

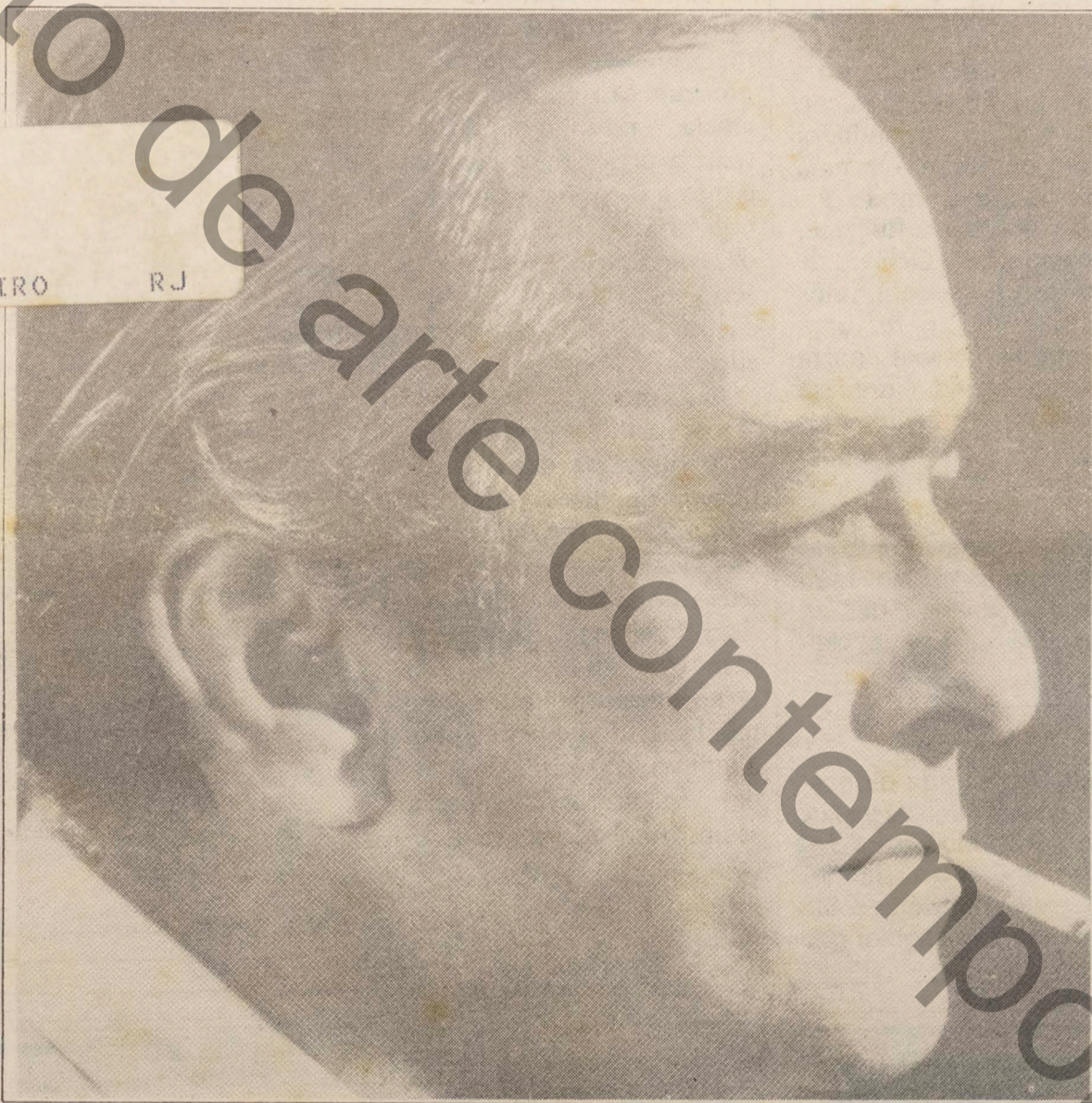
RIO ARTES

Rio de Janeiro. Maio de 1993. Ano 2. Nº 9. Cr\$ 40 Mil. *Rio Artes* é uma publicação mensal de Arte, Cultura, Idéias, Ficção e Livros.

VINICIUS DE MORAES

Dossiê

ILMO(a).SR(a).
LIGIA SERPA
R. JURUVIARA 104
MEIER
20735-150 RIO DE JANEIRO RJ



IMPRESSO

Vinicius

Tom Jobim lembra o companheiro de uísque, piano e farra; o biógrafo do poeta, **José Castello**, fala que vida e poesia em Vinicius eram a mesma coisa; **João Máximo** mostra que criar letra de música é uma técnica diferente e que o poeta sabia fazer isto como ninguém. O crítico **Ivan Junqueira** pede que se esqueça o "poetinha". O poeta era grande. **Chico Caruso** o desenha em múltiplos rostos com uma única musa: a **Garota de Ipanema**. E mais: poemas, letras e críticas de cinema do poeta

Tom Wolfe

O escritor acompanha, nos anos 60, o autor de *O estranho no ninho* e satiriza uma época

Teatro/Debate

Há um drama no nosso teatro? falta uma dramaturgia brasileira? Críticos, encenadores e autores respondem

Ana Miranda

A autora de *Boca do inferno* explica seu último livro

Barbara Heliodora

Com a crise de autores, a crítica sugere a encenação das peças de Francisco Pereira da Silva

Mario Pontes

Por que vivendo na África, Isak Dinesen não é uma escritora do imperialismo?

Marcello Verzoni

Um CD com polcas, tangos e lundus.

Reynaldo Roels Jr.

A mais nova exposição de Antonio Manuel mostra um pintor sem os antigos maneirismos

José Carlos Avellar

A receita mexicana para o cinema: *Como água para chocolate*, de Alfonso Arau

João Antônio

O cronista vai ao Centro e visita o alfaiate dos acadêmicos

EDITORIAL

Vinicius de Moraes é um patrimônio da cultura brasileira. Poeta que ocupa o primeiro escalão da lírica nacional e que começa, justificadamente, a ser reabilitado pela grandeza de sua poética; letrista de canções ultrapopulares que fincaram um marco na MPB, cronista, crítico de cinema, boêmio por excelência, Vinicius, nome de rua, nome de bar e, numa homenagem justíssima, nome de uma biblioteca municipal no Leblon, está na boca do povo que canta as canções com suas letras e ficará, para sempre, como o símbolo do carioca em estado de graça, o carioca feliz, até mesmo na sua infelicidade, quando deixam-lhe ser criativo, amoroso da vida, gingando nas ruas e nos morros a sua dura vitória contra as pernadas que o destino lhe dá. Vinicius é, assim, uma espécie de patrimônio histórico da psicologia do carioca. Algo que deve ser tombado.

No ano do "poetinha" que, como mostra o crítico

Ivan Junqueira, foi poeta maior, o *Rio Artes* esforçou-se, com humildade, para fazer um dossiê sobre essa maravilhosa personalidade. O jornalista José Castello que escreve a biografia de Vinicius, nos diz o quanto a vida e a poesia se entrelaçou em sua história. A poesia foi uma arte de viver e viver uma arte da poesia, de modo que o poeta desde a influência, na juventude, de Octávio de Farias até os seus últimos dias caminha para uma transgressão pessoal contra as amarras da vida burguesa e viveu para dar brilho a estrela de sua existência: a poesia. Letrista que criou novo estilo para a canção brasileira soube — como aponta em depoimento o crítico João Máximo — separar o que era poesia culta da lírica das canções.

Velho camarada da bossa nova, amigo de uísque e piano, Antônio Carlos Jobim, conta, com o seu humor característico, anedotas sobre esse homem tão singular que

foi Vinicius. O advogado Pedro Dutra, às voltas com a biografia de San Thiago Dantas, descobriu que na juventude do poeta, esse fletou com o integralismo, normal numa época de baixa preocupação com a democracia, e na qual os intelectuais se dividiam entre o fascismo e o comunismo. Mas o jeito de Vinicius não pôde levar aquele "romance" a sério. Logo viu a miséria brasileira. Logo viu o povo brasileiro.

Para mostrar o quanto o "poetinha" era grande poeta publicamos duas obras-primas da lírica brasileira: *A última elegia* e *Balada das meninas de bicicleta*, além de letras de música e duas críticas de cinema. Esperamos com esse número do *Rio Artes* relembrar uma personalidade fundamental para a cultura brasileira. É verdade. Vinicius deve ser para sempre tombado para a alma carioca.

O editor



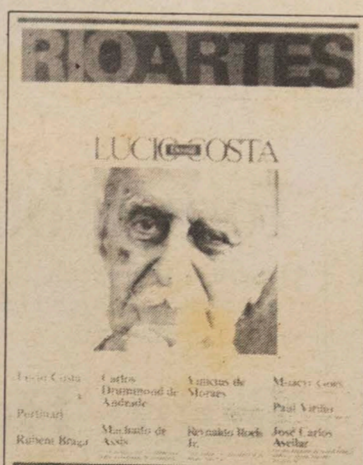
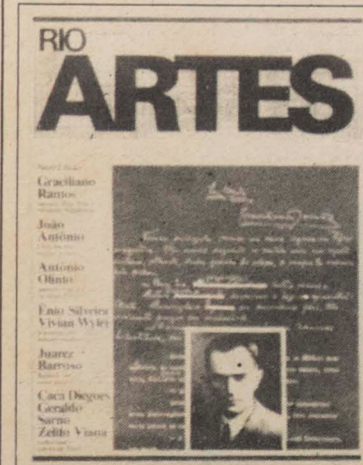
Colaboram nesta edição:

- Rubens Figueiredo**, escritor, autor de *A festa do milênio* (Rocco)
- Tom Wolfe**, jornalista, escritor, autor de *Fogueira das vaidades*
- Eleonora Fabião**, atriz, jornalista
- Flávia Portela**, jornalista
- José Castello**, jornalista, prepara para a Companhia das Letras a biografia de Vinicius de Moraes
- Chico Caruso**, desenhista, chargista, pintor
- Márcia Cezimbra**, jornalista
- Bruno Liberati**, desenhista, subeditor de arte do *Jornal do Brasil*
- João Máximo**, jornalista, crítico de música, autor de *Noel Rosa: uma biografia em parceria* com Carlos Didier
- Pedro Dutra**, advogado, prepara a biografia de San Thiago Dantas
- Ivan Junqueira**, poeta, tradutor, crítico, autor de *Signo e sibila* a sair pela TopBooks
- Vinicius de Moraes**, poeta, letrista, cronista, crítico de cinema

Colaboradores fixos: Barbara Heliodora (teatro); Carlos Hungria (fotografia); Cássio Loredano (ilustração); João Antônio (crônica); José Carlos Avellar (cinema); Mario Pontes (literatura)

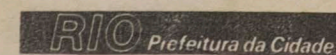
O *Rio Artes* agradece para a publicação do dossiê Vinicius de Moraes a V. M. Produções, Publicidade e Participações Ltda., a Chico Caruso e a José Castello

Capa: Vinicius / fotografia de José Franceschi



Rio Artes
Ano 2 • n.º 9 • Maio 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, Olga Savary, Alberto Silva, Carlos Emilio Corrêa Lima e Natalicio Barroso
Revisão: Yvonne Tati
Arte: Jacques Kalbourian
Arte Final: Robson Medeiros
Produção Administrativa: Luiza Garrot
Composição: Art Line



Fotolitio 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.

Dossiê Nise da Silveira

Na próxima edição do *Rio Artes* (n.º 10), o leitor encontrará um dossiê sobre a mais famosa psiquiatra brasileira, precursora da antipsiquiatria e fundadora do Museu Imagens do Inconsciente — o roteiro de uma brasileira exemplar, que abriu as portas do hospício para que os deserdados da razão pudessem exprimir-se com liberdade.

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

Inédito

TOM WOLFE NOS ANOS 60

Um encontro com Ken Kesey, o amalucado autor de *Um estranho no ninho*, levou o escritor de *Fogueira das vaidades* a uma viagem para uma época rebelde, mas ingênua. Wolfe desenha os anos 60 sem o menor glamour.

Rubens Figueiredo

A fama de Ken Kesey teve início com a publicação de seu primeiro romance, *Um estranho no ninho*, em 1962. Sua vida tomou, a partir daí, uma direção inusitada para um jovem escritor de sucesso. Respondendo a vários processos por consumo e porte de drogas, resolveu fugir para o México e tornar-se um fugitivo

da justiça. A imagem de um escritor fugitivo inspirou em Tom Wolfe a idéia de recontar sua história para a imprensa americana da época. No entanto, se havia naquela imagem inicial algo de romântico e sensacionalista, os fatos que o repórter foi apurando e as pessoas com quem entrou em contato terminaram levando-o muito além da simples reportagem que planejara inicialmente.

Um grupo de jovens extravagantes se reuniu em torno de Kesey, como prosélitos de um guru. Sob o nome de Festivos Gozadores (*Merry Pranksters*), este grupo atribuiu a si uma missão: difundir de todas as maneiras o uso do LSD e divulgar suas supostas vantagens para a vida mental. O produto, na época, era uma novidade e nem sequer havia leis que o proibissem na Califórnia.

Grças às informações colhidas em entrevistas, cartas, fitas, filmes e em situações que pôde presenciar di-

retamente, Tom Wolfe reuniu o material necessário para narrar um episódio exemplar de uma época. E ao mesmo tempo identificar, sem o formalismo dos estereótipos, a fonte de boa parte da cultura da segunda metade do século XX.

Publicado pela primeira vez em 1968, *O teste do ácido do refresco elétrico* não pretende pintar um quadro heróico e glamoroso para seus personagens. Ao contrário, trata de pôr a nu o ridículo e o patético de experiências que, na mão de outros autores, poderiam ser fantasiadas como um sonho de jovens idealistas. Na realidade, a pretensão de revolucionar a vida por meio da droga e da consciência de uma nova percepção redunda apenas na repetição de atitudes e deixa de focalizar diversos outros aspectos da cultura americana da época, muitos deles opostos ao tipo de vida que levavam Ken Kesey e seu grupo.

Na comédia que vem a ser o fracasso desses rebeldes, subsiste, para nós, no entanto, alguma simpatia pelas fraquezas humanas dessas figuras. Pois aos poucos se percebe em seus movimentos uma representação universal da juventude, cuja pretensão sem limites e inacreditáveis tolices todos experimentamos um dia. Desse modo, o livro de Wolfe supera o aspecto circunstancial de uma reportagem, e adquire um valor genuinamente literário.

Seu estilo e sua composição reforçam esta qualidade, pois recriam o ambiente mental em que viviam seus personagens. Por isso seu texto se caracteriza por saltos abruptos, cruzamento de narrações simultâneas, superposição de pontos de vista, tempos diferentes colocados em sincronia, tudo somado a uma poesia alucinígena, que parece conter uma paródia de si mesma, e uma sátira aos autores que acreditam nela.



O dândi Tom Wolfe nos traços de Cássio Loredano

Inédito

Alguns anos antes, ele andava nas listas de celebridades e era convidado para palestras em lugares como o Clube Wellesley em Dallas, mas agora não iam deixar que falasse numa reunião do Comitê do Dia do Vietnã

Tom Wolfe projetou-se profissionalmente ao produzir um novo estilo de reportagens chamado *new journalism* e se tornou um escritor conhecido com *Os eleitos*, que conta a saga dos primeiros astronautas americanos, e *Fogueira das vaidades*, cruel sátira ao mundo dos *yuppies*. *O teste do ácido do refresco elétrico*, de 1968, sairá em breve pela Rocco. Aqui, trechos do livro.

Naquela altura, tudo que eu sabia a respeito de Kesey é que era um romancista muito conceituado, de 31 anos, e cheio de problemas com drogas. Escreveu *Um estranho no ninho* (1962), que foi adaptado para o teatro em 1963, e *Sometimes a great notion* (1964). Foi sempre considerado, ao lado de Philip Roth, Joseph Heller, Bruce Jay Friedman e mais alguns poucos, um dos jovens romancistas que prometiam ter uma longa carreira. Então foi preso duas vezes com maconha, em abril de 1965 e em janeiro de 1966, e preferiu partir para o México a enfrentar uma sentença mais severa. Como era reincente, a pena podia chegar a cinco anos. Um dia, vieram parar nas minhas mãos algumas cartas que Kesey escreveu do México para seu amigo Larry McMurtry, autor de *Horseman, pass by*, do qual se fez um filme intitulado *Hud*. Eram tumultuadas e irônicas, escritas numa mistura de William Burroughs e George Ade, falando de esconderijos, disfarces, paranóia, fugir da polícia, fumar maconha e buscar o satori nas Terras Vagabundas do México. Havia uma passagem redigida ao jeito de George Ade, na terceira pessoa, como uma paródia daquilo que as pessoas de bem lá nos EUA andariam pensando a respeito dele:

"Em resumo, esse jovem de boa aparência, bem-sucedido, bem-casado-pai-de-três-lindas-crianças, era um demônio desvairado e viciado, em fuga para evitar o processo e o julgamento por três delitos e Deus sabe quantas outras contravenções, ao mesmo tempo que pro-

cura forjar um novo satori de uma velha onda — resumindo ainda mais: um doido varrido. "Ele, que já foi um atleta tão vigoroso a ponto de ser incumbido de gritar as instruções às margens do campo e ter galgado algumas posições na disputa pelo título de campeão amador de luta livre, agora não seria capaz sequer de fazer uma dúzia de flexões. Ele, que já foi titular de uma fabulosa conta bancária e tinha dinheiro sobrando, agora via sua esposa obrigada a se virar como podia para raspar do fundo do baú oito dólares e mandar tudo para o México. Alguns anos antes, ele andava nas listas de celebridades e era convidado para palestras em lugares tão auspicio-

so como o Clube Wellesley em Dallas, mas agora não iam deixar que ele falasse numa reunião do Comitê do Dia do Vietnã. O que terá sido capaz de arrastar um homem tão promissor a um nível tão baixo em tão pouco tempo? Bem, a resposta pode ser encontrada em uma só palavra, meus amigos, um par de sílabas bem conhecidas:

"Drogas!"

"E por mais que alguns confusos defensores desses produtos químicos possam alegar que nosso herói sabidamente já havia feito concessões às drogas antes do sucesso literário, devemos assinalar que já se encon-

travam evidências de seu talento literário bem antes do advento do assim chamado componente psicodélico em sua vida, mas nem a menor evidência do pensamento lunático registrado a partir de então!"

Prisioneiro fora do ninho

A porta do elevador abriu direto para uma salinha de visitas. Era estranha. Havia uma série de quatro ou cinco cubículos, como as cabines de isolamento daqueles velhos programas de perguntas e respostas na televisão, cada uma com uma vidraça de vidro bem grosso, e por trás de cada janela um prisioneiro com a camisa azul do uniforme da prisão. Estavam perfilados como hadoques no congelador. Por fora de cada janela, havia um balcão com um telefone. É através disso que a gente conversa aqui. Uns dois visitantes já se encontram dependurados nos seus telefones. Fiz contato com Kesey.

Estava de pé, com os braços cruzados na altura do peito e os olhos fitando o vazio distante, isto é, a parede. Tinha pulsos grossos e antebraços grandes, e assim de braços cruzados ficavam mesmo gigantes. Parece mais alto do que é realmente, talvez em virtude de seu pescoço. Um pescoço grande dotado de um par de músculos esternocleidomastóideos que despontam da camisa do uniforme da prisão como um par de cordas de navios. Seu queixo e sua mandíbula são maciços. Parece Paul Newman, se bem que é muito mais musculoso, tem a pele mais grossa, e raros cachos de cabelo louro fervendo ao redor da cabeça. Seus cabelos quase todos se foram no alto da cabeça, mas de algum modo isso combina bem com seu pescoço grande e sua constituição física de lutador. Então ele dá um leve sorriso. É curioso, não tem rugas no rosto. Depois de tanta fuga e perseguição, mantém o aspecto de quem passou três semanas num centro de Repouso e Sauna. Sereno, eu diria.

Peguei meu telefone e ele pegou o seu — e isso são Tempos Modernos de verdade. Estamos a poucos centímetros um do outro, mas uma vidraça da espessura de um catálogo telefônico nos separa. Podíamos muito bem estar em continentes distantes, conversando num Videofone. Os telefones estalam muito e deixam bastante a desejar, sobretudo quando a gente pensa que o mundo que precisamos cruzar mede apenas meio metro. Naturalmente, todos pressupunham que a polícia monitorasse as conversas. Eu queria fazer perguntas sobre seus dias de fugitivo no México. Ainda era esse o título da minha história, *Jovem Romancista Foge Durante Oito Meses Pelo México*. Mas era muito difícil que ele se estendesse sobre esse assunto naquela rateira de muitos ouvidos, e além disso eu só tinha dez minutos. Peguei um caderno de notas e comecei a perguntar qualquer coisa. Saíra um artigo no jornal a respeito de uma afirmação dele, segundo a qual já era hora de o movimento psicodélico ir "além do ácido", assim fiz perguntas a este respeito. Passei a tomar notas como um louco, em taquígrafia, no caderno de anotações. Via seus lábios se movendo a meio metro de mim. Sua voz estalava no telefone como se viesse de Brisbane, na Austrália. Era tudo uma loucura. Parecia que estávamos fazendo exercícios calistênicos.

— Eu acredito — disse ele — que já é hora de passar do que vem acontecendo para outro tipo de coisa. A onda psicodélica aconteceu há seis ou oito meses, quando fui para o México. Desde então, vem crescendo, mas sem sair do lugar. De volta, eu encontrei as coisas iguais à época em que parti. A única diferença é que está maior...

Fala numa voz suave com sotaque rural, quase o puro sotaque do homem do campo, só que estalando e crepitando como um ralador de queijo naquela ligação à distância de meio metro, e dizendo:

— ...não existe criatividade de alguma e acho que minha função pode ser ajudar a criar o próximo passo. Não acredito que venha a acontecer qualquer movimento no sentido de se afastar das drogas, a menos que surja algo novo em seu lugar...

Os Festivais sentam-se formando um grupo coeso, pendurados num estapafúrdio poleiro, debruçado sobre o palco e sobre as cabeças de cabeludos esganiçados. Os Beatles nem chegaram

Inédito



Os Beatles em 1964, sequência do filme *A hard days night*

com os amigos aí da cidade, mas por aqui têm acontecido coisas de que vocês nem em um milhão de anos vão poder chegar perto, meu velho...

Um show com os Beatles

Tudo mundo desce do ônibus em grande desordem, todos ainda tocados com aquele lugar e a cerca do campo de concentração crescendo na estranha penumbra do entardecer com bilhões de pequeninos cabeludos jorrandos para dentro daquelas grades, entre berros e loucuras. Eles traziam suas entradas na mão como se fosse o último resíduo da salvação, só que nem eram mais capazes de ler os dizeres dos bilhetes. Estão entupidos de ácido. As letras dos bilhetes se embaralham e alucinam fundindo-se na torrente geral dos pequeninos cabeludos. Trinta Festivais paramentados com dragonas esvoaçantes e

plumas contemplam em desespero os evanescentes bilhetes em suas mãos junto às cercas de arame farpado do campo de concentração. Eles vão prender a gente e deixar a gente trancafiado pelo resto da vida. Isso parece coisa certa, praticamente garantido, por isso a gente veio. Trinta caras cheios de ácido, trazendo crianças inocentes a reboque, com todas as regalias dos Festivais, todos com a cuca explodindo por efeito do terrível LSD, todos tortos, adernando, nas pulsações de um delírio solar. Em público, ligados com LSD, e não só em público mas nessa formidável multidão fervilhante em torno dos Beatles, sob os olhares judiciosos de 2.000 guardas vigilantes como cães, uniforme completo para o combate infernal — exterminar os monstros...

...mas... ninguém põe a mão neles nem diz coisa alguma, milhares de guardas e nem um vem interpeilar... porque nós somos óbvios demais. De repente tudo ficou claro para Norman. Somos óbvios demais e fundimos a cuca deles. Não po-

dem enxergar a gente direito — ou — nós chupamos os guardas para dentro do filme e os safados então se dissolveram...

Dentro do Cow Palace está a maior gritaria. Kesey e Babbs dão um jeito de levar sua trupe de loucos fosforescentes até seus devidos lugares. Os Festivais sentam-se formando um grupo coeso, pendurado num estapafúrdio poleiro, no alto de um precipício debruçado sobre o palco e sobre as cabeças de milhares de pequeninos cabeludos esganiçados. Pequeninos cabeludos, dezenas de milhares de garotinhas, já totalmente alucinadas, embora os Beatles nem tenham ainda dado as caras por ali. Outros grupos, incumbidos de abrir o show, se sucedem num desfile de apresentações, *E agora, Marth e the Vandellas* e a multidão eletrizada e vulcânica faz palpitar a veia aorta da gente e trepidar os ossos como uma escova sônica giratória, e os pequeninos cabeludos se esgoelam — o alarido cresce em torrentes como repentinas pancadas de chuva numa tempestade — e *fiiiuu, fiiiuu, ôô-ôô, ôô-ôô, ôô-ôô* — que coisa maravilhosa, que coisa genial, pensa Norman. Difundindo-se a partir do Cow Palace e da horda de pequeninos cabeludos esganiçados, se ergue a lucidez dessa demonstração maravilhosa e genial, centenas de luzes explodindo e tantas e tantas luzes da mais alta intensidade, ricocheteando em toda parte, que coisa genial estarem todos a postos aqui para o nosso...

...Garota da Montanha sorri... a fantástica explosão das luzes se deflagra bem diante de seus olhos, um verdadeiro mar de luzes, e em seguida explodem na sua retina em um grande foguetório sulfúrico ocular de detonações, imagens e pós-imagens que ela jamais esquecerá enquanto viver, de verdade...

...para nosso entretenimento, e isso vinte ou trinta minutos antes de Norman, muito doido, compreender que são lâmpadas de magnésio das máquinas fotográficas, centenas, milhares de pequeninos cabeludos com máquinas fotográficas voltadas para o palco ou apenas disparando a esmo, num orgasmo óptico. Rajadas de gritos, rock'n'roll, *pam pam*, um mar de flashes — loucura total, naturalmente.

Visita ao ateliê

A hábil tecelã das transparências

A obra de Fernanda Gomes sempre se caracterizou pela insistência no singelo, no precário e nas pequenas interferências que seus gestos produzem sobre o material: um trabalho sutil e de extrema leveza

Reynaldo Roels Jr.

Analogia entre a obra de Fernanda Gomes e a sua vida privada é tão grande quanto a disparidade entre sua obra vista no ateliê e vista na galeria pública. Na verdade, o ateliê é a sua própria residência, e entre ambos a artista plástica não faz a menor diferença. O trabalho, ela parece menos fazê-lo para ser mostrado do que ele lá estar por fazer parte integrante do próprio ambiente. Quem entra no seu apartamento da Glória, todo aberto em transparências para a varanda, quase ao ar livre pela luz e pelo vento que ali entram, entende perfeitamente que os trabalhos recobrimo as paredes de todos os aposentos são executados da mesma maneira com que a artista executa qualquer outra tarefa, para seu próprio prazer, ou por não ser mais do que uma rotina doméstica — o que não passa, naturalmente, de uma aparência: fios de cabelo, pedaços de linha desfiada, moedas, objetos encontrados ao acaso, pequenos recortes de papel queimado (com cigarro) onde, por vezes, se lê uma palavra impressa — Fortuna —, a mesma palavra que ela utilizou exaustivamente, em colagens com recortes idênticos, em suas duas últimas exposições (Galeria do IBEU e Espaço Sérgio Porto).

A obra de Fernanda se adequa como uma luva às suas "condições de trabalho": ela não precisa mais do que uma poltrona e uma quina de mesa para, enquanto conversa sobre o tempo ou qualquer outra amenidade, manipular uma bola de fios de cabelo que ela molda cuidadosamente com as mãos. Em seguida levanta-se, vai até um canto da sala e a encaixa em uma ponta de chifre previamente presa à parede: e está pronto um trabalho. Da mesma maneira, ela enrola moedas em pedaços de linha, cola tiras de papel em outras tiras de papel, desfia fios de seda e os estende até criar uma teia que, na parede, oscila todo o tempo à medida que o ar entra pela sala. Em sua



Fernanda Gomes em seu ateliê na Glória

residência, os trabalhos praticamente desaparecem, tornam-se ocorrências casuais em seu cotidiano e lá permanecem como parte de convivência da artista com seus objetos de casa. Até mesmo uma réstia de alho pendurada contra os ladrilhos da cozinha traz à cabeça a pergunta: será isto também outro trabalho? Não, neste caso é apenas uma réstia de alho mesmo. É como se a sua intenção fosse a de não fazer qualquer corte entre sua vida e seu trabalho. De resto, as cortinas do *voile* do apartamento de cobertura na Glória — que do alto se abre para uma larga extensão do Flamengo — flutuam e se movimentam da mesma maneira e no mesmo ritmo que os fios de seda desfeitos

e dispostos pelas paredes — estes sim obras — que a artista se prepara para levar à galeria.

Na verdade, aquilo que a artista apresenta publicamente é apenas um pequeno fragmento da manipulação incessante de materiais singelos que ela recolhe em qualquer lugar, por qualquer canto, e vai dispondo ludicamente em torno de si. Trata-se mais de criar um entorno para a convivência consigo mesma do que se preparar para uma mostra pública. Não há muita diferença entre aquilo que ela faz para mostrar e as caixas, objetos e peças de mobiliário que a cercam. Ela cria uma espécie de total continuidade entre a sua vida e o seu trabalho,

continuidade esta que só se desfaz quando ela os retira de seu convívio para colocá-los nas paredes nuas da exposição. E aí, para ela, eles adquirem outro caráter, perdem o mesmo movimento de antes, perdem a intimidade com que dialogavam com a artista e se transformam em uma outra coisa diferente daquilo que ela fizera.

Um de seus projetos, concebido exatamente para apresentar seu trabalho sem romper esta continuidade entre o seu ambiente privado, aquele em que as obras são criadas e aquele em que são expostas, é habitar um local qualquer — uma loja ou galpão durante, digamos, um ano — e, em seguida, abri-lo ao público, mostrando

exatamente tudo o que ela para ali levou e utilizou ao longo de todo aquele período. Garantir-se-ia, deste modo, a continuidade entre o cotidiano de uma pessoa como qualquer outra (somente de um refinamento que beira a fragilidade) e a artista delicada, o seu trabalho de puro carinho, e as condições em que ele surgiu. Naturalmente, há um pouco mais do que apenas o problema de evitar a descontinuidade (necessária praticamente em qualquer situação) entre o trabalho do ateliê e o resultado de sua apresentação pública. Trata-se de manter a integridade do processo informal de sua feitura — talvez para Fernanda o que mais interessa — e que desaparece

Que Fernanda quer ir além do visual fica claro na "decepção" que ela experimenta ao ver seus trabalhos saírem de sua casa para a galeria: perdem alguma coisa, perdem o seu caráter de não-obra, perdem a intimidade com a artista para se apresentarem, como congelados, aos olhares alheios. Aquilo que fora, originalmente, resultado de um gesto despretensioso, vira um objeto com vida autônoma, sem relação com ela



Fernanda Gomes mostra um dos seus trabalhos: ir além do meramente visual

Ela cria uma espécie de total continuidade entre a sua vida e o seu trabalho

uma vez montados deliberadamente na galeria (enquanto que, no ateliê, ela os coloca sem qualquer cálculo, onde ela encontrar o primeiro espaço livre mais próximo de si). Em casa — ou melhor, em sua casa-ateliê —, as obras se confundem, se misturam, adquirem uma vida própria em constante mudança, à medida que entra o vento e desfaz a ordenação inicial, desloca-as de seus lugares para conduzi-las a cantos inesperados e quase sempre de uma absoluta felicidade. Trata-se de descobrir a mágica do acaso que preside toda esta movimentação, a todo este processo aleatório que tem fim uma vez montados em definitivo.

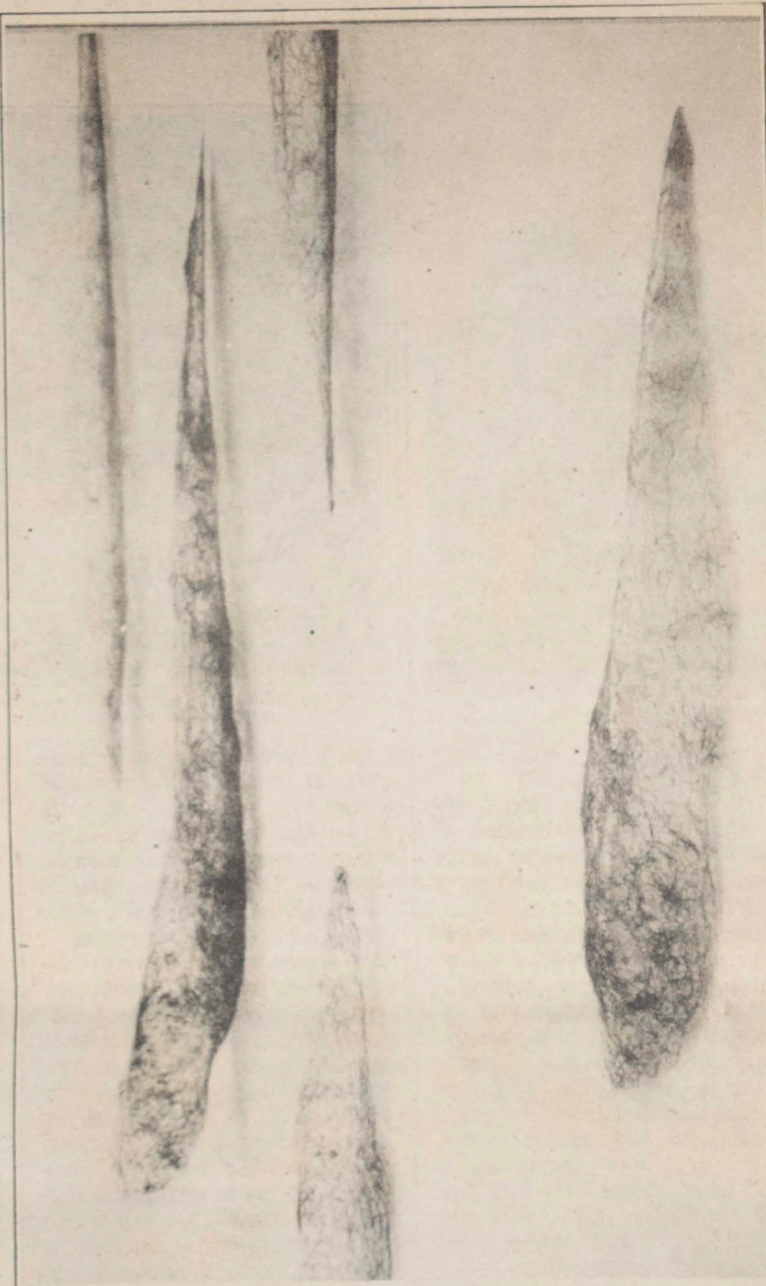
A obra de Fernanda sempre se caracterizou por esta insistência no singelo, no precário e nas pequenas interferências que seus gestos produzem sobre o material: um trabalho sutil e de



Obra feita com papel de arroz

As obras se confundem, se misturam, têm uma vida própria em constante mudança

extrema leveza. (Exceto por uma de suas mais surpreendentes realizações, no Projeto Equos da Fundação Progresso, quando para sua instalação a artista lançou mão de pesados blocos de ferro e alumínio, suspensos por cabos de aço e que, à primeira vista, rompiam com a sutileza que a notabilizou: mesmo ali, e a despeito do peso real da matéria, o modo como ela a trabalhou neutralizaram toda possível brutalidade.) Mesmo em sua instalação nas janelas do Museu de Arte Moderna (na coletiva *Sete Vezes Ar*), a tinta preta e o jornal, elementos aparentemente pesados e "sujos", foram por ela trabalhados de modo a construir uma seqüência poética que negava as próprias qualidades intrínsecas do material por ela empregado. Como sempre, aqui e ali o aparecimento de algumas palavras impressas que



Obra feita com cabelos tecidos

impunham ao observador, senão uma compreensão literária, ao menos uma seqüência de significados que iam além do meramente visual.

Que Fernanda quer ir além do meramente visual, isto fica claro na "decepção" que ela experimenta ao ver seus trabalhos saírem de sua casa para a galeria: perdem alguma coisa, perdem o seu caráter de não-obra, perdem a intimidade com a artista para se apresentarem, como congelados, aos olhares alheios. Aquilo que fora, originalmente, resultado de um gesto despretensioso e quase de carícia para com o material transforma-se, então, em um objeto com vida autônoma, sem a relação anteriormente estabelecida no convívio com a artista. Por isso mesmo, para uma artista com os seus objetivos, é impossível separar o ateliê de sua residência, o convívio com seus objetos privados e

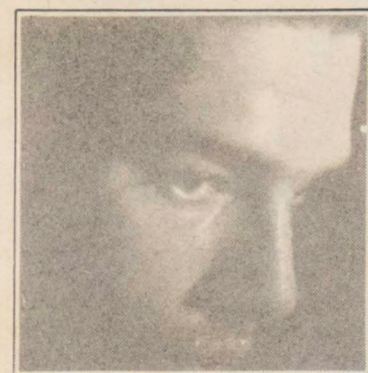
com os seus materiais de trabalho. Estabelecer tal dicotomia é trair o seu pensamento, capaz de se deter mesmo no modo como o resto de café se deposita no fundo da xícara, ou na posição esdrúxula em que uma almofada se encontra após a passagem do vento ou um tropeção desajeitado. Tal como caem, assim ficam. Uma utilização poética do acaso em tudo dizente com sua personalidade, buscando na obra não aquilo que ela representa de mítico ou de oníptico, e sim aquilo que ela tem de esquivo e tangencial, o que escapa ao olhar distraído por nada mais ser do que parte constante da vida e, como tal, não estar entre as "afinidades seletivas" do olhar nosso de cada dia. Um modo de trazer a arte para a vida e a vida para a arte sem perder a inteligência de uma ou a necessidade da outra. Reynaldo Roels Jr.

Cinema

Receita mexicana

Fazer cinema fora da grande indústria internacional é quase um milagre, mas os mexicanos acharam os condimentos para cozinhar a crise em banho-maria. O resultado é *Como água para chocolate*, de Alfonso Arau

José Carlos Avellar



Marco Leonardi e Lumi Cavazos em *Como água para chocolate*, de Alfonso Arau

“Ex-diretor de cinema — esta é a minha profissão”. A brincadeira melodramática do diretor mexicano Alfonso Arau no debate após a projeção de *Como água para chocolate* no Festival de Tóquio do ano passado toca numa questão que hoje em dia toda a gente de cinema (e especialmente a gente daqui) conhece bem: a crescente marginalização de realizadores e o esmagamento dos cinemas nacionais pela ordem perversa imposta pela grande indústria internacional. O aparente exagero, um diretor que acabou de fazer um filme se apresentar como ex-diretor, é na verdade uma forma de chamar a atenção para os seis anos gastos na busca de condições para filmar. Um bocado deste mesmo tom melodramático meio sério, meio de brincadeira está no filme, na história e no modo de contá-la.

Uma fazenda no Norte do México, começo do século. Pedro vem com o pai à casa de Mama Elena pedir a mão de Tita. O pedido é negado. Tita é a filha mais jovem, e de acordo com a tradição da família não poderá casar-se: deverá cuidar da mãe na velhice. Mama Elena, no entanto, propõe que Pedro se case com a filha mais velha, Rosaura, e ele aceita porque casado irá morar na fazenda de Mama Elena, e poderá ficar perto da mulher amada. No dia do casamento, obrigada pela mãe a preparar a ceia para os convidados, Tita vai para a cozinha fervendo de paixão e faz um elixir de amor e ódio: tempera o banquete com suas lágrimas e expressa na comida a raiva pela mãe e pela irmã, e o amor pelo ex-namorado. Ele se delicia com a comida, todos os outros passam mal. Depois, cozinheira da família, todo o tempo vigiada por Mama Elena, Tita só consegue trocar rápidos olhares com Pedro na hora do jantar. Rápidos olhares e nenhuma palavra. Eles estão ali perto um do outro e ao mesmo tempo mais longe que nunca. Não podem falar. E por isso quase se comem com os olhos (como o espectador que vê um filme) com uma fome danada de grande.

Só mesmo fervendo de paixão é possível enfrentar toda esta loucura, diz Arau. “Quando me perguntam o que faço, quando me perguntam: qual a sua profissão? Respondo: ex-diretor de cinema. Passamos tanto tempo entre um filme e o filme se-

guinte que acabamos esquecendo como é que se faz cinema. É preciso ser completamente doido, ter uma disposição fantástica para fazer muita loucura na vida, para suportar as coisas espantosas que acontecem a um diretor de cinema. Fazer um filme hoje é quase um milagre”, porque uma grande crise correu o cinema. A recém-criada Academia Europeia de Cinema e Televisão concorda: “O cinema europeu, que já se apresentou em grandes salas para espectadores que compartilham uma idêntica emoção, está desaparecendo, e nós temos que encarar este fato como um desastre cultural”, diz Freddy Buache, presidente da Academia, no primeiro número do boletim oficial, lançado em fevereiro último. “O cinema, outrora saudado como uma das expressões mais vivas de nossa época, está reprimindo a criatividade e se transformando num amontoado de imagens industriais feito só para manipular o público e usá-lo para gerar grandes lucros”. Aparentemente também um exagero melodramático, o texto de Buache chama a atenção para o fato de a grande indústria lucrar com a crise. Ela é que na verdade alimenta a crise — uma questão que o brasileiro, acostumado a conviver com uma inflação que correu o seu dia-a-dia mas reforça a economia dos grandes grupos econômicos, compreende sem dificuldade. Fazer cinema fora da grande indústria internacional é quase um milagre, sim, mas os mexicanos parecem ter encontrado uma receita para pelo menos cozinhar a crise em banho-maria: vêm produzindo com regularidade e têm revelado nos últimos anos um expressivo número de novos (ex?) diretores recebidos com grande interesse nos festivais europeus — como, por exemplo, Jaime Humberto Hermosillo (*Latarea*), Nicolás Echevarría (*Cabeza de Vaca*), Carlos Carrera (*La mujer de Benjamín*), Dana Rotberg (*Angel de fuego*), Francisco Athié (*Lolo*), María Novaro (*Danzón*), ou Guillermo del Toro (*Cronos*).

Dois prêmios no último festival de Tóquio (Melhor Atriz, Lumi Cavazos no papel de Tita, e Melhor Contribuição Artística) *Como água para chocolate* se inspira no romance do mesmo nome que a mulher de Arau, Laura Esquivel, escreveu à maneira de um livro de culinária. São doze receitas, cada uma delas abre um

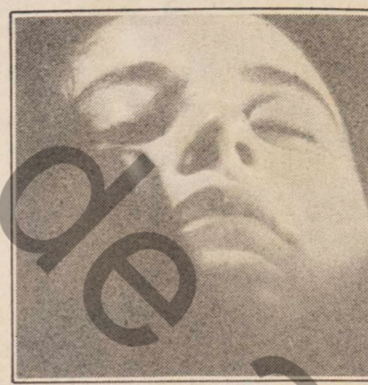
“Quando me perguntam o que faço, quando me perguntam: qual a sua profissão? Respondo: ex-diretor de cinema”, disse Arau

capítulo. O filme se debruça sobre o fogão: fica na cozinha onde Tita aprende com Nacha, empregada índia de Mama Elena, os temperos que botam na comida o sentimento da cozinheira e tornam um prato ao mesmo tempo doce e cheio de sensualidade para o bem-querer, azedo e duro de descer goela abaixo para o mal-querer. Suave ao paladar de uns, dor-de-barriga na certa para outros. Fogão, fogo, paixão. Namoro proibido de arder em chamas, Tita e Pedro substituem as carícias apaixonadas pela comida: se delicia na mesa, e lambem os beijos de tanto gosto.

É ainda brincando de melodrama que Arau comenta a dificuldade na adaptação do romance para o cinema. Ler, de certo modo, é compor imagens: “o leitor inventa imagens para as palavras, vê o que lê, imagina um filme enquanto lê”. E quando o filme que um diretor realiza a partir de um livro surge diferente daquele imaginado pela maioria dos leitores, “logo se diz que ele não está à altura da obra original”. E mais, o escritor, ele também, “quando surge a possibilidade de filmar seu texto, ou mesmo antes, enquanto escreve, imagina seus personagens por inteiro”: rostos, gestos, roupas, voz, todo um modo de ser “que no texto se resume às vezes a um só conceito — gordo, moreno, velho, jovem, ingênuo, beberão, soldado — sem uma presença física determinada”. O escritor também vê o que escreve, e nem sempre gosta das imagens que dão uma aparência concreta a sua história no filme. “E, neste caso particular, como a autora é minha mulher, corri um risco sério: se a adaptação não saísse boa ela nunca mais iria fazer o café da manhã para mim”. E então, para melhor adaptar o texto de sua mulher, Arau procurou ficar na cozinha do cinema mexicano. “Sou praticamente um autodidata, meus filmes traba-

lham a herança do melodrama do cinema mexicano que vi quando jovem.”

Como água para chocolate não é exatamente como o cinema de grandes rasgos dramáticos feito no México principalmente entre o final dos anos 30 e a metade dos anos 50. O que se conseguia antes com cenários artificiais de um preto e branco carregado de sombras, para melhor situar a história num espaço ideal, num espaço de sonho onde os personagens podiam aparecer meio como gente de verdade meio como figuras de um sonho, aqui se consegue com um colorido alegre que dá aos personagens uma atmosfera próxima da sugerida pela prosa latino-americana de hoje com o realismo mágico. A paixão é como dois palitos de fósforos que pegam fogo ao mesmo tempo — diz o médico que se encanta com a cozinha de Tita ao passar pela fazenda para cuidar da gravidez de Rosaura. E assim, Gertrudis, a outra irmã de Tita, fervendo de sensualidade, explode num incêndio de muitos fósforos no chuveiro, enquanto tomava banho para tentar jogar água na fervura. Chuveiro, paredes, água, tudo pega fogo. E ela, em chamas, se despenca para os braços do namorado. Encontro de gente apaixonada, na imagem, é bem mais que um fósforo aceso. É um vulcão. Sofrimento de paixão não realizada é muito mais que lágrimas, corre como uma cachoeira. O choro de Tita enche as panelas, transborda para a cozinha, se espalha pela sala, vai para o quintal, inundando tudo. A repressão que persegue os amantes é um poder mais forte que a morte: do outro mundo, depois de morta, fantasma ameaçador, Mama Elena mantém olho vivo sobre Tita para impedir que ela, se imaginando livre da proibição de casamento, tente se aproximar de Pedro. Vigilante e ameaçador o fantasma atravessa a parede, invade o quarto, se planta na escada ou esgonia através da janela. O melodrama, aqui, passa divertidamente de braços dados com o surrealismo. A leveza e o divertimento da narração aparece mais que o sofrimento dos personagens, e deste modo se recupera não propriamente a forma do cinema mexicano de anos atrás, mas uma imagem que representa a relação entre aqueles filmes e o espectador de então. O que Alfonso Arau vai buscar no melodrama é a receita para fazer filmes de modo a que o sofrimento na tela não provoque mais sofrimento na plateia, para que o especta-



dor possa sair da projeção mais leve, pois no espaço mágico do cinema os heróis já sofreram tudo por ele.

Talvez seja possível traduzir a crise do cinema contemporâneo dizendo — num tom melodramático como o do filme, meio sério meio de brincadeira — que a grande indústria internacional pode se projetar mais leve no mercado internacional porque no espaço mágico da imagem os cinemas nacionais já sofreram tudo por ela. Ou dizendo que o fantasma de Mama Elena pode ser tirado do contexto particular em que aparece nesta história para funcionar como uma representação da grande indústria cinematográfica internacional. Modo exagerado de dizer, de botar fogo no que já está fervendo, para revelar uma característica particular desta crise imposta pela grande indústria cinematográfica: o império que domina os sistemas de produção e circulação de filmes em todo o mundo é um poder enfraquecido. Produz — e só ele consegue produzir eficazmente — grandes eventos internacionais amplamente discutidos pela mídia não exatamente como um fato cultural, mas como uma eficiente performance econômica — quanto custou x quanto rendeu. Controla toda a atividade com estes eventos para serem rapidamente consumidos e esquecidos. Tem toda a força em suas mãos, mas já está enfraquecido. É um mecanismo fechado em si mesmo que se sente ameaçado e adota o medo como ponto de vista. E que destrói tudo o que vive em volta para esticar sua sobrevivência. Ocupa todos os espaços, condiciona o gosto e desestimula o prazer que outrora movia o espectador diante do filme: o de encontrar diferentes formas cinematográficas para melhor estimular seu imaginário; o de continuar livremente o filme depois de terminada a projeção, pensando, remontando as imagens, imaginando a partir do que viu assim como qualquer leitor imagina a partir do que lê. O que na verdade se esconde hoje por trás do número de consumidores deste modelo padronizado de filmes que ocupa todos os cinemas do mundo é um indivíduo que poderia — usemos uma vez mais um pequeno exagero melodramático — se apresentar assim: Ex-espectador de cinema, esta é a minha principal diversão.

Debate

O drama da dramaturgia brasileira

O que está acontecendo com os autores de teatro no Brasil? Depois da “era da encenação” pode haver o renascimento da literatura dramática? Atores, diretores e dramaturgos discutem este tema polêmico

Eleonora Fabião



A dramaturgia é uma das grandes questões do teatro hoje. Durante todo esse século chamado “século da encenação” assistiu-se nos palcos um desenvolvimento muito maior da escrita cênica do que da escrita dramática. Diante disso o próprio conceito de dramaturgia mudou — deixou de restringir-se apenas à literatura dramática e passou a designar também a trama formada pelos elementos do espetáculo. Este enorme desenvolvimento da linguagem cênica teve como contrapartida um

achamento da palavra dramática. Radicalizou-se ao ponto de abolir o texto da cena. Hoje em dia nota-se uma tendência para síntese, ou seja, o uso da palavra sem que haja uma sobreposição em relação aos outros elementos do espetáculo.

A dramaturgia brasileira enfrenta todas estas questões além de acumular muitas outras pelo simples fato de ser brasileira. O *Rio Artes* entrevistou personalidades do teatro que exercem diferentes funções, para colher suas opiniões sobre o tema.

Um dos pontos levantados é a falta de ensino específico da dramaturgia nas escolas de teatro. Talento não se encontra na universidade, mas técnica sim. A questão se amplia ao pensarmos que a partir da escola deveria existir um contato com cada uma das etapas do fazer teatral como possibilidade de formação de um público futuro. Como diz a professora de tea-



tro Tânia Brandão “só a difusão social do teatro possibilitaria sua revalorização e consequentemente também da dramaturgia”.

Aderbal Freire-Filho manda um recado direto aos dramaturgos “venham viver e morrer no palco”. Fala da necessidade de peças abertas, adaptadas às novas formas cênicas. Este tipo de texto só pode ser produzido por um autor que vivencie a prática teatral. Por este motivo cada vez mais diretores escrevem seus próprios textos. Há quem amplie a crise dra-

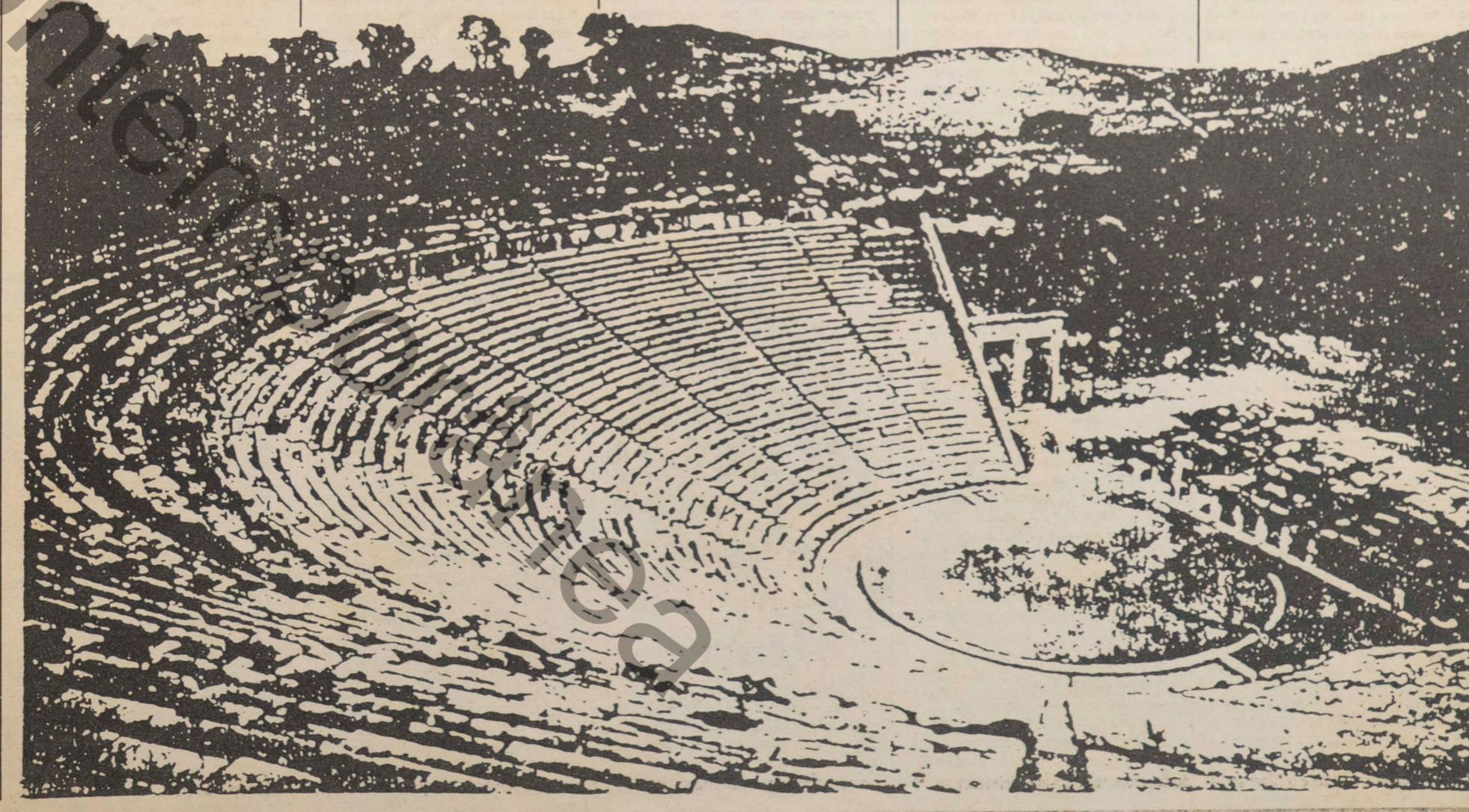
matúrgica para uma crise de valores. O dramaturgo Mauro Rasi pensa que “nossa sociedade não se discute, logo a dramaturgia não encontra razão de ser”. Ou ainda, como critica Domingos de Oliveira, vivemos como colonizados culturais, movidos por um complexo de inferioridade gerador do seguinte pensamento “escrever é um dom raro de príncipes eleitos”.

A falta de uma crítica competente que analise minuciosamente todos os componentes do teatro é levantada como mais uma das causas da atual crise. Mas não é unânime a afirmação de que a dramaturgia brasileira esteja em crise. O encenador Gerald Thomas pergunta “que dramaturgia?” logo “que crise?”. O ator Fernando Peixoto questiona: “Uma crise e/ou um desencontro? Será que os dramaturgos não estão fora de sintonia com o movimento atual do espetáculo?”. Para Fá-



tima Saadi “o conceito de dramaturgia está em mudança, não pode mais ser entendido apenas como uma coleção de textos escritos em forma de diálogo. A eles hoje se juntam outras experiências. Partindo daí, não detecto uma crise pois o teatro segue vivo e fecundo”.

Com ou sem crise, este ano haverá o Concurso Nacional de Dramaturgia. Em alguns estados são realizados concursos isolados também. Estes movimentos são de certa forma um estímulo, e demonstram uma preocupação com o tema.



Perfil

Maria Fénelon, em busca da arte perdida

No ano internacional dos povos indígenas, uma antropóloga pioneira conta como trabalhou com os desenhos espontâneos de várias tribos brasileiras e diz que se prepara para, em junho, voltar para o centro da selva
Flávia Portela

"Sou realista. Tenho 66 anos, sou hipertensa, a resistência física diminuiu. Mas enquanto eu puder, vou trabalhar com os índios". A antropóloga da arte Maria Heloisa Fénelon está voltando para os seus "primeiros amores", os índios carajás. Foram quase 20 anos de separação da última vez em que esteve lá e outros tantos desde a primeira vez em que pisou numa aldeia. Em 1957, terminando o curso de especialização em Etnologia, no Museu do Índio, por pouco não consegue ir a campo. Seus professores, um deles o antropólogo Darcy Ribeiro, ficaram preocupados com a idéia de uma mulher ir sozinha à aldeia Carajá na ilha do Bananal, em Goiás. Fénelon explica que os carajás sempre tiveram muitos conflitos internos, eram sofridos e estavam começando a beber. Mas ela acabou indo. E foi deixada de quarentena no posto do SPI (Serviço de Proteção ao Índio, atual Funai). "Mesmo tendo que ter licença da Funai, às vezes não é bom ser muito associado a eles, porque os índios nunca estimam totalmente os seus tutores". Uma acolhida fria, que foi quebrada com a visita dos caiapós na aldeia. "Fiquei encantada com eles. Pula-vam a janela para pegar biscoito e frutas, eram índios mais espontâneos e ingênuos. Os carajás eram muito desconfiados. Só consegui me aproximar deles através das crianças", lembra. No final deu tudo certo. E o fato de ser mulher pode ter ajudado, pois como dizem os carajás, "muié manda em nós".

De lá para cá, Fénelon não parou mais. Esteve no Xingu seis vezes nos anos 60 e 70, fazendo coleta de desenhos e informações entre os índios meinácu; criou a área de Antropologia dentro do mestrado de História da Arte da UFRJ, onde leciona; é responsável pela conservação do maior acervo etnográfico do país no Museu Nacional; publicou artigos, livros e influenciou uma geração a enveredar pelo caminho da arte antropológica.



Fénelon: uma personalidade folclórica entre os índios, uma lenda viva passada de geração em geração

nerários dos carajás. Sua arquitetura, os rituais, o destino da alma e de que forma a aldeia dos mortos reproduz a aldeia dos vivos", explica ela, com a certeza de que desta vez não vai ser recebida com desconfiança. Mesmo ausente tanto tempo, Fénelon já se tornou uma figura folclórica entre os índios, uma lenda viva que é passada de geração em geração. Não raro, surge algum descendente procurando por ela no Rio. Às vezes, de outra tribo. "Outro

dia esteve aqui um capitão Maucuxi, de Roraima, dizendo ser jurado de morte e me pedindo para escrever a sua biografia. São muitos os índios que se preocupam em registrar a memória deles. Eles querem receber vacinas, a nossa educação, mas também querem manter os locais onde são enterrados os seus ancestrais". Heloisa faz o possível, mas afirma que a sua contribuição para a causa indigenista é pequena. Afinal de contas, Antropologia é ciência e os índios não são meros objetos. No seu caso, a aproximação com os índios se deu através da arte. Foi assim quando se apaixonou pelas bonecas carajás ou quando se sentiu atraída pela arte xinguana, mais especificamente dos meinácu. Na época, tinha lido os livros de Gauguin nos mares do Sul e acompanhado a eclosão da arte moderna — Picasso, Matisse e toda a influência das culturas chamadas primitivas.

No Brasil, pode-se dizer que foi a primeira a utilizar a coleta de desenho entre os índios, sistematicamente, em grande quantidade e quase sempre de forma espontânea. Enquanto esteve no Xingu, fez da arte um

meio de estudar e compreender a sociedade Meinácu. Desta coleta de desenhos e informações nasceu o livro *O mundo dos meinácu — e suas representações visuais*, editado pela Universidade de Brasília. Folheando o livro, é gritante a diferença entre os desenhos dos mais velhos e dos jovens. Velhos e mulheres são mais preservacionistas, e demonstram isso nos traços — estáticos e com total ausência de terceira dimensão e planos. Entre os jovens, já se observam noções de profundidade, que dão a idéia de uma cena completa. É lógico que isso já é influência da nossa cultura. Fénelon não se preocupa, acha natural e até compara com a tradicional escrita chinesa, que também sofreu transformações. Aliás, ela acha a discussão entre popular e erudito totalmente arcaica. "Há no meio disso expressões intermediárias que não são nem uma coisa nem outra. Eu gosto dessa oscilação para quebrar a monotonia."

Heloisa não é nada ortodoxa e segue à risca a fórmula de "ser romano em Roma", ouvindo e observando nas primeiras idas, para só depois de ser aceita pela comuni-



Ave bicéfala e quatro outras em proporção

Reprodução/acervo M.H. Fénelon da Costa

dade, perguntar e interferir. Uma posição clara para quem teve que aceitar fatos como o infanticídio e a matança entre os índios feiticeiros, feitos pela própria tribo. Ela costuma dizer que em campo é mais predisposta a aceitar e assimilar pontos de vista diferentes que outras pessoas e se confessa fascinada em penetrar outros mundos. Mas avisa que essa assimilação não é total porque todo mundo mantém a sua identidade. "Quando estou fora é que

Como antropóloga, Maria Heloisa Fénelon não interfere em nada. Uma opção clara para quem aceitou fatos como o infanticídio e a matança entre os índios feiticeiros, feitos pela tribo

sou mais brasileira, senti isso em Paris. É uma ilusão a gente achar que vai mudar ou incorporar certas condutas e pensamentos. Os sanseis e nisseis, que saem de seu país de origem e vão morar no Japão, lá são discriminados. O mesmo ocorre com os índios. Você pode participar dos rituais, mas não deve interferir em seus conflitos internos." Fénelon diz que alguns índios são verdadeiros antropólogos, os chamados "intelectuais" do grupo. E que muitas vezes diante da solidão cultural, do desespero de não ter com quem comentar e discutir a pesquisa, ela recorria a um desses índios.

Fénelon gosta de deixar claro que o índio é perfeitamente capaz de ter modos de pensar e de se expressar tão sofisticados e muitas vezes até semelhantes aos nossos. E assim como tem o "intelectual", tem também o melhor "desenhista", aquele que tem mais habilidade no grupo. Geralmente esses são os mais aceitos pelos turistas e pela nossa civilização porque fazem um figurativismo mais realista. Alguns, inclusive, já se destacam com uma obra autoral. Se isso é bom ou ruim, se privilegia o indivíduo ao invés do grupo, a exemplo da nossa sociedade, é uma discussão à parte.



Macho e fêmea, de Hira Kumã, um meinácu de 45 anos

Reprodução/acervo M.H. Fénelon da Costa

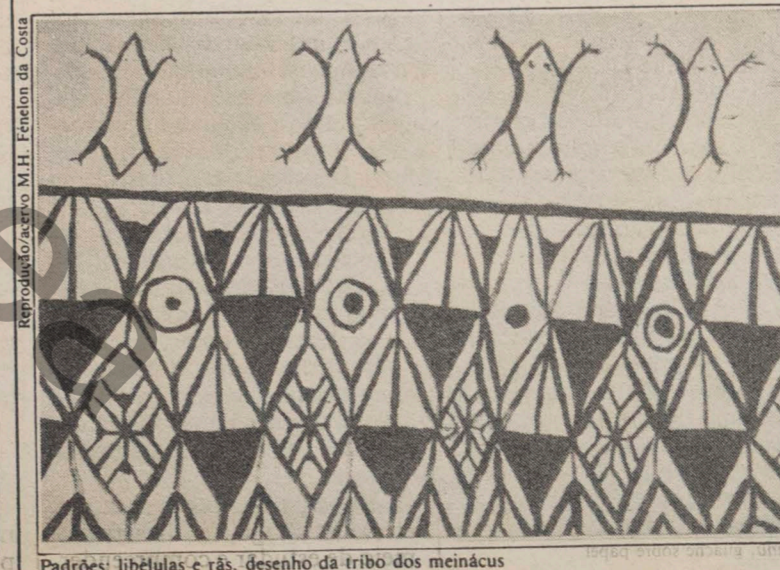


Onças feitas por um menino de 14 anos

Reprodução/acervo M.H. Fénelon da Costa

Mas se os índios são seus primeiros amores, não são os únicos. Fénelon está com um trabalho pronto sobre a arquitetura dos candomblés no Rio de Janeiro, prestes a ser publicado pelo Ibac ("falta verba"), em que demonstra a preocupação desses candomblés em resgatar a cultura africana. Algo como um desejo de auto-suficiência que lembra as chácaras do século XIX, citadas em *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freire. Além disso, acaba de receber um convite da Faculdade

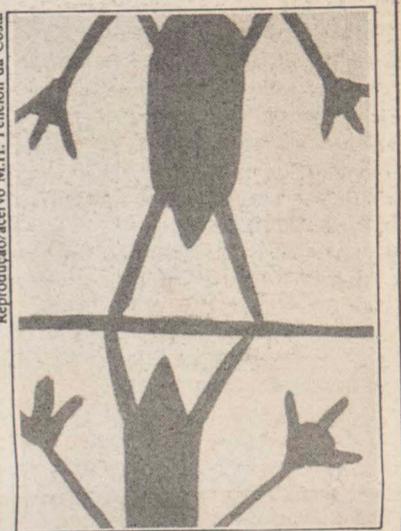
de Arquitetura de Oxford para escrever um artigo comparativo sobre a arquitetura dos imigrantes, índios e africanos. Ela diz que gostaria de trabalhar com outras populações. E não descarta a possibilidade de ir ao Japão, atraída pela arte indumentária utilizada nos ritos teatrais. As viagens, pelo visto, sempre estiveram presentes em sua vida. Nasceu no Mato Grosso, morou no Norte, em São Paulo e no Rio, acompanhando as mudanças do pai, engenheiro. Não tem filhos, é solteira —



Padrões: libélulas e rãs, desenho da tribo dos meinácu

Reprodução/acervo M.H. Fénelon da Costa

"meu pai, socialista, vivia dizendo que mulher tinha que ser autônoma e independente" — e até se tornar antropóloga, cursou a Escola Nacional de Belas-Artes, onde fazia xilogravura. Diz que ultimamente tem sen-



Cápsula de batráquios de um índio com 34 anos

tido uma enorme vontade de pintar e desenhar, mas fica querendo pintar profissionalmente e então acaba não praticando. "Aquilo que é profissão não pode se tornar um hobby". Em compensação, ela parece levar o seu trabalho para o dia-a-dia.



Kaminkia, obra de um índio de 23 anos

"Outro dia em Niterói (onde mora), vi uns ciganos acampados e quis me aproximar. Conversei com uma moça, marquei um encontro, mas acabei não indo", lembra. E enquanto se prepara para o retorno aos carajás, em julho, Fénelon tem pela frente um trabalho árduo: impedir que o teto do Museu Nacional caia sobre a maior coleção de Etnografia do Brasil.

Reprodução/acervo M.H. Fénelon da Costa

Música

No tempo de tangos, polcas e lundus

O pianista Marcello Verzoni lança o CD *O piano carioca* misturando música erudita e de salão e põe no seu teclado o charme musical de compositores como Ernesto Nazareth, Sinhô e Villa-Lobos

Alberto Silva

Um painel musical da cidade do Rio de Janeiro nos últimos 150 anos. A isso se propõe o CD *O piano carioca*, de Marcello Verzoni, um compacto de 20 faixas compreendidas do erudito ao popular. O disco — primeiro lançamento do selo Orpheus — foi gravado em São Paulo, masterizado nos Estados Unidos, injetado (prensado) na nova fábrica da Sony, em São Paulo, e lançado dia 31 de junho no Museu Villa-Lobos, com apoio do Rioarte.

“O disco não pode ser classificado nem como eminentemente erudito nem como popular”, informa Marcello Verzoni, pianista gaúcho de 35 anos que já produzira anteriormente dois outros discos na Alemanha. É um repertório sem barreiras e sem preconceitos — ele vai do padre José Maurício (1767-1830) a Sinhô (1888-1930). “Temos aí música erudita e música de salão”.

— Nessa categoria de música de salão temos o exemplo de Ernesto Nazareth, com seus chorinhos e valsas deliciosas. Outro importante chorão foi Joaquim Callado. Nesse gênero figura também o próprio Villa-Lobos. Villa começou como chorão. O pai não gostava, porque ia para as ruas. E era considerado um chorão difícil. Claro, ele viria a ser o maior compositor erudito do Brasil, e aí já era complexo, mostrava sua veia pela música mais profunda.



A veia chopiniana de Ernesto Nazareth (à dir.) não foi esquecida por Marcello Verzoni

brasileiro, de Ermani Braga (1888-1948), o homem dos sete instrumentos (pianista, regente, folclorista e compositor) que percorreu todo o Brasil recolhendo material folclorizante. Em seu rastro vem a suíte de

A segunda faixa tem o célebre samba de Sinhô, Fala, meu louro, sucesso do carnaval de 1920

Luciano Gallet (1893-1931), *Nhô Chico, tá andando, tá cismando, tá sonhando, tá sambando*, de 1927, considerada a mais importante obra para piano concebida pelo talentoso compositor falecido aos 38 anos.

A deliciosa valsa *Eponina* dá sequência ao recital pianístico de Marcello Verzoni. Outra vez Ernesto Nazareth confere nome feminino a mais uma de suas composições. A seu lado está uma peça bem estruturada, *Os lundus da marquesa*, de Francisco Braga (1868-1934), um compositor muito influente nos meios musicais cariocas de seu

tempo. Ele dirigiu a Sociedade de Concertos Simfônicos, estudou em Paris e escreveu uma ópera na Itália.

Após essa presumível homenagem à marquesa de Santos, volta Joaquim Callado apresentando a encantadora polca *Linguagem do coração*, música espontânea e ao mesmo tempo sofisticada, “de bela escrita pianística”.

Em seguida, o piano de Marcello Verzoni faz homenagem à novíssima geração brasileira, na figura do compositor carioca Roberto Victorio (1959): *A cantiga* foi concebida quando o autor contava 18 anos e ainda insistia em criar música “brasileira”. Depois ele se tornou “contemporâneo”.

Mas é com *Gaúcho* (mais conhecida como *Corta-jaca*) e a polca *Os olhos dela* que o ouvinte entra em contato com uma personalidade ímpar da música brasileira, a “maestrina” Chiquinha Gonzaga (1847-1935), figura revolucionária que desafiou as convenções de seu tempo.

De volta ao erudito, temos a 2ª suíte brasileira, de Oscar Lorenzeno Fernández (1897-1948),

membro da chamada “santíssima trindade” do modernismo brasileiro, ao lado de Villa-Lobos e Francisco Mignone. Aqui, após um *Ponteio* misterioso, seguem-se a *Moda* (jóia do sentimento brasileiro) e o

O repertório de Verzoni não pode ser visto nem como totalmente erudito nem como popular

Cateretê (dança do interior nacional).

Como 13º artista homenageado neste compacto, aparece Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), o primeiro compositor a chamar de “tango” o tipo de música teatral conhecido como “habanera”. Seu tango *Remissão dos pecados* constitui uma clara homenagem a esta figura que repercutiu na França de 1857 com a quadrilha *Soirée Brésilienne*.

Como penúltimo homenageado de Marcello Verzoni, avulta o nome maior de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), mestre

de várias gerações, apresentando a *Suíte floral* em três tempos: *Idílio na rede*, *Uma camponeza cantadeira* e *Alegria na horta*. De acordo com a crítica, a primeira peça é essencialmente de inspiração brasileira; a segunda, singela; e a terceira, bastante rítmica.

Finalmente, aparece o nome sempre conhecido do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830): ele compôs as duas *Lições* como método de pianoforte para seus filhos, em 1821. Trata-se de músicas simples, mas que dão a plena medida de seu talento.

Um intérprete sensível

Nascido em Porto Alegre a 2 de agosto de 1958, Marcello Verzoni iniciou-se muito cedo ao piano. Estudou com Arnaldo Estrella, cursou Letras Clássicas na USP, diplomou-se na Escola de Música de Colônia (Alemanha) em 1980, especializou-se em música de câmara e fez dois CDs na Alemanha para a gravadora Koch-Schwann.

A crítica internacional acolheu harmoniosamente seus dois CDs gravados na Alemanha. “Marcello Verzoni demonstra notável maturidade. A sua interpretação de Ernesto Nazareth é simplesmente perfeita”, disse o *CD Review*, de Londres. Na Alemanha, o *Diário de Nuremberg* declarou “estar diante de um pianista de recursos técnicos esplendorosos. Ao som das primeiras notas é possível atribuir-lhe não apenas substância sonora, mas também maturidade”.

Já o *Gramophone*, de Londres, considerou-o “um intérprete sensível. O seu toque delicado chama muita atenção”. E o *Die Weltz*, de Hamburgo, classificou-o como “grande intérprete da música brasileira”.

No Brasil, o *Estado de São Paulo* assinalou que “ele demonstra técnica, musicalidade e compreensão de diferentes estilos. Um pianista exuberante e virtuosístico”. Por sua vez, a *Folha de São Paulo* afirmou ser ele um “pianista dotado e um músico inteligente”. Por fim, o *Jornal do Brasil* ressaltou-lhe a “técnica sólida e a musicalidade: segura abordagem da música deste século”.

... ..

Teatro

Barbara Heliodora

Ronda nos palcos a falta de memória

Autor fundamental para a dramaturgia brasileira, Francisco Pereira da Silva anda esquecido. Por que ninguém se lembra, hoje, de encenar uma peça sua como *Chapéu-de-sebo*?



Encenação de *Chão dos penitentes*, de Francisco Pereira da Silva: proposta séria para investigar aspectos desconhecidos do país

Todos falam muito, hoje em dia, de nossa falta de memória — no recente e inútil plebiscito, o único aspecto de algum interesse no ditatorial programa de propaganda gratuita era a facilidade com que se falava do Brasil Império em tom de galhofa, esquecido inclusive seu caráter parlamentarista do Brasil República, como se absolutamente nada de bom jamais houvesse acontecido nele, ou, com memória mais curta ainda, do Legislativo como fonte cristalina de integridade e eficiência, na certa por se confiar que ninguém se lembrasse do que tem visto e ouvido a vida inteira. Se não temos memória para a própria história do país, que dizer das artes? E por isso é que, quando tantos dizem que não há autores teatrais brasileiros, resolvi lembrar aqui a figura encantadora e gentil do piauiense Francisco Pereira da Silva, de quem deviamos lembrar tanta coisa, e que ainda tão esquecido.

Só uma coisa, na verdade, faltou a Chico Pereira da Silva: a capacidade para a autopromoção. Sempre discreto, sempre

Funcionário público exemplar, cumpria seus deveres sem queixas e reservava, fora do serviço, o seu tempo para criar

cordial quando saía do envólucro protetor de sua timidez, Chico teve com Drummond uma grande semelhança (além do talento, é claro): funcionário público exemplar, cumpria seus deveres sem queixas ou proclamações de sacrifício, e reservava para fora do horário de serviço sua criatividade jamais prejudicada pela rotina cotidiana do trabalho.

Voltado sempre para uma temática eminentemente brasileira, Chico escreveu em vários gêneros: em pequenas peças em um ato, como *A caixa de laranjas* e *O vaso suspirado*, ele retratou o pitoresco do cotidiano da vida interiorana: a esperteza para a sobrevivência e os exageros da carolice de solteironas, que se apossam das igrejas e cemitérios religiosos por estes brasis a fora, tomam deliciosas vida nessas pequenas jóias, que

deveriam ser sofregamente buscadas por pequenos grupos de amadores que procuram textos absolutamente além de suas naturais limitações.

Há quantos anos ninguém se lembra de montar o lindo *Chapéu-de-sebo*, com seu poético uso de um cantor para criar o clima correto para a visão doida, amorosa, do universo do norte-nordeste que gerou o cangaço, geralmente apresentado de forma tão mais radicalizada e simplificada. Esse texto chegou a ter uma montagem bastante interessante no (hoje fechado) teatro da Maison de France; mas há quanto tempo ninguém se lembra dele?

Dois outros textos, agora mais ligados à religiosidade da parcela mais pobre da população do interior do

Brasil (dizemos assim porque mesmo que nascidas obviamente do íntimo conhecimento do norte-nordeste, os retratados têm seus equivalentes em todos os rincões deste imenso país que se encontram em igual nível de indigência) merecem destaque: *O chão dos penitentes* — que foi desclassificado do Concurso de Dramaturgia do antigo SNT por ter sido imprudentemente identificado pelo diretor — ilustra, entre outras coisas, o talento extraordinário que tinha Chico Pereira da Silva para encontrar títulos evocativos e fascinantes para suas peças. O texto foi montado pelo desaparecido Teatro Jovem, uma salinha de poucos recursos técnicos, que mesmo assim abrigou considerável número de espetáculos importantes e de talentos que despontavam no início dos anos

60. Mesmo que não seja obra do mais alto nível do autor, *Chão dos penitentes* é uma proposta séria de se investigar aspectos pouco conhecidos do Brasil, apresentando-o aos compatriotas que os ignoram não como entediante aula dramatizada mas sim como um lindo desafio criativo ao conhecimento pela imaginação e a emoção. *O Cristo proclamado*, outro título inspirado, foi montado pelo Teatro dos Sete, no Teatro Copacabana: propondo um paralelo entre a sofrida vida do nordestino e a paixão de Cristo, o texto não atinge nunca seu ambicioso objetivo, ficando o paralelo irrealizado em sua inteireza. A montagem fracassou fragorosamente, fechando o termo de mais ou menos duas semanas, e até hoje pergunto-me se o apaixonado

envolvimento de todo o grupo — Gianni Ratto, Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sergio Britto, Ítalo Rossi principalmente — não teria sido um pouco prejudicial ao que o Chico pretendia, já que é possível que certa objetividade talvez leve a um diálogo com o autor para sanar as falhas que impediam o texto, coalhado que era de qualidades e belíssimo em seus diálogos.

O Cristo proclamado, é preciso que se diga, é um fracasso daqueles que honram o autor, pois são poucas as peças nacionais que miraram tão alto e cumpriram ao menos um bom percentual da abrangência de seu sonho.

É bem possível que ainda por muito tempo continue não encenada a última peça de grande fôlego que Chico Pereira da Silva escreveu, *Amo por amar, que é liberdade*, um fascinante estudo das contradições brasileiras centrado na figura de Gregório de Matos, justamente a mais madura, enigmaticamente complexa e trabalhada de todas,

A peça de *Cristo proclamado* fazia um paralelo entre a sofrida vida do nordestino e a paixão de Cristo

na qual o autor lança mão de um excelente recurso para identificar duas gerações: os jovens usam uma linguagem perfeitamente século XX, os velhos falam uma linguagem requintadamente arcaizante com Gregório de Matos transitando livremente entre os dois. A linguagem, é claro, não representa apenas uma diferença de idade mas, o que é mais importante, duas visões de Brasil, duas visões de vida. O texto precisa ser montado, mas com suas três dezenas de personagens é pouco provável, nas circunstâncias atuais, que alguém se possa aventurar a tanto.

Precisamos ter memória. Autores como Francisco Pereira da Silva não podem ficar simplesmente esquecidos, negados em seu talento e na contribuição que fizeram para a riqueza cultural de todos nós.

VINICIUS DE MORAES

No início, a busca de Deus e o mundo do cinema, sem deixar de ser um poeta maior da língua; depois, os caminhos da música e o legado de uma bela viagem poética

José Castello

Vinicius de Moraes foi um poeta que sempre escapou a toda tentativa de definição. Foi uma espécie de Zelig — o personagem mutante de Woody Allen — da arte brasileira. Só que, ao contrário de Zelig, um camaleão que se deixava sugar pelo meio que o rodeava, dissolvendo-se no real, Vinicius preferia habitar a contra-mão. Mudava para se desmentir, para se superar, para se ultrapassar. Não preenchia prognósticos ou expectativas, pois não estava preocupado em agradar. Buscava o sucesso, sim, como um leão sempre ávido para devorar novas platéias. Mas nunca abriu mão de seu direito de escolher o próprio caminho.

Ainda na Faculdade de Direito do Catete, no início dos anos 30, Vinicius se firmou como poeta metafísico, um autor torturado pelo conflito entre o espírito e a carne, a leveza do ideal contra a aspereza do sexo, em bate que refletia os terremotos da juventude. Por detrás dele, havia a sombra vigilante do romancista Octávio de Faria, três anos mais velho e seu colega de

burguesa, seguiu um destino em linha reta: até a morte, em 1980, mesmo ano da morte de Vinicius, conservou o espírito mergulhado nas brumas da metafísica e da religião. Vinicius, porém, segue em 1938 para Oxford, com uma bolsa do Conselho Britânico para estudar literatura inglesa, e se casa — por procuração — com Beatriz Azevedo de Mello, a Tati, mulher independente, inteligente e sedutora que mudaria o rumo de sua vida. Em 42, já de volta ao Brasil, o poeta faz uma longa viagem pelo Nordeste como acompanhante do escritor norte-americano Waldo Frank. As últimas tentações do integralismo, do conservadorismo e de um fascismo difuso mas perigoso desaparecem no contato com uma realidade miserável e brutal.

A opção pela carreira diplomática acarreta nova transmutação. Vinicius se sofisticava em 46, desembarca em Los Angeles como vice-cônsul do Brasil. Freqüenta os grandes salões de Hollywood, torna-se amigo de Orson Welles, pontifica nas festas que agitam a mansão de

a relação com Regina Pederniras, sua segunda mulher, fora um breve hiato no grande amor vivido com Tati — Vinicius já está acelerado em seu processo definitivo de "descida". A primeira edição da *Antologia noé-*

tica, que aparece em 54, atesta e sintetiza esse processo. E ratifica sua alma de camaleão.

O encontro com Tom Jobim, em 56, para a composição do *Orfeu da Conceição*, que seria montado naquele ano no Teatro

Municipal do Rio, detona mais uma guinada radical. Vinicius entra de vez no território nascente da Bossa Nova e logo estaria consagrado como seu grande poeta. Passa a cantar em night-clubs, teatros, circula com desenvoltura e prazer no roteiro da boemia carioca, o que logo provoca a desconfiança e, mais tarde, a ira do Itamarati — de onde seria expulso, em ato autoritário, em 68.

Novos parceiros musicais, como Carlos Lyra, Baden Powell e Chico Buarque, o carregam de vez para os braços fartos das grandes platéias. O poeta passa a exercitar a arte da poesia em mesas de bar, trançando seus versos com os acordes da MPB, o que causa decepção entre aqueles amigos mais apegados às normas "cultas". Apesar das críticas, Vinicius não recua. Inquieta-o ver a poesia presa nas páginas e nas tiragens magras dos livros. Aquilo não lhe basta mais. Os apressados entendem que ele está renegando a carreira de poeta. Não conseguem entender que Vinicius está levando às últimas consequências pois, a partir desse ponto, vida e poesia estão para

vezes, estava num verso mais enfático ou sinuoso, ou numa bela canção. Nessa arte de escapar ao cerco das mentes, Vinicius se torna um mestre.

O casamento com a baiana Gessy Gesse, em 1970, é mais um ponto de ruptura que levou a outras tantas incompreensões. Vinicius se muda para Itapoã, se aproxima de Mãe Menininha do Gantois, freqüenta terreiros de candomblé e se isola. Os mais rasos entendem aquele salto como sintoma de decadência. Vinicius, mais uma vez, segue obstinado o próprio caminho. Que caminho? As universalidades, com sua rigidez intelectual, preferem esquecê-lo. Muitos intelectuais preferem se apegar ao mito de um Vinicius boêmio, divertido e inconsequente. Mesmo depois de sua morte, em 1980, sua imagem fica envolta em enormes incompreensões. A grande arte de Vinicius está no laço difícil que trançou entre a vida e a poesia. Foi um poeta integral, para quem a poesia não está no fato de alguém escrever versos — tantos homens vazios escrevem poemas corretos, mas secos —, mas numa opção de vida.

Soneto de fidelidade

De tudo, ao meu amor serei atento
antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto
Que mesmo em face do maior encanto
Dele se encante mais meu pensamento.

Quero vivê-lo em cada vão momento
e em seu louvor hei de espalhar meu canto
E rir meu riso e derramar meu pranto
Ao seu pesar ou seu contentamento.

E assim, quando mais tarde me procure
Quem sabe a morte, angústia de quem vive
Quem sabe a solidão, fim de quem ama

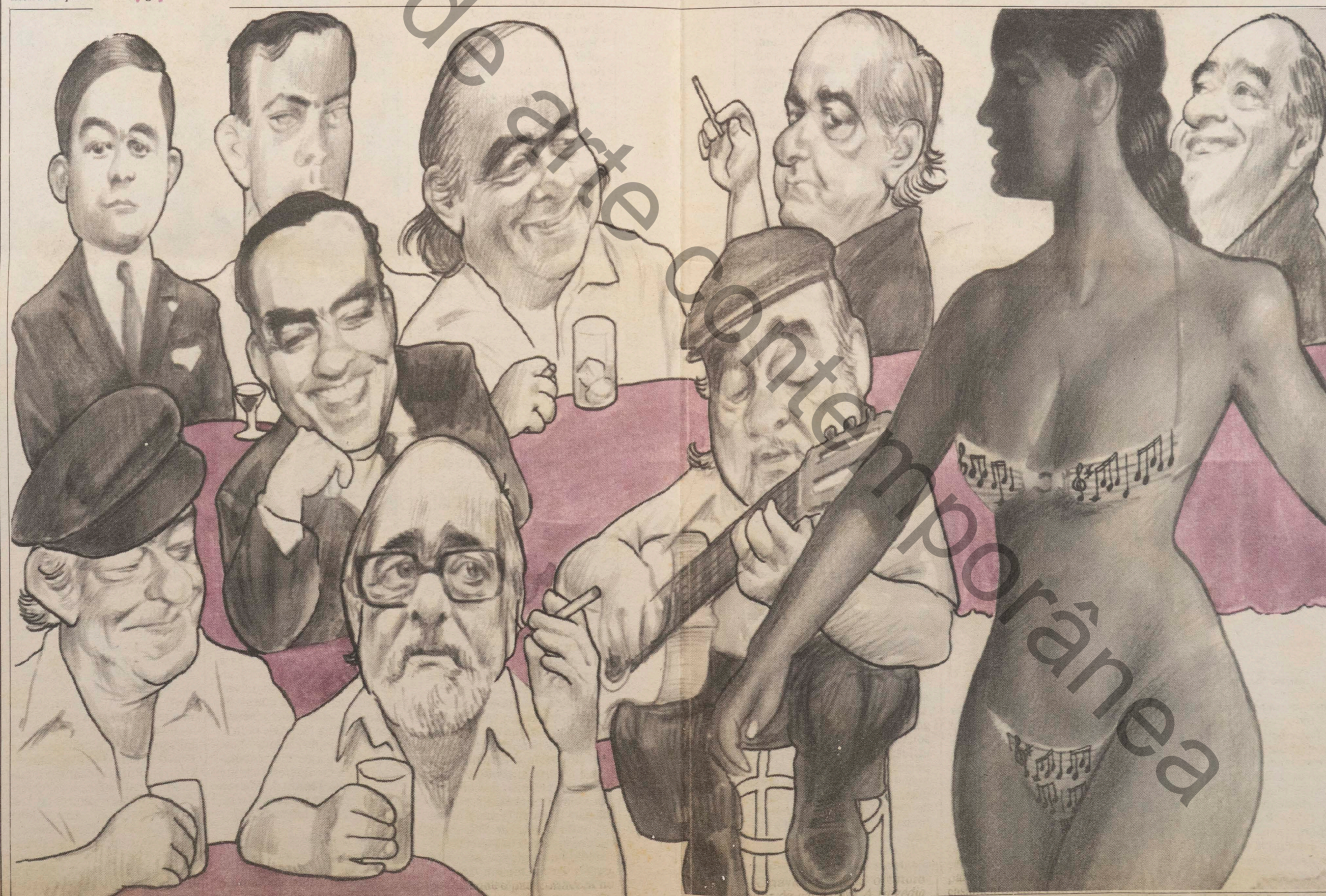
Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
mas que seja infinito enquanto dure.

Estoril, outubro de 1939

faculdade. No sítio da família Faria em Itatiaia, Vinicius, Octávio e mais dois ou três amigos íntimos atravessavam longos serões de leitura e reflexão medindo forças, como se um fosse o carrasco intelectual do outro. Aqueles rapazes sérios, introvertidos e intrigados queriam matar o "burguês" que viam em si. Desejavam se purificar e a poesia era vista como um caminho para a perfeição. Uma via de acesso a Deus.

Octávio de Faria, o futuro autor da caudalosa *A tragédia*

Carmen Miranda. Seu livro *Poemas, sonetos e baladas*, publicado no mesmo ano, anuncia um novo poeta, que troca as coisas do alto pela aridez e sensualidade das coisas do chão. A temporada nos Estados Unidos o aproxima ainda mais do cinema, um velho amor de adolescência. A relação literaturacinema aparece em poemas como o *Triptico na morte de Sergei Mikhailovitch Eisenstein*, escrito em 48. Em 51, quando parte para o terceiro dos nove casamentos com Lila Bóscoli —



Vinicius, em várias idades, admira a sua musa mais popular, a *Garota de Ipanema* numa homenagem de Chico Caruso

Soneto de separação

De repente do riso fez-se o pranto
Silencioso e branco como a bruma
E das bocas unidas fez-se a espuma
E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

De repente da calma fez-se o vento
Que dos olhos desfez a última chama
E da paixão fez-se o pressentimento
E do momento imóvel fez-se o drama.

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

Fez-se do amigo próximo o distante
Fez-se da vida uma aventura errante
De repente, não mais que de repente.

Oceano Atlântico, a bordo do *Highland Patriot*, a caminho da Inglaterra, setembro de 1938

ele definitivamente entrelaçadas.

Novos golpes se anunciam. Quando Vinicius adota o jovem Toquinho como parceiro novamente os apressados decidem que ele está barateando sua arte. O encontro com Toquinho o conduz à agitação dos circuitos universitários, aos braços calorosos da juventude, ao sucesso internacional. O país atravessava o período negro da ditadura militar encoberta pelo mito do Brasil Grande. O desafoço, tan-

Vinicius foi um homem que poetizou o mundo ao seu redor. Deixou poemas inesquecíveis, sonetos lapidados como jóias preciosas, canções que durante muito tempo ecoarão pelos quatro cantos do país — e do planeta. Mas sua grande obra foi o modo como concebeu a arte de viver. Para Vinicius, a poesia, mais que uma forma de arte, foi uma ética. Solitário, nos legou a mais bela viagem poética que o país conheceu no século 20.

Dossiê

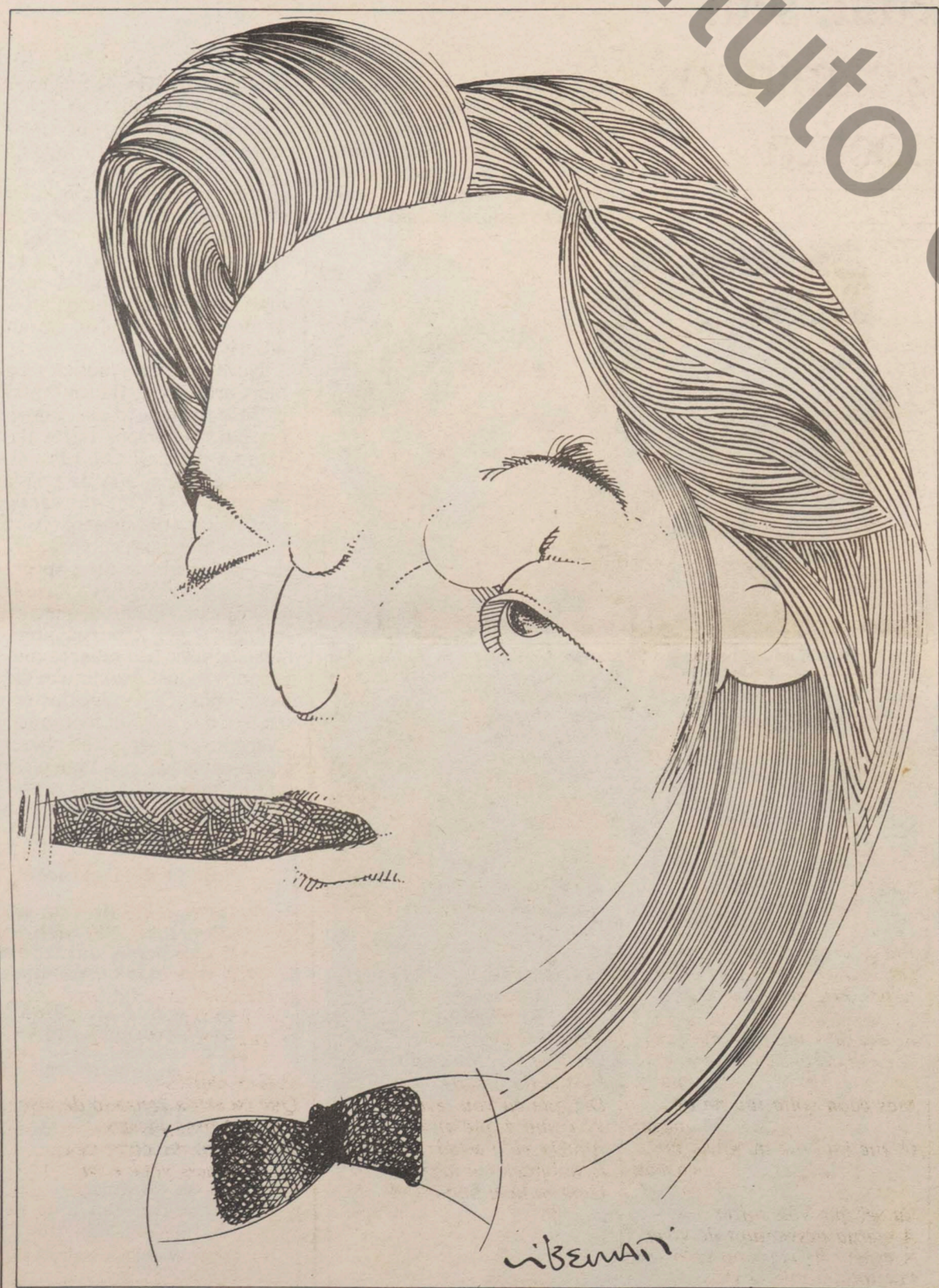
O Tom do poeta

Tom Jobim lembra o seu primo Vinicius de Moraes, explica como fizeram suas canções famosas como *Garota de Ipanema*, que teve três versões, e conta histórias de 'uisquinho com gelinho' do poeta em dias boêmios

Marcia Cezimbra

O compositor tímido e de olhos verdes, um desconhecido Tom Jobim, tinha 29 anos quando conheceu em 1953 o mais brilhante de seus parceiros — o poeta Vinicius de Moraes. O jovem Tom "presidia" as mesas da boemia do Clube Chave, no Centro da Cidade, e Vinicius procurava um músico para a montagem de *Orfeu da Conceição*. As apresentações foram feitas por Lúcio Rangel e Haroldo Barbosa. Um encontro eterno, enquanto durou a vida de Vinicius de Moraes. Sob os elogios de Manuel Bandeira na estréia em 1956 no Teatro Municipal do Rio — "Senti que há um grande sopro de poesia do começo ao fim", comentou Bandeira da platéia —, a peça *Orfeu da Conceição* ganhou fama mundial ao receber em 1959 a Palma de Ouro em Cannes por *Orfeu Negro*, a versão cinematográfica assinada pelo francês Marcel Camus. Este é o começo de uma obra imortalizada em 1962 por *Garota de Ipanema*, uma parceria gravada pelos maiores mitos da música do planeta — apenas nos Estados Unidos foram 150 gravações. "Foi o meu parceiro mais constante, do maior número de canções, o amigo amoroso". O que os uniu tanto assim? "A música", revela o maestro Tom Jobim.

Os acordes desta música vieram de muitos caminhos: o do amor, o da literatura, o do Brasil, o do Rio de Janeiro, especialmente o das ruas e o da Praia de Ipanema, o do "ser carioca". E, recentemente, os dois parceiros ganharam uma ligação genealógica, a descendência da família pernambucana Pereira da Silva. "Somos primos. Fui descobrindo aos poucos", revela Tom Jobim. "O Vinicius não ligaria a mínima para isso. Ele não dava importância para laços de parentesco e ainda menos para estes tão remotos", comenta. O fato é que os Pereira da Silva vieram de uma única família de Pernambuco. Muitos migraram para a primeira capital, Salvador. Outros desceram para a segunda, o Rio de Janeiro. "O pai de Vinicius se chamava Clodoaldo Pereira da Silva de Moraes e minha avó materna, uma cabocla nordestina, chamava-se Emília Pereira da Silva, a vovó Mimi. Este sobrenome se perdeu quando ela se



Entre jovem e mais velho, Bruno Liberati vê o maestro Tom Jobim

casou com meu avô, o cearense Azôr Brasileiro de Almeida. Ou seja, somos primos e Vinicius nem chegou a saber", constata. Se o parceiro faria pouco caso desta "novidade", certamente se animaria muito com uma outra, a da celebração de seu nome neste ano de 1993. Uma agenda badalada de espetáculos que inclui um único concerto de Tom Jobim no Teatro Municipal do Rio. "O Vinicius era

uma pessoa recatada, mas toparia tudo isso. Toparia tudo pela festa, pelo uisquinho e pelos *shows*". Ele gostava muito de *shows*", acredita Tom Jobim. O caminho da poesia, que Tom e Vinicius já percorriam isoladamente antes do encontro de 1953, sintetizou-se para os dois parceiros na estética singular e exclusiva da poesia de Vinicius de Moraes. O Tom adora, o uisquinho bebia e recitava de cor,

pelas ruas de Ipanema ou nos ouvidos da primeira mulher, Te-reza, os nacionais Olavo Bilac, Cassiano Ricardo, Jorge de Lima, Raul de Leoni, Augusto dos Anjos, Alceu Wamasi, Vicente de Carvalho e Manuel Bandeira até descobrir e deslumbrar-se perdidamente por Carlos Drummond de Andrade. "De repente descobri esta papa fina, esta quinta essência, esta cocaína, o ultramoderno Drum-

mond", lembra. Já as palavras-chaves de Vinicius estavam do outro lado do Atlântico. O que Vinicius de Moraes apresentou ao parceiro, portanto, foi basicamente a poesia e a literatura inglesas. "Ele me ensinou muita coisa da poesia e da literatura inglesas. Aprendi com ele todos os clássicos. Milton, Oscar Wilde, T.S. Elliot, este um americano que se naturalizou inglês depois de declarar que os americanos não sabiam falar inglês. Ele era diplomata, falava todas as línguas e a língua dele era esta. Ele tinha muita influência também da literatura e da poesia francesas. O que pouca gente sabe e eu também não sabia é que o Drummond bebeu muito na poesia francesa. Ele também o Manuel Bandeira. Porque a cultura literária aqui era francesa. Na música nem tanto, porque tínhamos muitos maestros alemães e italianos. Os italianos nos empurravam para a ópera. Os alemães para Bach, Beethoven, Schumann, Schubert, Brahms, mas a literatura era francesa", diz o maestro.

O aprendizado literário com este "pai" diplomata e mais velho poderia se referir ao verdadeiro pai de Tom Jobim — o poeta e também diplomata Jorge Jobim. "Eu chegava a ser discriminado nas rodas de Vinicius porque era considerado muito garoto. E o Vinicius já era um garoto com amigos bem mais velhos. Ele era uma espécie de mascote da turma dele", conta. Vinicius era um homem erudito que procurava esconder a sua formação clássica. "Ele era incapaz de fazer qualquer citação em inglês ou em qualquer língua que pudesse constranger os interlocutores. A menos que estivesse cercado apenas por aqueles amigos do Itamaraty, onde esta erudição não pareceria pedante", diz Tom. Depois desta rápida viagem literária, Tom Jobim passou a admirar, discutir e ainda influenciar a poesia do próprio poeta. Versos desenhados a quatro mãos a partir de notas musicais que surgiam do piano de Tom Jobim. "A gente começava mesmo era com a música", explica.

O trabalho começava normalmente à tarde, regado a café sobre o piano do célebre

apartamento da Rua Nascimento Silva 107, em Ipanema, onde morava Tom Jobim. "O Vinicius não gostava muito de café. A gente fumava aqueles cigarros todos, tragava aquela fumaceira. Lá pelas quatro e meia da tarde, começávamos a beber cerveja. O Vinicius bebia muito chope. O pessoal reclamou daquele comercial da Brahma, com a imagem de Vinicius bebendo cerveja porque só conheceu o Vinicius do uisque. Mas o Vinicius foi criança, subiu em árvore e tomou muito chope. Fez até um samba que tinha uma letra assim: "chope-chope-chope-chope-chope-chope".

Depois deste momento cerveja-café, chegava o entardecer e a voz mansa de Vinicius pedia "um uisquinho com muito gelinho". O diminutivo, segundo Tom Jobim, era um sábio segredo para que a bebida não fizesse mal algum. "Já reparou nisso? Se você pede um uisquinho com muito gelinho não vai fazer mal, não é? Já um uisque com gelo é outra coisa", brinca. E, nestas tardes inteiras, surgiam às vezes três sambas completos de uma só vez. "Com primeira parte e segunda, tudo pronto", conta. Em outras, de inspirações emperradas, os dois transformavam as letras e a música até o infinito. "Eu mudava a letra, ele a música. No correr do lápis, fazíamos tudo juntos". Basta dizer que *Garota de Ipanema* ganhou três versões até a aprovação final de Vinicius de Moraes. "Ele não achava a letra à altura da que poderia fazer. Fizemos três garotas", revela.

Outro "ensinamento" que Tom Jobim aprendeu com o parceiro foi o prazer do uisque. "Ele é que me ensinou a beber uisque. Eu bebia cerveja, cachaca, vermute, rabo de galo, batida de limão, de maracujá, de caju, tudo o quanto era batida, mas não bebia uisque. Vinicius dizia que o uisque era o melhor amigo do homem. Mostrava aquele cachorrinho das garrafas de 'Black and White' e dizia que era o cachorro engarrafado. Quando sofria por amor, Vinicius se desesperava, chorava aos prantos e o uisque ficava salgadinho de lágrimas. E olha que ele sofria muito. Cada separação era um desespero, uma tragédia enorme. Só a quantidade de casamentos! Dizem que foram nove, mas houve muitos ca-

Mostrava aquele cachorrinho das garrafas *Black and White* e dizia que era cachorro engarrafado. Quando sofria por amor, Vinicius se desesperava, chorava aos prantos, o uisque ficava salgadinho de lágrimas



Tom Jobim e Vinicius de Moraes: "Eu mudava a letra, ele a música. No correr do lápis, fazíamos tudo juntos"

Eu sei que vou te amar <i>Vinicius de Moraes e Tom Jobim</i>	Samba de Orly <i>Vinicius de Moraes - Chico Buarque - Toquinho</i>	Você e eu <i>Vinicius de Moraes e Carlos Lyra</i>
<i>Eu sei que vou te amar Por toda a minha vida, eu vou te amar Em cada despedida, eu vou te amar Desesperadamente Eu sei que vou te amar</i>	<i>Vai, meu irmão Pega esse avião Você tem razão De correr assim Desse frio Mas beija O meu Rio de Janeiro Antes que um aventureiro Lance mão</i>	<i>Podem me chamar E me pedir e me rogar E podem mesmo falar mal Ficar de mal que não faz mal Podem preparar Milhões de festas ao luar Que eu não vou ir Melhor nem pedir Que eu não vou ir, não quero ir</i>
<i>E cada verso meu será Pra te dizer Que eu sei que vou te amar Por toda a minha vida</i>	<i>Pede perdão Pela duração Dessa temporada Mas não diga nada Que me viu chorando E pros da pesada Diz que eu vou levando Vê como é que anda Aquela vida à-toa E se puder me manda Uma notícia boa</i>	<i>E também podem me obrigar E até sorrir e até chorar E podem mesmo imaginar O que melhor lhes parecer</i>
<i>Eu sei que vou chorar A cada ausência tua, eu vou chorar Mas cada volta tua há de apagar O que esta tua ausência me causou</i>		<i>Podem espalhar Que eu estou cansado de viver É que é uma pena Para quem me conheceu Eu sou mais você e eu</i>
<i>Eu sei que vou sofrer A eterna desventura de viver A espera de viver ao lado teu Por toda a minha vida</i>		

samentinhos em São Paulo, todos de muito amor, porque ele amava demais, que não entraram nesta contabilidade", conta o parceiro. O boato de que Tom Jobim, a certa altura etilica, ingressou nos Alcoólicos Anônimos sem conseguir arrastar o companheiro incondicional da bebida não tem, segundo ele, o menor fundamento. "Dizem muitas coisas a nosso respeito. Uma delas foi a que fomos recusados

no AAA dos Estados Unidos porque lá chegando nos disseram "you are too famous for us". O Vinicius só parou de beber cerveja e vinho por causa da diabete. Ele sentiu muito a falta do vinho, mas não deixaria de beber o uisque por nada. Os médicos que cuidavam dele já sabiam desta dietinha especial", diz. Com o tempo, o diplomata elegante que vivia em impéccáveis ternos e gravatas depa-rrou-se "com essa coisa que sur-

ge na vida de um homem: a barriga". Nesta época, Tom e Vinicius ganharam a mesma identidade também visual. Tom Jobim, um ipanemense orgulhoso de suas sandálias de dedo, chapéus de palha, bermudas e camisas desafinadas, percebeu o parceiro a opção pelas camisas espaçosas. "Era por causa do abdômen. Ele passou a viver de sandálias e de camisões, para não dizer camisolões. Isto depois que ele foi expulso do

Itamaraty, porque vivia em far-fas e em *shows*, lembra.

Um Vinicius vaidoso? Tom Jobim não tem coragem de negar, embora o culto ao corpo no seu caso não fosse além do disfarce de um camisolão. "Ele nem era um comilão. Comia comidinha de bêbado, como costumava dizer. Um tiragosto, um peixinho grelhado. Nada de feijoada, arroz e macarrão. Essas coisas básicas não serviam para bêbados. Nós fomos criados pelo padrão católico da valorização da modéstia e da pobreza e ainda assim é difícil dizer que não se tinha vaidade. Naquela época, só a bem-amada podia ser bela. O poeta ficava sempre na amargura, na solidão, na dor de cotovelo", diz. Vinicius de Moraes, no entanto, não morreu amargurado, como, por exemplo, o compositor Villa-Lobos. "Ele sempre me dizia: 'Tom, a vida é compor, beber, amar e compor. Quando acabar, acabou'. Sem dúvida foi por esta convicção que ele deixou toda a cultura erudita e o Itamaraty para se dedicar à poesia e aos *shows* de música popular", lembra.

Vinicius de Moraes era então um filósofo da não-razão obrigado por ela a romper com a erudição acadêmica para viver intensamente como se fosse ele mesmo uma canção. Uma canção sem lógica racional alguma, como a letra de sua primeira parceria com Tom Jobim, "Se todos fossem iguais a você". Era o primeiro a apontar o nonsense da poesia. "Ele dizia que se todos fossem iguais o mundo seria um tédio só. E comentava comigo que a poesia não tem razão alguma, porque você diz um absurdo como este e comove todo mundo. Carlos Drummond de Andrade dizia uma coisa muito bonita sobre o Vinicius de Moraes. Era o único poeta que vivia como poeta", lembra. Ao partir, Vinicius de Moraes levou Tom Jobim a mais uma viagem que até então ele não ousava fazer — a da reflexão sobre a morte. "Não pensava na morte até o Vinicius morrer. Ninguém se prepara para a morte, só kamikaze. Claro que tenho medo de morrer, como tenho medo de ônibus e de ficar impotente. Um coisa é certa. Deus não criaria o homem para destruí-lo. Alguma coisa não está bem explicada."

Letras são outros quinhentos

O poeta, desde que a poesia deixou de ser metrificada, tem a liberdade de usar seu verso da maneira que achar melhor; o letrista não. Poucos poetas sabem, hoje, disto. Vinicius sabia até demais

João Máximo

A primeira grande diferença entre a poesia e a letra de música é que a letra de música foi feita para a música. Ela é o texto utilizado para servir a uma melodia: o número de sílabas de cada verso da letra de música tem que bater com o número de sílabas da melodia. Por isso se exige que a acentuação tônica da palavra escrita coincida com a acentuação tônica da música. A letra musical, portanto, é determinada pela música.

Chico Buarque conhece muito bem essa diferença. Por isso não gosta de publicar as suas letras como poesia. Certa vez ele me chamou a atenção para o fato de que as palavras que usa nas suas músicas são as que cabem na melodia.

O poeta, desde que a poesia deixou de ser metrificada, tem a liberdade de usar o seu verso da maneira que achar melhor; o letrista não. Poucos letristas hoje, sacam isso. Há uma grande quantidade de letristas no Brasil que pensa que as duas composições (poesia e letra de música) são iguais. Mas não são. Chico Buarque, por exemplo, não se considera um poeta. E dá para entender. Se a poesia e a letra de música fossem a mesma coisa os melhores letristas do Brasil seriam João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade. E não são. Quando acontece de alguém colocar música em poesia o resultado geralmente é malsucedido. O próprio Drummond me falou sobre isso certa vez. Disse que a tônica musical mais forte da música nem sempre coincide com a tônica da palavra. Uma música de Simone explica isso muito bem. Como a sílaba tônica de uma música dela não coincide com a da poesia, a palavra "será", que tem o acento agudo na última sílaba, soa como "séra". Enfim, a letra de música só é perfeita quando a pontuação e a acentuação do verso termina no mesmo momento da melodia.

Hoje em dia os letristas modernos (quando são poetas) não conseguem ser bons letristas porque não sabem disso. Mas o Vinicius sabia. Ele compreendia essa diferença entre letra de música e poesia mais do que ninguém. Tanto que o Vinicius poeta é um e o letrista é outro. Quando o Vinicius assumiu a letra de música ele assumiu



Divulgação/Ronald Theobald

Entre um uisquinho e outro, o compositor faz pose de poeta metafísico

mesmo. Ele se despiu do manto acadêmico e usou outra técnica, outro sistema de trabalho diferente do usado pelo poeta. Ele pedia ao seu parceiro para colocar primeiro a música num gravador, para, depois, fazer a letra. O Orestes Barbosa, que também foi letrista e poeta, trabalhava de outra maneira. Fa-

zia a letra de música metrificada. Ele fez aquela poesia, *Chão de estrelas*, no papel, e Sílvio Caldas pôs uma música em cima. O gesto do Orestes, escrevendo no papel sem a melodia, foi um gesto de poeta. Ele nem sabia que a música seria posta sobre o poema. O Vinicius não. O Vinicius, na verdade, foi o

grande exemplo do poeta que percebeu que a poesia é diferente da letra. Talvez por isso ele tenha sido extremamente generoso com cada um de seus parceiros: Tom, Baden, Carlos Lyra e Toquinho. Colocou a sua letra a serviço da música deles.

(Depoimento cedido a Natalicio Barroso)



O compositor escreve letra para uma música

Garota de Ipanema

Vinicius de Moraes e Tom Jobim

Olha que coisa mais linda
Mais cheia de graça
É ela menina
Que vem e que passa
Num doce balanço, a caminho
domar

Moça do corpo dourado
Do sol de Ipanema
O seu balançado é mais que
um poema
É a coisa mais linda que eu já
vi passar

Ah, porque estou tão sozinho
Ah, porque tudo é tão triste
Ah, a beleza que existe
A beleza que não é só minha
Que também passa sozinha

Ah, se ela soubesse
Que quando ela passa
O mundo inteiro se enche
de graça

E fica mais lindo
Por causa do amor

Primavera

Vinicius de Moraes e Carlos Lyra

O meu amor sozinho
É assim como um jardim sem
flor
Você poderia ser
Se quiser ser somente minha
Exatamente essa coisa
Essa coisa toda minha
Que ninguém mais pode ser

Você tem que me fazer um
juramento
De só ter um pensamento
Ser só minha até morrer
E também de não perder esse
jeitinho

Estrela, eu lhe diria
Desce à terra, o amor existe
E a poesia só espera ver
Nascer a primavera
Para não morrer

Não há amor sozinho
É juntinho que ele fica bom
Eu queria dar-lhe todo o meu
carinho

Eu queria ter felicidade
É que o meu amor é tanto
Um encanto que não tem mais
fim

E no entanto ele nem sabe que
isso existe
É tão triste se sentir saudade
Amor, eu lhe direi
Amor que eu tanto procurei
Ah, quem me dera eu pudesse
ser

A tua primavera e depois
morrer

Quando Vinicius assumiu a letra de música, ele se despiu do manto acadêmico e usou outra técnica, um diferente sistema de trabalho. Com isto, não fez letras com poesia culta

Divulgação/ Paulo Carraz



Vinicius, Edu Lobo e Tom brincando de índio na casa do poeta

Minha namorada

Vinicius de Moraes e Carlos Lyra

Se você quer ser minha
namorada
Ah, que linda namorada
Você poderia ser
Se quiser ser somente minha
Exatamente essa coisa
Essa coisa toda minha
Que ninguém mais pode ser

Você tem que me fazer um
juramento
De só ter um pensamento
Ser só minha até morrer
E também de não perder esse
jeitinho

De falar devagarinho
Essas histórias de você
E de repente me fazer muito
carinho

E chorar bem de mansinho
Sem ninguém saber por quê

Porém, se mais do que minha
namorada
Você quer ser minha amada
Minha amada, mas amada pra
valer

Aquela amada pelo amor
predestinada
Sem a qual a vida é nada
Sem a qual se quer morrer

Você tem que vir comigo em
meu caminho
E talvez o meu caminho seja
triste pra você

Os seus olhos têm que ser só
dos meus olhos
Os seus braços o meu ninho
No silêncio de depois
E você tem que ser a estrela
derradeira
Minha amiga e companheira
No infinito de nós dois

Pra que chorar

Vinicius de Moraes e Carlos Lyra

Pra que chorar
Se o sol já vai raiar
Se o dia vai amanhecer
Pra que sofrer
Se a lua vai nascer
É só o sol se pôr
Pra que chorar
Se existe amor
A questão é só de dar
A questão é só de dor

Quem não chorou
Quem não se lastimou
Não pode nunca mais dizer
Pra que chorar
Se existe amor
A questão é só de dar
A questão é só de dor

Quem não chorou
Quem não se lastimou
Não pode nunca mais dizer
Pra que chorar
Pra que sofrer
Se há sempre um novo amor
Em cada novo amanhecer

Integralismo, a mal-amada

Influenciado por Octávio de Faria, o poeta na juventude flertou com o integralismo no Centro Acadêmico de Estudos, mas foi namoro curto. A disciplina fascista era um peso

Pedro Dutra

A guerra de 1918 dividiria a cultura europeia — então a maior influência aqui percebida — entre uma tentativa de renovação espiritual e a polarização ideológica, à esquerda e à direita, das massas urbanas.

No Brasil, ao final da década de vinte, já haviam estalado as sedições militares que comprometeram a estrutura política da República Velha, a onda modernista varria a literatura nacional e o Centro D. Vital — núcleo católico leigo, a partir de 1928 dirigido por Alceu de Amoroso Lima — e o Partido Comunista achavam-se em franca atividade.

Poucas vezes a história do Brasil registrará período tão febril. É nesse contexto que um grupo de primeiros-anistas da Faculdade de Direito do Rio de Janeiro liderados por Vicente

Chermont de Miranda funda, em setembro de 1927, um Centro Acadêmico de Estudos, — o *Caju* — com um propósito ambicioso: estimular seus afiliados ao estudo das matérias do curso e de outras a ele afins, como sociologia e história, e influir politicamente no meio universitário e na vida nacional. O regime de admissão era severo, devendo o candidato apresentar uma tese versando um daqueles temas, e a excelência nos estudos era exigida de todos os membros.

Os cajuanos trabalham febrilmente e em pouco tempo se destacam:

organizam-se, criando departamentos em todos os anos letivos e atraem associados; publicam apostilas e os alunos mais aplicados repassam com os colegas as matérias do curso; promovem conferências, escrevem, e publicam uma revista própria. As vocações individuais, mais tarde confirmadas, se vão acomodando em um mesmo sentido ideológico, que tem em uma elite intelectual,

liderada por um chefe nacional com poderes discricionários, a sua proposta política. Assim os futuros historiadores Américo Lacombe e Hélio Vianna,

respectivamente católico e monarquista; o romancista Octávio de Faria e o jurista San Tiago Dantas, que assombravam a todos com um enorme conhecimento da literatura francesa e dos pensadores autoritários alemães e italianos; o futuro empresário Antonio Gallotti, estudioso e hábil articulador; e o administrador do Centro e mais tarde professor de direito e fundador da PUC, Chermont de Miranda.

A feição ideológica do *Caju* delineia-se claramente em favor de um regime autoritário, calcado sobretudo no catolicismo tradicional, propagandeado pelo líder radical Alceu de Amoroso Lima, e no fascismo com que Mussolini empolgava o povo italiano, em direta oposição àquele de inspiração comunista.

Vinicius ao entrar na faculdade aos dezesseis anos, em 1930, filia-se ao *Caju*, cada vez mais voltado à política, achando-se seus líderes plenamente engajados: San Tiago parte no ano seguinte para São Paulo, onde com Plínio Salgado lançam um jornal proto-integralista, a *Razão*.

Octávio de Faria publica *Maquiavel e o Brasil*, no qual afirma que "a sombra da experiência de Mussolini e Hitler fascina nesse momento todos os espíritos."

Mas não é do poeta. Embora este buscasse participação nas atividades do Centro, sua ação não se alinhava à disciplina exigida, e seu espírito buscava outros caminhos que aqueles políticos que fascinavam seus companheiros. Não é de se estranhar, portanto, que o fiel tesoureiro-geral do *Caju* e seu amigo da vida toda, Plínio Doyle, advertisse que quanto "ao Sr. Vinicius de Moraes só podemos aconselhar a sua não continuação no cargo pois apresenta relatos confusos e atrasados..." E que o mesmo Vinicius tenha percebido em seus colegas expoentes do *Caju*, ao rememorar-lhes o convívio, precisamente a impressão pessoal que eles causavam: "ouvira quieto, mas com um ouvido gigante,



Vinicius na juventude: "relatórios confusos e atrasados"

ditadas sabe Deus por que demônio, que na boca de San Tiago se prestigiavam de uma clareza que para mim tinha algo de sobrenatural, e que Octávio de Faria fazia

sombrias, dilacerantes." Clareza e sombra, espírito e matéria, serão, com efeito, os temas a dilacerarem o poeta, e a sua obra em torno deles girará, como dá nota o seu primeiro livro *O caminho para a distância*.

As opções feitas por aqueles jovens, ao início da década de 30, seriam mais tarde vencidas, levando a ilusão da mocidade. Mas o *Caju* não viveu só da política, ou melhor, não viu somente como movimento partidário: mesmo a juventude de seus líderes não os impediu de conceber a política como um dado da Cultura. Assim, não é de se estranhar a atração que exerceram sobre o jovem e inquieto espírito de Vinicius de Moraes.

Pode-se mesmo dizer que este poeta, tão sensível a influências do meio cultural, percebeu naqueles dias de mocidade muitos dos temas de sua obra. Porém, como ele mesmo dirá, aprendeu então o sentido maior da existência humana, a amizade, o convívio fraterno entre

VM Produções Publicidade e Participações Ltda.

Um encantador da língua

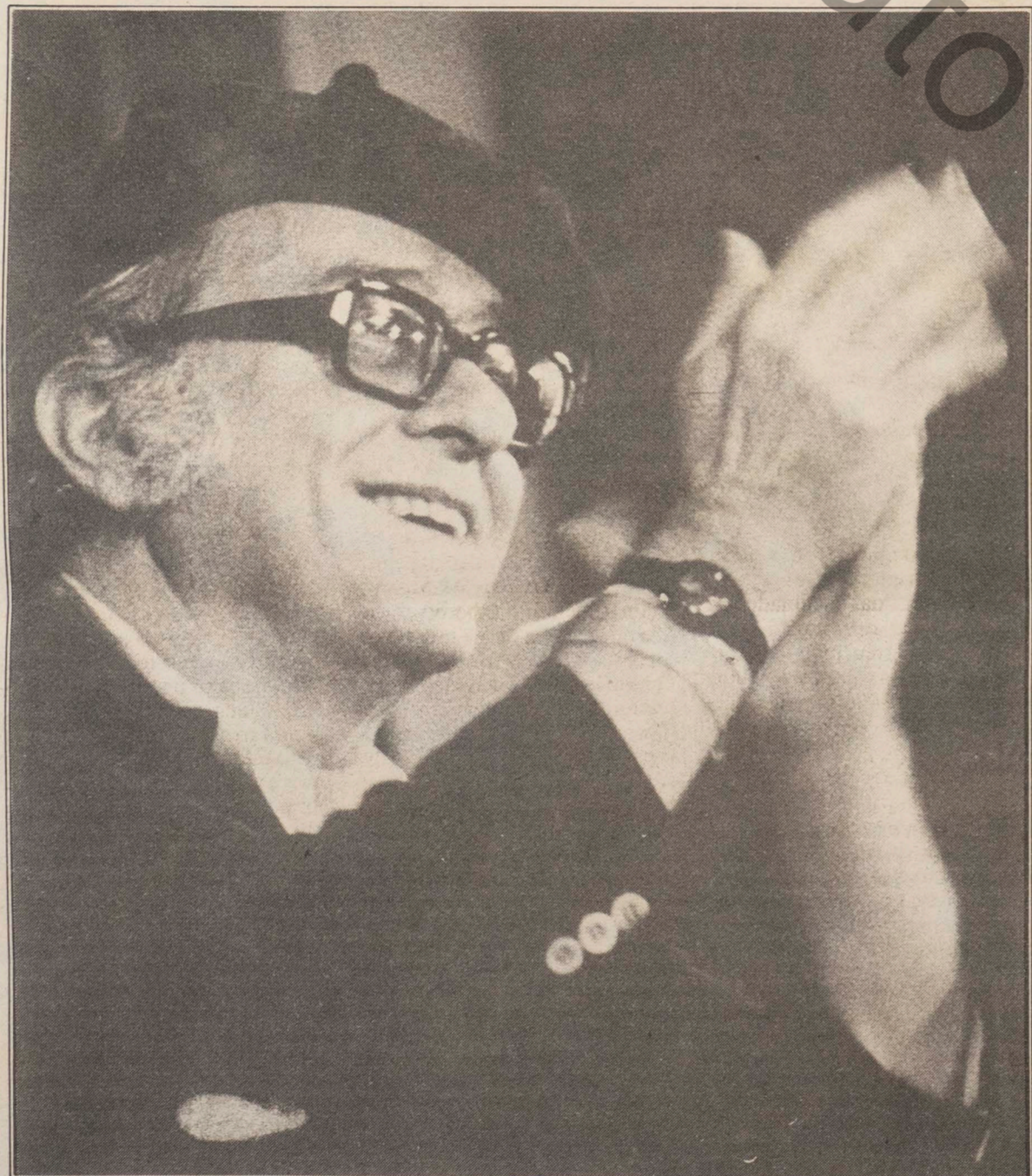
Mais conhecido pelas letras de suas canções, o poeta Vinicius de Moraes ficou por muito tempo desprezado pelo leitor culto. Agora, começa-se uma reavaliação de sua linguagem poética e surge um poeta maior

Ivan Junqueira

Sempre que me toca rler a poesia de Vinicius de Moraes, mais me conuenço de que até hoje não lhe fizeram a devida justiça, seja por indigência exegética, seja por preconceito literário. É claro que não se pode situá-lo entre os maiores poetas brasileiros do século — e aqui me refiro, especificamente, a Bandeira, Drummond, Jorge de Lima, Dante Milano e João Cabral de Melo Neto —, mas é que Vinicius, quer pelo domínio da língua — e das boas tradições da língua —, quer pela pujança de sua linguagem poética, cultivou uma vertente lírica dentro da qual são poucos, ou muito poucos, os que dele lograram se aproximar. Há nos versos do autor uma tragicidade tão intensa e dolorosa que nem o *humour* nem a participação social de seus últimos poemas serão capazes de apagar. Vinicius de Moraes será sempre, e acima de tudo, o poeta do amor e da morte. E talvez por isso mesmo seja ele o poeta mais emblemático de sua época, assim como o foram Baudelaire e Dylan Thomas, aquele que com maior desassombro e autenticidade encarnou o mito de Orfeu, descendo aos infernos da vida e da morte em busca de sua Eurídice, que foram muitas e talvez nenhuma. Seu trânsito tardio para a música não é, portanto, fortuito, mas uma destinação que, sob muitos aspectos, se confunde com a danação fáustica, como o atesta, não propriamente o decisivo papel que desempenhou na evolução de nosso cancionário popular, mas a urdidura poético-dramática que sustenta o seu *Orfeu da Conceição* (1956).

Como todos os da sua geração, a da década de 1930, Vinicius de Moraes é um dos mais característicos herdeiros do Modernismo de 1922, tendo levado ao ápice, como bem assinala Sérgio Milliet, “os vícios e as virtudes da escola”. E observa ainda o ensaísta com rara e aguda pertinência:

“Tem como seus predecessores e mestres o conhecimento técnico da métrica e o virtuosismo retórico, o que lhe permite jogar com todas as soluções do passado e do presente; tem a invenção fecunda, o amor ao paradoxo, o humor, e até uma dose suficiente de romantismo para que suas sínteses ousadas e seus hermetismos ocasionais permaneçam líricos, musicais e acessíveis com um pouco de boa vontade ou de sensibilidade da parte do leitor”.



Vinicius: “seu trânsito tardio para a música não é fortuito. Em muitos aspectos se confunde com a danação fáustica”

Se acrescentarmos a esse perfil as preocupações transcendentais, amiúde místicas, visíveis na primeira etapa de sua formação, de fundas raízes cristãs, como se vê em *O caminho para a distância* (1933), *Forma e exegese* (1935) e *Ariana, a mulher* (1936), teremos um retrato de corpo inteiro desse Vinicius ainda imaturo e caudaloso, mas em cuja produção já desponta o rigor formal que o acompanhará vida afora. É ainda Milliet quem o sublinha: “Sua predileção pela disciplina formal é (...) característica. Rarissimamente se abandona ao capricho da inspiração, em que pesem as aparências. Controla-se, e quase sempre sob as medidas clássicas

do alexandrino, do decassílabo e do verso de sete pés (...). Ou seja, diríamos de nossa parte, em consonância com a índole da língua. Tais observações de Milliet, no entanto, somente se poderiam aplicar ao volume seguinte do autor, *Novos poemas* (1938), pois naqueles três primeiros, como pondera Manuel Bandeira, o poeta ainda “se debatia entre as solicitações da carne e as do espírito; debatia-se naquele conflito que Octávio de Faria definiu como uma perplexidade entre ‘a impossível pureza’ e ‘a impureza inaceitável’”. Ressoava o seu canto como a longa e desesperada queixa de um prisioneiro”. O que

se lê até então em quase todos os poemas do autor é o mesmo som austero, quase solene, os mesmos ritmos largos, dir-se-iam bíblicos, que encontramos na poesia de Augusto Frederico Schmidt, como se pode observar nesta estrofe do poema *O incriado: Eu sou o Incriado de Deus, o que não teve a sua alma e semelhança/ Eu sou o que surgiu da terra e a quem não coube outra dor senão a terra/ Eu sou a carne louca que freme ante a adolescência impúbere sobre a imagem criada/ Eu sou o demônio do bem e o destino do mal mas eu nada sou.*

Nesses quatro primeiros livros o que mais aproxima Vinicius de Moraes do discurso dos poetas do

período de transição entre o modernismo ortodoxo e a poesia que a partir de então se cultivou é, sem dúvida, sua riqueza de imagens e, curiosamente, sua falta de coragem para despojar-se do superfluo e reduzir o poema à sua essência. E nem mesmo seu pensamento amiúde profundo e angustiado seria capaz de, nessa fase de produção, mitigar-lhe a retórica verbal. Mas o grande poeta já se entremostra em composições como *Vida e poesia, O incriado, A legião dos Urias, Alba e O cemitério da madrugada.*

Em outras palavras, mais precisamente as de Mário da Silva Brito: “Vinicius de Moraes, nessa fase, é patético e dramático, e seu processo de expressão é o versículo bíblico a Claudel ou Patrice de la Tour du Pin. Linguagem estranha, exaltada, e até nebulosa que traduz aguda sensualidade e misticismo. É curioso que, egresso do modernismo ortodoxo, tenha o poeta reagido de início ao prosaico e ao cotidiano, muito embora viesse a renovar essa temática quando a ela aderiu, sobretudo graças àquela efusão lírica a que já aludimos. Não lhe é favorável, contudo, o juízo crítico de Péricles Eugênio da Silva Ramos, a meu ver injusto, quando afirma que, “entregando-se a pesquisas de dicção, não chegou Vinicius a cristalizar sua poesia em expressão irredutivelmente própria”, ou quando sustenta que “até como sonetista Vinicius de Moraes não descobriu o seu modo imperativo de dizer” e que “boa parte de seus sonetos, com efeito, são pastiches quinhentistas”. Está correto o ensaísta quando lhe denuncia influências mal absorvidas, entre as quais a de García Lorca, a quem de fato quase plagia no poema *O rosário*, cujos primeiros versos parecem sair inteiros de *La casada infiel*. Mas não tem razão quanto àquelas primeiras objeções, pois o impulso lírico de Vinicius supera todas as suas deficiências estilísticas ou transbordamentos retróricos. Enfim, e como já dissemos, até *Novos poemas* o que se vê é um poeta imaturo, que tateia sua dicção e seu ritmo definitivos. O Vinicius dessa fase não conseguiu ainda depurar aquela linguagem poética que o colocará entre os maiores poetas brasileiros de seu tempo.

Foi talvez Mário de Andrade quem melhor entendeu a poesia que o autor escreveu até o fim da década de 1930. Com efeito, no

ensaio “Belo, forte, jovem” (1939), ao abordar os *Novos poemas*, diz o grande líder modernista que desapareceram “aquela firmeza dos livros anteriores e aquela personalidade entregue que, conhecido um poema, não nos preocupava mais, reconhecia em todos”, mas, sublinha o autor de *Macunaima*, “a personalidade demonstrada por Vinicius de Moraes nos livros anteriores era, senão falsa, pelo menos bastante reorganizada por preconceitos adquiridos. Era uma personalidade que se retratava pela doutrina estética adotada, muito mais que uma real personalidade, vinda de fatalidades interiores”.

Mário de Andrade usara o dedo na ferida, e foi ainda mais certo quando, nesse mesmo ensaio, denunciou o perigo que o poeta passara a correr ao deixar-se influenciar por “uma poesia tão marcadamente pessoal como a de Manuel Bandeira”, cujo poema “A estrela da manhã” desponta sob o palimpsesto do “Amor nos três pavimentos”, de Vinicius. Mas era, afinal, a libertação que o jovem poeta alcançara no que toca à sufocante visão estética e doutrinária de um de seus maiores críticos, Octávio de Faria. Observa ainda Mário de Andrade que Vinicius se apropria de alguns preciosismos gramaticais e verbais de Bandeira “que talvez lhe venham de amizades invejáveis com alguns filólogos” e que agora, inesperadamente, transparecem em certos poemas do autor, como a *Ária para assovio*, a *Balada para Maria* e o *Soneto a Katherine Mansfield*, mas revela o discernimento e a generosidade que faltaram a Péricles Eugênio da Silva Ramos quando lhe descobre o lado benéfico de tais influências, como seria o caso do belo poema *O falso mendigo*, cujos primeiros versos aqui transcrevo: *Minha mãe, manda comprar um quilo de papel almaço na venda / Quero fazer uma poesia / Diz a Amélia para preparar um refresco bem gelado / E me trazer muito devagarinho / Não corram, não falem, fechem todas as portas a chave / Quero fazer uma poesia / Se me telefonarem, só estou para Maria / Se for o Ministro, só recebo amanhã / Se for um trote, me chama depressa / Tenho um tédio enorme da vida / Diz a Amélia para procurar a Patética no rádio / Se houver um grande desastre, vem logo contar / Se o aneurisma de dona Ângela arrebentar, me avisa*

As elegias refletem não apenas a solidão e o isolamento em que então se encontrava, mas também — e sobretudo — a ruptura definitiva com as matrizes espirituais que lhe enervam toda a sua produção anterior



Com Rubem Braga, que confere a conta, e uma cordilheira de copos com uísque

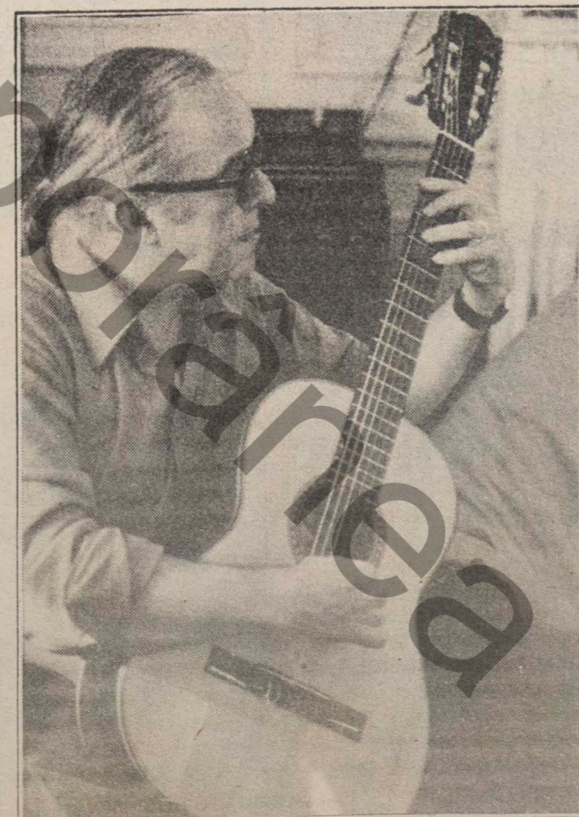
sa/ Tenho um tédio enorme da vida.

É particularmente notável a advertência que lhe faz Mário de Andrade quanto ao abuso do ritmo livre, sobretudo do verso de feição bíblica, longo e impessoal, ponderando que tais expedientes constituíram então um dos “perigos” e uma “das facilidades da poesia moça do Brasil”. Pois bem: transcorreu mais de meio século, e os jovens de hoje ainda reincidentem nessa tolice, ou seja, a de julgar que o verso livre, que é difícilíssimo, tem de fato algo de livre. Veja-se o que diz pouco adiante o ensaísta: “E o verso de letras vai perdendo em caráter e riqueza rítmica, o que vai ganhando em banalidade de falsa ondulância. Neste sentido, acho mesmo

que as novas gerações vão bem mal quanto à poesia. *Desapareceram os artistas do verso*, e o que é pior, a poesia virou inspiração.” (Os grifos são nossos.) Com sua contumaz acuidade, Mário de Andrade como que antecipa a maturação da linguagem poética de Vinicius de Moraes, em particular no soberbo exercício de estilo em que consiste o soneto, já que “ele o retoma como a necessidade do seu dizer”, e não como aquele maneirismo quinhentista equivocadamente apontado por Péricles Eugênio da Silva Ramos, que não conseguiu enxergar aí o entranhado amor do poeta à índole e às boas tradições da língua. E remata Mário de Andrade: “É possível que, pela irregularidade do livro, se possa con-

cluir que o poeta está num período de transição.” Errou por muito pouco: a transição chegara ao fim e a poesia de Vinicius de Moraes já beirava o limiar de duas de suas mais altas realizações: *Cinco elegias* (1943) e *Poemas, sonetos e baladas* (1946).

Para que se compreenda por que Vinicius de Moraes insiste ainda em recorrer ao verso longo nas *Cinco elegias*, convém sublinhar aqui o sentido mais profundo que, nesse contexto, adquire o verso *Tudo é expressão*, pertencente à *Elegia lírica* e que, com uma leve alteração, se repete no final do poema: *Mas tudo é expressão! / Insisto nesse ponto, senhores jurados / O meu amor diz frases temerárias / Angústia mística / Teorema poético / Cultura*



O poeta e um amigo inseparável: o violão



O poeta, com seu bonezinho, desfila em Paris

grega dos passeios no parque... / No fundo o que eu quero é que ninguém me entenda / Para eu poder te amar tragicamente!

Escritas durante o período em que o poeta, agraciado com uma bolsa de estudos do Conselho Britânico, estudou no Merton College, da Universidade de Oxford, essas elegias refletem não apenas a solidão e o isolamento em que então se encontrava, mas também — e sobretudo — a ruptura definitiva com as matrizes espirituais que lhe enervam toda a produção anterior. São sintomáticos — e magníficos — os três versos que abrem essa pungente e soberba seqüência elegíaca, pertencentes à *Elegia quase uma ode: Meu sonho, eu te perdi; tornei-me em homem / O verso que mergulha o fundo de minha alma / É simples e fatal, mas não traz carícia...*

Apesar de sua gradual e irremissível caminhada em direção às medidas métricas mais estritas, como se vê nos *Novos poemas*, ser-lhe-ia muito difícil, senão mesmo impossível, delas se valer em momento de tão intensa metafórmica ontológica. As *Cinco elegias* são, assim, uma que despedida daquela angústia transcendental que tanto atormentara o autor em sua primeira fase de produção. (...)

É aqui que de fato se inicia o amadurecimento da linguagem poética de Vinicius de Moraes. É dessa distensão verbal extrema que o poeta evoluirá para as formas concisas do soneto, da canção e da balada. Seria talvez como se o autor houvesse esgotado todas as possibilidades polimétricas do versículo bíblico, que lhe era ainda todavia necessário nesse instante em que se lhe transmuntavam os valores espirituais e estéticos. O tempo do sonno místico terminara, e “no entanto, era mais belo o tempo em que sonhavas...”. Aquele ideal metafísico do poeta que “busca ainda as viagens eternas da origem” e que “sonha ainda a música um dia ouvida em sua essência” esbarra de súbito na realidade da vida, e se transforma. O poeta cede lugar ao homem: *Oh ideal misérrimo, te quero! / Sentir-me apenas homem e não poeta!*

Este artigo foi extraído de um ensaio longo com o título *Vinicius de Moraes: língua e linguagem poética* que faz parte do livro *Signo e sibila* a sair pela Top Books.

Orson Welles em filmagem

Ontem fui à Cinédia, a convite de Orson Welles, para vê-lo um pouco em ação. Anteontem o havia encontrado em Copacabana, e, como sempre acontece quando o encontro, toda a minha admiração e simpatia por ele se renovaram. Discutimos, como também sempre acontece, numa roda onde se achavam entre outros amigos o pintor Misha e o escritor Anibal Machado (escritor é a única palavra que cabe para Anibal Machado, que se sente à vontade em qualquer gênero de prosa), e dessa discussão nasceu o convite. Apressi-me a ir, naturalmente. A verdade é que, em toda a minha longa vida de fã e estudioso de cinema, faltou-me essa experiência. Não a considero de máxima importância, uma vez que a filmagem é um processo muito mecânico demais, com um aparato muito fotográfico demais para interessar especialmente um leigo como eu. O melhor do interesse da filmagem reside no diretor, no seu modo de ver: e convenhamos que por mais que eu conheça Orson Welles não me é possível decifrar o que lhe vai na cabeça. Mas mesmo assim interessava. Eu queria vê-lo mover-se, vê-lo "ver", vê-lo tratar com os amadores que o servem, nesse momento.

Não me arrependi. Achei Orson Welles esplêndido. E que energia, que vitalidade, que ubiquidade há nesse grande brasileiro! Brasileiro, sim; Orson Welles começa a conhecer o Brasil, ou pelo menos um lado importante da alma do Brasil, melhor que muito sociólogo, que muito romancista, que muito crítico, que muito poeta brasileiro que anda por aí. Sua visão é às vezes crua, mas nunca peca por injustiça. E Orson Welles soube compreender como ninguém a importância do nosso caráter, dos nossos erros, dos nossos comodismos, das nossas qualidades por assim dizer negativas. A isso ele dá importância, à natureza coletiva que se começa a formar a bem dizer do nada, num impulso brasileiro, de criação autodidata, à luz das melhores e piores influências, e em verdade autônoma.

Orson Welles está de tal modo de posse do nosso Carnaval que Jaime Azevedo Rodrigues, que estava comigo, aconselhou-o a fazer uma palestra sobre todos os carioquismos, todas as "pintas", todos os ritmos, todos os instrumentos, e sobretudo aquilo que esse garotão americano sabe. Olhando o estúdio em volta, disse-me ele, uma hora, lá:



Orson Welles na filmagem do inacabado *It's all true*, feito no Brasil

"Amor aqui é mato". Rimo-nos, e eu perguntei a ele se já sabia que carência de alguma coisa aqui era "gasolina". Ele me olhou com desprezo. Para não me encabular diante dos presentes declarei-me que a piada já era velha...

Disse-me, inclusive, que a cuca tinha sido introduzida em nosso conjunto instrumental popular através do cinema americano, coisa que me deu de boca aberta, e que preciso perguntar amanhã a Mário de Andrade, que conhece essas coisas melhor que Orson Welles.

É um ótimo companheiro. Vise o leitor o modo como trata os seus atores, sempre brincando com eles, sempre os ajudando, nunca os pondo nervosos ou encabulados, e teria uma boa noção da dificuldade e da trabalheira que um filme dá a um diretor consciente. Orson Welles tomava ontem uma cena mínima, de um baile de Carnaval. Fê-la, no entanto, repetir várias vezes, e eu pude observá-lo bem, a meu lado, os olhos meio esbugalhados na atenção, até que gritou o seu *Cut!* com um ar satisfeito. A menina que representava tinha acertado, enfim. Tratava-se de dar dois passos para a frente e ficar com um arzinho ligeiramente en-

ciado, ligeiramente consternado. Só isso. E quanta canseira...

Conversou-se muito. Conversa que não daria para uma crônica, mas para muitas, algumas das quais nem sei se lógicas. Orson Welles está consciente da verdade do seu esforço, e disse-me que se o filme não sair bom a culpa não terá sido dele. Falar verdade, é difícil saber exatamente o que vai ser esse filme seu. Mas de qualquer modo será um documentário da maior importância sobre nossa verdadeira vida e nossos verdadeiros costumes, que eu acho não devem envergonhar ninguém. Não somos uma raça, e não nos devemos pejar disso. O nosso negro é um valor excelente, e de grande expressão. Não há razão para escondê-lo, criando-se a impressão de que temos um preconceito que não cabe na nossa natureza de povo americano. Devemos nos mostrar tal como somos, tal como fomos feitos. Porque, se alguma coisa de br... deve sair do Brasil, virá dessa consciência de nossa impureza, e do nosso provincianismo. Há um destino a cumprir em cada povo. O Brasil se apronta para cumprir o seu. Mas que o faça sem corações adamantinas, que não lhe vão bem no corpo mestiçado.

Vinicius nas livrarias

O que há para ler de Vinicius de Moraes nas livrarias — todos os livros foram editados pela Companhia das Letras:

Antologia poética; 254 p.

Poemas de épocas variadas e diferentes fases. Ao longo dos anos o autor não só lançou mão de experiências poéticas registradas neste século como não se mostrou infenso aos versos de participação social. Atualizou o erudito e concedeu tratamento culto a temas populares. Um mestre no manejo inventivo das métricas e das formas do poema.

Roteiro sentimental e lírico da cidade do Rio de Janeiro (e outros lugares por onde passou e se encantou o poeta); 143 p.

Um dos preciosos inéditos deixados por Vinicius. Ele começou a escrevê-lo nos anos quarenta, quando ainda era um homem na faixa de 30 anos. Atravessou a vida carregando seus originais. Nos anos 50, quando os deixou com o artista plástico Carlos Scliar, imaginou-os com 52 poemas — muitos deles cantando os bairros e as praias cariocas.

Livro de sonetos; 159 p.

Sonetos escritos ao longo de trinta anos, a partir do início da década de 30. Sem submissão ao formato clássico, representavam para Vinicius uma via de acesso ao sublime, mesmo quando ocorria o apelo ao cotidiano prosaico. O poeta vislumbrava transcendência nas pequenas coisas. É a terceira reimpressão deste livro; publicado pela primeira vez em 1967.

Para uma menina com uma flor; 162 p.

Crônicas publicadas entre 1941 e 1953 nos jornais *Sombra*, *Diário Carioca*, *Última Hora*, *O Jornal*, *Flan*, *A Vanguarda* e revista *Manchete*. Cotidiano emaranhado, desconexo, caótico, mas fascinante: toca temas dispares como um batizado na Penha, a morte de Cecília Meirelles, o pós-guerra, um desenho de Scliar, a Avenida Atlântica, Hollywood etc.

Para viver um grande amor; 222 p.

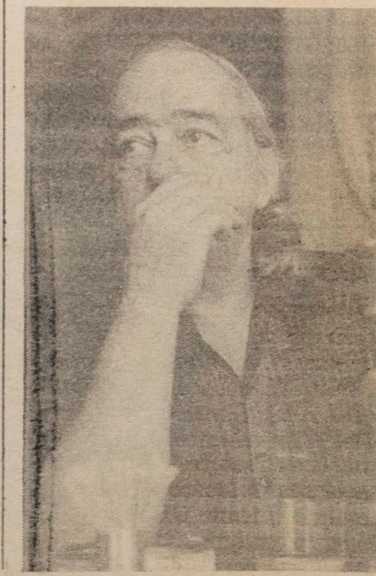
Coletânea de crônicas mesclada a poemas de fato e de circunstância. Vinicius escreveu crônicas em várias épocas — a maioria publicada na *Última Hora* a partir de 1959. Para esta seleção, foram ordenadas mais de mil crônicas. Quanto aos poemas, situam-se quase todos na mesma fase do autor — ou seja, nos seus últimos dias de Paris, em 1957, até o fim do seu estágio em Montevidéu, em 1960.

Livro de letras; 253 p.

Antologia completa das mais de 300 letras de música escritas por Vinicius. A pesquisa foi realizada em gravadoras, editoras musicais, arquivos particulares e no acervo de inéditos do poeta. Acompanha um perfil lírico-biográfico focalizando as parcerias musicais com Chico Buarque, Tom Jobim, Toquinho etc. Ilustra um futo material iconográfico.

O cinema de meus olhos; 310 p.

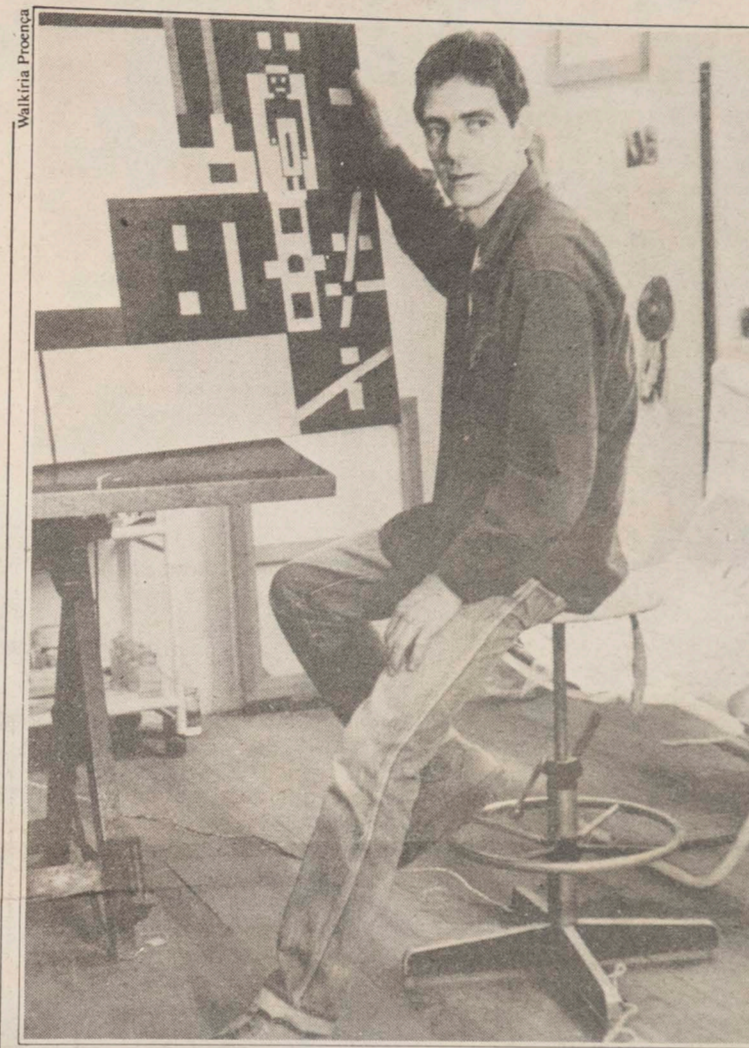
Reunião de 116 crônicas sobre cinema e mais de 60 fotos. Vinicius exerceu a crítica cinematográfica diária em vários jornais entre os anos quarenta e cinquenta — com destaque para *O Jornal*, *Diário Carioca* e sobretudo *Última Hora*. Trata-se de crônicas leves, líricas, a pressentir a existência de um poeta por trás do texto.



Círculo rompido

Artista transgressor nos anos 70, Antonio Manuel passou, em 1980, para um meio mais tradicional como a pintura. Na Goudard pode-se avaliar o itinerário do pintor que faz uma obra sem os maneirismos do passado

Reynaldo Roels Jr.



Antonio Manuel em seu ateliê em Laranjeiras

Na exposição que Antonio Manuel está realizando na Galeria Goudard, uma das coisas que mais chamam a atenção do espectador é a capacidade que ele teve em se renovar mesmo sem abrir mão do ideário a que se agarrou por um longo período. Há alguns anos, a pintura de Antonio Manuel parecia estar chegando a um duro impasse. Artista da geração da resistência de fins dos 60, cujo trabalho se desenvolveu sob a forma de um questionamento inquieto a respeito do papel da arte diante das condições sociais (negativas) que imperaram até o final dos 70, ele poderia ser chamado de um "transgressor" das tradições: interferências sobre jornais, flans, urnas quentes colocadas no parque da Catumbá (lacradas e cujo conteúdo, se o havia, era desconhecido para todos) e, na inauguração do Salão de Arte Moderna de 1970, autor do primeiro *striking* da arte brasileira quando, acompanhado por uma modelo da Escola Nacional de Belas Artes, Antonio desceu nu do terceiro ao primeiro andar do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro — a seqüência não é completa e nem está em ordem cronológica.

Subitamente, em 1980 e após um relativo período de calma em seu trabalho, Antonio repensou sua obra e deu uma guinada inesperada, cuja origem está em um bloco de desenho e uma caixa de lápis de cera que ele levou consigo em uma viagem de navio que fez à Europa naquele mesmo ano. Foi o reencontro com um meio tradicional e, até certo ponto, antítese do experimentalismo que o caracterizara por mais de uma década. Resultaram daí desenhos que, passados para o guache sobre papel e, logo em seguida, para a acrílica sobre tela, apresentavam um artista completamente mudado. Pondo de lado a panfletagem política (no sentido positivo) de seus anos anteriores, Antonio reencontrava a pintura: não a nova pintura que começava a se fazer através dos *Neue Wilde* alemães, do *bad painting* anglo-saxã ou da transvanguarda italiana, mas a que ele aprendera a respeitar a partir da tradição construtiva, de Mondrian a Torres García e ao concretismo (não se pode ignorar, aí, que ele fora sempre li-

gado a Hélio Oiticica, Lygia Pa-pe e aos outros membros do movimento neoconcreto, ainda que bem depois de ele ter-se dissolvido e seus integrantes terem tomado rumos completamente dispares).

Ao contrário de outros de seus companheiros de geração, como Artur Barrio e Cildo Meireles, que sempre haviam mantido obras paralelas — o experimentalismo de um lado e o desenho (em geral de caráter "expressionista" — as aspas aqui são importantes...) de outro, Antonio sempre houvera mantido apenas uma linha de trabalho. A mudança seria, portanto, definitiva. Os primeiros frutos desta nova atitude resultaram em trabalhos de um rigor e de um lirismo formais simultâneos e inteiramente inesperados para um artista de quem só se costumava esperar a irreverência. Exceto por uma (até agora) última experiência com a terceira dimensão, esculturas realizadas para o Parque da Catumbá, entre elas a versão original do seu já famoso múltiplo *HO* (homenagem a Hélio Oiticica), Antonio Manuel tornou-se um pintor, no sentido

próprio da palavra. Na primeira exposição pública destes novos trabalhos no início dos anos 80 (Galeria Saramenha, aliada ao lançamento de um livro sobre o artista, escrito por Ronaldo Brito e publicado pela hoje

Os primeiros frutos desta nova atitude resultaram em obras com rigor e lirismo formal

extinta Funarte) ficava patente que seus caminhos agora seriam outros. O que, no entanto, surgiu com toda a força naquele momento, tendeu a se repetir ao longo dos anos: não lhe faltavam os esforços de levar adiante a conquista realizada mas, por um curto momento, parecia que Antonio se emaranhara em sua própria teia e não conseguia senão estabelecer um círculo vicioso em torno das mesmas coisas: uma exposição na antiga Petite Galerie demonstrava-o claramente. A despeito de alguns trabalhos excelentes, Antonio parecia incapaz de um movimento mais vigoroso à frente.

O círculo, porém, foi afinal rompido e, nos últimos dois ou três anos, sua pintura recobrou a força de antes. Mantidos os mesmos princípios estabelecidos naquele início de 1980 (a cumplicidade com uma geometria livre, mesmo quando ocorria a interferência da figuração), Antonio descartou os últimos maneirismos que afetavam seus trabalhos da segunda metade da década passada. Não são necessários muitas obras para se perceber isto (de fato, há apenas seis telas expostas). Restringindo-se a poucas cores (o preto e o branco predominam) e preocupado em garantir de antemão o rigor da ocupação do espaço pictórico, a partir daí Antonio fica em liberdade para permitir a atuação discreta do lúdico, aqui e ali, sob a forma de uma sugestão figurativa ou do aparecimento de uma textura acentuada em meio a obras cuja fatura é, na maior parte dos casos, rebaixada. Continua-se a ver que se trata do mesmo artista de antes, só que sem recorrer a artificios de ordem "estilística" que mantêm a imagem do artista às custas da força de seu trabalho.

Novo livro, novo tema

Depois do sucesso de romances históricos como *Boca do Inferno*, Ana Miranda em *Sem pecado* testa a ficção contemporânea
Márcia Guimarães

Alçada instantaneamente ao panteão das celebridades após a explosão editorial de *Boca do Inferno*, Ana Miranda lança, em princípio de junho pela Companhia das Letras, *Sem pecado* e testa a fidelidade do leitor que sedimentou sua trajetória no romance histórico. Em seu mais recente trabalho, narrado na primeira pessoa, Ana abandona a pesquisa de época e refaz os caminhos conturbados de Bambi, uma adolescente de 13 anos que foge das limitações de São Luís do Maranhão em busca do seu sonho: ser atriz de teatro. Suas experiências, encontros e desencontros formam o pano de fundo sobre o qual a escritora tece, delicadamente, sua visão de mundo. Bambi, metáfora do artista, passeia entre cenários reais e imaginários como uma dançarina de Bali que, em êxtase, rotopia em torno do fogo sem que as chamas queimem suas vestes.

Ousadia poderia ser a palavra-chave para definir a decisão de Ana Miranda em lançar um romance que foge às características históricas responsáveis pelo seu sucesso editorial. Acostumada à linguagem e à temática de época com *Boca do Inferno* e *O retrato do rei*, o leitor vai conhecer uma nova vertente na produção da escritora: a ficção contemporânea. Sem dúvida um desafio ao mercado que a abençoou com milhares de leitores em diversos países:

— Estou com medo. Refleti bastante antes de decidir escrever este romance de ficção moderna porque sinto expectativa por parte de muitos leitores no sentido de que eu produza apenas romances históricos. Pessoas me procuraram para sugerir temas, como por exemplo um senhor que me telefonou

dizendo ter material sobre a marquesa de Santos — uma coincidência, porque realmente pretendo escrever um livro sobre ela. A Rachel de Queiroz me deu um tema maravilhoso, de uma revolucionária cearense, sobre a qual ela mesma gostaria de escrever, mas diz não ter paciência para o trabalho de pesquisa. Já ocorreu de uma empresa me procurar para que eu escrevesse um romance ligado à sua história; ou famílias que desejam ver seu passado romaneado. Algumas pessoas me pedem, também, que eu escreva um romance sobre a história de seu estado.

Sem pecado deu à escritora a liberdade de explorar, à vontade, seu próprio universo interior e traduzi-lo em uma experiência linguística mais trabalhada. Acostumada a caminhar no limite da exatidão histórica sob o peso da pesquisa, tendo-se à recriação de personagens que realmente viveram e permitindo-se a invenção apenas nas brechas e pontos obscuros de uma história pré-existente, Ana Miranda experimenta, agora, a potencialidade de um imaginário somente seu:

— Mas no fundo o romance histórico e o "não-histórico" são a mesma coisa. Ambos mexem com as emoções, a alma do ser humano, as razões de sua existência, de seu comportamento. *Sem pecado* também é um trabalho de pesquisa, mas de pesquisa nas minhas memórias, no mundo que me cerca. Além disso, nesses dois últimos anos em que escrevi este romance precisei ler sobre teatro, que é o universo temático do personagem central, a Bambi. Releí Stanislawski, Brecht, peças clássicas, para me sentir no mundo do teatro. Nunca fiz teatro, apenas trabalhei num jornal quando estudante, com a Sylvia Orthoff, e cheguei a ensaiar algumas

Ana Miranda: "quando escrevo do ponto de vista de um personagem masculino, deixo de ser mulher"

Lançamento

O sonho da heroína é vencer no teatro

Sem pecado deu à escritora a liberdade de explorar, à vontade, seu próprio universo interior e traduzi-lo em uma experiência linguística mais trabalhada. Ana Miranda experimenta a riqueza de seu imaginário

Trecho inédito de *Sem pecado*, novo romance de Ana Miranda

Abri uma porta, procurando a saída, mas me vi novamente na platéia, completamente às escuras. Escondi-me entre as cadeiras e esperei. Passos ecoaram na sala, as luzes se acenderam por um breve momento, fazendo um estalido; depois se apagaram, uma porta bateu, chaves giraram numa fechadura e em seguida um grande silêncio se fez.

Levantei-me de meu esconderijo. Meus olhos tinham se acostumado com a escuridão e pude divisar a silhueta das cortinas do palco. Eu estava sozinha ali, trançada. Por uma escada lateral subi ao palco, com cuidado para não tropeçar em nada. Tateei a mesa, senti as páginas do livro que a atriz lia durante a peça; lembrei-me que na primeira cena um homem tinha acendido a vela de um castiçal, e procurei até encontrar uma caixa de fósforos. Acendi a mesma vela, aliviada. Sentei-me à mesa e comi o resto de

pão preto de cena, ainda fresco e saboroso. Com a vela na mão, procurei a cama de casal do cenário. Fechei o cortinado de chita, tirei as chinelas e me deitei ali.

O cenário de Gorki, à luz tênue da vela, me fazia recordar minha casa. Entreguei-me às lembranças numa tentativa de me confortar. De olhos fechados revii minha casa, o quintal com uma mangueira; o rosto de meu irmão; e o de minhas irmãs. As quatro mais velhas dormiam em duas camas; as do meio tinham redes e eu, como era a mais nova, ficava na esteira estendida no chão. Minha casa era mais miserável do que aquele albergue noturno idealizado por Gorki. Morávamos num bairro de casebres e terrenos baldios, entre um grupo de palafitas e um curtume. Na casa em frente à minha habitava uma velha recurvada sobre sua bengala, que saía todas as manhãs para caminhar ao sol; na volta ela não conseguia

abrir a porta de sua casa e ficava ali em pé, com a chave na mão, esperando que alguém se lembrasse de ajudá-la. Na casa ao lado morava o padeiro. Ele atravessava a rua todos os dias às três horas da madrugada, para acender o forno e cozinhar a massa do pão. Mas às vezes ele ia para a padaria antes da meia-noite, e durante um longo tempo brilhava uma tênue luz nas frestas da janela. Eu pensava que talvez estivesse anotando receitas, limpando o forno ou peneirando a farinha de trigo e diversas vezes me via a imaginar a razão de sua permanência por tanto tempo naquele lugar. Sei que as meninas da rua gostavam dele, estavam sempre rodeando o balcão e ganhavam um suspiro que ele costumava fazer com as sobras de clara de ovo. Quando as meninas entravam na padaria ele dizia, "lá vêm as pequenas moscas atrás de açúcar".

peças que nunca foram montadas. Mas fui atriz de cinema durante dez anos e portanto tenho alguma experiência pessoal que me ajudou a entender a Bambi, embora não seja necessário, de forma nenhuma, nada mais do que a imaginação para se criar um personagem.

Bambi — menção explícita ao personagem de Walt Disney — é uma adolescente de 13 anos, filha de um carpinteiro que em São Luís do Maranhão faz cenários para o Teatro Arthur Azevedo. Criada em meio a um universo mágico ficcional, entre carruagens e fachadas de casas cenográficas que lhe dão o contraponto da beleza em contraste com a realidade do casebre em que mora, numa rua enlameada, ela acaba por escolher o mundo em que deseja viver: o teatro. Para realizar seu sonho, rouba dinheiro na gaveta da mãe e vem para o Rio de Janeiro deixando para trás a gente humilde amontoadá nos subúrbios de São Luís. O romance é a narrativa de sua chegada, suas lembranças, suas atribulações. Autobiográfico?:

— Todo trabalho que o ser humano realiza é autobiográfico. Eu tenho muito de Bambi, assim como tenho do meu Gregório de Matos. Cada personagem é criado através da sensibilidade do autor. É claro que no caso do romance histórico o aspecto autobiográfico fica mais disfarçado. Como a Bambi, também nasci numa cidade

"Houve o caso de uma empresa me procurar para que eu escrevesse um romance ligado à sua história"

sem as características das grandes metrópolis. Como ela, vim para o Rio de Janeiro ainda adolescente. Ainda como ela, fui uma adolescente obstinada pela realização de um sonho, no caso da Bambi o trabalho interpretativo no teatro, e no meu a realização autoral. Mas a vinda dela é muito mais dramática. Ela vem sozinha, com quase nenhum dinheiro, sem conhecer ninguém, sem ter onde ficar. Na primeira noite consegue entrar num teatro e assiste à peça — estão encenando Gorki — e depois se esconde na platéia, para passar a noite no teatro. Dorme num dos catres do cenário do *Albergue noturno*. Depois é descoberta e expulsa dali. Passa por situações difíceis, é envolvida por um mundo de violência e vingança, onde pairam as presenças de um psiquiatra obcecado pela morte. Mas Bambi passa pelas situações sem muito sofrimento. Ela é como uma daquelas dançarinas de Bali, das danças do êxtase em meio ao fogo, que têm tal precisão e leveza que não deixam as chamas queimarem suas vestes.

Acompanhando a mudança temática, Ana Miranda buscou escrever as aventuras de Bambi numa linguagem singela: "É uma narrativa quase minimalista, no estilo do Kazuo Ishiguro, ou do Flaubert em *Un coeur simple*." A busca da simplicidade da narrativa segue a singeleza da trama. Bambi é uma doce menina, entranhada em pequenas coisas do ser humano: o sono, a fome, a dor de dentes, a menstruação, a descoberta do amor, a solidão, o medo, o assédio masculino algumas vezes violento, os sonhos, os desejos, a feminilidade.

Embora centrado em um personagem feminino, *Sem pecado* não pretende levantar questões próprias ao universo da mulher, suas lutas ou conquistas. Cobrada desde seu primeiro trabalho por ter realizado uma literatura "que poderia ter sido escrita por um homem", Ana Miranda não se preocupa com particularidades e limitações próprias a um ou outro sexo:

— Meu narrador omnisciente é uma mulher. Minha dicção é feminina. Mas

quando falo do ponto de vista de um personagem masculino, deixo de ser mulher. O grande desafio da criação dos personagens é exatamente a libertação do autor de seu Eu. Fujo das limitações de qualquer espécie, sejam de sexo, raça, religião, políticas ou sociais. É necessária a libertação total. Não aceito também limitações temáticas, os temas históricos não são monopólio masculino, ou feminino; assim como o amor, o espelho, a cozinha, filhos, problemas domésticos não são monopólio feminino. Gosto de aprender sobre os homens escrevendo como se fosse um deles. Os homens também fazem isso.

Aos 36 anos Ana Miranda conheceu o sucesso instantâneo com a publicação de *Boca do Inferno* que lhe custou quatro anos de trabalho árduo. Com mais de 60 mil exemplares vendidos no Brasil, duas edições e 10 reimpressões, o romance sobre o poeta seiscentista Gregório de Matos correu mundo e foi best-seller na Itália, França, Alemanha, Argentina, Noruega e vendeu bem em outros países. Em um

mercado competitivo como os EUA, onde anualmente são editados cerca de 40 mil títulos, o romance de estréia da escritora brasileira teve uma tiragem de sete mil exemplares, mil a menos do que *Herzog*, de Saul Bellow, o prêmio Nobel de Literatura. *O retrato do rei*, romance seguinte de Ana Miranda, chegou à marca de 15 mil exemplares vendidos no Brasil e vai abrindo seu caminho pelo mercado internacional. No Brasil, entretanto, o sucesso é visto com desconfiança.

— Uma desconfiança infundada. No Brasil não existe literatura best-seller, como há nos Estados Unidos, por exemplo, onde escritores vendem milhões de exemplares de romances de ficção. Não temos nenhum Stephen King, nenhum Tom Wolfe, que recebem milhões de dólares de adiantamento e sofrem críticas quanto à qualidade literária de suas obras. Aqui há os livros de auto-ajuda ou os esotéricos, ou alguns infantis, que vendem grandes tiragens, mas na área do romance os best-sellers têm vendagens bem mais modestas.

E os autores de romance que mais vendem no Brasil são de excelente qualidade, como Jorge Amado ou Rubem Fonseca.

Para Ana Miranda, a crise que vem afetando vários setores da cultura brasileira tem pouquado — guardando-se as devidas proporções — o mercado editorial: "Existe um sistema que, bem ou mal, funciona". Sem uma dependência castradora do governo e dispensado patrocínio, a literatura conta com bons escritores, editores, leitores, livreiros.

— A literatura precisa existir no Brasil, não mais apenas para atender aos happy few que se deliciam com o gozo estético da palavra mas por causa da indústria do livro. Há uma necessidade de obras literárias. Há escritores profissionais, casas editoriais sólidas que precisam editar, suplementos literários, críticos, distribuidores, uma grande quantidade de gente vivendo da publicação de livros e isso empurra a indústria para a frente. E como as pessoas têm obsção em seu trabalho, neste campo, e como todos pagam uma parcela do preço, a literatura se mantém viva.

Nascida no Ceará e criada em Brasília, Ana Miranda esteve sempre, de uma forma ou de outra, ligada a um mundo que lhe permitia desenvolver seu imaginário interior. Em criança, Ana e a irmã — a com-

"Não temos nenhum Stephen King, nem Tom Wolfe, que recebem milhões de dólares de adiantamento"

positora e cantora Marliu Miranda — exercitavam sua fantasia no mundo da realização artística. Enquanto Marliu permanecia horas debruçada ao violão, Ana sentava-se à prancheta desenhando flores e escrevendo.

Sem dúvida, uma bela mulher, com essa pele morena que parece guardar uns restos de sol da manhã. O vestido vermelho esconde os joelhos, onde um gato malhado se enroscou. O rosto lavado, de zigomas acentuados, a risada às vezes brejeira, às vezes expansiva, o gesto forte trazendo uma personalidade capaz de decisões rápidas — talvez intempestivas — tudo isso faz o encanto dessa escritora obcecada pelo ato de escrever. Mal entregou os originais de *Sem pecado*, ela já está envolvida em dois projetos, um deles romance histórico. Vivendo, hoje, da e para a literatura, Ana Miranda, certamente, tem em si aquela dançarina de Bali cujo êxtase a impede de queimar as vestes. Concentra esforço, talento e, sobretudo, muita dedicação ao trabalho.

Mario Pontes

A nobre de razão virgem

A baronesa Karen Blixen, autora de *A festa de Babette*, escreveu sobre sua experiência na África, mas seus textos não podem ser classificados de imperialistas. Uma outra razão falava mais alto
Sombras na relva, de Isak Dinesen. Tradução de Maria Luíza Newlands. Editora 34, 98 pgs.

Assim como o hábito não faz o monge, o sangue azul não melhora nem piora aquele que o leva nas veias. É fora de dúvida, porém, que indivíduos de perfil aristocrático têm traços de conduta que os diferenciam dos outros mortais. Um deles é o capricho. Quando entortam a cabeça para um lado, nem o Diabo os faz mudar de direção. Dependendo do caráter e dos talentos de quem a possui, tal obstinação resultará em catástrofe ou em algo construtivo e belo, digno de ser louvado e lembrado. Nunca em meio-termo.

A escritora dinamarquesa Karen Blixen (1885-1962), que escreveu sob o irônico pseudônimo de Isak Dinesen (Isaac = aquele que ri), era, por herança e temperamento, uma aristocrata da cabeça aos pés. E como tal, nem é necessário dizer, cheia de caprichos. Um dia seu demônio da guarda ordenou-lhe que desse as costas ao mundo hamletiano onde havia nascido e fosse plantar café nas terras altas e temperadas do Quênia, então parte de uma extensa mancha vermelha do *mapa mundi*, sobre a qual se lia uma não menos longa denominação geográfica: África Oriental Inglesa.

Do ponto de vista material, os frutos do capricho de Karen foram um divórcio, uma falência e uma enfermidade que a mataria aos poucos mas pensosamente. Do ponto de vista da realização pessoal, foram magníficos presentes aos aficionados das narrativas prazerosas, livros arrolados entre o melhor de um certo tipo de literatura em que reflexão, fantasia e memória contaminam-se até a indiferenciação. Duas dessas obras tão *sui generis* já foram traduzidas no Brasil: *A fazenda africana* (Civiltização, 1979) e seu acerto de contas, *Sombras na relva*, que acaba de ser publicado pela Editora 34.

Mas, apesar dos seus temas e motivos, esses belos livros não costumam figurar nas bibliografias sobre o último grande surto do imperialismo moderno. Deles não se dá notícia, por exemplo, em *Dreams of adventure, deeds of Empire*, de Martin Greene, um inventário das formas que a imaginação européia (particularmente a de ingleses e russos) absorveu da cultura imperialista — enoveladas formas em que a ética da dominação está sempre a trombar com sentimentos de culpa e a aritar-se com obsessões redentoristas.

Há meia dúzia de causas na raiz dessa ausência. Pode-se apostar, no entanto, que uma das mais fortes é a dificuldade de encaixar a prosa singular de Karen Blixen na literatura do imperialismo. O que fazer com esse paradoxo ambulante? Onde situar essa inquebrantável mulher que foi voluntariamente viver na colônia, sugou-lhe o mel e bebeu-lhe o fel, e contudo jamais chegou de fato a pertencer ao mundo colonial? Branca, ela recusava-se a levar nas costas o fardo do homem branco. Forte e dominante, abre *Sombras na relva* com uma franca exposição da necessidade de

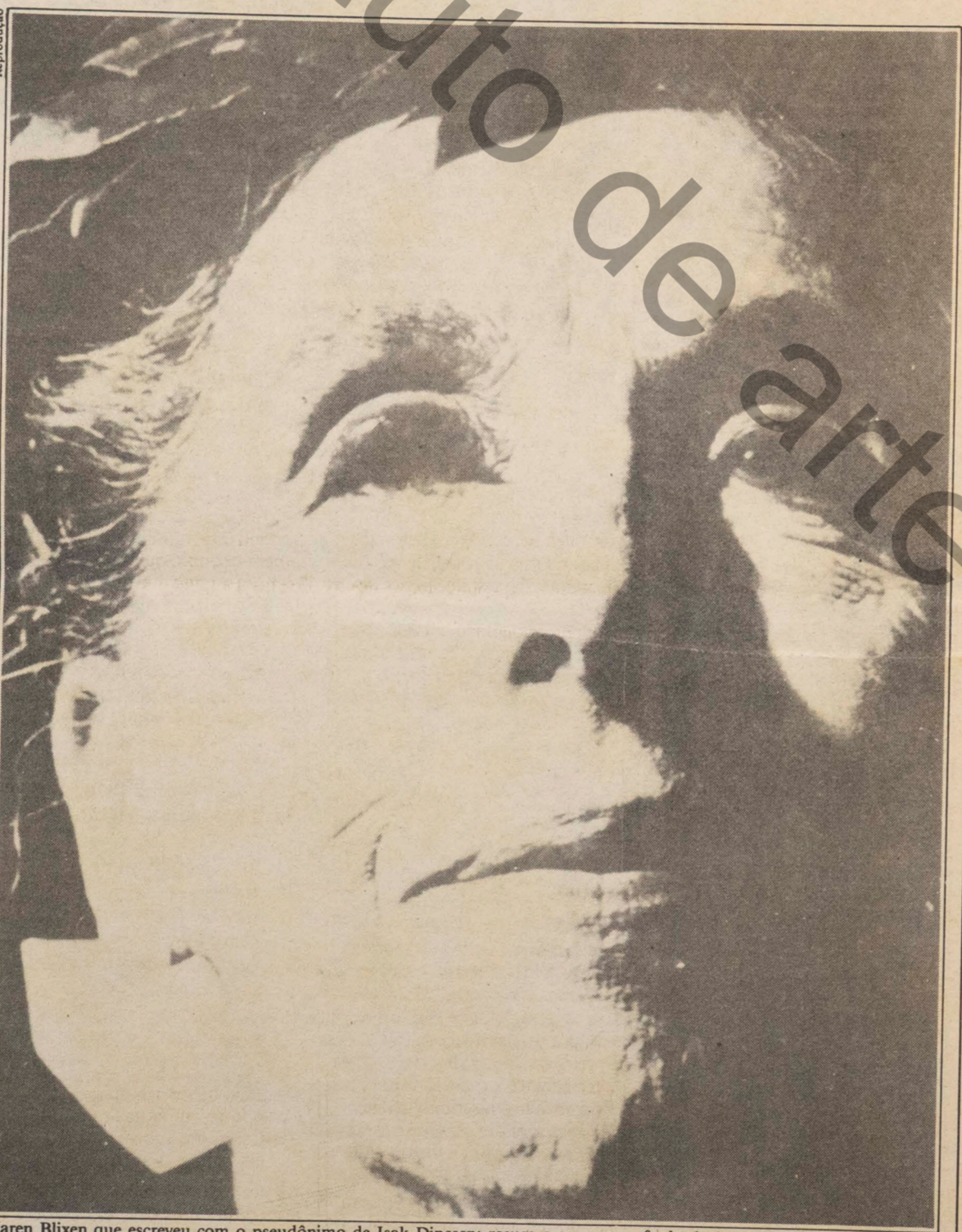
se ter um criado (algo que faz parte daquele excesso também considerado indispensável por Voltaire), exibia o nariz empinado de uma castelã, mas não lhe passava pela cabeça fazer o que faziam os outros europeus da vizinhança: derrubar florestas indiscriminadamente, esgotar o vigor da terra, tratar a natureza como inimiga e os nativos como servos.

Quando Karen Blixen foi para a África ainda era necessário ter olhos de coruja para distinguir nas entrelinhas da grande ficção européia sinais de desgosto com os rumos do sistema colonial. Rudyard Kipling se comprazia no triunfalismo. Joseph Conrad, sensibíllimo aos desastres individuais, não era tanto quando se tratava de captar as ondas sismográficas produzidas pela subterrânea inquietação de povos e nações. Em 1898, ignorando as nuvens negras que já começavam a juntar-se para a primeira tempestade do século XX, ele ainda era todo deslumbramento pela conquista, só conseguia pensar, como confessa em *Youth* pela boca de Marlow, que ainda "havia um Oriente inteiro" à sua espera.

Seria necessária a chuva de sangue da guerra de 1914 para que desabrochassem as flores do anticolonialismo. O romance de E.M. Forster sobre a Índia. A sátira africana de Evelyn Waugh. As segundas intenções das histórias de Somerset Maugham. O insustentável peso da culpa nas primeiras ficções católicas de Graham Greene, e, por fim, a contundência de George Orwell ao relatar e renegar a sua própria experiência como integrante da polícia imperial na Birmânia.

Se Karen leu esses livros, foi certamente com olhos irônicos que percorreu as suas páginas. Talvez por ser dinamarquesa, ela não tinha entre os seus mitos nenhum Robinson Crusoe para energizar-lhe os sonhos, como, segundo Martin Greene, acontecia aos ingleses. A aventura dos vikings estava encerrada havia mais de meio milênio e tudo o que restara de suas conquistas era uma ilha de pedra e outra de gelo.

É verdade que a longa temporada africana iluminou como uma fogueira a consciência de Karen Blixen. Mas também é verdade que antes de tomar o navio para lá o seu coração já abrigava sentimentos de respeito e admiração pelas populações "primitivas". Esta lição ela aprendera do pai, um aristocrata aventureiro e radicalmente democrata, que antes de casar com a burguesa mãe de Karen andara à cata de guerras para queimar suas energias juvenis e, na França, demonstrara abertas simpatias pela Comuna de Paris. Depois, Wilhelm cruzara o Atlântico, passara um bom tempo nos EUA e, de volta ao seu país, escreveu um ensaio em que deixava evidente a sua identificação com os códigos de moral dos peles vermelhas e denunciava o massacre de que eram vítimas.



Karen Blixen que escreveu com o pseudônimo de Isak Dinesen: recusa a carregar o fardo do homem branco

Por motivos jamais esclarecidos, Wilhelm Dinesen matou-se quando Karen tinha apenas dez anos de idade. Mas a escritora nunca se desfaria do seu legado espiritual, um misto de idéias iluministas, crenças semeadas por Montaigne, utopias propostas por Rousseau, imagens colhidas na literatura generosa de Fenimore Cooper. Com tais convicções era-lhe impossível seguir tanto a corrente de exaltação ao império quanto a que lhe fazia oposição brandindo, entre outros argumentos, o de que europeus e asiáticos ou africanos estavam condenados a jamais se compreenderem no plano cultural e, conseqüente-

mente, a se desentenderem em todos os detalhes. Os quatro inclassificáveis textos de *Sombras na relva* são fundamentalmente uma negação dessas alegações pessimistas e no fundo em débito com o racismo do lado oposto. Karen não contesta com argumentos extraídos da antropologia, das teorias políticas ou da filosofia moral. O seu arsenal é a própria experiência acumulada em anos de estreita convivência com africanos e asiáticos de diversos ramos étnicos, variadas culturas, fiéis de crenças religiosas que mutuamente se excluem. No comovido texto que dedica à sua relação

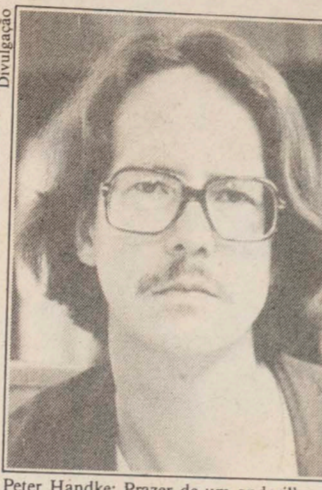
com Farah, o criado somali, ela deixa claro que a compreensão e o entendimento só se darão se forem precedidos pelo respeito e a aceitação da igualdade dos seres humanos como tal.

Inocência? Sem dúvida. Mas, em Karen Blixen, a inocência não era sinônimo de ingenuidade. Por paradoxal que pareça, nela havia mais razão do que idealização. A sua, era uma espécie de razão virgem, que desejava impor-se sem o auxílio dos subterfúgios. E que iria adquirir uma força difícil de ser contrastada ao escolher como seu veículo o gênio da literatura.

Passos ao léu

O escritor austríaco Peter Handke, em um curto passeio, faz uma poética prosa sobre as vivências de um andarilho
A tarde de um escritor, de Peter Handke; trad. Reynaldo Guarany; Rocco; 80 p.

Alberto Silva



Peter Handke: Prazer de um andarilho

Quem é andarilho? Andarilho foi Carlos Drummond de Andrade, magro, espigado, ereto, elegante, setentão, a caminhar tranqüila e anonimamente pelas ruas e praças da cidade do Rio de Janeiro. Seu *habitat* natural era o Rio Colonial (ou o Corredor Cultural), aquela parte do Centro onde se erguem os Arcos da Lapa, o Arco de Telles, o Paço Imperial, a Praça Tiradentes etc.

E quem mais é andarilho? Ao que tudo indica, o escritor José Rubem Fonseca, autor de um conto em que mapeava os mais acolhedores e remotos logradouros cariocas, aquelas ruas, ladeiras, becos, vielas, descampados só conhecidos (além de sua população) pelas pessoas que amam a cidade e a palmilham com olhos de solitário viajante em busca dos traços das pedras batidas e dos ângulos geométricos discerníveis na sacada dos casarões coloniais.

O Rio antigo é uma lição de história — diria o Conselheiro Acácio. E por certo avançaria mais alguns conceitos acerca da magia desta cidade que respira um amontoado de séculos espremeida entre o mar e a montanha, povoada de igrejas centenárias e de velhos casarões que fazem as delícias de um amorável andarilho.

Por aqui certamente não andou o escritor alemão Peter Handke, autor dessa obra (*A tarde de um escritor*) tão leve, sutil e lírica, capaz de equipará-lo aos mais autênticos andarilhos do mundo. Andarilho, aqui, no sentido de *andar a sua rua* e a sua cidade, o seu beco (qual cantou Manuel Bandeira) e a sua esquina.

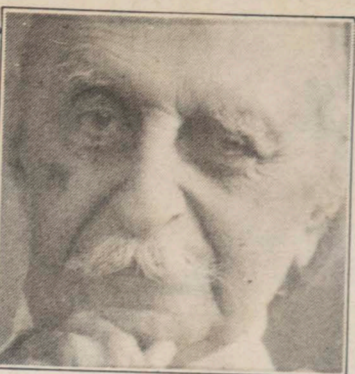
Enquanto monólogo interior, obviamente aqui não há "história" nem fatos a registrar, mas no percurso da casa do escritor ao restaurante no centro da cidade é possível inferir uma ligeira diferença entre os andarilhos daqui e d'além mar: enquanto aqui passamos por terras ensolaradas, por lá eles vão caminhando sobre finas pelicas de gelo (que se partem a cada passo). "Enfim, apenas o estar deitado. A paz, ela existia. O escritor pensou no dia seguinte e se propôs, pela manhã, antes do trabalho, andar de um lado para o outro no jardim, durante tempo suficiente para que suas pegadas ficassem tão densas na neve como se uma caravana inteira tivesse passado por lá, e até testemunhar o voo de um pássaro", escreve Handke.

Essa é a vida do escritor — comenta. Nem sempre a realidade é sua matéria. Ela pode surpreendê-lo tão brutalmente como a experiência vivida pelo autor-personagem do livro. Ao voltar do restaurante, onde escutara as mais barulhentas conversas e das quais mal guardou na memória alguns fiapos de frases esparsas, depa-rou alguns colegas fardados — e qual não foi sua surpresa ao verificar, em meio ao cipal de seus pensamentos, que falavam alguma coisa a seu respeito e investiam desagradavelmente em sua direção. Ele quase se apavorou ante a invasão de seu espaço reflexivo. E os estudantes queriam apenas um autógrafa...

Em suma, estamos ante um exercício de linguagem — um trabalho realizado como texto poético. Matéria de memória.

Forum

Forum é um espaço aberto ao debate e à opinião do leitor. Críticas e sugestões devem ser encaminhadas à redação, rua Rumânia 14, Laranjeiras, RJ, CEP: 22 240-140, com nome e endereço legíveis.



Lúcio Costa

A reportagem sobre Lúcio Costa, mostrando o lado humano de um grande profissional, deixou-me sensibilizado ao ponto de voltar meus olhos para a capa e escrever um poema tentando interpretar, em meu modo poético, todos os sinais e mensagens que a fotografia de sua face enviava ao meu espírito.

Não reparem a pretensão, mas em anexo envio o meu pequeno exercício estético sobre este grande homem-exemplo que nos chega em boa hora através dessa reportagem que os senhores realizaram, demonstrando que não só rostos tristemente "colloridos" pertencem à história de Brasília... não são de facínoras vive a sociedade brasileira. Também existem nomes ilustres como o de Lúcio Costa para agigantar a esperança das novas gerações ao tamanho que nosso país merece.

João de Abreu Borges — Rio

Rumores de arquitetura facial

Um olho vi
Um outro olho que me olhava
A visão que avista
O olhar que registra
A retina é o tempo exposto
As pálpebras são as portas
que se abrem sob o comando da luz
Os cílios descortinam-se
e abrem-se em águas mornas
destiladas em sabedoria
das lágrimas-guias dos sentidos
As pestanas:
asas desmembráveis em ondas
de infinitas curvas
em edifícios e choupanas
O olho direito apenas olha
(aberto)
O esquerdo observa
(fino fio de luz globular)
Espalha-se no rosto a rotina das rugas
Espelha-se na alma a retidão
de natus sem rumos
de váos sem remos
de tons sem rimas
Os lábios silenciam céus
A língua se alastra vertebral
Na alma a palma dos pulmões
João de Abreu Borges

Estante

O Rio Artes recebeu os seguintes livros e revistas:

- O imaginário na relação pedagógica, de Marcel Postic; Jorge Zahar Editor; tradução de Estela dos Santos Abreu; 155 p. Para compreender as forças que se exercem na situação pedagógica, o autor concebeu um método de pesquisa para analisar de modo diferencial as relações que existem, no plano imaginário, entre aluno e professores.
- Tchekhov, de Sophie Infitte; tradução de Hélio Pólvoira; José Olympio Editora; 198 p. O mundo e a criação do famoso dramaturgo russo. Dotada de cronologia, bibliografia e dezenas de ilustrações, esta biografia condensada (coleção Escritores de sempre / Editions du Seuil) focaliza o homem de ciência, o dramaturgo, as dúvidas da moral e religião, a sua visão do escritor. Um mágico da narração curta, um mistério poderoso de relatos breves, sem intriga, sem começo nem fim.
- Arçângelo (poemas), de Jorge Lucio de Campos; Prêmio UERJ 40 anos; 75 p. Trabalho delicado e sutil sobre a transgressão. Ítalo Moriconi, no prefácio, sugere que o leitor se disponha a ler, escrivendo. "Outra aventura náufraga / de cor de galope e feroz atadura / entre voltas e senhas / pula uma vespa em soluções / num copo", canta o poeta.
- O último mundo, de Christoph Ransmayr; tradução de Reynaldo Guarany; Bertrand Brasil; 288 p. Romance com repertório ovidiano. Cot-ta, admirador do poeta Publius Ovidium Naso (Ovídio), que viveu em Roma de 43 a.C a 17 d.C., lança-se a uma viagem interminável a bordo do navio Trivia, através do Mar Negro, à procura do poeta banido por ter proclamado discursos contra a prepotência do imperador Augusto. O autor, austríaco, nasceu em 1954.
- Sol nascente, de Michael Crichton; tradução de Aulyde Soares Rodrigues; Editora Rocco; 412 p. Romance policial baseado em temas caústicos: racismo, competitividade, corrupção, tecnologia e guerra dos negócios. A rivalidade entre americanos e japoneses tem gerado vasta literatura e aticado polémicas, alimentadas pela recessão da economia americana. O autor (*O enigma de Andromeda*) oferece no seu livro uma boa dose de suspense.
- A modernidade vienesse e as crises de identidade, de Jacques Le Rider; tradução de Elena Gaidanos; Civilização Brasileira; 505 p. Monografia que aspira a fornecer bases seguras para entender os desdobramentos históricos, políticos e sociais do século XX, notadamente os que emanam das crises de identidade envolvendo o conservadorismo, modernismo e pós-modernismo; sionismo e anti-sionismo; visão social e individualismo; crises de afirmação masculina e ascensão do feminismo. O autor, que lecionou na Universidade de Paris, focaliza inúmeras personalidades, de Freud a

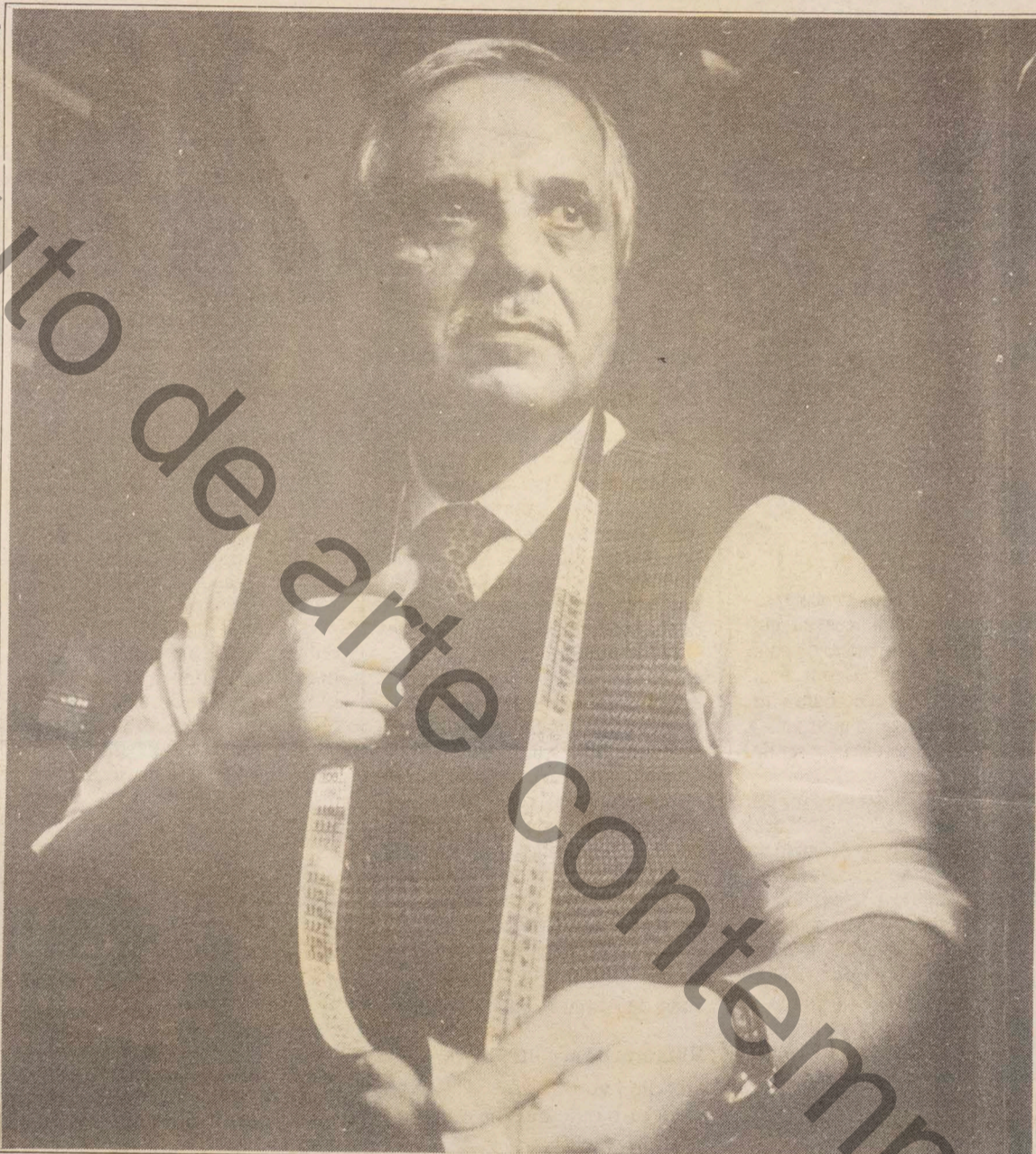
Stephan Zweig.

Crônica

JOÃO ANTÔNIO

Um leão de juba grande

Foto: Carlos Hungria



Mestre Francesco, o alfaiate dos fardões

N uma terceira edição de uma antologia dos anos cinquenta, hoje esgotada, *As Obras-Primas do Conto Brasileiro*, os pesos pesados da especialidade Almiro Rolmes Barbosa e Edgard Cavalheiro, seus coordenadores, observavam que a literatura brasileira tinha um anedotário pobre.

Nem tanto. Está aí um assunto que daria pano para manga, como se dizia naquele tempo.

A entrada de Paul Valéry (1871-1945) para a Academia Francesa causou escândalo. O poeta se apresentou, no dia da posse, com um fardão cortado sob medida e seu porte de homem alto, era majestoso. Os colegas ralharam sério com Valéry. Um acadêmico francês não podia se dar a desperdícios. Era ostentação, pois, na Academia Francesa só se usa fardão em dia de posse e só há dois fardões. Um de tamanho grande; outro, pequeno. Ambos para o uso comum de todos os acadêmicos. Assim, Paul Valéry ofendia com as despesas de sua elegância pessoal no vestir a comedia Academia Francesa, parcimoniosa no gastar, lembrando uma sabedoria antiga, aparentemente ambígua: o homem não veste a roupa, a roupa é que veste o homem. Um alfaiate de renome diria que tudo deve estar de acordo com o nível social, com as atividades profissionais e com o meio.

Ariano Suassuna, que nos deu *Os Homens de Barro*, *O Santo e a Porca* e o *Auto da Compadecida*, um dos grandes do teatro brasileiro, reconhecido, nome nacional desde a década de 50, autor entre outros de um livro considerável, *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971), foi eleito para a Academia Brasileira de Letras "quase" por unanimidade. O "quase" é usado em Recife, pois, entre os pernambucanos um filho da terra sempre terá um defeito. E um vizinho também. E, se não tiver, é preciso encontrá-lo. Ariano Vila Suassuna nasceu em João Pessoa no ano de 27 e, mesmo sendo paraibano, não escapou. Fora de Pernambuco, se disse e as folhas registraram, sua chegada por consenso à Academia. Mas no dia 15 de agosto de 1990 ele recebia uma das críticas mais negativas que sua carreira sofreu. A coluna social do sr. Ibrahim Sued intitulava no alto: **Muito Jeca a Posse de Suassuna.**

O estilo suedino feriu: "trajava um tecido leve, quase preto, com bordados diferentes do modelo acadêmico, um horror, muito jeca". Rigoroso fiscal de costumes e indumentária, o colunista que se refere aos menos ricos e poderosos com a expressão sumária de "reles periferia", não gastou sequer uma palavra para comentar o significado ou a importância da produção cultural de Ariano, o novo acadêmico, motivo de teses universitárias e de ensaios, presente em várias antologias nacionais e livros de estudo de assuntos brasileiros.

Mas Ibrahim, metucioso, espetou que a composição de Suassuna era nada harmoniosa. E mesmo o colar destoava: "E o colar idem: ao invés de um colar de ouro, o Sr. Ariano Suassuna usava um colar prateado e até sua espada tinha um desenho diferente". Apontou outros comportamentos de Ariano, como o de preferir falar sobre Euclides da Cunha a falar sobre o seu patrono, o sergipano Genolino Amado. Conforme o colunista social, os acadêmicos se chocaram diante de tamanha descontração. E os imortais pretendiam "se redimir, mês que vem, preparando a posse de Cândido Mendes, na melhor linha de elegância à *Joaquim Nabuco*."

Ariano teria feito "improvisações" desaconselháveis num discurso de posse, além de um pecado capital. O seu fardão não fora cortado pelas mãos mestras do alfaiate oficial da Academia Brasileira de Letras, o estilista veterano, o mestre Francesco Rosalba.

Francesco Rosalba, presidente da diretoria do Lions Clube do Rio de Janeiro, Tijuca, 67 anos, brasileiro na-

turalizado, italiano de origem, é uma alma boa nascido na cidade de Paolo, na Calábria, está no Brasil há 53 anos e é um otimista, espírito alegre, extrovertido, dos que sorriem muito, uma liderança natural. Acariocou-se por completo. Mas para um Rio de paletó e gravata e trajes a rigor. É um profissional, sem discussão; requisitado por embaixadores, ministros, executivos de coturno alto.

Já foi destaque leonístico do ano em 1981, o que significa que o Lions Internacional o considera um fino cavalheiro, "humano, idealista, figura dedicada ao bem comum, profissional capaz, chefe de família exemplar e reconhecidamente *Leão de Juba Grande*."

As paredes de seu ateliê no Largo de São Francisco são cobertas de diplomas de honra em festivais de elegância, prêmios, fotos coloridas e em preto-e-branco ao lado de acadêmicos famosos, de Marcos Vilaça a Geraldo França Lima, de Carlos Nejar e Dias Gomes a Jorge Amado e Lygia Fagundes Telles. Os móveis, antigos; neles descansam troféus que condecoram a sua batalha. Ou o altruísmo, em campa-

nhas benemerentes. Os móveis de palhinha e o ambiente propiciam, se a persiana estiver semi-cerrada, uma atmosfera descansada, quase gótica. Agradável.

No velho prédio do centro do Rio, Francesco mantém seis salas e vinte alfaiates tarimbados, homens ai dos seus cinquenta anos. Experimentados e senhores. Tem um sócio mais velho que ele, Mota, algoano magriço, cabeça branca, óculos e vetusta elegância no seu suspensório colorido. Mestre Francesco percebe que está faltando renovação em sua arte, pensa em fazer uma escola de alfaiates:

— Tenho um ideal, mas não posso arcar sozinho com as despesas.

Os alugueis caros, necessário providenciar mestres e, na sua receita, há pontos básicos e duros para se formar um profissional. Um bom mestre, uma boa escola. E mais o gosto, a vocação. Reunir isso e administrar, cultivar, custa dinheiro.

Como em tudo na vida, é preciso sorte, diz. Assim se deu com os fardões da Academia Brasileira de Letras. Marcos Vilaça, ministro do Tribunal de Contas e seu cliente, quando eleito, o convidou para fa-

zer o fardão. Fez o corte e fez sucesso. E de dois de maio de 1985 até hoje, Francesco é o estilista dos fardões.

Trata-se de um bordado à mão, delicado, trabalhoso, especial. Os fios dourados de ouro autêntico, importados da França, caros. Dois meses de trabalho, é técnica apurada. Francesco aprendeu a teoria com o pai, que bordava os uniformes de gala dos carabineiros na Calábria, indumentária semelhante à da Academia. Mas não igual. A semelhança é maior com os fardões da Academia Francesa, até na cor. O feitiço, o mesmo. O tecido importado, de camurça inglesa em verde-garrafa e não em preto como, em geral, julgam os menos informados. O bordado feito em tecido grosso para suportar o peso do ouro.

A arte de cortar o fardão é fina. Isso, o importante. Francesco é o arquiteto e o desenhista, estilista que projeta a roupa. Seus alfaiates apenas executam. Afinal, ele é o maestro.

Todos os acadêmicos recém-eleitos vêm ao seu ateliê, contentes, realizados. Estão no calor da vitória, após lutas na disputa árdua. Ele os atende; já cortou os fardões de Marcos Vilaça, Celso Cunha, Ledo Ivo, Carlos Nejar, Oscar Dias ("o que foi Ministro da Justiça"), Cândido Mendes, Geraldo França Lima, Dias Gomes. E sempre trabalha em um ou dois novos fardões.

Difícil calcular nestes tempos de inflação de dois dígitos o preço de um fardão verde-garrafa de camurça estrangeira com bordados de ouro no peito. Tudo importado. E os fios de ouro.

Mas tudo vai bem. O pagamento é feito pelos governos estaduais da origem do novo acadêmico. E, claro, paga o contribuinte.

Lá embaixo, visto do sexto andar de seu ateliê, o Largo de São Francisco é mais miserável nestes dias e sujo, tumultuado, um mafuá do subemprego como o resto do centro do Rio de Janeiro — e em Copacabana não é diferente —; camelô após camelô e pedintes pelas calçadas e ruas. Uma Bagdá, uma Calcutá que se espicha barulhenta e sem organização. Mexem-se piveles, esmoleiros, confusão de tráfego, um vai-e-vem que não acaba, muitos ônibus xelentos chegam ou tocam cheios, barulhentos, imundos, atropetados de gentes mais pobres e mal vestidas, que vêm ou vão para o outro lado da cidade, para os subúrbios, para o Rio esquecido.

Machado de Assis, o carioca número um e nosso maior escritor em todos os tempos, fundou a Academia Brasileira de Letras.

Sutil e dissimulado, uma esfinge do Cosme Velho, talvez o maior caso de nossa literatura e, decerto, o mais perturbador até hoje. No século passado, ele escreveu uma pequena mostra de seu pensamento sobre o Brasil: "*O país real, esse é bom, o povo revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco.*"