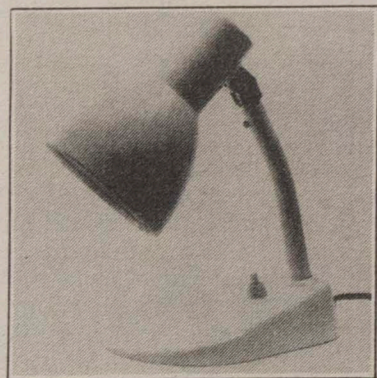
Gropius sai da Bauhaus em 1928, e há quem diga que depois de sua saída a escola não volta mais a ser a mesma. Os problemas aumentam. Um diretor nomeado por Gropius consegue indispor a Bauhaus tanto com a direita quanto com a esquerda. Em 1930, Mies van der Rohe aceita dirigir a escola, mas os tempos são tensos.

A teosofia e o misticismo influenciaram muito os intelectuais da Bauhaus

Alunos comunistas têm de ser expulsos, e depois que uma discussão na cantina vira tumulto, é necessário chamar a polícia e fechar a escola. Mies abre o expediente mas conversa individualmente em seu gabinete com todos os alunos, promete a expulsão para quem não seguir as regras, que já incluem proibição de toda e qualquer atividade política. Ao se matricular, cada aluno recebe uma declaração que deve ser assinada e devolvida, na qual se compromete a não permanecer na cantina mais do que o tempo necessário, a não ir a cantina de noite, a evitar discussões políticas, a não fazer barulho algum na cidade e a se vestir convenientemente. Mais de um Bauhäusler rasga o documento e abandona a escola.

Bauhaus acusada de bolchevista

Em 1931, os nazistas conseguem o controle no parlamento de Dessau, e retomam os ataques acusando a escola de ser cosmopolita, em vez de cultivar valores especificamente alemães. A Bauhaus é por isso antilema! E ainda por cima bolchevista! É além do mais a maioria de profes-



Marianne Brandt, abajur kanden para mesa de cama. Aço, laca branca, altura de 20 centímetros: esta obra vem sendo produzida desde sua criação

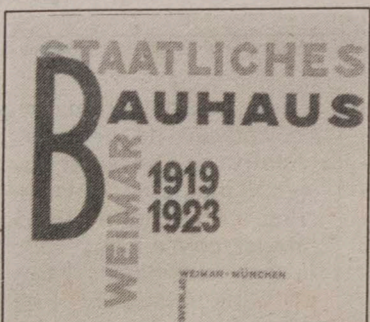
res e alunos provavelmente são judeus! E o judaísmo da escola se confirma pelos tetos horizontais (!) dos prédios, tetos que só poderiam ter vindo de regiões subtropicais, logo orientais, logo judaicas! Assim não houve surpresa quando o parlamento de Dessau, na primeira oportuni-



Espírito da tempestade, de Paul Klee. Nankim, 1925, acervo do Museu de Arte de Berna

dade, cancelou todos os contratos com a Bauhaus. A escola foi fechada a 30 de setembro de 1932. Tropas nazistas invadiram então o edifício, quebrando janelas e jogando fora arquivos, ferramentas e equipamento de oficina. Queriam até arrasar o prédio, mas uma campanha internacional de protestos que ganhou muito espaço nos meios de comunicação impediu a destruição do magnífico edifício.

A Bauhaus porém não estava derrotada. Van der Rohe conseguiu alugar nos subúrbios de Berlim uma velha fábrica de telefones, e transformando alguns dos espaços em áreas pedagógicas, mudou a Bauhaus mais uma vez. Ele achava que a escola poderia ter gestão independente, isolada dos órgãos institucionais, e que, como empresa privada, sobreviveria da renda de algumas patentes, com a ajuda de antigos patrocinadores, e o mais incrível é que dá certo. Instalada na Birkbuschstrasse, as aulas começam em outubro, com 168 alunos, dos quais 33 vêm do estrangeiro.



Capa de uma publicação da Bauhaus

Mas em Berlim a Bauhaus está com seus dias contados. Pouco tempo após sua reabertura berlinense, Hitler chega ao cargo de chanceler. Ainda não se chegou à bauxaria dos ataques ao modernismo, ainda não se rotularam artistas de degenerados, mas as ações contra a Bauhaus tem início imediatamente. Considerada pelos nazistas como "o mais óbvio refúgio da concepção judaico-marxista da arte... tão afastada de toda e qualquer arte que só pode ser considerada patologicamente", a escola é alvo prioritário. Pius Pahl, um dos alunos da Bauhaus Berlim, lembra-se como "o fim veio no 11 de abril de 1933, nos primeiros dias do período da primavera. Cedo de manhã a polícia chegou com caminhões, e fechou a Bauhaus. Os alunos que não tinham documentos de identidade em dia (e quem tinha?) foram levados nos caminhões".

O motivo ostensivo da batida policial era a procura de material de propaganda comunista, mas como não se encontrou absolutamente nada, os alunos sem documentação foram levados, e liberados após permanecerem dois dias na delegacia. Diante de muitos protestos, os nazistas ainda tentaram recuar, oferecendo uma saída a Mies, caso ele topasse despedir Kandinsky, "porque suas idéias são um perigo para nós", nas palavras de um oficial da Gestapo. Mas era tarde demais. Mies convocou uma última reunião da faculdade, que já decidira pela dissolução da escola. "Assim terminou a escola de design mais importante do século", comenta Philip Meggs em sua história da programação visual. Uma carta foi mandada aos alunos, que explicava a razão da decisão de fechar: "a difícil situação econômica do instituto". Era uma carta de despedida, o adeus da faculdade aos alunos, mas com alguma elegância mencionava que os professores estariam sempre disponíveis para quaisquer consultas. Foram as últimas palavras da Bauhaus.

Nos Estados Unidos, o renascimento

O espírito da Bauhaus sobreviveu ao nazismo. Em 1937, nos EUA, Moholy-Nagy inaugura em Chicago a "Nova Bauhaus", e Gropius está lecionando em Harvard, e Josef Albers em Yale. Em 1950, na cidade de Ulm, é fundada a Hochschule für Gestaltung, com Max Bill, antigo aluno da Bauhaus, como diretor. O belo prédio em Dessau sofreu muito na Segunda Guerra, passou um bom tempo no estaleiro, cheio de rachaduras, vidros quebrados, enfim, um derelicto. Também, por um tempo na DDR, a palavra Bauhaus era anátema. Em 1954, num guia turístico de Weimar, a Bauhaus é

mencionada como "tendo conduzido diretamente à destruição da arquitetura", por causa do seu currículo dependente de uma economia capitalista, e professores cujo trabalho era 'formalista'. Mas para as comemorações, em 1976, dos cinquenta anos da Bauhaus-Dessau, o prédio passou por uma boa reforma. Quando ex-alunos das duas Alemanhas chegaram para as festividades, encontraram sua Bauhaus novinha em folha.

Antes da unificação, os alemães ocidentais tinham de se contentar com o Bauhaus Archily de Berlim, um pequeno museu dedicado à memória da instituição, projetado por Gropius, e administrado pelo historiador de arte Hans M. Wingler, que em 1962 publicou maceijo conjunto de documentos que constitui, até hoje, a referência principal para os Bauhausscholars. Mas agora, 60 anos após seu fechamento manu militari, fala-se na próxima reabertura da Bauhaus.



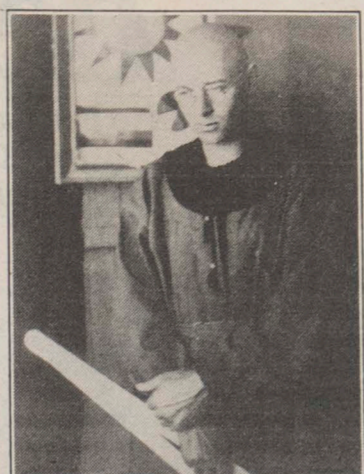
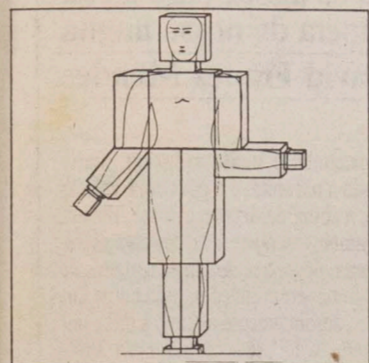
Marcel Breuer, cadeira Wassily (1925), projetada para a casa de Kandinsky

De certa maneira, é missão impossível; onde estão professores como Klee e Kandinsky, e Itten e Albers, e Moholy-Nagy e Breuer? Além do mais, a metodologia pedagógica da Bauhaus foi adotada universalmente nas escolas de arte e design, de modo que qualquer aluno sentiria uma profunda sensação de déjà vu ao percorrer o currículo... E o Bauhaus Archiv já cumpre bastante bem sua missão de preservar a memória dos bons tem-



Polícia nazista fecha a Bauhaus e prende os estudantes

A Bauhaus é freqüentemente apresentada como o berço da razão pura num mundo de irracionalidade, mas esta visão da escola tem pouco a ver com a realidade. Havia muitos adeptos do misticismo



Johannes Itten seguindo a doutrina de Zaratustra

visuais; conseguiu "ver" a música durante uma execução de Lohengrin, e "ouvir" as cores quando examinava uma pintura de Monet. Quis até escrever obra sobre o tema, mas que ficou apenas numa suite para balé intitulada Der Gelbe Klang (O som amarelo). Em L'Art abstrait, Dora Vallier sublinha um lado onde "Kandinsky se revela tributário do clima fim-de-século e de um espiritualismo difuso... ele faz apologia da So-

visuals; conseguiu "ver" a música durante uma execução de Lohengrin, e "ouvir" as cores quando examinava uma pintura de Monet. Quis até escrever obra sobre o tema, mas que ficou apenas numa suite para balé intitulada Der Gelbe Klang (O som amarelo). Em L'Art abstrait, Dora Vallier sublinha um lado onde "Kandinsky se revela tributário do clima fim-de-século e de um espiritualismo difuso... ele faz apologia da So-



Gustav Nagel, fotografado em um estúdio de Weimar, na Alemanha

Misticismo marcou a escola racional

A Bauhaus é freqüentemente apresentada como o berço da razão pura num mundo de irracionalidade e desorientação, mas esta visão da escola como supremo templo do racional tem muito pouco a ver com a realidade. A mentalidade da época ainda subsistia ao espiritualismo, à Teosofia, às sociedades antropossóficas. "No princípio do século, a Teosofia tinha amplo e apaixonado apoio", resumiu Joseph Rykwert em O lado obscuro da Bauhaus (n.º especial de Comunicação, La Bauhaus). Sua fundadora, a russa Helena Petrovna Blavatski, proclamava ter sido iniciada no Tibete e mostrava fenômenos psíquicos, na busca, entre outras coisas, de "poderes latentes no homem". Kandinsky, que tinha ficado muito impressionado com tudo isso, teve, através de uma experiência quase mística, a comprovação de um postulado esotérico antigo, que desde Pitágoras estabelecia uma correspondência entre a música e as artes

cidade Teosófica, como confirmação de suas próprias teorias..." Kandinsky vai incorporar a busca pela doutrina secreta no seu dia-a-dia, vai fazer da Teosofia uma de suas fontes intelectuais. Mondrian adere à teosofia em 1909, e certamente van Doesburg participou de conversas, ou mesmo de reuniões, onde Mme. Blavatski e a 'doutrina secreta' eram assuntos apaixonados.

Lionel Richard lembra que na República de Weimar "espiritismo, astrologia, teurgia, lepatia floresciam na alta sociedade. Thomas Mann descreve numa de suas novelas, Experiências ocultas, as sessões noturnas organizadas em Munique por um barão apaixonado por comunicações com o além. Professores universitários, filósofos, físicos, médicos, conta Thomas Mann com humor, deslizavam clandestinamente pelas ruas mal iluminadas, para assistir aos encontros mediúnicos de M. von Schrenk-Notzing!" "Não há dúvida de que Mondrian e van Doesburg tinham muitos pontos em comum com Kandinsky", escreve Rykwert. Foi Kandinsky quem assumiu o "elementalismo", assim batizado por van Doesburg, e exemplo típico da influência esotérica na Bauhaus; era o casamento hierogramático das 3 cores primárias com as 3 principais "formas claras", quadrado, triângulo, círculo. No exercício da Bauhaus que ficou famo-



Ballet Tridico, de Oskar Schlemmer



Fotomontagem de Laszlo Moholy-Nagy, Cúme, de 1927

so, era dada ao aluno uma folha com as 3 formas elementais, e 3 lápis de cor, vermelho, azul, amarelo. O aluno deveria colorir cada forma com a cor certa...

Mas nem só de teosofia e antropossófia vivia a Bauhaus. Um dos 3 primeiros Mestres da Forma nomeados por Gropius, ao assumir a escola, foi o pintor Johannes Itten. Foi da maior importância para a escola. Homem de estranhas convicções, costume ser definido como mistura de santo e charlatão, mas como professor, embora pouco convencional, era brilhante. Segundo Lothar Schreyer, que viria a ser seu colega, "Itten sabia com total certeza que sua intuição era evento de significado global na pedagogia da arte". Suíço, professor bem-sucedido em Viena quando foi sondado por Gropius, Itten era completamente místico, se opunha a toda e qualquer interpretação materialista do mundo. Era discípulo de uma das muitas estranhas seitas ou pseudo-religiões que tinham se tornado populares na Europa Central, antes e depois da guerra. Chamava-se Mazdaznan, derivada do antiquíssimo Zoroastrismo, tinha relações distantes com as crenças dos Parses da Índia, e tinha sido criada por um tipógrafo americano de origem alemã, que se autotitulava Dr. O. Z. (de Zaratustra) A. Ha'nish. Para Mazdaznan, o mundo é uma arena de combate, onde o Mal repetidamente desafia o Bem na luta pela supremacia. A realidade não passa de véu, que mascara uma existência mais alta, mais autêntica. Para que corpo e mente fiquem mais receptivos à verdadeira realidade, Mazdaznan prescrevia um programa de exercícios físicos e mentais, uma dieta vegetariana rigorosa, e a purificação metódica do organismo através de purgas e jejuns.

Itten seguia todos os preceitos religiosamente. Tinha feito raspar a cabeça, usava roupas que ele mesmo desenhava — parecia um monge. Conseguiu recrutar para a seita uns 20 alunos, que passaram a vestir-se como ele. Conseguiu até persuadir o co-

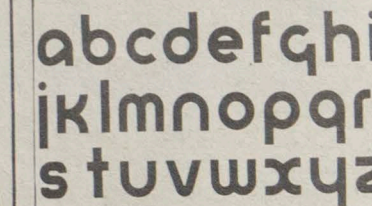


Xilografia para o Manifesto Bauhaus, Catedral, de Lyonel Feininger, feito em 1919

zineiro da cantina a abandonar a comida tradicional, para adotar unicamente as receitas macrobióticas do Mazdaznan! Um prato básico da dieta era um puré pastoso com sabor de alho, o que levou Alma Mahler a dizer que "pode-se reconhecer um Bauhauser antes que ele dobre a esquina, por causa do bafo de alho". Mas Alma não deveria reclamar: se Itten tinha praticamente assumido o Yorkurs (curso preliminar, ou básico — hoje de rigueur, em qualquer faculdadezinha), e agora a cantina só fazia

Não era uma boa época para começar nada. O mundo da pré-guerra acabara

pratos a base de alho (um dos elementos com que Mazdaznan contava para levar à verdadeira realidade), a culpa era toda dela — afinal fora ela quem sugerira seu nome a Gropius... Já gustav nagel, que assim assinava seu nome, porque acreditava que as letras maiúsculas deviam ser abolidas (de algum modo antecipando as audácias tipológicas que a Bauhaus promoveria) não foi recomendado por ninguém, caiu na categoria de mestre peripatético, era um apóstolo errante, com cabelos até aos ombros, um profeta do arcano também atraído pela órbita da escola. Como paradoxo final, Rykwert chega a acusar os Mestres da Bauhaus, não de racionalismo excessivo, mas de não ter declarado as bases religiosas ou pseudo-religiosas do que estavam fazendo. Mas não esconde em nenhum momento a sua enorme admiração por Itten. Ao concluir que talvez Itten represente o momento mais obscuro da Bauhaus, frisa que precisamente então foi essa a sua fase mais rica.



Alfabeto criado pela Bauhaus por Herbert Bayer em 1925

Perfil

O médium de Rimbaud

Ivo Barroso, que já nos fez ler em português Hermann Hesse, Italo Calvino e Georges Perec, volta-se agora para a sua maior paixão. Fazer de Rimbaud um poeta de nossa língua

David França Mendes



Ivo Barroso: "O que eu quero é fazer Eliot em português, Rilke em português"

N o Brasil, quem leu Hermann Hesse ou Italo Calvino, Georges Perec ou T. S. Eliot, leu também Ivo Barroso. Um dos mais produtivos e dedicados tradutores brasileiros, Ivo Barroso acaba de terminar seu mais ambicioso trabalho: a tradução para o português da obra poética completa de Arthur Rimbaud, ápice de uma carreira que começou em idade escolar. "Em *O torso e o gato* (coletânea de poemas traduzidos)", conta, "eu coloquei tudo que me pareceu mais representativo da minha obra de tradutor, inclusive coisas que fiz em idade ginasial. Tem, por exemplo, um poema de Baudelaire que eu traduzi quando não sabia uma palavra de francês. Estava ainda começando a estudar francês, e apareceu esse poema num livro, para traduzir na aula. Eu já gostava de poesia, então fui para a casa tentar fazer aquilo sob a forma de verso. Levei no dia seguinte, e a professora gostou, disse que eu devia continuar fazendo traduções. Foi aí que eu descobri o que era tradução de poesia, e fiquei entusiasmado."

Para Ivo Barroso, um defeito de muitos tradutores é lançar mão de um termo erudito

Baudelaire foi o primeiro, mas paixão mesmo é Rimbaud. Para Ivo, "Rimbaud foi tão genial, viveu a poesia dele de forma tão profunda, que a sua evolução se faz às vezes não só de um poema para o outro, mas dentro do próprio poema. Ele começa com versos já muito bons, no meio do poema os versos estão sensacionais, e no fim ele atinge realmente o climax. Então, ao invés de no dia seguinte começar todo um livro com o parâmetro daquela nova descoberta, ele considera aquilo uma etapa vencida e parte para uma coisa ainda maior". Essa poesia em alta concentração inventiva exigiu do tradutor esforços imensos. "Uma preocupação foi traduzir todos os neologismos que o Rimbaud criou, que hoje nem são mais neologismos, são palavras que passaram a ser usadas com frequência, mas que eram neologismos no momento em que ele as criou. Então, como dar ao leitor de hoje, passado um século, a noção de que ali naquele verso tem um neologismo? Através da criação de um "novo" neologismo, de uma palavra que vai preocupar o leitor".

Preocupar, mas não demais. Para Ivo Barroso, um defeito de muitos tradutores é lançar mão de um termo erudito para traduzir palavra que, no original, é de uso corrente. "Estou lendo agora uma tradução do William Blake, um poeta que usa

um vocabulário muito reduzido, muito chegado à natureza, é o pássaro, o carneirinho, a folha da árvore, a fonte. Ele era um homem do povo, que pensava escrever para o povo, que declamava; alguns de seus poemas eram canções, tudo numa linguagem absolutamente natural. Então, onde tem lá "wild", se você traduz por "inóspito", como eu vi nesse trabalho, você lixou, totalmente, a tradução. Pode ser uma busca pedagógica do termo, até interessante, mas não é uma boa tradução do poema".

O que faz uma boa tradução? "A fidelidade à estruturação fonológica do original é mais importante do que qualquer outra coisa. Você não termina o verso numa linha, se o original extravasa para a linha de baixo, para não destruir uma coisa absolutamente necessária ao poema que é o ritmo. Alterando o ritmo, o esquema de rima, você não está observando aquilo que o poeta, tão cuidadosamente, fez. Vou dar um exemplo: o Machado de Assis, ao traduzir *O corvo*, do Edgar Allan Poe, por mais que ele tenha acertado em alguns momentos, pecou porque mudou a estrofação do poema. Seria o mesmo que você pegar *O corvo* e traduzi-lo em sonetos. Ora, isso não é uma tradução, mas uma adaptação".

Um exemplo, direto da oficina do tradutor: "Veja o verso "When I do count the clock that tells the time". Trata-se de um verso de dez sílabas. Mas acontece que o tradutor, ao ler isso, percebe que a coisa mais importante desse verso é essa aliteração que imita o som da batida do relógio. Para traduzir bem esse verso, é preciso encontrar o equivalente em português que, ao mesmo tempo, dê o significado do que ele está dizendo ali — "quando eu conto as horas do relógio que diz o tempo", uma tradução literal que seria mais ou menos boba —, mas com aquela coisa preciosa que é dar essa noção sonora do tempo que passa. Com "Quando a hora dobra em triste e tardo toque", você se aproxima muito daquilo que ele fez. O que eu noto nos nossos tradutores, em geral, é que eles conseguem às vezes efeitos muito interessantes, porque eles estudaram muito profundamente a obra que estão traduzindo, mas ao fazer a transposição, eles se esquecem de que estão diante de um ser linguístico vivo que tem que ser transportado para outra língua com a mesma vida. Então, às vezes se pega um poema criança e se traduz adulto, um adulto limpinho, engravatado, quando era para ser uma coisa mais brinçalhona."

Uma criança brinçalhona que ganhou voz em português pela arte de Ivo Barroso foi *Os gatos*, de T. S. Eliot. "Na versão publicada em Portugal, a tradução é correta, mas o humor desapareceu completamente. O intuito do Eliot de brincar com as rimas

As suas viagens renderam muito à cultura brasileira. Na Suécia, incentivou a tradução completa da obra poética de Drummond de Andrade e ajudou o tradutor francês

Sensation

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue:
Réveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien:
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, — heureux comme avec une femme.
(1870)

Sensação

Nas tardes de verão, irei pelos vergéis,
Picado pelo trigo, a pisar a erva miúda:
Sonhador, sentirei um frescor sob os pés
E o vento há de banhar-me a cabeça desnuda.

Calado seguirei, não pensarei em nada:
Mas infinito amor dentro do peito abrigo,
E como um boêmio irei, bem longe pela estrada,
Feliz — qual se levasse uma mulher comigo.

(Tradução de Ivo Barroso)

desapareceu, o tradutor português não usou rima nunca, quando o Eliot usou as rimas mais estapafúrdias que você pode imaginar. Eu levei muitos anos trabalhando nesse livro por isso, porque eu queria ver se reproduzia não só os jogos de palavras, os trocadilhos, mas também os subtons. O gato dele é meio safado, mas não podia ser muito porque ele estava escrevendo aquilo para os afilhados, então ele fez de forma que os pais dos meninos soubessem que o gato era safado, mas sem dar a entender essa safadeza às crianças. O meu gato, o gato brasileiro, é um pouco mais safado. Era preciso buscar esse efeito erótico subjacente."

Então não basta conhecer profundamente a sua própria língua e a do autor ao traduzir? "Além do conhecimento linguístico, você tem que ser poeta, antes de mais nada! Um bom professor de literatura inglesa vai fazer belíssimas aulas de literatura em cima de poetas ingleses, mas se ele fizer traduções, você vai ver que o poema não subsiste em língua portuguesa. Quando eu trabalho sobre um poema, eu quero que o leitor, mais tarde, vá ler e pensar "puxa, que poema que o Eliot fez!". O que eu quero é fazer Eliot em português, Rilke em português."

Como qualquer atividade humana, a tradução tem seu anedotário. Portugal, nesse campo, não poderia deixar de se destacar. "Eu não conheço rigorosamente nenhuma tradução de poesia feita por portugueses que considere boa. O Jorge de Sena, um tradutor português que se meteu a traduzir tudo, fez um livro chamado *Vin-*

te séculos de literatura onde tem todo mundo, chinês, japonês, armênio. Quando chegou no Rimbaud, no célebre "O saisons, ô chateaux/Quelle âme est sans défauts?", ele traduz como "O tempo, ô castelos /Que alma é sem farelos?". Um negócio de louco, uma coisa horrorosa!" E o caso do português que traduziu *Une saison en enfer* por "Uma cerveja no inferno"? "Ah, essa é do Cesariny de Vasconcelos. Ele leu um livro sobre Rimbaud de um desses malucos — há mil e um livros sobre Rimbaud, eu tenho 64 que são os considerados fundamentais — onde se dizia que o Rimbaud estava metido com a cabala e que o texto dele era uma espécie de mensagem cifrada. Daí o Cesariny pegar "saison" e, descobrindo que havia uma cerveja no tempo do Rimbaud chamada "saison", achar que ele estaria se referindo à bebida, e não a uma temporada que o cara passou no inferno". Fosse tradução brasileira, poderia ser "Uma Bohemia no inferno", com melhores resultados.

Brincadeiras à parte, Portugal tem muito a ver com a vida e a carreira de Ivo Barroso, funcionário do Banco do Brasil, hoje aposentado, que passou mais de duas décadas fora do país (Holanda, Portugal, Inglaterra, Suécia e, já afastado do serviço, Paris) e pelo menos dez anos em Portugal. Lá, publicou seus dois livros de poemas, *Nau dos naufragos* e *Visitações de Alcipe*, obra de inspiração quase mediúnicamente com a Revolução Portuguesa, os nobres locais tive-



Desenho de Rimbaud feito de memória por Paul Verlaine em Junho de 1872

ram que ocupar seus castelos e mansões, para escapar à desapropriação. Graças a essa contingência histórico-imobiliária, Ivo Barroso foi morar (entre 1977 e 1982) no Palácio de Fronteira e Alorna, cenário, há cento e cinquenta anos, de uma intriga verdadeiramente shakespeariana envolvendo Dona Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lencastre, a exilada Marquesa de Fronteira e Alorna que perdeu o pai numa conspiração, viveu confinada 18 anos num convento, casou-se e logo perdeu o marido e, de volta a Portugal, não conseguiu passar mais de três dias em sua propriedade, despachada para a Inglaterra no mesmo navio em que chegou. Essa personagem trágica foi também poeta e, com o pseudônimo de Alcipe, incorporou-se aos Arcades portugueses. O livro de Ivo Barroso é um diálogo com Alcipe e é também um exercício de estilo: subintitulado *Quatro tocatas para clavicórdio e sintetizador* ("o instrumento mais antigo e o mais moderno", explica o autor), o longo poema busca "a conciliação dos recursos da poesia clássica — hoje considerados pe-

Um tradutor português traduziu *Une Saison en enfer*, por uma cerveja no inferno

remptos, tais como a narração, a descrição, a eloquência — e o instrumental da poesia moderna — igualmente tido por esgotado, diante do impasse formal a que chegou".

As viagens de Ivo Barroso renderam ainda mais à cultura brasileira. Na Suécia, incentivou a tradução completa da obra poética de Carlos Drummond de Andrade. Em Paris, outro encontro com Drummond em terras estrangeiras: "Fui ver o que existia de poesia e de prosa brasileiras traduzidas para o francês. A decepção foi total. A não ser alguma coisa da Clarice Lispector, que teve a sorte de ter uma boa tradutora, o resto não era muito bom. Aí eu entro numa livraria e vejo um volume de poesias de Carlos Drummond de Andrade. E penso 'ai, meu Deus, deve ser um desastre!'. Fiquei surpreso. O tradutor tinha encontrado o tom, em francês, do Drummond. Procurei o tradutor (Didier Lamaison) e acabei ajudando-o em alguma coisa. O livro dele tem algumas falhas, omissões de alguns poemas que nós aqui consideramos fundamentais, mas, no todo, o trabalho dele é nota dez. Se em todas as línguas nós tivéssemos um Drummond assim tão bem traduzido, nosso poeta seria conhecidíssimo no mundo inteiro".

Inédito

Antropologia da saudade

Em *Conta de mentiroso*, livro de ensaios a sair em maio pela Rocco, o antropólogo analisa esse sentimento caro a brasileiros e portugueses e vivido nos versos de poetas como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Fernando Pessoa

Roberto DaMatta

Na realidade, nunca estamos sós.
Maurice Halbwachs

Fazer uma antropologia da saudade é tentar compreender as categorias que comandam o intelecto e a ação, a teoria e a prática, o evento e a estrutura, num estilo de sociologia que deixa saudade. No fundo desejo realizar uma antropologia que mostre a sociedade não apenas como sistema econômico ou político, mas como uma totalidade complexa que às vezes se revela por inteiro: iluminada e reflexivamente. E a saudade é uma categoria mestra em promover esses momentos que surgem quando falamos: "que saudade do Brasil!"; "que saudade dessa instigadora bagunça brasileira!"; "que saudade de falar aquela língua que é como o ar que eu respiro e de comer aquela comida que, além de me nutrir, traz à tona gostos e cheiros que estão enfiados dentro do meu ser!"; "que saudade daquelas pessoas que tanto amei e ainda amo, mas cuja perda devo (e quero) renovar pela saudade, porque é isso que constitui a minha biografia no sentido mais concreto e mais dramático do termo: aquele que diz que a vida é mesmo uma passagem e que todos (re)vivemos (re)fazendo — saudosa e pacientemente — memórias.

Saudade de uma antropologia que se preocupa com a polissemia como propriedade fundamental da vida coletiva. Antropologia muito certa de que, como dizia Marcel Mauss, apesar de todos os inventários e de todas as teorias, existirão ainda, para serem descobertas e contempladas, "muitas luas mortas, ou pálidas, ou obscuras, no firmamento da razão".

Tenho saudade desta antropologia não por saber que a história se faz por meio de contraditórias intenções e de uma multidão de fantasmas ancestrais que noite e dia seguram nosso pé e tiram o nosso sono. Mas porque estou seguro de que é possível praticar uma antropologia que, a despeito de pretender enquadrar logicamente o dar e o receber, sabe que as trocas também se balizam por sentimentos e intenções inefáveis. Saudade de uma antropologia que conhece o dilema weberiano segundo o qual o bem nem sempre produz o bem, e o mal, o mal. Tal como boas intenções não fazem boa literatura e que chaves complicadas nem sempre abrem as fechaduras. Um fuxico traço de motivar tanto a paranóia paralisante quanto uma excelente síndrome de Conde de Monte Cristo: uma fantástica determinação vingativo-criativa.

Saudade, finalmente, de uma antropologia que deseja ser uma viagem para dentro da sociedade. Antropologia que bem sabe que estudar uma sociedade é ter a humildade para penetrar naquilo que existia antes de nós e que certamente vai permanecer depois de nossa partida. Uma an-



Saudade, de José Ferraz de Almeida Jr, obra de 1899, coleção Pinacoteca do Estado

tropologia que, como disse Gilberto Freyre, "é um meio de nos sentirmos nos outros", e que "se estuda tocando em nervos". Que é, acima de tudo, "uma aventura de sensibilidade, não apenas um esforço de pesquisa pelos arquivos".

Em Portugal, a categoria está associada à experiência das viagens

Minha intenção é pôr a saudade no horizonte da reflexão sociológica brasileira como uma categoria básica da nossa existência coletiva. Que depois se façam as correções de curso (citando meu trabalho ou não), como tem ocorrido com os meus estudos do carnaval, do individualismo à brasileira, da ética autoritária contida no "sabe com quem está falando?" e da ambiguidade como valor.

Só não erra quem não faz. Tal como a saudade: só quem não a sente é quem não vive...

O que quero, então, com essa antropologia da saudade?

Primeiro, quero praticar uma antropologia na qual a comparação entre sociedades seja fundamental. Ao contrário do que alguns afirmam, penso que a hegemonia, a padronização e a uniformidade — e a conseqüente ausência de segmentação e de complementaridade — são um ideal e um mito moderno. Mas mesmo tentando implementá-lo e, sobretudo, vivê-lo, a sociedade tem sempre muitas formas de representar-se a si mesma e assim confrontar-se. Ou, para parafrasear Clifford Geertz de ver-se a si própria nos seus espelhos. De comer-se na sua própria comida e de ouvir-se na sua música. De manifestar-se pelos seus mais variados médiuns e cavalos. Como outras coletividades, o Brasil também apresenta leituras múltiplas e institucionalizadas que fazem, são e exprimem a um só tempo a sua chamada "realidade". Como tenho demonstrado no meu trabalho, há a leitura pela via da casa, mas também há a leitura pela via das leis, da economia, da história e da política. Há ainda outras leituras que correm pelo "outro mundo" e por entre as coisas "deste mundo". Leituras através dos dramas, dos conflitos e dos paradoxos que revelam o choque e a contradição entre as normas e os valores, e visões integradoras e harmoniosas, que abrem a esperança de uma totalização serena de toda a or-

dem. É o que ocorre quando lemos o Brasil por meio de categorias como a *saudade*, que, situando-se no eixo do tempo, ficam paradoxalmente aquém e além da história, dentro e fora do tempo.

Por tudo isso, estudo a saudade como uma construção cultural e ideológica. Como uma categoria de pensamento e de ação na acepção maussiana do termo, e como uma palavra com capacidade *performativa*, no sentido de John Austin. Uma categoria que — tal como ocorre com palavras de ordem, senhas, juramentos, pragas, obscenidades, xingamentos e promessas —, ao ser dita ou invocada, promove e implica um fazer, um empenho, uma perspectiva ou um compromisso, definindo um estado interno e permitindo ou desculpando uma ação externa.

No famoso texto de D. Francisco Manuel de Mello, de 1676, reafirma-se que "Amor e ausência são os pais da saudade"

Observo que tal perspectiva é original, pois nos estudos sobre a saudade, realiza-se sobretudo em Portugal, a categoria é explicada sobretudo como o resultado de experiências empíricas como as viagens, que, esticando os laços sociais até os seus limites, pretensamente promovem a dor da ausência e dos desejos insatisfeitos. Como disse elegantemente um desses estudiosos, o filósofo Teixeira de Pascoas: "Desejo e dor fundidos num sentimento dão a saudade." Assim percebida, a saudade é algo que se aprende a partir de um certo evento fortemente vivido. Experiência que se transforma, como diz D. Duarte, no *Seal Conselheiro*, "um sentimento do coração que vem da sensualidade e não da razão". Nesta perspectiva, um estudioso do assunto, o padre português Antônio Pereira Dias de Magalhães, fala que "o sentimento da saudade é o sentimento da contingência, (da) não saciedade pelo Absoluto". E no famoso texto de D. Francisco Manuel de Mello, escrito em 1676, reafirma-se, antecipando-se ao que seria dito no futuro, que: "Amor e ausência são os pais da saudade"; e logo, é claro, refere-se às viagens ultramarinas como causa para esse sentimento, essa "paixão da alma".

Mas se a saudade é o resultado de uma dada experiência, se ela é causada pela contingência sentimental, pelo amor e pela emoção dilacerante da ausência, por que despertaria tanta reflexão e intensidade? Ou melhor, por que estaria inscrita num universo ideológico de categorias, devendo ser necessariamente aprendida? Por que serviria de marca registrada para uma vestimenta coletiva?

Há a expressão desconcertante: "Quando morrer, fulano não vai deixar saudade"

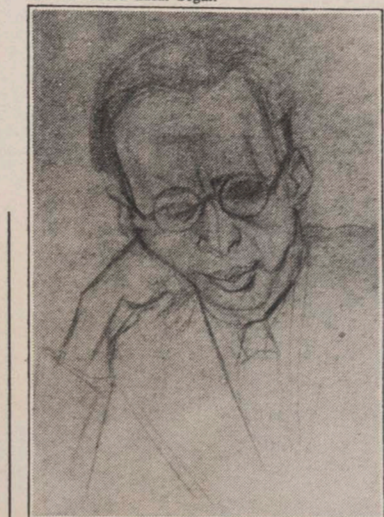
Ao contrário de uma atitude ingenuamente empiricista, que privilegia a experiência individual e psicológica como fonte dos valores, das categorias e da saudade, é fácil descobrir que o peso da palavra se encontra precisamente no conjunto fortíssimo de idéias e atitudes que ela evoca, deserta e *determina*. Descoberta como categoria sociológica e como palavra dotada de profunda "capacidade performativa", a saudade permite subverter esses argumentos de fundo utilitário, baseados no primado da experiência e no utilitarismo burguês contido numa "razão prática", para afirmar que não são as experiências individuais e fragmentadas do amor, da viagem e da ausência que constituiriam a saudade, mas, em vez disso, é a existência social da saudade como foco ideológico e cultural, a permitir um revestimento especial de nossas experiências, que faz com que a sintamos. É a categoria que conduz a uma consciência aguda do sentimento, não o seu contrário. Como disse, melhor do que ninguém, Fernando Pessoa:

Saudades só portuguesas
Conseguem senti-las bem
Porque têm essa palavra
Para dizer que a têm...

Conforme ensina o poeta, é a noção de saudade que nos faz refletir e, sobretudo, sentir com mais vigor, presença e intensidade o nosso amor e a ausência dos entes e das coisas que queremos bem. Ou seja: sei que amo porque tenho saudade. Sei que sinto a falta de um lugar porque dele sinto saudade. De acordo com essa mesma lógica, posso sentir saudade de lugares desconhecidos, nos quais não vivi, mas onde pessoas queridas viveram. Foi assim que desenvolvi uma imensa saudade de uma Manaus que jamais experimentei. Manaus das sorvetarias, dos bailes de gala, do Teatro Amazonas decorado por Olympio de Menezes, dos bondes e do Alto de Nazaré, dos porões e sobrados da avenida Joa-

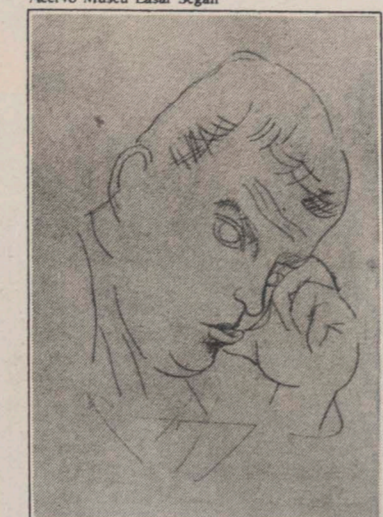
Foi assim que desenvolvi uma imensa saudade de uma Manaus que jamais experimentei. Manaus das sorvetarias, dos bailes de gala, do Teatro Amazonas, dos bondes e do Alto de Nazaré

Acervo Museu Lasar Segall



Manuel Bandeira, Oswald de Andrade desenhados por Lasar Segall e Fernando Pessoa por Julio Pomar: poetas da saudade

Acervo Museu Lasar Segall



Coleção particular



quim Nabuco, onde moravam (e morei com a saudade dos meus ancestrais) meus avós, pais, tios e primos. Do mesmo modo, quando em visita a Coimbra, no verão de 1980, passei algumas horas no seu Penedo da Saudade, sentindo uma doce nostalgia de pessoas, fatos e coisas que não tinha experimentado, mas que estavam encobertas no manto ideológico e sentimental de uma pungente saudade coletiva que minha consciência social capturava e traduzia em sentimento e palavra. Por tudo isso, conheçamos a desconcertante expressão: "Quando morrer, fulano não vai deixar saudade." O que mostra como a saudade qualifica socialmente eventos, coisas, gostos, pessoas, lugares e relações, independentemente obviamente da experiência direta e empírica com eles. (...)

Quando meu avô, no fim da vida, ficava muito deprimido, dizia-se que "estava com saudade". Meu pai ficava horas sentado numa cadeira de balanço, ritualmente saudoso. Eu também posso ser afligido por um "surto de saudade". Como brasileiros falantes de português e membros de uma comunidade histórica luso-brasileira, aprendemos a sentir saudade, como aprendemos a brincar carnaval e a comer feijoada...

grave, compassado, respeitável. Era atributo da Sabedoria romana, *festina lente*, apressa-te lentamente, aconselhava o Imperador Augusto. A Pressa é inimiga da Perfeição. O Gênio é a longa paciência. Pertence a flumêneses a serviço azáfama. (...) Os mensageiros, duendes subalternos, Anjos, Mercúrio-Hermes, transitam na ligeireza dos movimentos a prontidão da obediência, disciplina, submissão. O ritmo denuncia o nível da Potestade. *God did not create hurry*. Deste modo, preferimos evitar o presente que iguala, não está definido e tem afinidade com a autonomia individual, a atomização e o conflito, para nos situarmos autoritariamente no amanhã que "será outro dia", ou hierárquica, majestática e saudosamente no ontem que confirma como nossa vida era boa.

Meu pai ficava horas sentado numa cadeira de balanço, ritualmente saudoso

Tal atitude se inscreve até no nosso hino nacional, que saudosamente canta, como nós, uma "paz no futuro" e uma "glória no passado".

Esta atitude forjada pelos valores hierárquicos igualmente surge nas *esperas* institucionalizadas em todos os lugares e por quase todas as pessoas. Esperamos pacientemente o messias que um dia virá nos salvar; o chefe do escritório que, numa dada hora, irá nos receber; ou o amigo querido que com certeza se atrasou por motivo justo. Mas não esperamos pelo desafio ou pelo subordinado, que, perdendo a hora, perde a vez. Adotando essa perspectiva, podemos caracterizar o messianismo como movimento que (denuncia um tempo socialmente englobado, um tempo de transformações mágicas radicais porque é uma duração localizada, personalizada e definida assimétrica e hierarquicamente. Tempo no qual a temporalidade moderna — uniforme, abstrata e indiferente aos sucessos humanos — é substituída por uma temporalidade diretamente referida às ati-

vidades sociais. Temporalidade personalíssima que até hoje faz sua aparição entre nós, quando sabemos que os superiores fazem a hora já que nenhum evento começa antes que cheguem e podem (e devem) se atrasar.

Para nós, assim, estar no topo da sociedade é equivalente a ficar acima e além do tempo. Mas os inferiores são obrigados a esperar precisamente porque estão submetidos às relações e têm uma posição subordinada dentro do tempo, sujeitos que são dos relógios de ponto, que não podem esperar por eles nem na doença, nem na injustiça, nem no famoso atraso do trem. Aliás, seriam esses "donos do tempo" que teriam a capacidade de retardar, adiantar ou inverter os relógios da história, pois, para o pensamento messiânico, são os poderosos que abrem e definem os tempos. Nas sociedades individualistas e igualitárias, por contraste, o tempo é concebido como sendo compartimentalizado, uniforme, impessoal, natural e desencaixado dos lugares, do espaço e dos valores sociais. Tempo que tem autonomia e valor em si mesmo. Tempo linear e cumulativo que "historicamente" engendra instituições e pode mudar para sempre a face da sociedade. Tempo que, como as leis, engloba e submete a todos indistintamente.

Dai essas nossas amnésias que, passando o momento das acusações indignadas, acabam por transformar os criminosos e os maus dirigentes em excelentes pessoas e heróis. Chegamos até mesmo a idealizar positivamente as ditaduras, no afã ingênuo de glorificar um passado idealizado. A essa altura se descobre que a saudade é a expressão obrigatória de um sentimento. Sabemos da contrariedade implícita nesta idéia que desafia a crença moderna segundo a qual as emoções seriam espontâneas e individuais, frutos de estados internos relativamente livres (os sentimentos), pois que ela mostra, com Marcel Mauss, como os sentimentos são produzidos pela sociedade e impostos aos seus membros. Da dor ao riso, do amor ao ódio e do esquecimento à saudade, os sentimentos são marcados e impostos pelo sistema que, tal como acontece com as roupas ou

as gravatas, nos informa por que os temos, como devemos usá-los e o modo correto pelo qual devemos ser englobados por cada um deles.

Mas seria a saudade algo efetivamente singular ou específico do universo do luso-brasileiro? Para responder a esta questão, quero recordar um inesquecível aprendizado da escola primária que afirmava ser a *saudade* algo exclusivo da língua portuguesa. Não deixa de ser curioso que seja justamente pela palavra (que dizem que é tudo), e pela palavra *saudade*, que aprendemos a juntar outra vez Brasil e Portugal de modo positivo e até mesmo com certa ponta do que alguns chamariam de ingênuo orgulho. Mas isso é tão importante que até hoje guardo a lembrança daquele momento em que fui ingenuamente informado da nossa posse exclusiva da palavra *saudade*. Lembro-me de que fiquei orgulhoso de ser um falante e um pensante do português e não do francês ou do inglês. Por um breve momento, não pensei na história do Brasil como um conjunto de experiências negativas ou ausentes, na qual tudo marchava para trás, mas vi minha coletividade sob um ângulo positivo. Como comunidade que possuía esse tesouro chamado *saudade*.

Nosso hino canta, como nós, uma "paz no futuro" e uma "glória no passado"

Ah! Não seriam só o futebol, a cachaca, o jogo do bicho, o cabotismo, a rouba-lheira institucionalizada, o carnaval de todos os desfiles e de todas as orgias, as leis que não pegam e a malandragem os valores que me singularizavam como ser social. Graças a Deus, não! Havia também a *saudade*, que me permitia pensar o mundo de modo integrado e em torno de coisas prazerosas e singulares.

Mas não seria isso tudo uma idealização, uma mistificação e um mito?

Neste contexto, vale recordar o "debate" entre o escritor brasileiro Osvaldo Orico e a professora portuguesa Carolina Michaelis de Vasconcellos, com o primeiro afirmando ser a saudade exclusiva do mundo luso-brasileiro e dona Carolina defendendo o exato oposto.

Estes escritos polêmicos sobre a saudade lembram as crônicas e raivosas discus-

Inédito

Ah, não seria só o futebol, a cachaça, o jogo de bicho, o cabotismo, a roubalheira institucionalizada, o carnaval de todos os desfiles, os valores que me singularizam como ser social



Retrato de Fernando Pessoa aos 10 anos: tempo como saudade

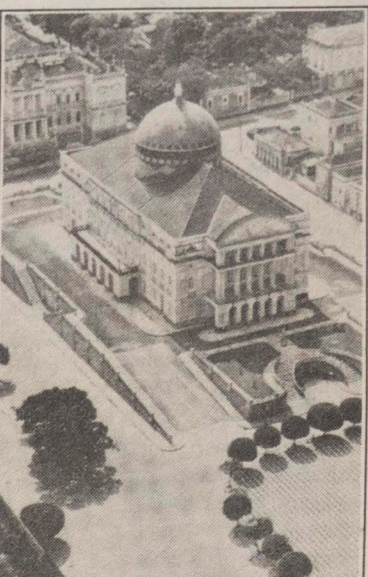
É pela palavra saudade que aprendemos a juntar outra vez Brasil e Portugal de modo positivo e com uma ponta de ingênuo orgulho



Ewbank e Nabuco estão apontando para a extraordinária densidade contida na palavra saudade. O que faz com que ela se torne mais do que uma mera palavra

Joaquim Nabuco: explicou aos americanos um sentimento desconhecido por eles

Por isso essa palavra é a mais acabada expressão de uma concepção de tempo especial, tempo que deseja ser moderno, mas sem abandonar sua qualidade humana e relacional. Um tempo que pode ser chamado de "arcaico"



Teatro Amazonas: saudades de um "tempo de ouro"

No caso da saudade, Orico diz que se trata de uma palavra ímpar e exclusiva da língua portuguesa. Vasconcelos nega tal posição, afirmando que a saudade é um sentimento universal. Ora, de uma perspectiva mais abrangente, ambos têm razão. Orico e Vasconcelos são, como muitos dos nossos colegas, os dois lados de uma mesma moeda, as duas margens de um mesmo rio, os dois maridos de uma mesma dona Flor. Dona Carolina começou com seu livro, *A saudade portuguesa*, assumindo uma posição abertamente universalista, para afirmar que a *saudade* tinha equivalentes em outras línguas. No seu *A saudade brasileira*, Orico assume uma postura substantivista e culturalista para explicitar o oposto. Caso tivessem lido alguma antropologia, teriam descoberto que o universal não se opõe ao particular, mas o complementa e o ilumina. O contrário é igualmente verdadeiro.

E continua Nabuco com perfeita consciência de que a idéia de saudade é uma configuração específica e uma categoria sociológica:

É caso singular que só uma raça humana haja destilado da palavra solidão seu efeito na alma; que uma apenas possua palavra para exprimir a dor de uma perda ou da ausência unida ao desejo de tornar a ver e que só uma raça tenha esse sentimento constantemente à flor dos lábios.

Nabuco não estava só. Thomas Ewbank, um missionário norte-americano excepcionalmente sensível que viveu no Rio de Janeiro em meados do século XIX, compreendeu a saudade exatamente como Nabuco. Ele diz:

Como um conceito que remete à recordação, à memória e à temporalidade, dona Carolina está certa porque, nesta acepção, a saudade é certamente um termo universal, com muitas equivalências. Mas é preciso não esquecer que ela é também uma categoria sociológica e, como tal, um conceito denotativo, uma relação especial e singular entre presente, passado e futuro. Deste modo, a saudade fala de um tempo universal, mas ela marca e particulariza esse tempo. Neste sentido, a saudade é uma noção de que a cultura portuguesa se apropriou — e esse é o dado cultural mais importante — como algo singular, diferente e exclusivamente seu, parte de um *ethos* ou de um estilo de lidar com a duração.

Mas por que, afinal de contas, usamos e valorizamos uma palavra como *saudade* para coisas que poderiam ser designadas por conceitos não marcados?

Joaquim Nabuco, que escreveu algo bonito, sensível e sábio sobre a saudade, disse numa conferência no Colégio Vassar, em 1909, o seguinte:

Mas como traduzir um sentimento que em língua alguma, a não ser na nossa, se cristalizou numa única palavra? Consideramos e proclamamos esse vocábulo o mais lindo que existe em qualquer idioma, a pérola da linguagem humana. Ele exprime as lembranças tristes da vida, mas também suas esperanças imprecáveis. Os túmulos trazem-no gravado como inscrição: *saudade*. A mensagem dos amantes entre eles é *saudade*. *Saudade* é a mensagem dos ausentes à pátria e aos amigos. *Saudade*, como vedes, é a herda do coração, presa às suas ruínas e crescendo na própria solidão. Para traduzir-lhe o sentido, precisaríamos, em inglês, de quatro palavras: *remembrance, love, grief e longing*. Omitindo uma delas, não se traduziria o sentimento completo. No entanto, *saudade* não é senão uma nova forma, polida pelas lágrimas, da palavra *soledade*, solidão.

instituído

Não temos alguma nem meia dúzia de palavras que sejam equivalentes a "saudade". Essa palavra exprime não apenas recordação e boa vontade, mas também amor por alguma coisa e desejo pela mesma. Inclui tudo o que pode significar afeição por um ausente e por esse motivo é habitualmente usada na correspondência entre parentes e amantes.

Ewbank e Nabuco estão apontando para a extraordinária densidade contida na palavra saudade. Densidade que faz com que ela seja mais do que uma mera palavra.

Temporalidade lenta, cuja metáfora não pode ser a do relógio que marca e conta o tempo independente dos nossos desejos

Tal como acontece com a palavra *love*, que na cultura americana é usada para designar gostos, atrações e preferências de todos os tipos. Nos Estados Unidos, conforme demonstrou Hervé Varenne, se tem *love* para tudo.

Como a saudade brasileira, esse "love" americano é mais do que o "amor" brasileiro. Lá, o *love* pode ser usado como uma medida para todas as coisas. Nos Estados Unidos pode-se até mesmo amar o amor, como se pode, no Brasil, sentir saudade da saudade. Categorias sociológicas são coisas e, neste sentido, podem criar ou modificar a "realidade". São, como disse, *palavras performativas* que têm a capacidade de juntar significante e significado e possuem a rara capacidade de provocar coisas, transformando-se elas próprias em ação, como ocorre com os conceitos clássicos de *mana, glamour, carisma, orenda, hau* etc.

Com a saudade, estamos diante de um problema de configuração e de *ethos*. Ou seja, de como uma noção claramente universal — o tempo com sua passagem, sua indiferen-

ça, sua duração e sua capacidade evocativa — foi aprofundada com uma intensidade fora do comum pelo uso de uma palavra que passa a ser o veículo de um conjunto complexo de idéias e de uma instituição social. Assim, a palavra saudade, como expressão de temporalidade, deixa de ser um veículo neutro e racional para ser ela própria a realidade da idéia que exprime. Por isso essa palavra é a mais acabada expressão de uma concepção de tempo especial, tempo que deseja ser moderno mas sem abandonar sua qualidade humana e relacional. Um tempo que Gilberto Freyre, no curso de um trabalho pioneiro, chamou de "arcaico". Um tempo com sentido pré-industrial, pois que não estava associado à produção econômica ou ao dinheiro e que teria feito os ibéricos ficarem satisfeitos com seus navios vagarosos, logo superados pelas embarcações inglesas, nas quais uma diferente idéia de temporalidade inventa e se concretiza numa tecnologia destinada a implementar a velocidade e, com ela, a precisão e a pontualidade. Tempo português antimoderno, comandado pelos homens e dotado de elasticidade que surge como improvisação, o que, para Gilberto Freyre, seria típico do "ethos ibérico".

Tal é a concepção de tempo da saudade. Temporalidade lenta, cuja metáfora não pode ser a do relógio que marca e conta o tempo independentemente dos nossos desejos e, assim fazendo, provoca o *suspense* e a vertigem, mas a da janela que permite ver ao longe uma paisagem. Assim, diz o verso anônimo:

Da janela da saudade
Olho o passado à distância
E vejo a felicidade
ao lado da minha infância

Janela através da qual se olha e se vê, intacta e distante, uma infância inocente e feliz. Saudade tem a concretude de coisa que pode ser trazida e levada. Que acompanha o viajante e cabe em malas, bolsos e no nosso coração. Como no poema *Contrabando*, de Oswald de Andrade:

Os alfandagueiros de Santos
Examinaram minhas malas
Minhas roupas
Mas se esqueceram de ver
Que eu trazia no coração
Uma saudade feliz
De Paris

Mas a saudade é também sujeito que fala, tem vida e autonomia, numa demonstração nítida de que é uma categoria que vem da sociedade para dentro de cada um de nós. Categoria que deseja ser, estar e deter o tempo. Não é, pois, ao acaso a avassaladora associação da saudade com a música. Pois sabemos, graças a Claude Lévi-Strauss, como a música e o mito são

mecanismos que pretendem neutralizar e até mesmo suprimir a passagem do tempo. Outra associação recorrente é a da saudade como temporalidade simultânea e paralela, um tempo compacto ou totalizado que nos segue, como sombra, por toda a vida. Junto com tudo isso, a saudade surge também como uma possante voz do passado. Voz que situa negativamente o presente. Assim, na poesia de Júlia de Sá:

Saudade é voz do passado
E tristeza do presente
Segue o tempo, lado a lado
A falar dentro da gente.

Temos aqui saudade como uma pessoa viva e falante. Pessoa que demanda e persegue. E também como modalidade de tempo que, acentuando o passado, apresenta uma memória alternativa daquela visão de tempo e de história certamente mais formal, otimista e "crítica", que se estampa nos estudos sobre o tempo feitos por eminentes sociólogos e historiadores franceses e ingleses como Halbwachs, George Gurvitch e E. P. Thompson. Esses estudos revelam a passagem de uma memória que penetrava todos os espaços sociais — uma memória embecida — para uma memória reificada num tempo-espaço linear, irreversível, urbano, externo e marcado por eventos fundadores bem estabelecidos (porque registrados). Memória oficializada que sempre revela o progresso e que a coletividade representada pela escolaridade obrigatória não deixa esquecer. Tempo burguês e nacional que, como dizia Renan, é nacional justamente porque é capaz de propor e forçar um esquecer conjunto e sincronizado. De fato, quem ousaria esquecer o Sete de Setembro, o 15 de Novembro, a Semana Santa, o Carnaval e o Natal?

Mas essa voz interior da saudade não é uma memória jurídica ou política, da qual supomos ter controle — racional, progressista e irreversível —, mas uma memória encarnada e personalizada. Memória que revela nossa desconfiança nesta história destinada a trazer progresso e justiça social, porque nossa experiência mais profunda com o tempo coletivo indica retornos, reversões e recursividades cíclicas que nos obrigam a assistir ao mesmo filme muitas vezes. Como se fosse impossível exorcizarmos fantasmas do passado.

Talvez tenha sido Fernando Pessoa quem melhor capturou essa forma concreta e reificada de memória que a saudade permite atualizar, quando disse:

Depois do dia vem noite
Depois da noite vem dia
E depois de ter saudades...
Vêm as saudades que havia.

Janela através da qual se olha e se vê, intacta e distante, uma infância inocente e feliz. Saudade tem a concretude de uma coisa que pode ser trazida e levada. Que cabe em malas

Essa seria uma memória construída a partir de uma topografia sentimental na qual as relações sociais são, como o dia e a noite, a chuva e a seca, alternadas e cíclicas. Um espaço que se deseja ingênuo, inocente, desprezioso, amoroso e certamente *caseiro*. Um espaço que recusa discursos complicados, anotações oficiais, escritas pomposas, e aquela linearidade que comanda absoluta o mundo moderno. Deste modo, o discurso da saudade se centra numa temporalidade da casa, que, resistindo aos tempos históricos da rua, fala não de eventos revolucionários ou sediciosos, de fatos cruciais ou de datas nacionais irreversíveis e capazes de trazerem a mudança, mas "d'a aurora da minha vida/da minha infância querida/ que os anos não trazem mais!".

Daí essa imensa saudade da saudade de que falam os poetas. Tal é o tempo que corre como lágrima espaços íntimos da casa. Casa que passa pelo tempo

Tal espaço teria a marca do sangue, do calor e da vida compartilhada e entrelaçada. Vida na qual a privacidade não é hábito nem direito. É, sobretudo, intimidade. Intimidade que sustenta zonas nas quais o tempo do mundo burguês — essa temporalidade englobada pelo mercado e marcada pelo dinheiro, pois dentro dela o tempo pode ser comprado, vendido, esbanjado ou poupado, um tempo persuasivo ou coercitivo — cede lugar a uma duração poeticamente vivida e esteticamente aprendida. Um tempo que pode ser bom ou mau, feio ou bonito, parco ou farto, doce ou amargo, muito longo ou muito curto. Um tempo que pode ser apreciado e até mesmo, conforme afirmam os poetas, vivido novamente. Um tempo que é também pessoa e coisa. Tal é a dimensão na qual — dependendo de quem recorda quem e o quê — a história pode virar estória, "caso", anedota, mentira ou pura poesia.

Lugar onde o passado facilmente se converte em presente pela presença de um tio ou avô: retrato amarelado e roído de vermes, como naqueles pungentes versos de Drummond:

Um verme começou a roer
as sobrecasacas indiferentes
E roeu as páginas, as dedicatórias e
mesmo a poeira dos retratos,
Só não roeu o imortal soluço de vida
que rebentava
Que rebentava daquelas páginas!

Tal é o tempo que corre como lágrima pelos espaços íntimos da casa. Casa que passa pelo tempo que tudo destrói, menos a vida contida pela teia de relações que constituem o nosso mundo social. Esses elos que, apesar do nosso individualismo e cosmopolitismo, ainda nos dobram e nos obrigam a fazer e a dizer coisas que não queremos e sabemos.

É certamente nesse espaço relacional que se pode encontrar a chave de uma antropologia da saudade. Porque nele as pessoas desaparecem, mas as relações ficam. Como disse em outro lugar, no Brasil a morte mata, mas os mortos, pela força dos elos que temos com todos eles, não morrem. E aí está a saudade como um operador paradoxal que permite transformar a perda em felicidade. Ou, para ficar novamente com os poetas, no caso Manuel Bandeira:

Choras sem compreenderes que a
saudade
É um bem maior que a felicidade.
Porque é a felicidade que jico!

Neste sentido, a idéia luso-brasileira de saudade mostra uma ineludível desconfiança dos esquemas burgueses que desdenham do passado e apontam para o futuro como um modo privilegiado e exclusivo de temporalidade. Menos que um futuro linear, cientificamente planejado, agendado e desencantado, a saudade fala do tempo como pleno de pessoalidade e encantamento. Menos que um tempo de processos impessoais e máquinas; mais um tempo de pessoas e de milagres. Essa a temporalidade que permitiu ao padre Vieira escrever uma história do futuro, e a qualquer criança de quatro anos saber — antes mesmo de ter memória pessoal — o que é sentir saudade.

Daí essa imensa saudade da saudade de que falam os poetas. Essa temporalidade encantada que nos contamina e, quem sabe, constitui — apesar de tudo — uma das nossas mais fortes razões de viver. Não porque seja a mais adequada ou a mais perfeita, mas simplesmente porque é o nosso modo de ler a perda, a velhice e a nossa inexorável passagem pelo tempo. Essa maravilhosa saudade que permite (re)ligar este mundo com o outro e o passado com o presente. E assim fazendo e, eletivamente, um dos poucos valores positivos, um desses tesouros, que temos sem saber e sem pensar.



Baile à fantasia, de Rodolfo Chambelland, pintura de 1913. Acervo do Museu Nacional de Belas-Artes: "aprendemos a ter saudade como aprendemos o Carnaval"

Como disse em outro lugar, no Brasil a morte mata, mas os mortos, pela força dos elos que temos com ele, não morrem



Saudades de Nápoles, de Berthe Abraham Worms, tela de 1895, coleção Pinacoteca do Estado

A idéia luso-brasileira de saudade mostra uma ineludível desconfiança dos esquemas burgueses que desdenham o passado e apontam para o futuro como um modo privilegiado de temporalidade



O bonde: um veículo que mais inspira saudades

Artes plásticas

Leonilson

Refinado diário

O artista plástico cearense, um dos tutores da Geração 80, expõe na Thomas Cohn uma obra feita de desenhos e objetos, bastante confessional e que traz a marca de sua inconfundível poética

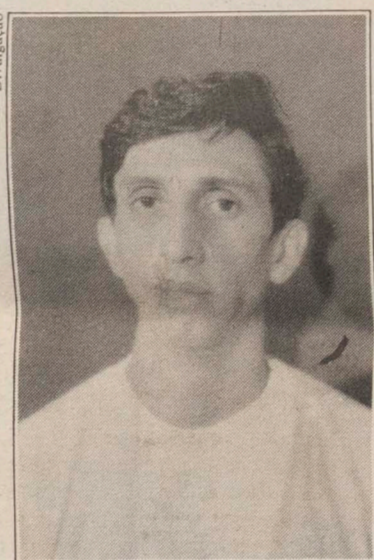
Reynaldo Roels Jr.

A penúltima exposição de Leonilson há cerca de dois anos foi uma surpresa, e não das mais confortáveis a despeito da excepcional qualidade dos trabalhos: o grau de confessionalismo chegava às raias do paroxismo, ajudado pela própria montagem que, como se fora um livro, tinha epígrafe, título e quatro capítulos. Nos três primeiros, o artista revelava sua intimidade com uma franqueza desconcertante, através de aquarelas e bordados de uma delicadeza e uma elegância raras vezes encontradas entre os artistas brasileiros mais recentes (exceto talvez certas obras da jovem Leda Catunda de meados dos 80). No último deles, já tendo tudo dito nos anteriores, chassis de madeira cobertos por voiles ou rendas davam o fecho da mostra: nada mais havia de opaco, o artista era agora pura transparência. Não sei se Leonilson já estava doente na época ou se, em estando, o sabia. De qualquer modo, há poucos meses a notícia correu e pareceu ser uma explicação para aquela mostra. Quando foi distribuído o catálogo da sua exposição recente de São Paulo, a doença ali

estava explícita em títulos como *Quantos já se foram e para quê?* ou *The game is over*, e na série *O Perigoso* cada desenho continha uma gota de sangue do artista contaminado pela Aids. As expectativas eram de que o confessionalismo se repetiria ainda uma vez na mostra do Rio de Janeiro, na Thomas Cohn, inaugurada uma semana depois da exposição paulista. Com o agravante do trágico que, desta vez, ameaçava estar estampado nos trabalhos (mas já em uma entrevista para a *Folha de São Paulo* Leonilson demonstrava, aparentemente, não ter uma visão trágica de sua condição). Nada disto aconteceu, felizmente. Ao contrário, se Leonilson manteve o confessionalismo como ponto de partida para o trabalho, ele por outro lado recuou do excesso literário e realizou uma das exposições visualmente mais poéticas de sua carreira.

Os trabalhos não são muitos, o que levou a uma paginação *clean* da galeria: em sua maioria objetos, bordados de pequenas

dimensões, e alguns desenhos sobre mesas de madeira crua. Pedacos de pano costurados, fragmentos de frases incompletas, um pequeno casaco de veludo dourado, rendas diferentes



Leonilson: uma arte "doméstica"

alinhavadas em um só retângulo, isto é praticamente tudo o que compõe a exposição. Em todos os trabalhos, a mesma elegância e delicadeza para onde sua obra se dirigiu de alguns anos para cá. Uns poucos mantêm as (p)referências pessoais explícitas do artista, como o "templo" que ele inscreve junto ao pequeno bordado de um rapaz com uma ereção. Mas a escala reduzida e a sutileza do tratamento minimizam a confissão crua, distribuída e diluída aliás por textos (também bordados) mais alusivos do que declarados.

Não creio que seja muito claro por que a arte de hoje deva ser confessional, nem que critérios exatamente adotados para dar conta de um trabalho que se satisfaça em tal ser, o que fez com que a exposição anterior de Leonilson fosse tão perturbadora. O caso é que nesta as coisas mudaram, não pela ausência de confissão — ela ali está, como antes —, mas por ele ter sabido desta vez, artista plástico que é, expressá-la de maneira especificamente visual. Exceto pelos desenhos, os trabalhos entram na categoria ambivalente do objeto, nem escultura, nem outra coisa qualquer: embora em especial alguns bordados assumam a bidimensionalidade específica da pintura, não o são necessariamente (mas este é um problema que, mais do que uma

simples discussão sobre a validade ou não dos velhos "gêneros" da Academia, toca em questões mais delicadas e vitais da arte contemporânea.

Se a intenção de Leonilson era transformar seu trabalho em uma expressão puramente subjetiva, é preciso reconhecer que ele o conseguiu. Ele se esforçou para tal, experimentando incessantemente com formas novas de marcar a presença de seu eu interior na obra. E, diga-se de passagem, embora a carreira inicial de Leonilson tenha sido marcada mais fortemente pela pintura, ele quase sempre foi um artista que não se satisfaz apenas nela, buscando em outros recursos um modo específico de enfrentar o material artístico objetivo. O literário foi um dos primeiros por ele utilizados, como se ele quisesse ir além da imagem tradicional e transformar o texto escrito também em um fenômeno visual. Daí não faltarem linhas

e mais linhas de texto escrito em obras mais ou menos recentes. A última etapa foi transformar a obra em um objeto aparentemente desprezioso, quase "doméstico" em sua simplicidade, marcado apenas pelo cuidado e refinamento com que ele o elaborava, criando uma poética toda sua e inconfundível.

A chave desta exposição talvez resida exatamente na idéia de uma arte "doméstica", não ultrapassando o mundo íntimo e restrito do artista, seu último refúgio possível no momento. O que não tira dos trabalhos a sua capacidade objetiva de funcionar no olho do espectador com uma elegância e um refinamento cada vez maiores. Afinal, se se tratasse apenas dos problemas pessoais do artista, não valeria a pena se mobilizar toda uma estrutura social para que eles continuem a fazer arte. É o que faz Leonilson, com ou sem as suas confissões íntimas.



Da série *O perigoso* e *Onde está o oceano*



Da série *O perigoso*, obra *JL.BO*

Literatura

Mario Pontes

Com a indesejável das gentes

Com Miguel Miguel, Haroldo Maranhão volta à história curta e retoma um tema caro à sua obra, depois do sucesso da paródia sobre a morte de Machado de Assis

Miguel Miguel, de Haroldo Maranhão. Edições Cejup, 64 p.

Quem ainda não leu Haroldo Maranhão, priva-se do discreto prazer de cultivar uma admiração legítima e, de quebra, divertir-se um bocadinho. Paraense de nascimento e carioca desde que, para bem ou mal, resolveu dar dedicação exclusiva à literatura, Maranhão é um minoritário. Pertence àquela mínima minoria de escritores brasileiros que, sabe Deus por quais desígnios, libertou-se da esmagadora tradição de objetividade e realismo, provavelmente implantada quando o pragmático Pero Vaz de Caminha sentou-se a fim de relatar o descobrimento a Dom Manuel o Venturoso. Em vez do chope quente da realidade, Maranhão oferece ao leitor os finos destilados da fantasia e do absurdo. A distingui-lo ainda mais, o fato de servi-los com generosas pitadas de humor; ingrediente que, dependendo das circunstâncias, pode ser ardido como uma pimenta malagueta, ou delicado como uma especiaria do Oriente.

Maranhão oferece ao leitor os finos destilados da fantasia e do absurdo

Uma pequena amostra do que faz Haroldo Maranhão está nas poucas mais de quarenta páginas da noveleta *Miguel Miguel*, recém-publicada pelas Edições Cejup. Como de fato temos até agora dois Haroldos em um só Maranhão, identifique-os o de *Miguel Miguel* com o Haroldo da primeira fase, o contista que esperaria mais de dez anos e meia dúzia de títulos antes de passar o bastão ao romancista. A matéria preferencial na construção desses contos é o inusitado. Um inusitado que, freqüentemente, assume a forma de um labirinto do qual não se consegue sair.

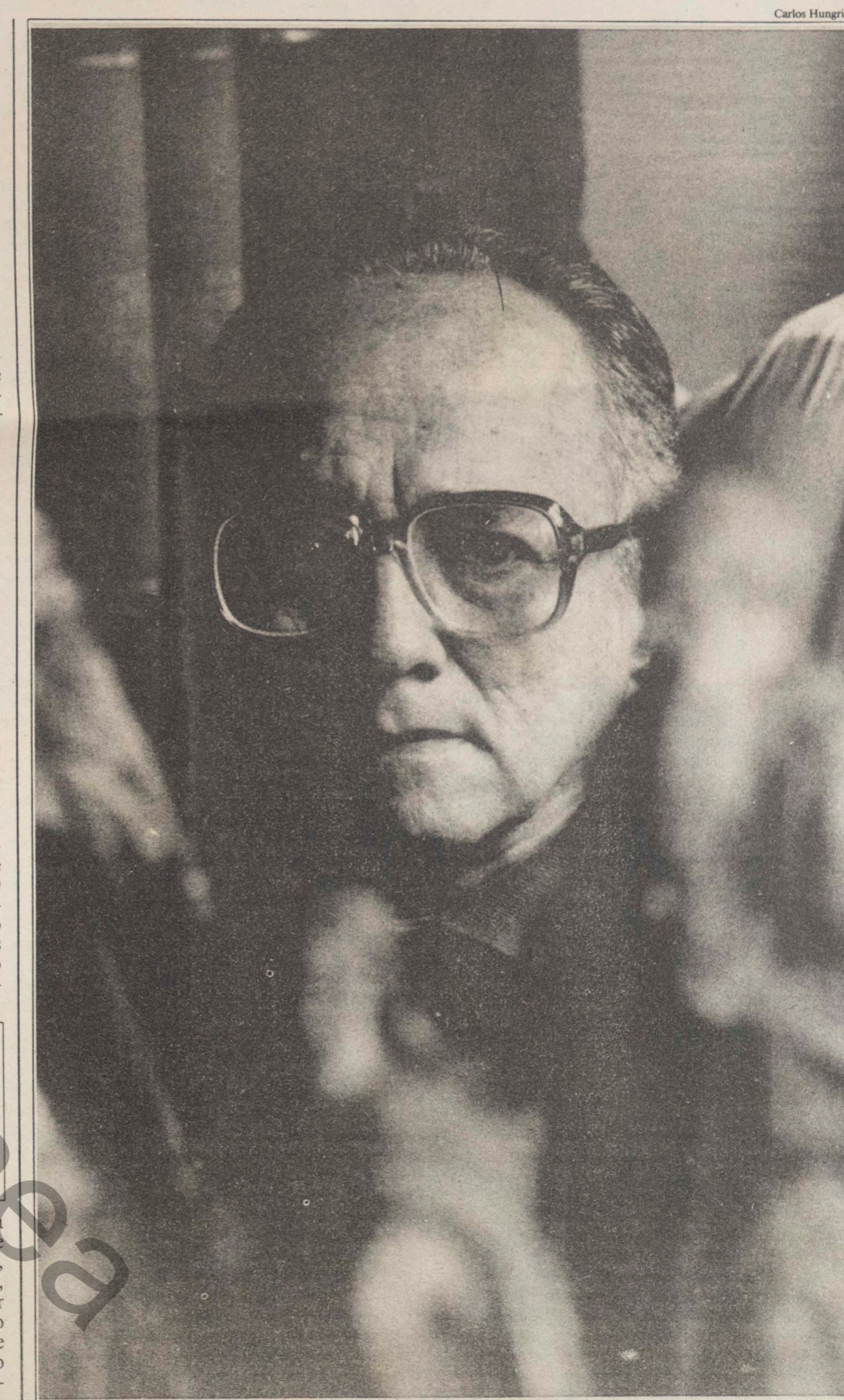
Preso no labirinto da estranheza fica também o narrador desse puro *divertissement*, que nos é apresentado primeiro, como velho amigo de Miguel do Arcanos F. Quillet e depois, como incondicional admirador da concisão, elegância e singeleza dos obituários de jornal. *Miguel*, a novela, começa no mo-

mento em que Miguel, o amigo do protagonista, transforma-se em matéria de um desses obituários-encarnação-do-perfeito-jornalismo; e termina... bem, não termina, e se terminasse não diríamos como. Podemos dizer, no máximo, que a presença de Miguel no rol dos defuntos dá lugar a uma divertida brincadeira com a indesejada das gentes, um ludismo que costuma se impor aos verdadeiros criadores de literatura quando percebem sua própria mortalidade. Para se ter idéia de quanto o primeiro Haroldo foi longe nesse jogo de ideação e estilo, basta lembrar que uma de suas mais antigas ficções intitulava-se *A morte de Haroldo Maranhão*.

Outro Haroldo também costuma flutuar em leveza. Com a diferença de que a sua predileção maior é pela sátira, associada ao gosto pós-moderno pelos pastiches, as paródias e os prolongados jogos com as palavras. Dos seis romances que até agora publicou esse Haroldo, pelo menos um, *O tetraneto Del-Rei*, poderia entrar para o rol dos que procuram do rosto à história, pois mergulha fundo no passado deste país. Enquanto sátira, os seus alvos são os colonizadores portugueses, encarnados e condensados na figura de Dom Jerônimo de Albuquerque. Isto quer dizer que aquele fidalgo, alcunhado O Torto, embora tendo lá suas virtudes como qualquer outro mortal, resume todos os vícios de sua época e de sua posição no interior da sociedade colonial.

A sua predileção maior é pela sátira, associada ao gosto pós-moderno

Marcante em *O tetraneto* é a habilidade com que o autor se apropria do linguajar da época, fazendo-o servir, sem exageros, ao seu propósito de construir um romance ao mesmo tempo grotesco, picaresco, satírico e histórico, no qual se descreve o encontro de duas culturas, desiguais e se desmascara a nature-



Carlos Hungria

Resenha

Anauê, Humor!

A pesquisadora Isabel Lustosa redescobre o cativante humor do integralista Mendes Fradique, que via o país pelo "método confuso"

Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Fradique Mendes, de Isabel Lustosa, Bertrand Brasil, 249 p., com anexo de fotos e caricaturas.

Wilson Coutinho

za retrógrada da colonização. Já em *Cabelos no coração* e *Memorial do fim*, a experiência é outra. Haroldo Maranhão escolhe para protagonistas dois escritores brasileiros, obrigando-se assim a mimetizar não mais a linguagem de um determinado momento, mas dois modos pessoais de expressão literária.

No caso de *Cabelos no coração*, a figura reconstruída é a de Filipe Patroni, mitológico intelectual paraense dos séculos XVIII e XIX. Político, jornalista, advogado, ensaísta, Patroni era efusivo, grandiloquente e protagonista de episódios tão bombásticos quanto um descalço ao rei e uma conseqüente prisão em Portugal e uma viagem de milhares de quilômetros a pé pelo interior do Brasil. Deve ter sido menos difícil dar vida a esse Patroni de biografia às escâncaras do que ao moribundo de *Memorial do fim*, nosso enigmático Machado de Assis, com sua história pessoal truncada no fundo de uma gaveta.

O autor é hábil em se apropriar do linguajar de uma época

Para decifrar a esfinge do Cosme Velho, não bastou a Haroldo Maranhão o cansativo esforço de imitar o inimitável estilo gravado a buril nas páginas de uma obra-prima do porte de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Cada vez que a simples mimetização não foi suficiente para tirar o novo *Memorial* do lugar, o autor não hesitou em recorrer a novos truques, como introduzir personagens de Machado na vida de Machado, misturar sua biografia com a do Conselheiro Aires e por aí fora. O resultado pode não ter sido um romance para todos os tempos; trata-se, porém, de uma ousadia rara e memorável em nossa literatura de ficção. Mas não a única nem a última obra de Haroldo Maranhão.

Humorista famoso da era boêmia do Rio de Janeiro, aquela do começo do século, simbolicamente terminada em 1915, quando o poeta Anibal Teófilo foi assassinado pelo escritor Gilberto Amado, Mendes Fradique, o autor de *Gramática portuguesa pelo método confuso*, estava relegado ao esquecimento. Houve um toque chique no final do *fin de siècle* da rua do Ouvidor: sobre o peito do poeta morto, Olavo Bilac e sua trupe espargiram gotas do perfume Ideal, fabricado pela cidade malvista surgisse em sua realidade de vivida: o futebol, o jogo do bicho, o carnaval. Coelho Neto, em pleno calor da rua da Carioca, sonhava com a Grécia; mas Olavo Bilac chocou um admirador ao gritar na porta da Colombo: "que bicho deu hoje?" O Brasil real tinha gosto de pinga barata.

Mendes Fradique, pseudônimo do médico José Madeira de Freitas, além da *História* e da *Gramática*, deixou um romance erótico-moralista, *Dr. Voronoff*, história de um velho milionário que realiza uma operação no pênis para gratificar sexualmente uma mocinha por quem se apaixonara. Acredite: o líder católico Jackson de Figueiredo teve loas ao livro. A história condizia com o credo cristão, já que não se pode contrariar a natureza. O pior não foi Jackson de Figueiredo ter gostado do romance, mas de converter o humorista, que do catolicismo emigrou para o integralismo, fundou um jornal, *O macaco*, o concorrente verde de vermelho *A Manhã*, do comunista Aparício Torelly, o Barão de Itararé.

É controverso, mas possível que Mendes Fradique, integralista doente, tenha participado do atentado contra Getúlio Vargas no Palácio Guanabara; o fato é que a partir de então seu humor mingou e não teve mais o viço de outrora. Morreu pobre e esquecido em 25 de fevereiro de 1944, apenas mais um "galinha verde" como os comunistas chamavam os integralistas decaídos — como então se dizia — no esgoto da História. O livro de Isabel Lustosa procura compreender esse momento histórico da intelectualidade brasileira e tem o mérito de, sem preconceitos, avaliar o talento de um escritor — *O Planeta Diário* está todo nele — fundamental para o nosso bom humor e lente para avistar as mazelas do país.

Mendes era ultraconservador, ou melhor, nunca se separou do odor das gotas do perfume Ideal — a atmosfera de sua geração.

Isabel Lustosa admite que os conflitos ideológicos e estéticos do humorista não puderam evitar que com a sua "carnavalização", Mendes Fradique fosse um modernista *avant la lettre*. Sua tese vai mais longe: geração formalista, de versos marmóreos e idealizações sobre o país, cujas ruas pululavam de negros, miseráveis e piveletes, conseguiu por meio do humor que a cidade malvista surgisse em sua realidade de vivida: o futebol, o jogo do bicho, o carnaval. Coelho Neto, em pleno calor da rua da Carioca, sonhava com a Grécia; mas Olavo Bilac chocou um admirador ao gritar na porta da Colombo: "que bicho deu hoje?" O Brasil real tinha gosto de pinga barata.

Mendes Fradique, pseudônimo do médico José Madeira de Freitas, além da *História* e da *Gramática*, deixou um romance erótico-moralista, *Dr. Voronoff*, história de um velho milionário que realiza uma operação no pênis para gratificar sexualmente uma mocinha por quem se apaixonara. Acredite: o líder católico Jackson de Figueiredo teve loas ao livro. A história condizia com o credo cristão, já que não se pode contrariar a natureza. O pior não foi Jackson de Figueiredo ter gostado do romance, mas de converter o humorista, que do catolicismo emigrou para o integralismo, fundou um jornal, *O macaco*, o concorrente verde de vermelho *A Manhã*, do comunista Aparício Torelly, o Barão de Itararé.

É controverso, mas possível que Mendes Fradique, integralista doente, tenha participado do atentado contra Getúlio Vargas no Palácio Guanabara; o fato é que a partir de então seu humor mingou e não teve mais o viço de outrora. Morreu pobre e esquecido em 25 de fevereiro de 1944, apenas mais um "galinha verde" como os comunistas chamavam os integralistas decaídos — como então se dizia — no esgoto da História. O livro de Isabel Lustosa procura compreender esse momento histórico da intelectualidade brasileira e tem o mérito de, sem preconceitos, avaliar o talento de um escritor — *O Planeta Diário* está todo nele — fundamental para o nosso bom humor e lente para avistar as mazelas do país.

Humorista de primeira, Mendes Fradique também foi um artista gráfico inventivo, como mostra este poema, precursor da poesia visual brasileira.

Humorista de primeira, Mendes Fradique também foi um artista gráfico inventivo, como mostra este poema, precursor da poesia visual brasileira.

Lógica dos nomes

Como um excêntrico colecionador, o professor Sebastião Laércio debruça-se sobre o sentido de mais de 8 mil nomes de pessoas

Dicionário de Nomes de Pessoas, de Sebastião Laércio de Azevedo. Editora Civilização Brasileira, 634 p.

Carlos Emilio

O professor Sebastião Laércio de Azevedo já foi seminarista orionita. Isso talvez explique o seu interesse e aplicação no estudo de matéria tão pouco divulgada como a etimologia (literalmente, o conhecimento dos vocábulos que originam outros). Só mesmo a paciência de um monge copista, a disciplina que se adquire nos conventos através do silêncio do isolamento poderia proporcionar a alguém as condições necessárias ao estudo de matéria tão complexa e emaranhada.

Naquela época os poetas, escritores e filósofos conheciam a ciência da etimologia e a arte da memória; cultivavam com perícia esses instrumentos do conhecimento muito mais do que os de hoje, já que, no mínimo, a estes lhes faltam os livros necessários, à mão. Desde 1952 que o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de Antenor Nascentes (Editora Francisco Alves) não é reeditado. Já o *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, de José Pedro Machado, foi editado apenas em Lisboa, pela editora Confluência, mas nunca publicado no Brasil.

Em relação aos nomes de pessoas, havia esta lacuna no mercado de livros. O professor Laércio conseguiu preencher o espaço. É certo que este *Dicionário de Nomes de Pessoas* serve tanto para entretenimento quanto para alimentar a curiosidade de estudiosos das mais diversas áreas. O que ressalta é um trabalho linguístico sério, científico, metódico, de um bom dicionarista. Seu trabalho abrangeu livros análogos brasileiros (o congener mais citado nos verbetes pelo professor, lançado no Brasil, é o *Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes*, de Rosário Farânia Mansur Guérios, que teve, pelo menos, três edições até 1981 (Editora Ave Maria), e argentinos, alemães, norte-americanos, italianos, franceses, portugueses, ingleses, espanhóis e até mesmo irlandeses. O autor, também, se debruçou sobre registros de nascimento em cartórios, registros de batismo em igrejas, listas de alunos de escolas e, principalmente, sobre mais de quarenta listas telefônicas de cidades de todos os estados brasileiros. Com seu esforço de mais de dez anos no preparo desta obra, que durou de 1981 a 1991, nossos nomes tornaram-se transparentes.

Por que essas vestimentas sonoras que nos impõem para toda a vida, sem nosso consentimento, devem de algum modo agir sobre a nossa vida, no plano das ressonâncias inconscientes? Não sabemos, quase sempre, o interior secreto de nossos nomes. O professor Laércio mergulhou inteiramente neles, desfolhando suas camadas de sentido até à raiz. Ele colecionou, como um entomologista, vinte mil nomes de pessoas. Sem uso do computador (ele é professor de escolas públicas e não deve ganhar o suficiente para comprar um), utilizou-se de fichas, uma para cada nome. E escolheu em torno de 8.200 nomes para organizar este dicionário. Deixou de lado cerca de 11.800 porque deles não tinha referências documentais ou porque eram neologismos, nomes compostos como, por exemplo, Mailson, que é a meia soma de Maria com Wilson. Ficam para outro dicionário ainda mais curioso.

Mas há surpresas. É raro que um nome de pessoa signifique o que aparenta. As vezes, o segredo está diante de nossos olhos e não percebemos, somos como Cecílias, "cegos" e não vemos que Murilo significa banalmente "muro pequeno". Depois, sorrimos diante do não-determinismo das coisas ao nos lembrarmos de como as metáforas e figuras de estilo de Cecília Meireles são quase sempre de origem visual, de quem via melhor do que a maioria de seus contemporâneos. Há, também, coincidências pitorescas quando sabemos que Graçiliano significa mesmo franzino. E não era esse um dos principais traços físicos do velho mestre de São Bernardo? Os lacanianos, que acham que o nome explica um pouco o sujeito, se deliciarão com tais fenômenos linguísticos.

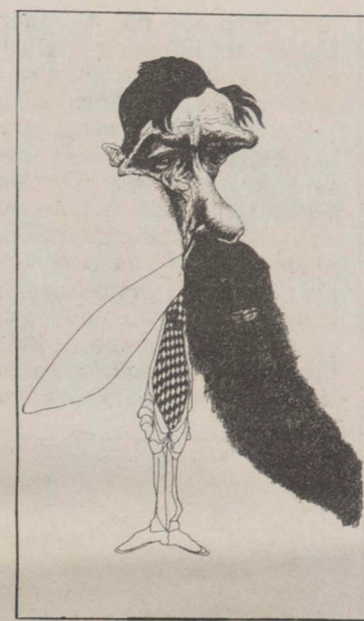
Leia este nome: Atila. Imagine que o metódico professor Laércio descobriu que ele vem do gótico *Attila*, de *atta*, "pai" e que significa "paizinho". É natural que, herói da Hungria, e "flagelo dos deuses", para o ocidente, ele tivesse tão "patriótica" etimologia. Ficaremos perplexos que, no reino dos mortos, o barbaqueiro Caronte, "alegra-se". Seu nome vem do grego *chaira*, que significa alegrar-se. E estaremos de acordo com a sabedoria de Dante, que escolheu como sua musa terrestre a bela Beatriz porque de fato não ignorava que ela era "aquela que faz feliz a alguém".

Semeador de uma geração

Com traço expressionista e requinte gráfico, o argentino Luis Trimano subverteu as normas do desenho na imprensa, e gerou vários 'filhos'

Luis Trimano — desenhos 1968-1990, organização e texto de Cássio Loredano; Mil Folhas Edições, 176 p., e 144 desenhos

Bruno Liberati



D. H. Lawrence, *Opinião*, 1973: as longas barbas caracterizam o escritor



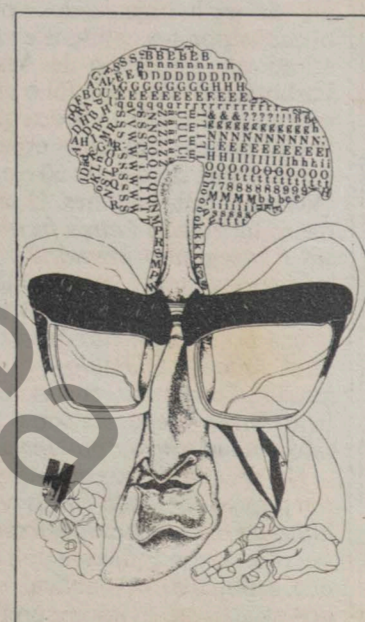
B. F. Skinner, *Opinião*, 1973: o macaco compõe uma ácida crítica ao psicólogo behaviorista

Ele realiza incríveis texturas, com um tratamento que capta detalhes

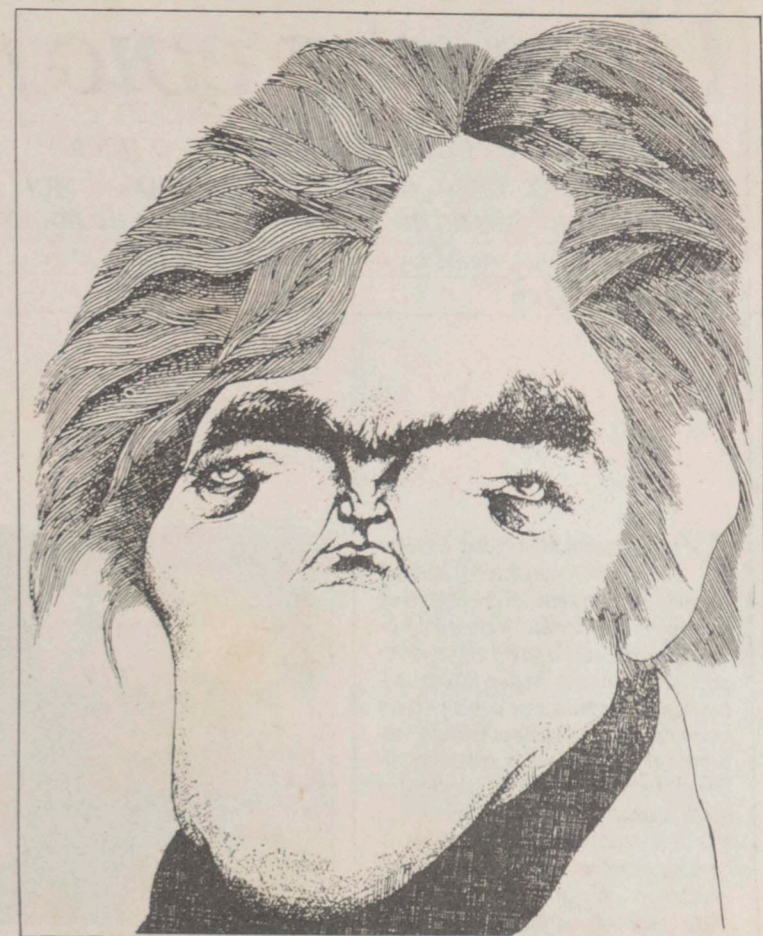
Trimano, desde 1968, criou um novo espaço para a caricatura



Aldous Huxley, *Opinião*, 1973: o rosto se afina sustentado por longas sobranceiras



Noam Chomsky, *Opinião*, 1973: letras na cabeça do linguísta



Julio Cortázar, *Jornal da Tarde*, 1970

O escritor argentino Julio Cortázar, uma das admirações do desenhista, é tratado com deferência especial num traço amoroso

Em 1990, o artista diz que faz uma obra menos "exasperada e mais sintética", cujo exemplo é Proust; o rosto oval cria a personalidade do escritor francês. É Trimano já clássico



Marcel Proust, *Tribuna da Imprensa*, 1990

Ele é louco! Um gênio! Como é que ele consegue fazer estas coisas? São algumas reações possíveis quando o assunto é Luis Trimano. O seu desenho tem o poder de intrigar o olhar. A maneira original como escava a fisionomia para além da superfície da pele das suas "vítimas", a forma singular de pensar o desenho, sua composição, texturas e contornos trouxeram para o cenário das artes de imprensa uma nova visualidade. Sem dúvida, Trimano pode ser considerado um mestre e também um inventor, de acordo com a classificação poundiana. Desde seus primeiros trabalhos, que começou a publicar em 1968, ele criou um novo espaço para a caricatura, valorizando-a como elemento gráfico. Pode-se dizer que ele retira a caricatura da casinha dos bonecos para dar a ela um duplex na área nobre da página.

Com um traço expressionista e um requinte gráfico que utiliza uma variedade incrível de texturas e um tratamento que capta até os pequenos acidentes da natureza subcutânea, Trimano fez uma revolução na arte da caricatura brasileira. Sua obra agora está ao alcance das novas gerações e também de seus admiradores numa antológica edição que Cássio Loredano organizou e apresenta através de um

Trimano, desde 1968, criou um novo espaço para a caricatura

belo texto amoroso em *Luis Trimano — desenhos 1968-1990* que a editora Mil Folhas de São Paulo, de Paulo Caruso, acaba de publicar. Loredano tem contribuído para refrescar a memória brasileira com dois trabalhos de escavação geológica onde resgata a obra do magnífico caricaturista Nássara e a influência de dois alienígenas do primeiro time das artes da América Latina — Guevara e Figueroa. Com *Trimano*, ele fecha um ciclo de influências que criou a caricatura contemporânea no Brasil, da qual o próprio Loredano é um dos maiores expoentes. Só res-

ta dizer que aguardamos uma edição que contemple o leitor com seus próprios trabalhos já conhecidos em publicações da Europa e que agora começam a aparecer nas páginas dos jornais e revistas brasileiros. Desta maneira poderemos ter uma

Uma voz épica

Autor de versos líricos e caudalosos, o poeta Moacyr Félix lança, depois de sete livros, a sua primeira antologia na qual canta o otimismo do homem Antologia poética, de Moacyr Félix; José Olympio; 352 p.

Alberto Silva

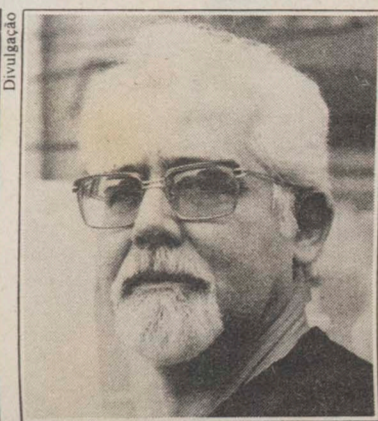
Visceralmente humanista. Moacyr Félix, lírico, caudaloso, imenso, empunha o instrumental do verso livre sem temor de recair numa eventual proximidade. Uma janela na cidade e no tempo. Universo aberto em direção aos quatro pontos cardeais. Poeta mergulhado no cipó de sua vasta humanidade, embebido nas fontes da vida, comprometido com os milhares de seres inanimados e indefesos, abatidos pelas regras invisíveis de leis carrancudas e insensíveis. O bardo emparelha com eles na rua e sente o pulsar de cada história e de cada destino, do mais mesquinho ao mais relevante.

"São páginas de fogo, labaredas", testemunha o jornalista Moacyr Werneck de Castro ao ressaltar o "estado de tensão agônica" em que habita o autor dessa vasta antologia que reúne o melhor que se pôde recolher de pelo menos sete livros publicados no decorrer de cerca de 45 anos de intensa e fértil atividade literária. Moacyr Félix celebra nessa antologia, seguramente, sua inserção na primeira linha dos mais expressivos poetas nacionais.

Comboado por um temperamento aberto e solidário, Moacyr Félix representa hoje o poeta nacional que mais preficiou e estimulou os jovens autores em busca de uma possibilidade editorial. Carioca, 67 anos, seguiu de 1950 a 1953 vários cursos de filosofia na Faculdade de Letras da Universidade de Paris (Sorbonne). Daí, certamente, a raiz filosófica de muitos de seus versos e o caráter microcosmista, algumas vezes, entranhado em sua rítmica e em sua musicalidade: "Contemplar é o trabalho dos deuses / os homens / — fazem. / Os homens do mam a natureza, / esforçam-se para dialogar com as várias fomes / e caçam os animais e também caçam os sonhos / — e morrem".

O poeta, no espelho, quer apreender o passado na imagem presente

Como ativo intelectual participante da vida cultural brasileira, Moacyr Félix organizou e preficiou os três volumes da série Violão de rua (1962-1963), coleção de vários poemas em livro de bolso feita para o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE; integrou o Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI, 1963), foi diretor das coleções Poesia hoje, Poesia sempre e Poesia viva, da editora Civilização Brasileira (de 1963 a 1971); na mesma editora dirigiu a coleção Perspectivas do Homem (de 1966 a 1972) e editou a revista Encontros com a civilização brasileira (de 1978 a 1982).



Moacyr Félix: um poeta humanista

"Plantarei no sal / o longo silêncio / pelo qual longa lança / o espaço perfura". O poeta fraterno, consciente, empenhado sólido e tenazmente na libertação do ser humano, ganha um momento de trégua para fundar o canto erótico de um amor: "E o amor / rola manchado / no charco suave".

Pertencendo, cronologicamente, à chamada "geração 45" — expressão em geral atribuída ao poeta Ledo Ivo —, Moacyr Félix, em todo o seu longo caminho literário, sempre procurou de um lado exaltar a emoção e de outro exibir sua inquestionável voz épica.

"O poema é sempre uma autópsia", ele sepulta a lírica de forma categórica. "Para que a nuvem, a areia, a onda, o movimento a clamar sem fim o carrossel de auroras?" (Minha elegia de abril). E arremata com o peso de seus terrores assinalados e demônios interiores: "O dia é deserto como o lobo na estepe / pesado como um túmulo antigo / o mundo está podre / o homem está preso / o Deus está morto". Ao palmilhar esses pântanos tenebrosos, fraqueja ainda uma vez no altar da incerteza em meio ao seu longo ritual de convicções inabaladas e historicamente arraigadas. "Inútil, portanto, falar de jaulas / ou fazer imagens com as gaiolas" — ameniza o verso penumbroso para retornar ao monólogo interno e à elegia do destino humano.

"Ah difícil é a caminhada além de um limitado rosto / quando a ela retornamos com a viva ausência do que vimos". O poeta, no espelho, quer apreender o passado na imagem presente. Os traços voam, as marcas ficam. "Nada é azar sobre esta arena, e contra a espada / os outros sangram o seu destino de fera às cegas". E, assim, lamenta o cometimento de insondáveis tristezas e inelutáveis agônias no decorrer de uma existência que jamais recairia no terrível fatalismo de Jean-Paul Sartre: "O homem é um esforço inútil".

"Sinceramente, amigo, lamento ter que dizer a coisa pelo avesso / e entregar-lhe apenas este meu negativo, este olho embaciado, / esta melancolia armada como / a janela dos povos oprimidos", diz o poeta.

Brito Broca nasceu em Guaratinguetá, interior de São Paulo, em 1904. Em 1927 mudou-se para a capital do Estado e começa a trabalhar na Gazeta, onde permaneceu até 1938, quando se trasladou para o Rio de Janeiro definitivamente. Em 1961, morreu vítima de atropelamento na praia do Flamengo. Estava com cinquenta e sete anos. Diz Afrânio Coutinho no seu livro em dois volumes Enciclopédia de literatura brasileira que Brito Broca foi um "pesquisador consciencioso, não se limitava ao informe de segunda mão mas procurava aurir nas fontes autênticas as informações com que documentava seus ensaios". Talvez por isso fosse um dos únicos jornalistas que vivia exclusivamente do jornalismo literário, como ele mesmo disse numa entrevista que deu em 1956. Mas a morte, infelizmente, fez com que publicasse apenas três livros em vida — Vida literária no

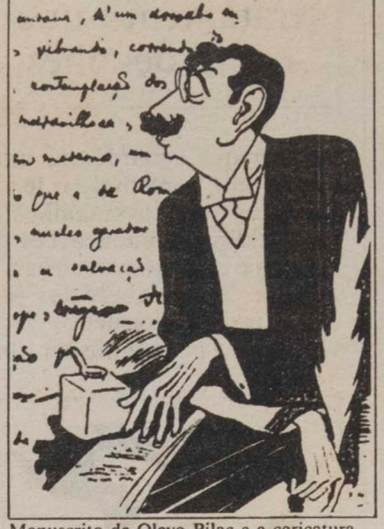
Brito Broca foi um dos poucos jornalistas que viveu de sua profissão

Brasil — 1900 (56), Horas de leitura (57) e Machado de Assis e a política (57) — deixando vários projetos que, com o tempo, vão sendo organizados e publicados por seus amigos e admiradores. Francisco de Assis Barbosa, por exemplo, foi o primeiro amigo de Brito Broca que reuniu os seus trabalhos esparsos ainda na década de 60 e publicou em dois volumes. O primeiro intitulado Letras francesas e o segundo Memórias. O primeiro volume é uma reunião de artigos publicados por Brito Broca no Suplemento literário do Estado de S. Paulo e o segundo são reminiscências que Brito Broca preparava sob o título Quando havia província..

Na década de setenta surgia um projeto chamado Obras reunidas de Brito Broca idealizado por Alexandre Eulálio e que tinha o objetivo de publicar todos os artigos, estudos e prefácios escritos por Brito Broca ao longo de sua vida. O primeiro

livro publicado por Alexandre Eulálio, em 1979, com o selo da editora Polis de São Paulo e o apoio do Instituto Nacional do Livro foi Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro. Depois vieram mais cinco livros — Ensaios da mão canhestre (81), Machado de Assis e a política (83), Papéis de Alceste (Alceste, é bom que se diga, foi o pseudônimo de Brito Broca) (91), Naturalistas, parnasianos e decadistas (91) e Horas

mais adiante, foi necessário fazer "pequenas alterações" a fim de dar uma certa unidade ao livro. Coisa que Alexandre Eulálio, pelo visto, não teve tempo de fazer. Mas Orna Levin realizou. Desde o primeiro artigo de Teatro das letras até o último que se percebe a mão da organizadora tentando ligar um artigo de Brito Broca publicado na Gazeta em 1951 (A cidade e a paisagem) a um outro publicado na Manhã no dia 3 de abril de 1952 (O mito das cidades). Por causa desta unidade aparente Orna Levin resolveu um problema que não afetaria em nada o valor do livro mas o tornaria extremamente enfadonho se o mantivesse. Transferiu os famosos "pés-de-página" para o índice. Com isto o leitor pode abrir o Teatro das letras tranqüilamente e começar uma leitura que vai desde As panelinhas literárias no Brasil até os dois mil anos de Paris (Vocação de pioneiro), último artigo do



Manuscrito de Olavo Bilac e a caricatura do poeta por J. Carlos

de leitura (92) — até que a Unicamp, em convênio com o Centro de Documentação Alexandre Eulálio — CEDAE — publicou este livro, Teatro das letras, organizado por Orna Levin e não mais por Alexandre Eulálio, que morreu em 1988.

Teatro das letras é um livro de 180 páginas que reúne alguns dos melhores artigos publicados por Brito Broca de 1940 a 1960. Diz Orna Levin na Introdução que o Teatro das letras tentou "tanto quanto possível manter a abrangência do projeto concebido por Alexandre Eulálio", mas, como ela mesma acentua

Ele conta o "duelo" entre escritores como Bilac e Raul Pompéia

Nem só a Interpretação dos sonhos resiste à crítica ácida de Eysenck

Qual o lugar que cabe a Sigmund Freud na história? A conclusão de Eysenck relega esta espécie de rei Lear dos mundos inconscientes à categoria dos charlatães: "Foi ele, sem dúvida, um gênio, não da ciência, mas da propaganda, não da comprovação rigorosa, mas da persuasão, não da concepção de experiências, mas da arte literária. Seus iguais são Hans Christian Andersen e os Irmãos Grimm".

Adepto da psicologia comportamental baseada no behaviorismo de Watson, e do reflexo condicionado de Pavlov — que, segundo ele, teve seu espaço usurpado pelo império freudiano — Eysenck fundamenta, uma a uma, suas idéias quanto ao valor terapêutico da psicanálise, à natureza da personalidade de Freud, e às modernas vertentes para tratamentos alternativos de neuroses, obsessões, doença mental, inibições, repressões e conflitos de toda ordem.

Resenha

Mestre da crítica

Os ensaios de Brito Broca revelam um curioso espectador da cena literária brasileira

Teatro das Letras, de Brito Broca. Coletânea organizada por Orna Levin. Edição Unicamp, Centro de Documentação Alexandre Eulálio, 180 p.

Natalício Barroso

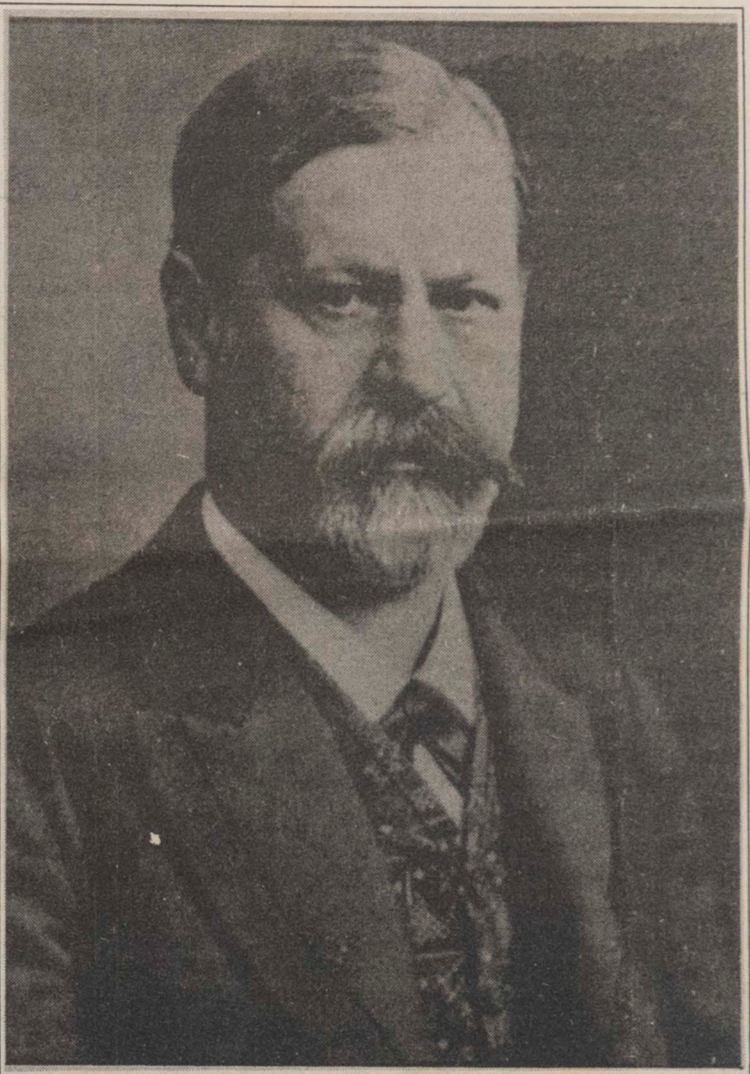
Resenha

O demolidor do divã

O psicólogo behaviorista Hans Eysenck desmonta por completo a teoria de Freud

Decadência e queda do império freudiano, Hans H. Eysenck, Ed. Civilização Brasileira, 228 pgs., trad. Clóvis Marques.

Márcia Guimarães



Freud: cerrado ataque de um adepto de Pavlov

Assemelhança de Guilherme de Baskerville — um detetivesco monge tocado pelo pensamento positivista e criado por Umberto Eco em contraposição às idéias iluministas que permeavam a Idade Média — Hans H. Eysenck rastreia Sigmund Freud em busca da verdade cientificamente comprovada. Nada mais difícil que medir e pesar a alma humana e pretender demolir, de um só golpe, o complexo edifício erigido por um "dos quatro judeus que abalaram o mundo".

É o que Eysenck, diretor do departamento de Psicologia do Instituto de Psiquiatria do Bethlem Royal Hospital e emérito professor das universidades de Londres, Pensilvânia e Califórnia, procura fazer em seu Decadência e queda do império freudiano, publicado originariamente em 1985 e só agora trazido ao leitor brasileiro pela editora Civilização Brasileira.

Negando o isolamento e a rejeição a que Freud se expôs ao anunciar os primeiros passos de suas concepções revolucionárias — "não acredite em nada que ler sobre Freud ou a psicanálise, especialmente se escrito pelo próprio Freud", Eysenck indica a mudança de rumos nos caminhos freudianos no início da década de 1890, atribuindo-a à cocaína que começara a usar: "Até o advento dessa mudança, suas contribuições científicas eram claras, concisas e de acordo com o estágio atingido pelo saber em sua época, mas agora seu estilo tornava-se (...) especulativo e teórico, tenso e artificial."

Nem um só postulado de Sigmund Freud, nem um só caso clínico por ele estudado, nem uma só mísera interpretação de sonho resiste à análise implacável de Eysenck. Anna O, pseudônimo de Bertha Pappenheim, não sofria de neurose alguma, mas de meningite tuberculosa.

Daniel Paul Schreber não era paranóico e sim esquizofrênico. O Homem lobo jamais foi curado e seus sintomas neuróticos continuaram a ressurgir ao longo dos sessenta anos posteriores à sua tumultuada análise com Freud. Ida Bauer, a célebre a mudança de rumos nos caminhos freudianos no início da década de 1890, atribuindo-a à cocaína que começara a usar: "Até o advento dessa mudança, suas contribuições científicas eram claras, concisas e de acordo com o estágio atingido pelo saber em sua época, mas agora seu estilo tornava-se (...) especulativo e teórico, tenso e artificial."

Nem um só postulado de Sigmund Freud, nem um só caso clínico por ele estudado, nem uma só mísera interpretação de sonho resiste à análise implacável de Eysenck. Anna O, pseudônimo de Bertha Pappenheim, não sofria de neurose alguma, mas de meningite tuberculosa.

Asias, não era abutre e sim um milhafre e esse erro de tradução induziu Freud a construir uma simbologia apoiada na mitologia milenar de um pássaro que jamais esteve presente nas obsessões de Da Vinci. Totem e Tabu, a obra que abre perspectivas novas para a antropologia, nada mais é que a projeção dos conflitos interiores de Freud, atormentado pela ruptura com seus discípulos Adler e Stekel, e pela conseqüente fantasia de ser mutilado pelos dois jovens.

Hans Eysenck não deixa um só estudo de "papai" Sigmund a salvo de seus ataques, da Interpretação dos Sonhos aos mais recônditos atos falhos, apoiando-se em uma extensa lista bibliográfica que indica ao leitor mais ávido de saber os caminhos da racionalidade crítica. Acusados de "prostitutas da amizade", os psicanalistas são posicionados na alça de mira de Eysenck, que considera a vali-

Para o crítico, o estudo sobre Da Vinci não passa de um grande erro

dade da terapêutica do divã tão positiva quanto um bom e honesto confessionário (desde que por trás da batina não se escondam um certo padre Amaro, personagem de Eça de Queirós, do qual, provavelmente, Eysenck nunca ouviu falar). Para o autor a maioria das neuroses se cura por elas mesmas em torno de três anos e os casos realmente graves — segundo ele, rejeitados pelo grande maioria dos analistas — se curam com uma dose bem aplicada de reflexo condicionado. Sai Freud, entra Pavlov. É lícito perguntar, ao fim das duzentas e vinte e oito páginas demolidoras, por que será tão difícil aos estudiosos mais rancorosos de Freud a coexistência pacífica de idéias que, somadas, serviriam efetivamente à caminhada do homem em busca de si mesmo! Da forma como Eysenck trata as questões nesta obra, é inevitável pensar-se que o legado de Sigmund Freud é areia demais para o seu caminhãozinho.

Estante

O Rio Artes recebeu os seguintes livros e revistas:

Razões da desordem, de Wanderley Guilherme dos Santos; Rocco; 148 p. Diretor científico do Conjunto Universitário Cândido Mendes e professor adjunto do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, o autor fluminense busca interpretar comparativamente a aventura política do país, desde seu ingresso subalterno na modernidade do século XIX até seu possível estacionamento na modernidade periférica do próximo século.

Mito da necessidade, de Iná Elias de Castro; Bertrand Brasil; 247 p. Nessa tese de doutorado apresentada ao IUPERJ, a geógrafa Iná analisa um assunto que as elites políticas nordestinas preferem manter oculto: ela desmistifica a alegação dos políticos locais de que a responsabilidade pelo atraso do Nordeste independe do esforço deles, culpando fatores como a seca e a dependência do modelo desenvolvimentista do Centro-Sul.

Eco; revista; publicação da pós-graduação em Comunicação e Cultura da Eco-UFRJ; n.º 3; Imago Editora; 144 p.

Temas diversos, tendo como ponto em comum a abordagem transdisciplinar: linguagem, arte, filosofia, política são pensadas como formas plurais de comunicação. Micael M. Herschmann focaliza as crônicas na virada do século. Joel Rufino debate os direitos humanos e seus limites. Dinaara Gouveia Machado Guimarães revive o filme Hiroshima mon amour. E Jean Baudrillard critica o esnobismo maquinal, analisando a obra do artista Andy Warhol.

Conspiração na madrugada, de Joel Silveira; José Olympio Editora; 148 p. Deliciosas, instigantes e até melancólicas reflexões do conhecido jornalista e escritor, flagrado na intimidade, diante da velha máquina de escrever, em noites insones. Revela o que pensa sobre o ser humano, o país, a esperança, a desesperança, os políticos, a solidão, a morte, o tempo, a vida, enfim.

Mídia e cidadania, de Jorge Maranhão; Topbooks; 344 p.

Seleção de artigos publicados nos principais jornais do Brasil abordando especificamente as relações da mídia e da cidadania. Publicitário, carioca, 41 anos, redator e diretor de criação de publicidade, o Autor participa, como empresário e cidadão, do Pensamento Nacional das Bases Empresariais (PNBE), mas sua "contribuição para essa entidade tem se dado exatamente no campo da reflexão" de seu ofício.

Gregos, bárbaros, estrangeiros, de Barbara Cassin, Nicole Loraux e Catherine Peschanski; tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão; Editora; 123 p. Questionamento à democracia grega tal como esta teria sido miraculosamente inventada na Atenas do século V. As autoras partem dos discursos efetivamente apresentados pelos políticos, da extrema-direita à esquerda. Trata-se, metodologicamente, de fazer esses testemunhos funcionarem como verdadeiros textos, tramados pela inevitável tensão entre democracia real e democracia formal. O livro é resultado de cinco conferências pronunciadas em 1990-91 na UERJ.

Crônica

JOÃO ANTÔNIO

São Vinícius de Moraes



Corro o risco de dizerem que aqui cometo o pecado capital do melão conluído com o da pieguice, já que exalto Vinícius. Afinal, num país de tantas patulérias de ladroações, não se pode louvar um homem de bem.

De mais a mais, o sucesso é um dos poucos atos imperdoáveis entre nós. E Vinícius fez tanto que levantou mesmo a inveja de poetas de estatura. Também... Ninguém o mandou reunir tanta qualidade num só sujeito.

Quanto à pieguice e ao melão, eu assino, dato e assumo. Se gosto, está gostado. E arroubos fazem parte do jeito deste aqui.

Vinícius fez o caminho ao inverso. Partiu do erudito e do sofisticado para o popular. Grandeza. E Camões, Luís Vaz de Camões, gostaria de ter lido os sonetos de Vinícius de Moraes.

Tão simples. Como na letra do samba, ele nos ensinou feito um pai, um amigo e um irmão.

Se ninguém disse em voz alta, pelo menos já pensou. Se ninguém pensou, é certo que já sentiu. Ele, mais que um poeta, é a poesia. E, em principal, vivendo, tanto quanto em seus cantares.

Desconfio e bem. A atmosfera de um frenesi de dar banana, de uma impassível lua cheia, de uma infeliz que vai de tonta, de um vampiro nas ruas, de um beber e de um dar sem conta, de um ariano e uma mulata, de um divórcio e um violamento, de uma mulher que apanha e cala, de criancinhas que não comem, de um piquenique de políticos, de uma tensão inusitada, de um noivo ciumento, de amadas de olhos ateus, de adolescências seminuas, porque hoje é sábado, de um sedutor que tomba morto... o poeta era muitos. E muitos.

Há poetas que se dizem múltiplos. E há outros que, não dizendo, o são. Coisas. Nunca imaginei Dostoiévski se dizendo um grande escritor.

Vinícius, vário e diverso. De catimbeiro, safo e picardo a lírico, fino e universal. Da verbosidade esparramada à economia fidalga, subida, elegante, consumada de um dos altos sonetistas que o idioma teve. E, em ambas versões, a personalidade mantida. Carioca na alma, universal no sentido, mestre no fazimento.

Desconfia-se mais fácil o encontro de uma pérola no mar

do que um poeta sobre a terra. Que a poesia é feita de palavras e não.

Há um tecimento, sabemos, que vem dos gregos, entra por Roma, se espraiá pelos medievais, bate na Renascença e vem. Vem vindo... sendo mais de se desconfiar que o nervo exposto e a exuberância com que Vinícius imantou o seu *O Dia da Criação* tenha eclodido dos sábados luminosos e das ruas, dos botequins, do corpo ondulado das mulheres e da magnífica lua cheia de Copa. E do olhar faminto da poesia em Copacabana.

Ah, rapaz — como foi rapaz e, sendo, foi maduro-transgressor-camonião e, por isso: rapaz; mesmo no sentido do amor, rapaz — boêmio, mulherengo, morador da Rua Domingos Ferreira, nosso vizinho Vinícius, num tempo em que por dentro de Copa se podia passear, namorar, mariolar, um tempo sem enormes correrias e sem atropelamentos e estardalhaço, pedintes, mafueiros, camelôs ou simples empregados sem alegria dos contrabandistas poderosos, multiplicação de violência, miserê brutal e que dói... o poeta andejou o bairro na mocidade e navegou por bares hoje findos, inesquecíveis.

Mas o buraco, fundo, é mais embaixo. O artista, espontâneo e não ingênuo. Porque os bares repletos estavam cheios de homens vazios. Era moço, viril, naturalmente, mas atento nessa coisa da condição humana. Doendo. Esta condição iniludível:

“O homem não era necessário. Nem tu, mulher, ser vegetal, dona do abismo,

que queres como as plantas, imovelmente e nunca saciada. Tu que carregas dentro de ti o vórtice supremo da paixão”.

Quando o topei, em pessoa, já corriam lendas em seu nome. E, de natural, nos bares e botequins por onde andava, no centro e na zona sul, formava em um trio, um tento de sensibilidades — Vinícius-Paulo Soledade-Ciro Monteiro, o *Formigão*, que tinha outros apelidos, como *Sapo Preto*, *Sangue de Boi*, *Caó*, *Marquês*, *Brucutu*... e que gostava de dar apelido aos outros. Provavelmente tenha sido o primeiro a chamar Vinícius de *Poetinha*. Bote-se ternura nesse diminutivo. Ternura e respeito.

Não estava o poeta ainda na casa dos quarenta e já fizera, em duas ou três estocadas simples e rasantes, cortando rente, a virada de sua vida. Independência nos atos. Um dos grandes sonetistas da língua portuguesa era um raro; desertara de ser poeta ofi-

cial. Caíra na vida, na gandaia e no samba, disseram. Para outros, apenas deixara de ser um poeta respeitável ou correto.

E a hipocrisia se deu mal com ele.

Fez “Orfeu do Carnaval” e as revistas coloridas o expuseram sambando com as cabrochas nos ensaios da Estação Primeira de Mangueira. No país real dos sambas, dos morros, das ruas, do coração, ele alçara, logo após “Orfeu”,

a uma altitude rara. Já era amado.

As meninas carregavam os seus sonetos como roupa íntima, lá no escondido de seus guardados, na parte interna de seus fichários escolares e o desejavam, claro, dentro de suas saínhas pregueadas e azuis que mostravam joelhos e dentro de suas blusinhas brancas:

“De repente, não mais que de repente Fez-se do triste o que se fez amante E de sozinho o que se fez contente”

Elas, adolescências florindo, nem precisavam se perguntar se o “Soneto de Separação” era mais ou menos alta poesia que o admirável, intemporal “Soneto da Fidelidade”. Pra não falar do “Soneto do Amor Maior”.

E os rapazes diziam em voz alta, os brios e o galope de um poema, “O Operário em Construção”, ilustrado por Emiliano Di Cavalcanti, que haviam lido no “Paratodos”, o semanário editado por Jorge Amado. Vinícius foi um dos últimos poetas a serem declamados em lugares públicos pela juventude.

Amado era Vinícius e amante. Bem mais que uma decorrência da fama, ele carregava o carisma de uma camaradagem fidalga. Que nos deixava à vontade. Abri-

dor de caminhos para os mais novos, quanto empurrão deu a nomes hoje de tamanho nacional e não me deixam mentir, se gratos, Tom Jobim, João Gilberto, Chico Buarque, Toquinho... Conhecia o segredo, humilde e orgulhoso, do respeito ao talento. Viril e mulherengo, sim, mas o poeta sabia na alma e no corpo que os prazeres da cama só dão prazer de fato quando se ama.

Generosidade às pencas, tão brasileiro. Ele tinha e passava um amor por Pinguinha e por Garrincha, anjos, um sentimento grande e multiplicador. Simples. Era o mesmo sentir com que o homem do povo assobiava o “Carinhoso”, distraidamente, e se punha numa alegria sem conta ao ver um drible bailarino de Garrincha que, de tão sofisticado, chegava a engraçado. Não chapliniano, mas garrinchado. Assim, Vinícius era como a gente. Só que sentia um carinho preocupado pelos valores do país, pois sabia das coisas. De mais a mais, era poeta e, por isso, o amor dele era mensageiro.

Vivia dizendo: o Brasil não conhece o Brasil.

É possível, fácil, fácil, uma antologia de episódios. Carioca na medula, já que saindo do Vogue, tendo Antônio Maria a seu lado, madrugada alta, quase rabo da manhã, olhou pálido de espanto alguns moços exercitando ginásticas na praia. E decretou, quase suplicante:

— Maria, jura comigo que jamais faremos na vida qualquer esforço supérfluo.

Também se lhe atribui a frase macunaímica: “não se deve deixar para amanhã o que se pode fazer depois de amanhã”.

Conversa fiada. Não era assim que agia o poeta.

Agora, num país que se desse ao respeito, Vinícius seria indicado para um prêmio internacional da paz. Ele foi, a partir do “Orfeu”, o construtor e a própria ponte entre as duas culturas — a negra e a mestiça dos morros e das favelas e a tida como branca, do asfalto, com suas luzes livrescas e o seu verniz de grande arte. Brilhou nas duas pontas. E até deu de si o melhor para uni-las e irmaná-las.

Chamou-se Pinguinha de santo. Eu não tenho dúvidas quanto a Vinícius.