

RIO ARTES

Rio de Janeiro, maio de 1993. Ano 2. Nº 10. Cr\$ 60 Mil. Rio Artes é uma publicação mensal de Arte, Cultura, Idéias, Ficção e Livros

N I Dossiê S E DA SILVEIRA



Lúcia Helena Zarembka

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

IMPRESSO
CORREIO
M 14083-F 68434
1710000
BRASIL

Nise da Silveira

A mais audaciosa psiquiatra brasileira escreve uma carta a Spinoza e fala do problema do imaginário. Um texto de Graciliano Ramos sobre a "tímida pessoinha", que ele conheceu na prisão do Estado Novo. Fernando Diniz, Raphael, Adelina, Isaac, Emygdio e Carlos, seis casos de grandes artistas do Museu Imagens do Inconsciente

Marcel Proust

Rachel Jardim escreve sobre uma das paixões do escritor francês: as catedrais góticas

José Resende

O crítico Reynaldo Roels Jr. analisa as sóbrias esculturas, cuja marca é o construtivismo

Blake e Machado

O tradutor Ivo Barroso compara poema dos dois autores

Vinicius

No ano do poetinha, Toquinho relembra a sua última fase

John Nicholson

Como o psicanalista Joel Birman vê a "orgia de cores" do pintor

João Antônio

Cronista pesquisa a essência do "carioca da gema"

Mario Pontes

O crítico mostra o que está faltando na crítica literária

Barbara Heliodora

A crítica se escandaliza com um projeto de lei que transforma todo intérprete em autor de uma obra

Plínio Doyle

Olga Savary visita o nosso maior anfitrião da literatura, o criador do *sabadoyle*

EDITORIAL

O Rio Artes presta neste número uma pequena homenagem a uma das brasileiras mais importantes deste século: a Dra. Nise da Silveira. Publica uma entrevista, feita com emoção, pela repórter Márcia Guimarães, que ficou, como todos que a conhecem, impressionada pela personalidade da mais ousada "psiquiatra" do país. Reproduz um texto de um livro, ainda inédito da Dra. Nise — *Cartas a Spinoza* — no qual discutindo sobre o imaginário com o filósofo holandês, ela apresenta a sua própria teoria e sua visão do problema. Republica um trecho de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos que, com sua escrita seca e contida de emoção, traça um perfil marcante da Dra. Nise, já amorosa de seus "loucos".

Por tudo que a Dra. Nise fez e vem fazendo a homenagem é pequena. Ela, praticamente, desmontou a estrutura hospitalar do saber psiquiátrico no Brasil, antecipando uma tendência mundial galvanizada por nomes

como os dos ingleses David Cooper e Ronald Laing e, na Itália, por Basaglia. Ou seja: a rede do saber psiquiátrico deixa o louco sem outra saída que não a de se consumir em sua própria doença. A bula da loucura é, de antemão, pronta. Instala pessoas, com seus pequenos surtos, numa cadeia de sofrimentos, da qual é impossível sair dela. O interno vira eterno: o louco é louco para sempre, entregue à inclemência de uma quimioterapia, que destrói suas atividades psíquicas, esvazia suas emoções e aniquila sua vontade. A Dra. Nise procurou acabar com este infundável paradoxo. Deu aos seus pacientes meios para que se expressassem, não verbalmente. Com pin-céis, tinta, papel, gesso, muitos que não tinham direito à expressão puderam ter a liberdade de se manifestar. Muitos, através da imagem, conseguiram "falar" de seus mais íntimos e amedrontados problemas. E muitos deixaram obras-primas, arte que nos toca porque vem da pro-

fundeza do nosso próprio ser.

É neste sentido que qualquer homenagem à Dra. Nise é pobre e pequena.

Num país onde a miséria, desnecessária e impiedosa, nos torna, todos nós, inumanos, a Dra. Nise, que não quis ser uma endinheirada psicanalista da neurose da classe média, mostrou que a autoridade ética do humanismo é uma coisa correta — ela, leitora de Spinoza, autor de uma ética. Ela, lutando contra tudo e contra todos, nos hospitais psiquiátricos, tornou-se uma figura épica, uma figura de bondade e seu gesto fica como uma doação inestimável para a cultura brasileira e mundial.

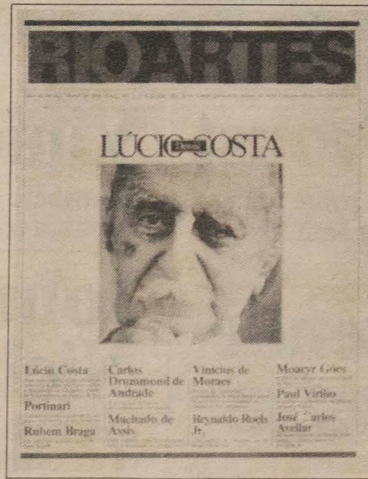
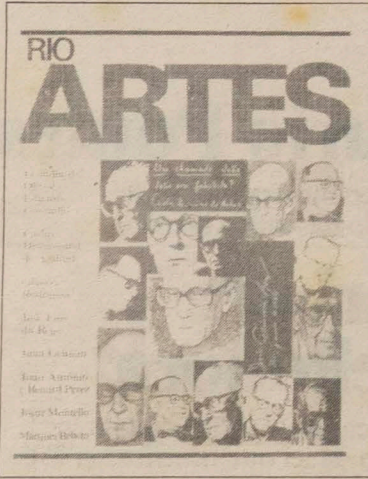
Por isto qualquer homenagem à Dra. Nise é pobre, pequena e escapa a tudo que ela fez. Não há dúvidas que as gerações futuras saberão honrá-la mais do que nós. O Rio Artes fez nesta edição, apenas um elogio a uma mulher que bravamente lutou e luta por um mundo melhor.

O editor



Colaboram nesta edição:

- Rachel Jardim**, escritora, autora de *O penhoar chinês* (Ed. José Olympio)
 - Renato Reis**, jornalista, redator da *Folha da terra*
 - Olga Savary**, jornalista, poeta, autora de *Antologia da nova poesia brasileira* (Ed. RioArte e Hipocampo)
 - Bruno Liberati**, jornalista, subeditor de arte do *Jornal do Brasil*
 - Lula**, desenhista, caricaturista do *Jornal do Brasil*
 - Graciliano Ramos**, escritor, autor de *São Bernardo*
 - Joel Birman**, psicanalista
 - Paulo Amador**, escritor, autor de *Pastoral de rua* (Ed. José Olympio)
 - Antonio Carlos Secchin**, poeta, crítico literário
 - Vera Foulain Figueiredo**, doutora em literatura brasileira
 - Bella Josef**, crítica literária, especialista em literatura espanhola
- Colaboradores fixos:** Barbara Heliodora (teatro); Cássio Loredano (ilustração); João Antônio (crônica); José Carlos Avellar (cinema); Mario Pontes (literatura) e Reynaldo Roels Jr. (artes plásticas)
- Capa:** Nise da Silveira/ fotografia de Lúcia Helena Zaremba
- O Rio Artes agradece para a realização deste dossiê a Dra. Nise da Silveira, Luis Carlos Mello, ao Museu Imagens do Inconsciente e a Casa das Palmeiras



Rio Artes
Ano 2 • n° 10 • Junho de 1993
Prefeito do Rio de Janeiro
César Maia
Secretária Municipal de Cultura
Helena Severo
Presidente do RIOARTE
Hélio Portocarrero

Editor: Wilson Coutinho
Redação: Márcia Guimarães, Olga Savary, Alberto Silva, e Natalício Barroso
Revisão: Yvonne Tati
Arte: Jacques Kalbournian
Arte Final: Robson Medeiros
Produção Administrativa: Lutz Garrot
Composição: Art Line

Fotolito e Impressão: Tribuna da Imprensa
Rio Artes, mensário de Arte e Cultura do Instituto Municipal de Arte e Cultura, RIOARTE.
Rua Rumânia 14, CEP 22.240-140 Laranjeiras, RJ, Brasil.

Dossiê sobre o livro
Na próxima edição do Rio Artes (n° 10) o leitor encontrará um dossiê sobre o livro, a sua história e o seu desenvolvimento; o surgimento das primeiras impressoras e a sua circulação como mercadoria e objeto de arte. Entrevistas importantes com livreiros, editores e escritores em evidência no momento.

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

O passeio de Proust no gótico

Influenciado pelo crítico inglês John Ruskin, Proust viajou em busca do tempo perdido através das catedrais góticas e as descrições delas na *Recherche* tornou sua obra semelhante a Chartres

Rachel Jardim

Marcel Proust penetrou no mundo do gótico levando consigo a lanterna mágica que, no seu quarto de criança em Illier, o fazia percorrer junto com Golo, castelos, torreões e pontes levadiças.

O encantamento que as visões desse mundo lhe proporcionou permaneceu

dentro dele enquanto viveu. E a fase de sua vida em que saiu a peregrinar munido de sua bíblia ruskeniana (que substituiu a mágica lanterna), talvez tenha sido a mais feliz de toda a sua existência. Era jovem, tinha ainda alguma saúde e encontrava na pedra esculpida a concretude, a perenidade, que as imagens

fugazes da lanterna não possuíam.

Proust conhece a obra de Ruskin aos 27 anos, apresentada por seu fiel amigo Robert de Billy, então jovem diplomata sediado em Londres.

Quando se começava a cultural, na Inglaterra, areligião da beleza, enquanto

os pré-rafaelitas empreendiam suas peregrinações ruskenianas, juravam eternamente fidelidade às idéias do novo esteta e faziam dele o seu profeta. Ruskin, na França, era praticamente desconhecido.

Billy empresta a Proust o livro de La Sizeranne Ruskin e a religião da beleza

que contém vários textos deste traduzidos para o francês. As "aubepines" de sua infância ali estão, descritas na sua configuração pétrea, num estilo que lembra os primórdios de Proust: "O vento do tempo" parecia ter arrancado algumas pétalas...

Proust é visto na cama segundo Cássio Loredano



Ensaio

As traduções em 1904 e 1906 dos ensaios ruskianos, *A Bíblia de Amiens* e *Sésamo e lírios*, foram um importante despertar de Proust para a literatura e obtiveram mais repercussão do que os seus primeiros livros



Cabeça de virgem, pormenor do Grupo da Visitação, da catedral de Rheims

Juntamente com a obra de Ruskin, Marcel conhece a de Emile Mâle, principian-do por *A arte religiosa do século XIII na França*, que o levou a se interessar sobretudo pelo gótico religioso francês, o qual considera a mais genuína manifestação do espírito francês.

As igrejas e catedrais que passam por toda a Recherche são a interpretação proustiana dessas duas vertentes principais: Ruskin e Emile Mâle.

Por volta de 1900, o jovem Marcel inicia suas excursões góticas começando pela catedral de Bouges, com seu pórtico coberto de "aubepines", indo depois ao encontro da de Amiens, munido da própria Bíblia de Ruskin, a qual haveria depois de traduzir. Em 1899 escreve seus primeiros artigos sobre arte, enveredando pelo gótico a partir de suas próprias peregrinações ruskianas. Acompanhado de Robert de Billy, Reynaldo Hohn, Marie Nordlinger, Bertrand de Fénelon, dos irmãos Bibesco e, às vezes, de sua mãe, esmiúça as igrejas e as catedrais. Vai até Veneza (onde confere a igreja de São Marcos, palmo a palmo, com as referências ruskianas) e Pádua, abstendo-se de ir a Florença, cidade por excelência proustiana, por causa do pólen das flores de Fiesole que provocaria sua asma. A descrição dos anjos voadores de Giotto que adornam o altar da capela de Scrovegni, em Pádua, contida na *Recherche*, constitui, a nosso ver, o texto mais original de toda a literatura referente à arte religiosa na História da Arte.

Em 1900, ano da morte de Ruskin, Proust escreveu no *Le Figaro* as mesmas palavras que este empregara a respeito de Turner, "é através desses olhos agora cerrados para sempre na sepultura que as gerações vindouras verão a natureza".

Ruskin pode ser chamado de poeta do gótico, daí sua afinidade com Proust. A linguagem por ele usada é muitas vezes igual a de Bergotte, eivada de encantadores preciosismos. Elstir, descrevendo a igreja de Balbec, fala como Ruskin escreve. As reflexões deste sobre a perenidade, sobre a efemeridade, sua constante percepção do passar do tempo que, segundo ele, poderia ser resgatado apenas pela arte (embora em *Praeteri-*

ta se refira também a memória) são um manancial subterrâneo que se infiltra por toda a *Recherche*. O conhecimento do gótico de Proust partiu de Ruskin e Mâle mas é o espírito do primeiro que está presente em toda a sua obra.

O profeta do belo viveu bastante, mas não conseguiu superar seu próprio esteticismo. Proust buscava algo mais e o encontrou. Mas, sem o gótico e sem o encontro com Ruskin certamente a *Recherche* não seria o que é.

As traduções em 1904 e 1906 dos ensaios ruskianos, *A Bíblia de Amiens* e *Sésamo e lírios*, foram um importante despertar de Proust para a literatura e obtiveram, ambas, mais respeito do que suas obras literárias iniciais. Nos prefácios que escreveu para essas traduções demonstra toda a sua capacidade de ensafsta, sobretudo em *Sur la lecture* (que apresenta *Sésamo e lírios*), onde consegue fazer algo original, criando uma espécie de geografia da leitura, falando dos lugares que ficam

eternamente transfigurados pelos livros que neles lemos, experiência vivida pelo narrador menino de Combray.

A paixão por Ruskin parece que impregna também os personagens proustianos. Swann, Bergotte, Odette de Crécy, Gilberte, Madame Verdurin com seu pequeno núcleo, empreendem verdadeiras peregrinações ruskianas pela França. As descrições de igrejas e catedrais constituem um dos mais interessantes e mais originais aspectos da *Recherche*. O autor faz curiosas apropriações de Chartres, Amiens, Rheims, Saint Loup de Naud, Laon, da igreja de Vézelay, entre outras, dando um toque pessoal e absolutamente *rechercheano* a essas igrejas, inserindo-as magistralmente no contexto do seu livro. Essas descrições, se isoladas, constituiriam um estudo seguro da estética proustiana, da mesma forma que a identificação dos pintores que compõem a figura de Elstir, levam, de outra maneira, a revelação dessa mesma estética. A descrição da igreja de



Acima do casario da cidade, a catedral de Chartres fica no alto de uma colina

Um pequeno cofre explica toda a concepção de uma igreja, da mesma forma que as *madeirines*, a xícara de chá, os guardanapos engomados, desvendam a dimensão do tempo. Um pedaço de muro amarelo mostra o fracasso de Bergotte



Retrato de Proust por Émile Blanche

Saint-André-des-Champs, por exemplo, parece fundir a duquesa de Guermantes com a cozinheira Françoise, as orquídeas de Odette de Crécy com as "aubepines" de Combray. Vejamos "como era francesa aquela igreja! Acima da porta, os santos, os reis cavaleiros com sua flor-de-lis na mão; cenas de núpcias

e funerais eram apresentados como podiam ser na alma de Françoise. O escultor também havia inserido certas anedotas relativas a Aristóteles e Virgílio, do mesmo modo que, na cozinha, falava à vontade de São Luís, como se também o tivesse conhecido pessoalmente e, em geral, para desmerecer meus avós, que considerava menos justos".

A igreja de Saint Hilaire, em Combray, é apresentada como "simples cidadã de Combray, que poderia ter o seu número na rua e onde o carteiro poderia parar de manhã. Havia, no entanto, diz ele, entre a igreja e tudo que não fosse ela, uma demarcação que meu espírito jamais conseguiu franquear".

Outro texto básico para a compreensão da estética proustiana é o que se refere a igreja persa de Balbec, inspirada nas notas de Emile Mâle sobre a igreja de Vézelay, "deliciosa mesquita cristã", segundo este. Em certa frase contida nas explicações de Elstir ao narrador sobre a igreja, há uma chave pa-

ra a compreensão global da *Recherche* "algumas partes dela são tão orientais, que não basta, para explicá-las, a persistência das tradições orientais na Europa. O escultor deve ter copiado algum cofre trazido pelos navegadores".

Todo o universo de Proust se deflagra, assim, a partir de detalhes mínimos, quase imperceptíveis, inseridos no texto. Um pequeno cofre explica toda a concepção de uma igreja, da mesma forma que as *madeirines*, a xícara de chá, os guardanapos engomados, desvendam a dimensão do tempo. O "petit pan de mur jaune" revela a Bergotte, em fração de segundos, as falhas de sua própria obra, levando-o a morrer diante dele.

A *Recherche* inteira está impregnada de igrejas, torres, campanários que constituem verdadeiros signos, verdadeiras pistas para a sua compreensão. Nos campanários de Martinville e Vieuvicque está a síntese dos problemas do Tempo e do Espaço abordados ao longo do livro.

Pela quantidade de revelações, signos, metáforas, o estudo e a leitura da *Recherche* constitui uma fonte inesgotável. Ao fim de cada leitura tem-se a impressão de se ter caminhado séculos no tempo. Quando pegamos, de novo, o livro, a sensação pode ser o contrário, a de que o tempo não passou enquanto paramos de ler. Reentramos no livro como se nunca tivéssemos dele saído.

Proust comparou, ele mesmo, sua obra a uma catedral gótica, confessando que assim a concebeu. Uma dessas catedrais que parecem ter nascido imutáveis, mas às quais foram se acrescentando, pelos séculos afora, naves, cúpulas, torres, vitrais.

Se pela grandeza da construção o escritor a comparou a uma catedral gótica, pela quantidade de detalhes — chaves, que envolvem o cotidiano aparentemente mais prosaico, comparou-a também a um vestido. Um vestido que as costureirinhas tão amadas por Swann coziam com agulha fina e, nos quais, as golas, os punhos, os botões, formavam um conjunto arquitetônico irrepreensível.

O percurso das igrejas e catedrais em Marcel Proust deixa, no leitor, essas duas visões.



Detalhe do pórtico da catedral de Amiens de 1230



Coro oriental da catedral de Rheims, que foi terminado por volta de 1241

José Resende

Com uma exposição na Galeria Paulo Fernandes, o escultor paulista exhibe obras refinadas, mostra que não tem nada a ver com o romantismo de Joseph Beuys e se destaca como um dos principais artistas brasileiro

Reynaldo Roels Jr.

Caso sob muitos aspectos admirável o do paulista José Resende, atualmente com uma exposição de esculturas na Galeria Paulo Fernandes (Rio): Resende começou a carreira em São Paulo nos anos 70 ao lado de Luís Paulo Baravelli e Carlos Fajardo, entre outros, criando o Grupo Rex e mais tarde a Escola Brasil. Naquele primeiro período, Resende fez tanto pinturas quanto esculturas. Hoje, com uma trajetória consolidada na escultura, é difícil associarmos sua antiga pintura ao artista atual. Mesmo levando em consideração que a pintura estava sendo colocada em xeque naquele momento, a dissociação atual de Resende com aquela linguagem é tamanha para o nosso olhar de hoje que custa a crer que se trate do mesmo artista. O fato de um pintor se aventurar pela escultura não é inédito. Afinal, muitos e bons pintores já se dedicaram intensivamente à escultura (Matisse e Picasso, por exemplo, embora nenhum dos dois tivesse assumido a

passagem de maneira definitiva). Em especial nos anos 70, quando a pintura não gozou de tanto prestígio assim, a atitude de Resende pode parecer quase "natural". Mas o que inicialmente parece apenas um desvio de percurso se transforma em assunto bem mais sério quando nos deparamos com dois fatores: um exterior ao próprio José Resende, outro que diz respeito às suas qualidades propriamente artísticas.

O primeiro fator se refere a ele ter feito tal passagem em meio a uma crise ou, quando menos, a uma problematização da escultura enquanto "gênero": certamente, os anos 70 problematizaram tudo, pintura e escultura igualmente. Resende não teve receio desta problematização e afirmou a escultura como procedimento perfeitamente legítimo e com uma certeza incomum naquela época de incertezas. A pintura, por sua vez, e pelo seu próprio desenvolvimento ao longo dos últimos anos, tendeu a se "desproblematizar" (talvez fosse melhor dizer, se reafirmou enquanto especificidade), ao passo que a escultura sofreu um processo crescente e inverso de quase diluição que, ora faz dela uma "escultura" propriamente dita, no sentido tradicional do termo, ora um "objeto" no sentido não-tradicional do termo —



Pedras e fio de couro, 1980

A verdade é que Beuys é um herdeiro da antiarte (para quem, aliás, a distinção entre escultura e objeto é irrelevante), enquanto Resende é um legítimo herdeiro da escultura que tem origem em Picasso, em Brancusi, no construtivismo russo e em Giacometti: uma tradição positiva

e, quando a indefinição é demasiada, recorre-se imediatamente à noção de "3-D" para não ter que dar maiores explicações. O que indica as dificuldades que Resende precisou enfrentar. Utilizando ferro, pedra, borracha e madeira, Resende estabeleceu de imediato os procedimentos que iriam orientar sua escultura ao longo dos anos seguintes. Basta ver o caminho inverso de Amílcar de Castro que, da escultura, passou para o desenho nos últimos anos e, em seguida, à pintura (embora mais uma vez não de modo definitivo, e ele continua sendo um grande escultor), para nos darmos conta de ser este um caminho menos suscetível e delicado.

O segundo fator tem a ver com a obra de Resende propriamente dita. Escultor à primeira vista preocupado com a pura materialidade da obra (e, nesse sentido, o antípoda de um Tunga, por exemplo), por outro lado seu trabalho se impõe com uma plasticidade de tal modo clara e convincente, que a primeira impressão logo se desloca para a inteligência com que o artista elaborou as articulações formais dos trabalhos. Ali se passa algo que escapa por completo à simples objetividade do material, impondo-se como pensamento artístico no seu sentido pleno. Os procedimentos são simples, mesmo os dos cortes e dobras da placa de metal com que

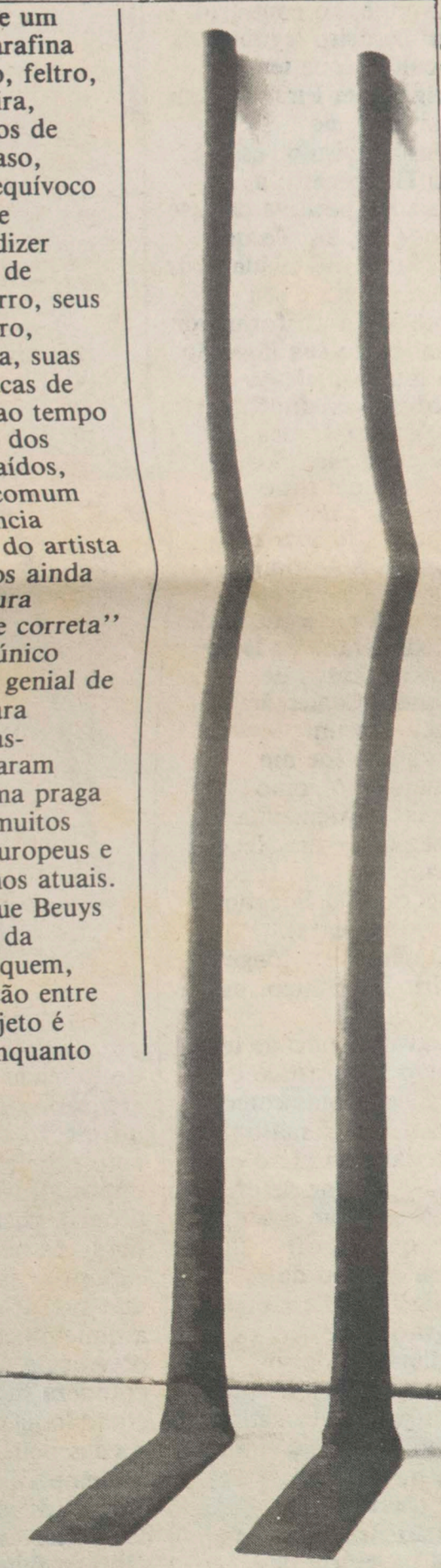
Resende construiu a "vênus" exposta do lado de fora da galeria. Trabalho de dimensões monumentais, ele ironicamente remete à velha noção de estatuária, mas seu tratamento espacial simultaneamente rejeita tal associação. As demais obras expostas, ao contrário, impõem um entendimento de escultura em toda a sua especificidade: qual seja, sujeitar o material tridimensional antes amorfo a um raciocínio plástico plenamente realizado. E, mais uma vez à diferença da "vênus", os outros trabalhos têm em comum o cilindro como ponto de partida: em couro e parafina, em vergalhão de ferro e tecido, ou simplesmente cilindros metálicos articulados ou dobrados. Neste sentido, os procedimentos de Resende se aproximam das manobras do próprio Amílcar de Castro, já mencionado, e de Iole de Freitas, outros dois escultores brasileiros que enfrentam desafios formais bastante próximos aos de Resende, em que pesem todas as diferenças entre os três. (Em comum, há o processo de sujeitar a uma vontade plástica, através de um gesto, materiais em princípio resistentes à sua livre manipulação).

Já algumas vezes se falou de uma aproximação entre José Resende e o alemão Joseph Beuys: materiais

graxos (banha de um lado, cera ou parafina de outro), couro, feltro, borracha, madeira, chapas e cilindros de metal etc. No caso, trata-se de um equívoco completo. O que Resende tem a dizer com seus canos de chumbo e de ferro, seus cilindros de feltro, couro e parafina, suas "vênus" de placas de ferro expostas ao tempo e aos atropelos dos passantes distraídos, nada têm em comum com a onisciência individualista do artista alemão, menos ainda com sua postura "politicamente correta" (este talvez o único senão na obra genial de Beuys) que, para evitarmos meias-palavras, acabaram tornando-se uma praga na prática de muitos bons artistas europeus e norte-americanos atuais. A verdade é que Beuys é um herdeiro da antiarte (para quem, aliás, a distinção entre escultura e objeto é irrelevante), enquanto



Ferro e cobre, 1980



Cobre e latão, 1988

Resende sabe ser um artista moderno — ainda e legitimamente moderno —, que não faz concessões de espécie alguma às saídas fáceis com que se tentou resolver complexos impasses da nossa herança cultural: ou seja, nossa tradição racionalista. Isto não é pouco em um momento tão crítico

Resende, ao contrário, é um herdeiro legítimo da escultura que tem origem em Picasso e em Brancusi, no construtivismo russo e em Giacometti: a tradição positiva da arte moderna, aquela que afirma a objetividade da obra e todo o seu potencial transformador quando de sua inserção no mundo. (Beuys também acreditava em tal potencial, mas os seus eram métodos negativos em tudo opostos aos de Resende). Ao mar com as aparentes — porque falsas — semelhanças entre uma meia dúzia de procedimentos de Beuys e outros tantos de Resende. O alemão, aquele era um romântico (de um romantismo como apenas a Alemanha foi capaz de gerar: Hegel e Nietzsche, Caspar Friedrich ou Böcklin, pouco importa).

Resende está longe do delírio romântico, não se vê como o extravasamento de um sujeito apriorístico e onisciente, mas como alguém que toma um material e ensaia o que aquilo é capaz de dizer por si só, com a simples (mas quão sutil) intermediação da inteligência. Sem uma biografia que seja o fundamento de sua obra, sem uma literatura que seja a justificativa de um trabalho, sem uma trajetória sem a qual o artista não exista (e quão Beuys necessita desta trajetória para ser entendido!). Cada peça

Miguel Rio Branco



Ferro e couro, 1977

de Resende é, ao contrário, uma afirmação em si mesma, auto-suficiente e que se impõe através de sua própria existência como obra. As peças da exposição são poucas, mas preenchem o espaço arquitetônico com uma presença e uma grandeza (note-se, não grandiloquência) que apenas poucos escultores contemporâneos brasileiros são capazes de igualar, ainda que não nos falem bons escultores.

A exposição carioca (com obras inéditas, além de algumas que Resende apresentou na Bienal de Veneza e da Documenta de Kassel) foi acompanhada do lançamento de um livro de Ronaldo Brito sobre o artista. Como sempre, mesmo que por vezes aparentemente provocador, Ronaldo Brito é um crítico que raramente se manifesta mas, quando o faz, é porque tem boas razões. Resende é certamente uma delas. Ronaldo

tenta explicar por quê: e “tentar”, no caso, deve ser entendido não pejorativamente, mas positivamente, uma vez que seria temerário supor que um único texto seja capaz de esgotar as possibilidades de análise de um artista ou de uma obra. Mas uma única passagem do que escreveu Brito sobre Resende já em si merece mais do que uma simples reflexão: “Pressionada pelo ‘consenso’ que decreta a exaustão e a

incomunicabilidade das linguagens revolucionárias modernas, uma escultura que aciona uma reflexividade operatória só dispõe de uma saída coerente — tentar provar, pela prática, o contrário”. Poucas palavras, mas suficientes para provocar no espectador/leitor minimamente atento um recuo frente ao discurso que se tornou corrente entre uma certa intelectualidade local (que ocorre há pelo menos dez anos mas que ainda hoje é um recurso pervasivo — e invasivo — em muitos textos sobre arte) a respeito das relações entre nós e a modernidade. Este, talvez, a grande virtude do texto de Brito sobre José Resende e o grande “trunfo na manga” do escultor: o de Resende saber ser um artista moderno — ainda e legitimamente moderno —, que não faz concessões de espécie alguma às saídas fáceis com que se tentou resolver impasses complexos da nossa herança cultural: ou seja, nossa tradição racionalista. Não é pouco, e que diferença isto faz em um momento em que a dúvida cartesiana é perversamente transformada em ceticismo (ou cinismo?) oportunista, que só serve para jogar poeira nos olhos e alimentar atitudes no melhor dos casos ingênuas...

instituto

Arquitetura

Um projeto inacabado

Em Campo Grande, uma obra de Affonso Reidy, o Teatro Rural do Estudante tem apenas as suas fundações. O prefeito César Maia e a Secretária de Cultura, Helena Severo, estudam a conclusão da obra

Renato Reis

A iniciativa da prefeitura da cidade, de reaproveitar a primeira lona utilizada na ECO 92 para reativar o Teatro de Arena Elza Osborne, em Campo Grande, abre a perspectiva da retomada de outro importante projeto contíguo àquele espaço. Trata-se do Teatro Rural do Estudante, concebido pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy, cujas obras foram paralisadas há cerca de 36 anos por insuficiência de recursos.

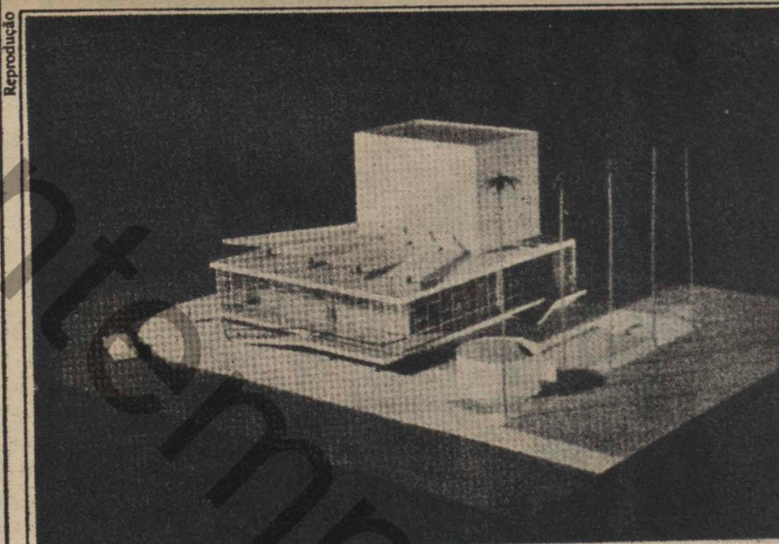
Impressionados com as condições em que se encontra a fundação da obra, e, sobretudo, atentos à possibilidade de aumentar a oferta cultural à população local, o prefeito César Maia e a Secretária Municipal de Cultura, Helena Severo, prometeram estudar a possibilidade de conclusão das obras.

Tamanha movimentação possibilitou a arregimentação da comunidade no sentido de se conseguir um local para os ensaios e encontros do grupo. A área fora doada pela família proprietária das terras. O custo da construção ficou sob a responsabilidade da Administradora Regional Elza Osborne, que acabou, homenageada, emprestando seu nome ao Teatro de Arena. A concepção arquitetônica coube a Affonso Eduardo Reidy.

Como diz a minuta consultada nos arquivos do Museu de Arte Moderna, a proposta de construção do Teatro Rural do Estudante visa o atendimento a todos aqueles que se interessam pela arte de representar, servindo de ponto de encontro e de laboratório aos artistas da região. Nesse sentido, Reidy projetou um pal-



Affonso Eduardo Reidy, arquiteto do MAM



Maquete do Teatro Rural do Estudante

Década de 50. A Zona Rural (hoje Zona Oeste) vivia momentos artístico-culturais efervescentes. A companhia Teatro Rural do Estudante, formada por jovens entusiastas do teatro, desenvolvia um trabalho que marcou época. Os áureos tempos do grupo incluíam importantes participações em concursos nacionais. A peça *Zé do Pato*, sobre a vida de José do Patrocínio, escrita pela ex-Administradora Regional do Bairro, Elza Osborne, recebeu 9 dos 11 prêmios disputados no I Festival Nacional de Teatro de Recife. O Teatro Rural do Estudante possuía a primeira mulher a atuar em teatro na Zona Rural do Rio, a atriz Regina Pierini.

co de 14 metros de largura, 9 metros de profundidade e 11,70 metros de altura livre para a movimentação de cenários. A boca de cena tem abertura máxima de 7,50 m por 41 m. O teatro, com capacidade para aproximadamente 230 pessoas, tem, de acordo com o projeto, a particularidade de, em épocas de festa, poder ser transformado num salão, através do rebaixo da plateia e palco. No subsolo, ficam os camarins e demais dependências de serviço do teatro, bem como uma cantina.

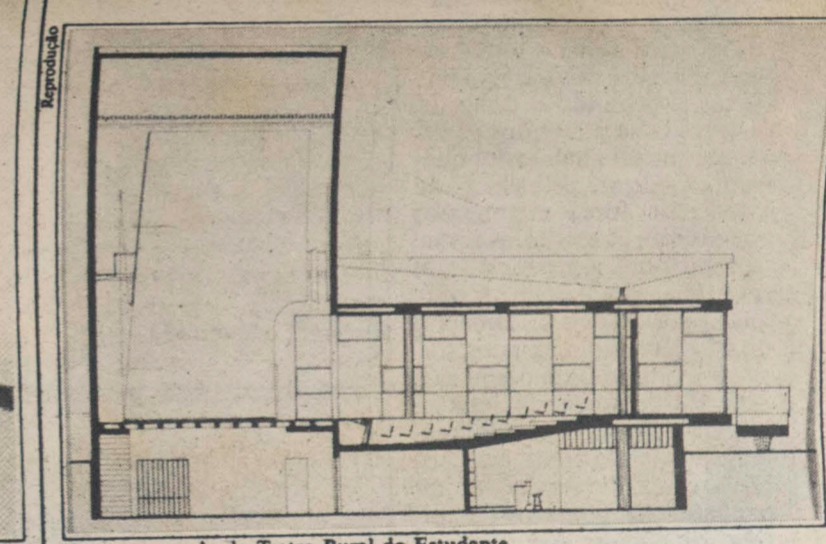
Contudo, dificuldades econômicas impediram que as obras fossem concluídas, ficando a parte iniciada, durante três décadas, servindo de criadouro

da prefeitura, parece ter seus ditados. A apreçoada política de descentralização de ofertas artístico-culturais é a grande responsável pela contingência.

Considerado um dos expoentes da moderna arquitetura brasileira, juntamente com Lucio Costa e Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, ao contrário do que muitos pensam, não é brasileiro. É francês, nascido em Paris. Seu pai, um engenheiro britânico enviado ao Brasil para trabalhar numa companhia telegráfica da Inglaterra, casou-se com uma brasileira, filha de um arquiteto italiano, residente no Brasil. A criação brasileira, porém, fê-lo sentir-se nato, por conta de sua vivência e formação no país.

Formado em 1930, desde o início sua carreira profissional caracterizou-se pelo ineditismo de suas idéias, algumas das

quais consideradas insensatas e subversivas. As dificuldades de início da carreira somente no próprio escritório abriram perspectiva no serviço público municipal do Rio de Janeiro, em que pôde exercitar seu estilo com liberdade. Convidado, integrou a equipe de Lucio Costa, compartilhando vivência profissional com o próprio Lucio e com Niemeyer, participando do chamado “núcleo da arquitetura brasileira.” Conciliando a atividade particular com a dedicação ao serviço público, teve destacada participação em programas voltados para a habitação coletiva, de cunho eminentemente social, projetando conjuntos residenciais em Jacarepaguá, Tijuca, Gávea, Itaipava, além do famoso conjunto do Pedregulho, em forma de S — um marco da utopia social dos anos 50.



Corte em escala do Teatro Rural do Estudante



A cúpula de lona utilizada na ECO 92 serviu para reativar o Teatro de Arena em Campo Grande

Um anfitrião da literatura

Advogado e colecionador, Plínio Doyle é um dos nomes mais queridos da literatura brasileira. Além de sua coleção de 25 mil volumes, ele foi o recepcionista do sarau mais famoso do Rio: o sabadoyle

Olga Savary

Sabadoyle? O que significa este nome meio cabalístico, como, quando e onde? Por que razão a imprensa volta e meia se ocupa destas ipanemenses reuniões literárias? É o anfitrião delas, Plínio Doyle, quem aclara o mistério. Tudo começou em um Natal de 1964, precisamente no dia 25 de dezembro. Carlos Drummond de Andrade foi o primeiro, dando partida para esta confraria que ano que vem completará 30 anos, conhecida como "a outra academia, mas sem fardão". Habitado a consultar publicações, manipulador assíduo de revistas e jornais antigos, dos alfarrábios da Biblioteca Nacional o poeta telefona a Plínio (então advogado orientador quando da venda de sua casa no famoso endereço da Rua Joaquim Nabuco 81, em Copacabana) para pesquisar a coleção de livros e revistas do amigo. Drummond foi essa primeira vez, voltando no próximo sábado. Dai para a visita todos os sábados foi um pulo. E não parou mais. Segundo o dono da casa, conta-se nos dedos as vezes em que este hábito foi quebrado, a não ser pelo chamado motivo de força maior. Aos poucos outros escritores foram se chegando, agregando-se às reuniões, habituais (como CDA) e eventuais à residência do advogado-colecionador, fosse com o intuito de pesquisa à notável coleção ou simplesmente para bate-papo ameno e inteligente, tendo como combustível o cafezinho servido, acompanhado dos biscoitos de araruta, distraindo as bocas que não param de palestrar, em meio às preciosidades doyleanas.

De fato, raríssimas vezes Drummond — e os que vieram depois — falharam às "charlas sabatinas", como o poeta veio a chamar estas reuniões, realizadas das 15 às 18 horas, ponteadas pela fraternidade e ausência de arestas, sempre cheias de bom humor e senso de humor (que, como se sabe, são dois departamentos diversos). Lá contam-se piadas e *causos* ligados ao meio literário e cultural do país, sempre com muita verve, dignidade e respeito humano aos presentes e ausentes. Aliás, a casa de Plínio aos sábados e a de Aníbal Machado aos domingos eram as únicas casas frequentadas por CDA.



Plínio Doyle, visto por Bruno Liberati

Com este, Alphonsus de Guimaraens Filho e Pedro Nava conspiravam à parte, na chamada "bancada mineira".

Américo Jacobina Lacombe, Joaquim Inojosa, Homero Sena (mais tarde organizador da

publicação *História de uma confraria literária: o sabadoyle*), Homero Homem, Raul Lima, Maximiano de Carvalho e Silva (professor e especialista em Manuel Bandeira), Gilberto Mendonça Teles, Abel Pereira

(dos mais antigos haicaístas brasileiros), Mário Luz e Olímpio Matos são alguns dos companheiros constantes. O caricaturista Alvarus, pseudônimo de Alvaro Cotrim, reunia a seu redor os amantes do riso, contan-

do piadas o tempo todo. Raul Bopp (autor de *Cobra Norato* e personagem dos baluartes do Modernismo) foi quem nomeou mais tarde, num feliz achado, dizendo: "se é aos sábados, na casa de um cidadão chamado Plínio Doyle, só pode ser chamada a reunião de sabadoyle." Inicialmente um pouco Clube do Bofinha, só depois incorporou o elemento feminino, afirma Olímpio Matos, bibliotecário de Plínio e da Biblioteca Nacional, que esta que vos escreve foi a primeira sabadoyleana, que veio só, como escritora, sem acompanhar ninguém.

Desde a adolescência Plínio tomou gosto pelo livro, o que veio a dar em paixão pela vida inteira. Quando o pai morreu, em 1930, deixou-lhe coleção da revista literária e científica *Kosmos*, editada de 1904 a 1909, no Rio de Janeiro, bem diagramada em excelente papel, com fotos, tendo Olavo Bilac e Gonzaga Duque como redatores. Cada livro tem sua história e os de Plínio contam o Brasil, especializados que são em literatura do nosso país. Mostrou-me ele certa vez um de Edgar Rice Burroughs, criador de Tarzan e que só estava na estante por ter sido traduzido por Manuel Bandeira. Só assim entrava o livro estrangeiro em sua coleção. Alguns tinham várias edições e eram bem raros, como as primeiras tiragens de Machado de Assis.

Ele só perdeu dois livros na vida: *A bagaceira*, primeira edição de José Américo de Almeida, e *O canalha*, de Figueiredo Pimentel (romancista, da turma de Bilac, Pardal Mallet, Paula Ney, Coelho Neto, uma máfia literária da época, que fez um *marketing* super bem bolado na barca de Niterói, largando chapéu, bengala e uma carta no bolso da capa com a história de *O suicida*, 1895, que seria lançado no dia posterior. Burburinho e sensação nos jornais, foi um sucesso. Morreu louco no hospital de alienados, em 1914). Wilson Martins, que foi professor nos Estados Unidos, sempre que vinha ao Brasil assinava ponto na casa de Plínio. Com *O canalha* emprestado, telefona dizendo-se ele sim um canalha, ao que respondeu o colecionador: "Você é quem está dizendo e não costume desmentir ninguém. Mas por que?" É que num dia de chuva Wilson

Cada livro tem a sua história. Plínio, por exemplo, tem um de Edgar Rice Burroughs, o criador de Tarzan, que está na sua coleção por causa do tradutor: Manuel Bandeira

perdeu-o dentro de um táxi. Boto até anúncio no jornal e nada, nunca mais apareceu o livro.

Plínio Doyle, carioca, nasceu em 1906, advogado, é fundador (com Homero Homem e Adonias Filho) do Sindicato de Escritores do Rio de Janeiro. Embora tenha publicado *Bibliografia de e sobre Guimarães Rosa* (Ed. José Olympio, 1968), *76 histórias de revistas e jornais literários* (MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976) e *Bibliografia de Pedro Calmon*, prefere que não o classifiquem como escritor. Colecionador durante 60 anos da maior bi-

Em toda a sua vida, Plínio só perdeu dois livros: A primeira edição de *A bagaceira* e *O canalha*, de Figueiredo Pimentel. Este último perdido em um dia de chuva, em um táxi, pelo crítico Wilson Martins, que botou até anúncio em jornal, mas *O canalha* nunca apareceu

biblioteca de literatura brasileira, formada de 25 mil volumes, vendida em 1988 à Fundação Casa de Rui Barbosa, ai ele criou o Arquivo Museu de Literatura, que este ano está fazendo 20 anos. A ideia partiu de Plínio e Drummond, ambos com suas filhas únicas residindo no exterior (Sonia, funcionária do Ministério de Relações Exteriores desde 63, e Maria Julieta, escritora e dirigindo o Centro de Estudos Brasileiros em Buenos Aires até seu retorno ao Brasil, onde faleceu).

Fundadores desta entidade que preserva a memória literária do país, lá são encontrados os arquivos particulares do pró-

prio Drummond, Bandeira, Murilo Araújo, Vinicius de Moraes, Lúcio Cardoso, Sérgio Porto, Gonzaga Duque (contista, romancista, autor de *Mocidade morta* e *Arte Brasileira*), entre outros. Os arquivos de Clarice Lispector são enriquecidos pelas pinturas soturnas da escritora, e os de Pedro Nava e Cornélio Pena pelos belos desenhos de ambos (o último também colecionador de caixinhas de música). O arquivo do poeta Francisco Inácio Peixoto, Plínio foi buscar pessoalmente em Minas. Humanista, dono do exemplar Colégio de Cataguases, que formou entre outros Chico Buarque de Holanda, Peixoto notabilizou sua cidade pelo amor à cultura e por ser possuidora de relevantes obras de arte adquiridas por ele, inclusive o imenso painel de Portinari ocupando toda uma parede do colégio e hoje pertencente ao Palácio Bandeirante, em São Paulo.

De escritores vivos há os arquivos de Antonio Carlos Villaça, Maria José de Queiroz e o meu. A memória literária foi preservada, a partir de 1972, nas atas, que registram os principais eventos culturais da cidade e do país, aniversários e falecimentos. A primeira ata foi escrita em versos por Alphonsus de Guimaraens. As atas já chegaram a 1000, reunidas em vários volumes finamente encadernados em pergaminho por Ernesto Berger, pai do sabadoyleano Paulo Berger, médico e historiador. Estes, por sua vez, gravados a ouro na lombada: *Barão 74*. Ponto inicial das reuniões, logo a casa da Barão de Jaguaripe 62, de dois andares, o último dos quais ocupado pela biblioteca, ficou pequena para os livros, transbordantes, a exigir espaço próprio. Plínio transferiu-os para espaçoso apartamento de edifício contíguo na mesma rua, nº 74, 2º andar, cobertas literalmente todas as paredes de estantes com fileira dupla de livros, tendo-os até no banheiro e onde os pesquisadores brasileiros e estrangeiros teriam ambiente mais funcional e livre para as consultas. Hoje, vendida a coleção, os sabadoyles continuam, na Epitácio Pessoa, Jardim de Alá, no mesmo bairro a que Plínio é fiel e que o faz, nos seus 86 anos, o verdadeiro garoto de Ipanema.

O último parceiro de Vinicius

O compositor Toquinho relembra sua parceria com o poeta numa época em que Vinicius estava por baixo, desacreditado, sem dinheiro e com problemas

Márcia Guimarães

La vita, amico, è l'arte dell'incontro foi mais que um premiadíssimo disco gravado na Itália, em 1969, por Vinicius de Moraes, Ungaretti e Sergio Endri-go. Ao fundo, alinhavando vozes e versos, um rapaz de 22 anos dedilhava o violão carregado de ressonâncias tropicais. Vinicius ouviu aquilo já no Brasil, muito bem instalado em sua amada banheira e perguntou: "Quem é esse moço que toca um violão tão bonito? Chame-me pra trabalhar comigo!" Ali começava a arte de um encontro que durou dez anos, entre o jovem instrumentista Antonio Pecci Filho e o mais amado dos poetas contemporâneos brasileiros. Uma parceria feita de paixão e alegria que rendeu trinta discos, cento e vinte canções e mais de mil *shows* por todo o país e exterior. *Ali começava Toquinho & Vinicius*.

Doze anos após a morte do poeta, Toquinho — hoje com 46 anos — relembra histórias onde se mesclam doçura e irreverência: "Nossa parceria era um casamento sem sexo", brinca. Eram, alternadamente, pai e filho, irmãos e amigos. Ambos tinham o que o outro precisava. Vinicius significava o aval de prestígio, o homem experiente, o endosso de qualidade. Toquinho trazia a juventude, a vitalidade, a energia criativa. E as músicas brotavam em meio à celebração do encontro em que a composição vinha sempre em segundo lugar: "Em primeiro vinha a amizade, a farrá, a festa, o porre".

A guinada radical da trajetória de Vinicius de Moraes na MPB com a formação da dupla causou escândalo nos arraiais da intelectualidade oficial, encastelada no Rio de Janeiro. Para Toquinho, aquele grupo que havia aposentado o poeta acreditando que ele já tinha dado o que tinha que dar, não perdoou a parceria e recebeu com má vontade e frieza um trabalho que contrariava tudo que Vinicius havia feito até então. "A bossa-nova estava em declínio e o intimismo, em baixa", diz Toquinho. Era o tempo de Antonio Carlos & Jocaifi, de Jorge Ben com *Pais tropical* e *Que maravilha*, de Paulinho da Viola arrastando o rio que passou em nossas vidas. A MPB extrovertia-se na ascensão do samba. E quando *Na tonga da miron-*

ga do cabulê estourou nas paradas musicais abrindo espaço a dezenas de sucessos estrondosos que sedimentaram o caminho da dupla, a crítica torceu o nariz. "Vinicius estava sem dinheiro e com problemas. E me chamou para fazer um *show* na Argentina ao lado de uma baianinha que ele havia conhecido recentemente, a Maria Creuza. Lá eles ainda assimilavam a bossa-nova. Na verdade, Vini-

Foram dez anos, vividos com paixão, muita ciúme, muita briga e também muita alegria

cius já nem tinha intenção de voltar a trabalhar no Brasil". Com a formação da parceria, Vinicius descobriu o *timing* de palco, o *showman*, o ator, o vendedor de discos. "Ele soltou a franga", ri Toquinho, lembrando um samba que andou de boca em boca em que o poeta reconsidera o valor intuitivo da vida: "O be-a-bá, não dá pra ninguém saber/ Por que que há/ Quem lê e não sabe amar/ Quem ama e não sabe ler".

Foram dez anos intensos, vividos lado a lado com paixão, ciúme, briga e muita diversão. E não podia ser de outro jeito, que Vinicius não era homem de relações mornas, de banhos-maria. Viviam em permanente estado da criatividade, fazendo música em bares de hotéis, aeroportos, de madrugada ou de dia: "Quando a gente acabava um disco, já tinha a metade de outro, pronta." Profissional, cumpria horários e compromissos com uma rigidez britânica. Bem-nascido, bem-criado, polido e diplomata, Vinicius tinha muito mais que uma gentileza e uma elegância naturais. Tinha categoria para viver: "Tudo nele era nobre", afirma Toquinho. Era doce e agressivo. E, sobretudo, dotado de um extraordinário senso de justiça: "Quando percebia qualquer situação injusta à volta dele, ficava fora de si."

Avesso ao folclore construído em torno de Vinicius — "sem-

pre detestei essa coisa de *poetinha, poetinha!*" — Toquinho afirma que a base do relacionamento vital de ambos se apoiava no respeito à integridade de cada um: "Vinicius sabia disso, e gostava. Tinha uma perspicácia impressionante e num olhar, radiografava a alma da pessoa. Mas gostava, apesar de tudo, de ser o centro das atenções. E o era, sem nenhum esforço." O parceiro e amigo de dez anos desmistifica alguns pressupostos sobre Vinicius de Moraes, um deles o de que teria morrido de cirrose hepática, em consequência do excesso de álcool: "Vinicius não tinha nada no fígado. O fumo o matou. Ele controlava a bebida muito bem, se cuidava, se alimentava, passava longas temporadas sóbrio. O álcool nunca foi um problema na vida dele."

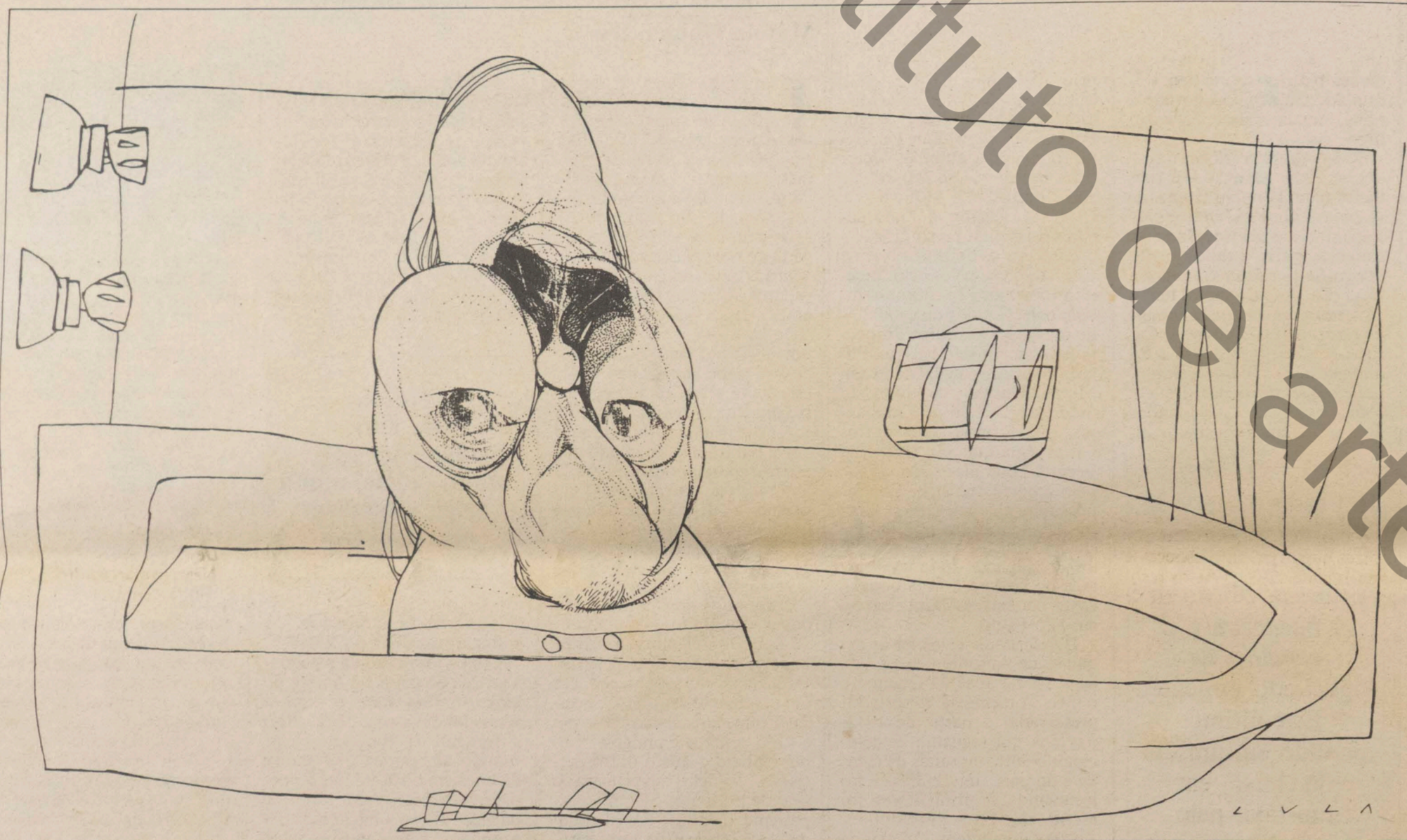
As brigas atravessavam a parceria, esquentavam ânimos, enfiavam o rapaz com sangue italiano nas veias: "Vinicius era muito ciumento de mim. E eu, dele." Certa vez, porque Toquinho deixara de comparecer a um programa de entrevistas do Tarso de Castro, Vinicius aprontou um enorme escândalo público do tipo "quem você pensa que é?". Furioso, Toquinho reconsidera o valor intuitivo da vida: "O be-a-bá, não dá pra ninguém saber/ Por que que há/ Quem lê e não sabe amar/ Quem ama e não sabe ler".

Foram dez anos intensos, vividos lado a lado com paixão, ciúme, briga e muita diversão. E não podia ser de outro jeito, que Vinicius não era homem de relações mornas, de banhos-maria. Viviam em permanente estado da criatividade, fazendo música em bares de hotéis, aeroportos, de madrugada ou de dia: "Quando a gente acabava um disco, já tinha a metade de outro, pronta." Profissional, cumpria horários e compromissos com uma rigidez britânica. Bem-nascido, bem-criado, polido e diplomata, Vinicius tinha muito mais que uma gentileza e uma elegância naturais. Tinha categoria para viver: "Tudo nele era nobre", afirma Toquinho. Era doce e agressivo. E, sobretudo, dotado de um extraordinário senso de justiça: "Quando percebia qualquer situação injusta à volta dele, ficava fora de si."

Avesso ao folclore construído em torno de Vinicius — "sem-

Memória

Tinha pavores incontrolláveis, como o de viajar de avião. Desse medo, que o impediu de voar por doze anos, livrou-se graças às artes de Mãe Menininha do Gantois, que lhe ensinou uma fortíssima magia: uma mistura de polvilho com água



No desenho, Lula vê o compositor no local onde gostava de receber os amigos: a banheira

tro de São Paulo. A dupla desceu a Consolação de carro, em meio ao trânsito infernal. Vinicius expandia-se, abria a janela e perguntava aos executivos engratados dos carros ao lado: "Você ama a sua mulher? Você já fez amor com ela hoje?" E seguiram para a São Luís enquanto a turba, encantada, reconhecia o poeta: "É o Vinicius". Ainda riam quando desceram em frente ao Hilton. De repente, Toquinho ouve o chamado angustiado do amigo. Olha, e vê a cena mais hilariante de sua vida. Vinicius, nu, à luz do dia. As calças do parceiro, caídas, enrolavam-se nos pés: "Vinicius nunca usou cueca. E ali estava ele com aquela bundinha branca de fora. Eu não conseguia levantar as calças dele, de tanto rir. E o porteiro do Hilton, um crioulo enorme, olhando, impávido, sem se mexer. Nós nos divertíamos o tempo inteiro."

Para Toquinho, Vinicius pai-

rava acima da mesquinha e da mentira, da bajulação e da inveja. Tinha pavores incontrolláveis, como o de viajar de avião. Desse medo, que o impediu de voar por doze anos, livrou-se graças às artes de Mãe Menininha do Gantois, que o ensinou a magia forte de uma mistura de polvilho e água. Acreditava em tudo e, no fundo, não acreditava em nada. "Por via das dúvidas, livrai-nos, Deus, de todo o mal", dizia um de seus versos. E por via das dúvidas, não se separava do saco de polvilho nos seus aflitos vãos, mesmo tendo que explicar à polícia alfandegaria que aquele pó branco não era cocaína.

Tinha uma coragem enorme: "Casou nove vezes", diz Toquinho. A mágia que o apossava, tormento maior e inevitável, estava na impossibilidade do amor eterno: "A dor não era pela separação, mero resultado do fim do amor. Ele viveu em

busca da chama que não se apaga. Isso o atormentava. E para viver como viveu, imagino que tenha sofrido muito e machucado muito as pessoas. Ninguém sai ileso de oito separações."

1979. O último disco, o último show, a última tournée. Em setembro, Vinicius viajou para a Europa, em busca de descanso. E voltou com as sequelas do primeiro derrame cerebral. "Convivi com ele durante todo aquele ano. E era duro vê-lo daquele jeito".

Em junho de 1980, Toquinho estreou um show no Rio com Francis Hime, e se hospedou na casa de Vinicius, na Gávea. Durante a noite de terça para quarta-feira conversaram por mais de oito horas seguidas, tocando, cantando e lembrando pedaços da vida. "Isso era muito raro". As quatro da manhã Vinicius foi até a cozinha preparar um franguinho, jantaram e subiram. Toquinho foi para o quarto e ligou para a mulher,

em São Paulo. Vinicius tomou o rumo da banheira, onde fez versos, compôs canções e recebeu os amigos ao longo de sua vida. "Dizia, sempre, que a banheira era a volta ao útero materno". As sete horas da manhã a empregada acordou Toquinho, em pânico. Vinicius estava passando muito mal: "Corri ao banheiro e vi que ele respirava com dificuldade. Telefonei para a Clínica São Vicente. Eu estava sozinho e absolutamente impotente. A empregada sumiu e Gilda chorava lá embaixo. O médico chegou uns oito ou dez minutos depois. Vinicius ainda respirava. Eu subia, descia, corria de um lado para o outro, não sabia o que fazer. Então o médico me chamou e disse — ele morreu a dois ou três minutos. Acabou de falecer."

"De repente nunca mais esperaremos... Hoje a noite é jovem; da morte, apenas nascemos, imensamente."

Em *Poema de Natal*, Vinicius de Moraes explica a aparente gratuidade da vida. "Para isso fomos feitos: Para lembrar e ser lembrados." Nessa tarde, distante treze anos daquela manhã de junho de 1980, Toquinho torna infinita a presença do parceiro e conta que, meses antes de morrer, ele havia telefonado da Bahia encantado com sua última descoberta: "Estou aprendendo com uns bichos que eu tenho aqui em casa, mais do que com todos os intelectuais amigos meus. Tenho um peru, um gato, um cachorro e um pássaro. E todos convivem bem, cada qual no seu cantinho, com seu horário e sua comida. Estou fazendo como eles. Só como quando tenho fome, e durmo quando tenho sono. Não tenho mais nenhuma norma que me conduza". Toquinho ri (para isso fomos feitos) e espanta a ausência de Vinicius de Moraes: "Nossa parceria sempre foi uma grande festa".

Tradução

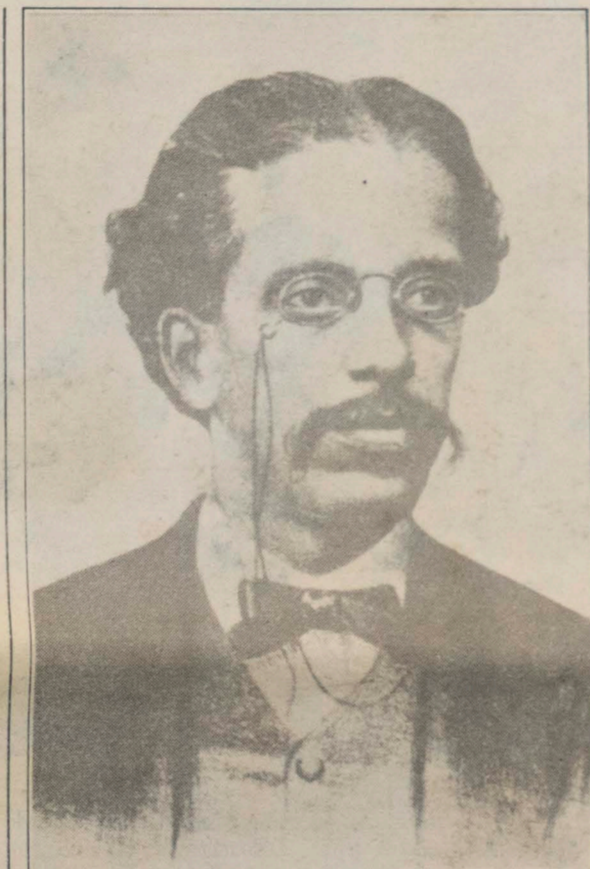
Blake e Machado: uma aproximação

Provavelmente Machado de Assis nunca foi leitor do poeta inglês William Blake, mas os dois escritores, por coincidência, se encontram em dois poemas, cuja curiosidade é a incrível semelhança com que foram escritos

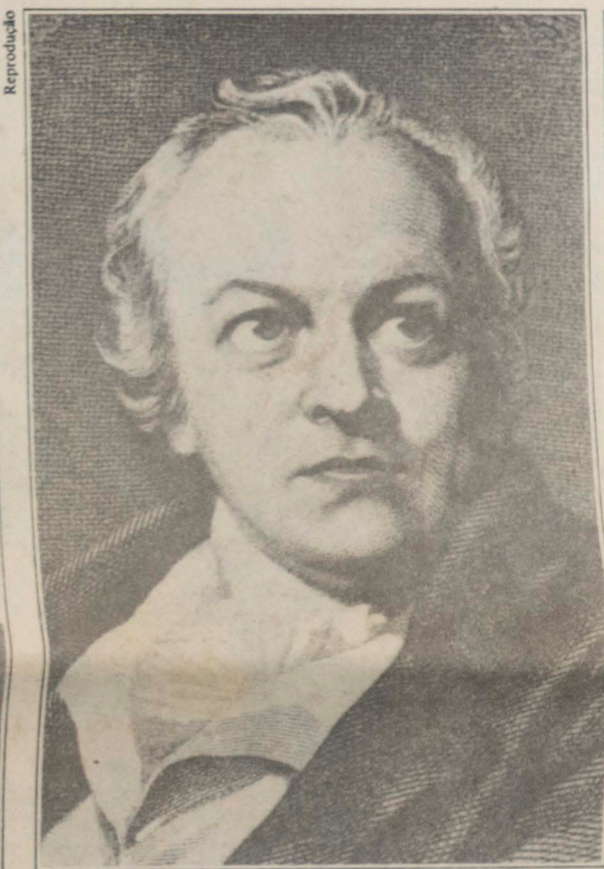
Ivo Barroso

É quase certo que o nosso Machado de Assis nunca ouviu falar de William Blake (1757-1827), quando publicou as suas *Phalenas* em 1870. Isso porque a obra de Blake permaneceu desconhecida do público, mesmo em sua Londres natal, por quase meio século depois de sua morte. Alguns de seus poemas foram lidos, em vida do autor, apenas por uns poucos privilegiados que os manusearam em belos manuscritos em folhas soltas gravadas e coloridas pelo próprio Blake: as suas *Illuminated plates*. Mas somente em 1874, quarenta e sete anos após sua morte, é que saiu a primeira edição impressa de suas *Canções da inocência e da experiência*, de que vamos tratar. Cumpre dizer que já em 1863 esboça-se na Inglaterra o primeiro reconhecimento da obra genial de Blake, tanto a pictórica quanto a poética, quando Alexander Gilchrist publica a *Life of William Blake* na qual afirma (embora timidamente e atribuindo a opinião a Fuseli e Flaxman, artistas contemporâneos de Blake), que "tempo virá em que as primorosas gravuras de Blake serão tão apreciadas e enaltecidas quanto são hoje as de Miguel Ângelo." No livro, Gilchrist nos revela principalmente o homem-Blake, um gênio autodidata, rigorosamente do povo, que nasceu pobre e viveu pobre, sujeito em sua miséria a crises de loucura mansa seguidas de visões, que iriam constituir o *corpus* posterior de sua estranha filosofia mística.

Além de poeta era gravador e seu talento foi reconhecido por um grupo de importantes figuras da época, que infelizmente preferiam encomendar-lhe gravuras e ilustrações para livros alheios, às vezes medíocres, temerosos de bancar os próprios escritos do poeta que lhes pareciam demasiado excêntricos. Sua cabeça andava a mil, cheia de sonhos e mitos, e vários testemunhos de pessoas que o conheceram falam dele como de um verdadeiro "profeta vivo"; um visionário que tomava Swedenborg por mestre, mas não um mero nefelibata: tinha os pés no chão e enxergava as injustiças sociais de seu tempo, a escravização das camadas carentes de trabalho que afluíam



William Blake (à dir.) e Machado de Assis: sem conhecer o poeta inglês, uma semelhança poética



a Londres com a industrialização dos grandes centros; penalizava-lhe ver os pobres meninos que limpavam chaminés morrendo à míngua como anjinhos sujos de fuligem.

Os primeiros poemas de Blake são letras de canções que ele próprio cantava mas cujas melodias nunca foram escritas e repletas sua visão religiosa (muito pessoal) do mundo, sua mitologia, seus anseios sociais. Mas essa lírica é hoje posta em pé de igualdade com a poesia de Shakespeare, Chaucer e Milton, cujo *Paraíso perdido* costumava ler em companhia da esposa, em trajes de Adão e Eva, embaixo da parreira que havia em seu quintal e que nunca permitiu fosse podada. Via na religião um freio, um elemento de coerção, de inibição da atividade criadora e, se era capaz de entusiasmar-se com a Revolução francesa e com a americana (que celebrou em poemas), pensava antes e mais incisivamente na libertação do indivíduo através da conscientização de seu papel na sociedade e no mundo. Pregou a libertação sexual e era adepto de um lugar mais representativo para a mulher no lar e no trabalho. Seu

vocabulário é o que há de mais simples e segue o modelo da Bíblia (sua leitura predileta) no que respeita à força da imagem e do símbolo. Mas a poesia de Blake, pela sua simplicidade, e a sua filosofia, pelo seu caráter exdrúxulo, foram permanecendo no limbo, só dele resgatadas já em nosso século, quando W. B. Yeats publica em 1903 seu ensaio *William Blake and the Imagination*, G. L. Keynes em 1925 e 1927 suas edições dos *Writings* em 3 vols. e a *Prose and Poetry*, M. Wilson em 1927 e T. Wright em 1929 as duas respeitáveis biografias do poeta, e em 1947, já nos domínios universitários, Northrop Frye sua *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Igualmente, só no princípio do século o nome de Blake atravessa a Mancha: os primeiros estudos franceses de sua obra (F. Benoit e P. Berger) datam de 1906 e 1907.

Mesmo um leitor de eleição, que dominava línguas estrangeiras, como André Gide, só se interessa da obra fundamental de Blake, *O Casamento do Céu e do Inferno*, em 1922, quando escreve em seu *Journal* a 16 de janeiro: "Como um astrônomo que determina a existência de

um astro cujos raios ainda não observou diretamente, eu presentia Blake, mas não me dava conta ainda de que ele pertencesse à mesma constelação de Nietzsche, Browning e Dostoiévski. Talvez a estrela mais brilhante desse grupo — sem dúvida alguma a mais estranha e a mais remota". O entusiasmo de Gide foi de tal monta que já em junho daquele ano estava revendo as provas de sua tradução da obra... No Brasil, a chegada de Blake certamente ocorreu bem mais tarde, talvez na década de 40, com algum artigo de Carpeaux, e as primeiras traduções que vão aparecer nos anos 50.

Nesse contexto, pois, é praticamente impossível que Machado de Assis, não obstante sua familiaridade com poetas da estirpe de Poe, tivesse conhecimento seja mesmo da existência de Blake, para não falarmos do texto em inglês de seus poemas. No entanto, há na obra de Machado, uma poesia, publicada na edição de *Phalenas*, de 1870, que apresenta uma curiosa semelhança com um dos mais belos e sintéticos poemas de Blake. Trata-se de *The sick rose*,

constante das *Canções da experiência*, cujo original damos a seguir, ao lado de uma tradução quase literal, mantendo o ritmo (equivalente ao nosso verso de 5 sílabas), mas sem as rimas dos versos pares existentes em inglês:

*O Rose, thou art sick!
The invisible worm,
That flies in the night,
In the howling storm,*

*Has found out thy bed
Of crimson joy;
And his dark secret love
Does thy life destroy.*

*O'Rosa, estás doente!
O verme invisível
Que voa de noite
No uivar da tormenta*

*Achou tua alcova
De rútilo gozo:
Negro amor oculto
Te destrói a vida.*

O mais curioso é que a poesia de Machado também se estrutura em quadras, só que quatro em vez de duas, com versos setissílabos e rimas do esquema *abab/abba*:

Existe uma flor que encerra
Celeste orvalho e perfume.
Plantou-a em fecunda terra
Mão benéfica de um nume.

Um verme asqueroso e feio
Gerado em lodo mortal,
Busca essa flor virginal
E vai dormir-lhe no seio.

Morde, sangra, rasga e mina,
Suga-lhe a vida e o alento;
A flor o cálix inclina;
As folhas, leva-as ao vento.

Depois, nem resta o perfume
Nos ares da solidão...
Esta flor é o coração,
Aquele verme o ciúme.

Os elementos constituintes do poema de Blake e de Machado são os mesmos: o verme (invisível, em Blake; asqueroso, em Machado), que busca/acha a rosa/flor, vai dormir-lhe no leito/seio e a destrói/suga-lhe a vida. A diferença fundamental é que Blake está falando efetiva e sinteticamente da rosa e do verme, enquanto Machado procura nesses elementos os símbolos do coração e do ciúme. Embora o tema seja um clichê do arsenal lírico/romântico, não se pode negar que a proximidade seja curiosa.

Cinema

Saber da comoção

O último filme do inglês Ken Loach, *Raining stones*, trata da história de um operário desempregado que quer comprar um vestido para a filha. Um documentário sobre a dura vida dos trabalhadores

José Carlos Avellar

Em maio de 1981 o Festival de Cannes reuniu em seu programa um filme do inglês Ken Loach, *Looks and smiles*, e um do americano John Huston, *Let there be light*. O primeiro, uma ficção, discute como o desemprego na Inglaterra do começo dos anos 80 estava empurrando os jovens para a marginalidade nas ruas de Londres ou para o exército nas ruas de Belfast. O segundo, um documentário feito em 1946 num hospital do exército americano mas até então jamais exibido publicamente, descreve o tratamento para a recuperação de soldados emocionalmente mutilados na segunda guerra mundial.

Na tela, a ficção de Loach parecia um documentário; o documentário de Huston, uma ficção.

Para levar o espectador a ver a ficção como uma história verdadeira o filme inglês se aproxima da agilidade e descontinuidade característica dos documentários feitos a partir do começo dos anos 60: cenários naturais, trabalho mais ou menos improvisado pelos atores seguidos pela câmera na mão do fotógrafo. O filme americano, movido com toda certeza pela mesma preocupação de levar o espectador a receber sua documentação como verdadeira, avança na direção oposta, vai de encontro ao rigor e continuidade da ficção de então, metade dos anos 40, que aos olhos do público de cinema parecia uma direta transição do real: filma em interiores equilibradamente iluminados, mantém a câmera fixa num tripé e separada do espaço da cena por um meio-vidro meio-espelho que faz dela uma presença invisível para as pessoas filmadas e imperceptível para os espectadores.

Nenhuma dúvida: a ficção aqui é evidentemente uma ficção. E o documentário, um documentário. Mas este jeito de se fazer passar pelo outro para melhor ser o que efetivamente é revela como num certo momento da história do cinema (o cinematógrafo tinha então 50 anos) manter o trabalho da câmera oculto dava ao espectador a sensação de ver com os próprios olhos, de se encontrar diante do real. E revela como agora (o cinematógrafo já quase centenário) tornar evidente o trabalho da câmera dá ao espectador a sensação de ver não só a cena filmada mas também a filmagem, e de se encontrar assim diante de uma direta transição do real. Nenhuma dúvida sobre a coisa que se vê, algumas dúvidas sobre o modo de ver as coisas. Ver cinema, na verdade, é questionar o olhar. O que vemos primeiro, o que vemos de fato: a aparência ou a essência?

Examinemos a questão como se fosse possível separar em dois instantes distintos o que é de fato uma unidade (esta separação talvez não seja possível, mas às vezes um filme solicita atenção quase exclusiva para uma só destas fases simultâneas, superpostas, do instante de percepção): o que vemos de fato enquanto um filme passa na tela? O que percebemos

antes mesmo de ter tempo de pensar, os sinais exteriores da imagem? Ou o que percebemos depois que estes sinais exteriores nos conduzem para o lado de dentro da imagem?

Quando vemos um documentário vemos antes o documento, o fragmento de realidade que o filme registra, ou o cinema, o meio usado para registrar a realidade? Quando vemos uma ficção percebemos antes a realidade das paisagens e intérpretes registrados pela câmera ou o mundo (usamos a expressão criada por Eisenstein) artificial representado com tais registros?

Cannes, como se tivesse guardado na memória a lembrança do paralelo entre *Looks and smiles* e *Let there be light*, vem selecionando filmes que retomam esta discussão.

Neste último maio, o novo filme de Ken Loach, *Raining stones*. Quem teve oportunidade de ver *Riff Raff*, realizado em 1991, exibido ano passado no Rio e recentemente lançado em vídeo, tem uma idéia deste espaço entre o documentário e a ficção ocupado pelo cinema do diretor inglês.

Loach filma em 16 mm, mas "não só por causa do custo reduzido". O equipamento mais leve é essencial para que ele possa se mover "à vontade em cenários naturais e deixar os atores mais soltos. Posso trabalhar mais perto da realidade. Eu detesto as imagens cheias de *glamour*, desenhadas previamente em *story-boards*. Gosto da imagem frágil, com um pouco de grão. Gosto da impressão de retrato sem retoques, que resulta da ampliação para 35 mm". No centro destes retratos sem retoques estão os intérpretes, escolhidos entre "pessoas capazes de compreender os personagens e as situações que eles vivem graças a suas experiências pessoais, e não só por causa de suas experiências como atores. Escolho um intérprete que possa colocar no personagem muito de si mesmo. Isto, para mim, é fundamental. Na verdade me interessam mais as histórias e as pessoas de verdade de meus filmes do que os filmes propriamente ditos. A filmagem, a montagem... faço tudo em função das pessoas diante da câmera".

Mas este cinema que segue a iniciativa dos intérpretes, em parte atores em parte gente de verdade, o que primeiro aparece para o espectador médio não é a situação filmada, é o modo de filmar. Não porque Loach procure deliberadamente chamar a atenção para a composição do plano, a textura da fotografia ou a movimentação da câmera, para através destes recursos de composição comentar, criticar ou contra-

dizer a ação registrada. A imagem é mesmo um registro direto. O jeito até discreto de filmar se torna especialmente visível porque contrasta com o *glamour* do cinema mais amplamente difundido.

A história de *Riff Raff*, por exemplo. Ela se passa entre gente que trabalha na reforma do velho prédio de Londres. A certa altura os operários da obra se reúnem num bar para ver a namorada de um deles cantar. Voz desafinada, ela é vaiada, obrigada a interromper o número, abandona o palco chorando. Um dos operários sobe ao microfone, pede às pessoas que sejam menos duras, que deem uma outra chance à moça. E então, sob aplausos, enluagado as lágrimas, ela volta para cantar — e o bar inteiro canta com ela, em coro — *With a little help of my friends*. A cena é só este incidente descrito aqui, e aparece na tela contada em poucas imagens: a moça no palco, o namorado e os amigos num canto do bar, a gente ruidosa nas mesas por trás de grandes canecos de cerveja. Mas como a ação é contada no bar quase como se não existisse filme algum, como a câmera é obrigada a espiar esgueirando-se entre as mesas, como não vê de um ponto de vista privilegiado, este pequeno incidente se transforma em algo especial. Parece o registro de um fato realmente acontecido. Não o próprio fato, mas uma cena de verdade filmada ao acaso por um amador que estava lá, que presenciou e registrou tudo com imagens não elaboradas, com seu jeito de amador: uma cantora de voz desafinada cantando para gente com o ouvido desafinado pela muita cerveja, todos muito afinados (até mesmo o amador que registra a cena) na vontade de se divertir nas poucas horas livres entre duas longas jornadas de trabalho.

Raining stones usa uma forma de composição semelhante para continuar mostrando que na vida do trabalhador chove pedra todo dia. Uma família católica numa vila operária próxima de Manchester. Sem trabalho, o pai vive do seguro desemprego e de pequenos biscates que aparecem aqui e ali. O filme se passa no instante em que ele luta para comprar um vestido para a primeira comunhão de sua filha. E também aqui a história propriamente dita aparece menos que a narração à maneira de um documentário. Para *Riff Raff* o diretor saiu em busca de atores que tivessem trabalhado como operários de construção civil. Para o filme de agora, como sempre interessado em atores de perfil idêntico ao dos personagens, foi aos teatros operários de Manchester, em busca de "bombeiros eletricitistas, desentupidores, ou empregados das fazendas de criação de carneiros, que de noite atuavam como comediantes em bares, teatros ou cabarês". Muitos ensaios antes do período de filmagem. "Especialmente entre os atores escolhidos para compor a família, para preparar melhor as relações entre pai, mãe e filha". Mas chegado o momento de filmar, quase nenhum ensaio, um pouco de improviso a partir da linha central previamente indicada, soluções simples e rápidas, "porque quando podemos trabalhar rápido a cena sai melhor. Com frequência as boas soluções duram só um instante fugaz. Se não conseguimos filmar de primeira, ela se perde. Se ensaiamos e repetimos muito, já não parece espontânea, já não parece de verdade".

Outros filmes no programa de Cannes deste ano se serviram também de um pouco de documentário para enriquecer a ficção. Mais exatamente: se serviram não do documentário, mas de uma direta referência a fatos realmente acontecidos para melhor envolver emo-

cionalmente o espectador, para reforçar a sensação de realidade da ficção que não reproduz o real tal qual ele é, mas concentra, desloca e transforma para compor uma imagem crítica.

Raining stones, como antes *Riff Raff*, e como antes ainda *Looks and smiles*, ao contrário são filmes que se servem da experiência do cinema documentário: constroem uma imagem que, independente da situação filmada, parece verdadeira: seja uma moça desafinada cantando num bar, um operário buscando um banheiro limpo na obra, outro buscando um vestido para a filha fazer a primeira comunhão, pegando o ônibus para ir para casa, no banco desmontar o cheque de seu salário, ou o jovem desempregado passando o dia na rua. A partir das soluções formais improvisadas ou mais ou menos impostas à fotografia e à montagem na realização de filmes documentários Ken Loach desenvolveu um método de trabalho e uma dramaturgia toda especial: escreve suas histórias, dirige seus atores e organiza a cena para esta particular forma de composição que os cinegrafistas de cine jornais, os realizadores de filmes documentários, e mais recentemente os câmeras dos noticiosos de televisão, foram inventando ao longo dos anos. Loach dá um exemplo do que poderia ser o cinema contemporâneo, faz uma previsão do que deveria ser o cinema de amanhã: seus personagens não vivem um drama, não são heróis nem vítimas, vivem num outro espaço dramático. Enfrentam com uma certa dose de otimismo uma interminável sequência de pequenos acidentes que o centro da sociedade impõe aos que vivem à margem — gente que, como os cinegrafistas e montadores de documentários, improvisam soluções novas a todo instante.



Cena do filme *Raining stones* de Ken Loach

Teatro

Barbara Heliodora

Os autores no Juízo Final

Um Projeto de Lei procura definir autores de uma obra "o autor, o intérprete e o executante." Um absurdo que atinge o dramaturgo nacional e pode acabar com todos os intérpretes

Herbert von Karajan pode ter sido um dos dois ou três maiores regentes deste século, mas jamais ouvi dizer que se considerasse autor das obras de Beethoven, do mesmo modo que Laurence Olivier pode até ter sido o mais memorável ator do século XX, porém jamais considerou que ele fosse autor das obras de Shakespeare, ou Strindberg, ou Osborne, ou qualquer dos dramaturgos a cujas obras emprestou seu extraordinário talento. Nestas últimas décadas de excepcional culto à figura do diretor, são incontáveis os que têm reclamado a autoria de sua obra, mas sempre querem ostentar, tão somente, o título de "autor do espetáculo", pois nem os mais competentes ou experimentais jamais resolveram expor-se ao ridículo de afirmar que fossem "autores" de *Édipo Rei*, *Antígona*, *Fedra*, *O Cid*, *Hamlet* ou *Santa Joana* ou de qualquer peça de qualquer autor contemporâneo.

Não ser autor do texto que encena jamais diminuiu o mérito, o talento ou a gloriosa criatividade de um Giorgio Strehler ou de um Peter Brook; ser intérprete não tira o sucesso e nem o talento de Pavarotti, Domingo, Carreras, Mehta ou dos instrumentistas que os acompanharam no memorável concerto de Caracalla, mas também não os faz autores de nenhuma das obras que, com os seus fantásticos dotes, interpretaram. O autor ou compositor, aliás, é muitas vezes esquecido porque o espectador/ouvinte fica preso exclusivamente à atuação do intérprete — não podendo ser ignorada a histórica campanha do saudoso Ari Barroso, quando sistematicamente passou a exigir que os calouros que se apresentavam em seu programa anunciassem o nome dos compositores que iriam interpretar.

É bem verdade que o intérprete, enquanto intérprete, tem passado por altos e baixos em sua longa história: depois de merecer o mais alto respeito na Grécia, por exemplo, o intérprete teatral passou a vítima de terríveis preconceitos em Roma, e desde então os heróis das artes interpretativas têm lutado para conquistar o respeito a seu talento e ao exercício artístico enquanto profissão. No Brasil essa luta tem sido particularmente árdua: só na segunda meta-



Marie Goranzon e Peter Stormare, na peça *Senhorita Julia*, dirigida por Ingmar Bergman: nenhum deles se acha que é Strindberg

de do século XX é que, neste país de tantos excessos legislativos, foi reconhecido por lei que existe a profissão de "ator". Pois agora, em conflito com tudo que pensa o mundo e enveredando por uma noção totalmente enganada sobre a funcionalidade de cada elemento na elaboração do universo das artes, aparece na Câmara dos Deputados, apresentado pelo deputado José Genoíno Neto, um Projeto de Lei que destrói a diferenciação entre autor e intérprete e, em ilusória pretensão a proteger o intérprete, pode acabar definitivamente com a criação brasileira em música e teatro. Afirma o dito Projeto de Lei que autores de uma obra são "o autor, o intérprete e o executante", mais ou menos a mesma coisa que se, em qualquer definição, fosse afirmado: "martelo é o martelo, o prego e o braço de quem o usa", ou "torneira é a torneira, a água que nela corre e as mãos de quem a opera", o que desabonaria qualquer dicionário.

Se forem autores todos os músicos de todas as orquestras que eventualmente executarem determinada composição, como todos os solistas que estas porventura acompanharem, vai desaparecer o pouco estímulo que têm nossos compositores, pois, ao contrário dos intérpretes, que têm salários para executar, os primeiros recebem apenas seus direitos autorais. O mesmo acontece com os autores teatrais, que só recebem os direitos autorais: se tiverem de repartir com todos os intérpretes que já estão sendo pagos por seu trabalho como tais em pouco tempo a nossa frágil dramaturgia desaparecerá, e morrerá o teatro porque nenhum autor estrangeiro admitirá que sejam montadas aqui suas peças, em tais condições. Sem dúvidas podemos, em um delírio de xenofobia, viver sem nunca mais montar um autor estrangeiro; mas será que podemos realmente nos dar ao luxo de criar leis cujo cumprimento condena ao desaparecimento o autor nacional, o compositor nacional? É preciso agir com um pouco mais de conhecimento e consciência dos terríveis males que se pode fazer na ilusão de se estar protegendo os intérpretes, que ficam arriscados, na verdade, a ficar sem ter o que interpretar...

NISE DA SILVEIRA

Ela pode se orgulhar de ter feito uma radical revolução num país ultraconservador: liberou o sonho e o imaginário dos miseráveis dos hospícios

Wilson Coutinho

Em 1946, depois de amargar um tempo nos porões do Estado Novo e outro sem poder trabalhar por causa da proibição fascista da ditadura varguista, a Dra. Nise da Silveira fez uma revolução que balançou os alicerces da instituição psiquiátrica no Brasil. Ao chegar ao Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, ela se rebelou contra o tratamento praticado aos doentes — um terrível arsenal de armas destruidoras: cargas de choques elétricos, crateras de lobotomias ou a camisa-de-força da quimioterapia. Esta artilharia pesada de procedimentos possuía um único e definitivo problema: não curava o louco, apenas o paralisava, embotava seus sentimentos e entorpecia suas funções psíquicas. Deixava, em última instância, o louco semelhante a uma coisa. Pior ainda: uma coisa irreal, desprovida de qualquer utilidade, mesmo para a "ciência" que pretendia cuidá-lo.

A este paradoxo, a Dra. Nise inventou uma solução aparentemente simples. Criou o Serviço de Terapia Ocupacional, dando-lhe um sentido e uma teoria inovadora. A terapia ocupacional não seria o playground da nau dos insensatos, a que normalmente era, e ainda é, relegada tal atividade. Oferecendo tintas e telas, música, modelagem e teatro, o paciente poderia dissolver a violência inquietante de seu silêncio. Como escreverá em *O mundo das imagens* (Ed. Ática; 1992; 165 p.): "A comunicação com o esquizofrênico, nos casos mais graves, terá um mínimo de probabilidades de êxito se for iniciada no nível verbal de nossas ordinárias relações interpessoais. Isso só ocorrerá quando o processo de cura se achar bastante adiantado. Será preciso partir do nível não-verbal."

A palavra-chave da Dra. Nise é "expressão de vivências". Mesmo que não verbalize o conteúdo secreto do seu mundo abismal, o paciente terá capacidade, através da pintura e modelagem, de expres-

sar-se, possibilitando ao terapeuta acesso ao inferno íntimo do doente.

Curiosa ciência. Quando a maioria de sua geração — as que vieram depois também — trocou o estudo da loucura por Freud e a vida confortável dos divãs, a

sem recorrer à verbalização. Na contramão dos modismos, a Dra. Nise encontrou auxílio em Jung para realizar uma tarefa heróica: libertar os miseráveis do asilo do peso discriminatório da psiquiatria e deixá-los livres para poder expressar-se humanamente. Não foi

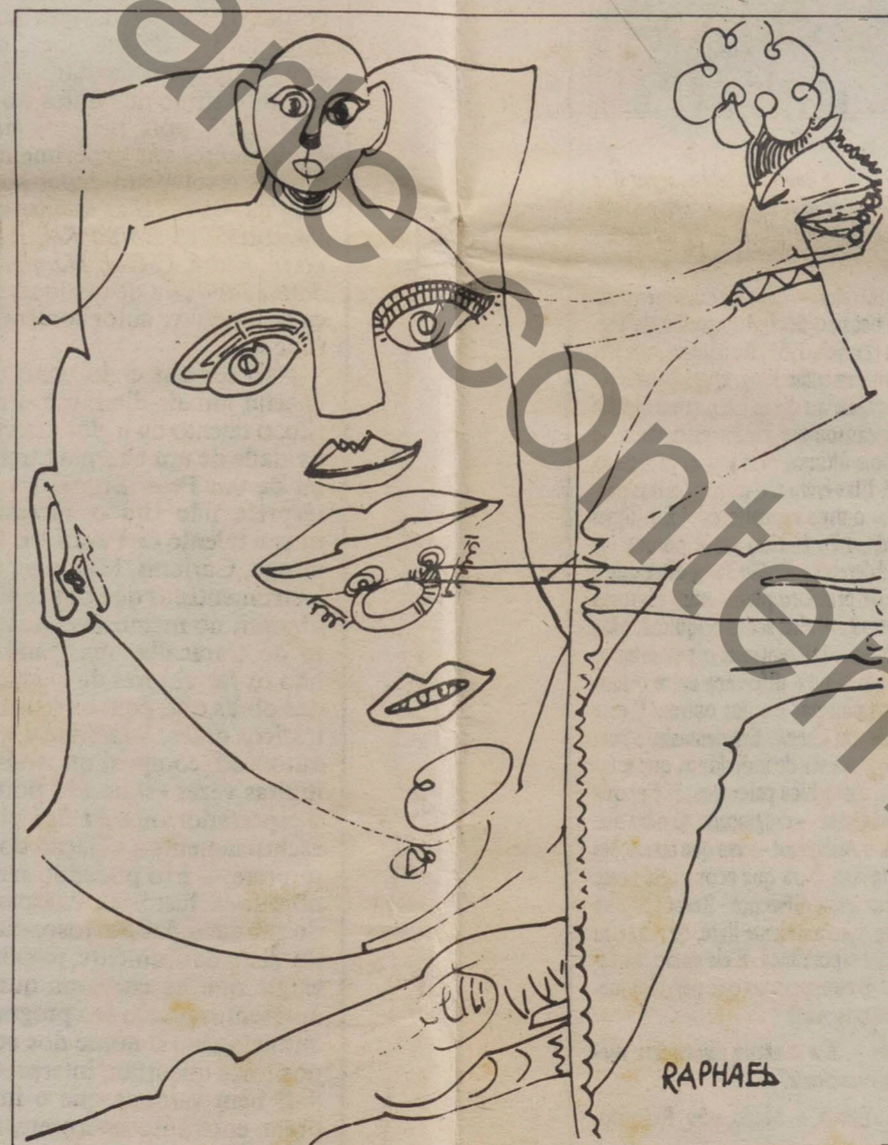
amor e amor para produzir um saber.

Revolucionária, apaixonada pelos que estão à margem da vida, fundou a Casa das Palmeiras em 1956, um lugar onde "portas e janelas estão sempre abertas". Carismática e bondosa, pobre de bens materiais e rica pela vida que vive, a Dra. Nise é um exemplo de brasileira e de um Brasil que pode dar certo — um país generoso para com seus filhos.

Foi baseado na compreensão do processo psicótico e no valor terapêutico das pinturas e modelagens que em 20 de maio de 1952 nasceu o Museu de Imagens do Inconsciente, hoje um dos maiores acervos do mundo para o estudo do imaginário da loucura, e graças ao empenho de Antônio Houaiss e do poeta Ferreira Gullar ficará instalado no antigo posto de vacinação da Praça XV. O Museu — com mais de 300 mil documentos plásticos — tornou-se um centro de estudos. Atraídos pela beleza dos trabalhos dos pacientes, críticos como Mário Pedrosa ou artistas como Lygia Pape iam, por assim dizer, ver o nascimento em estado puro da obra de arte.

É preciso ressaltar que a Dra. Nise nunca apreciou as obras de seus pacientes ou clientes, como ela os chama, pelo seu restrito valor estético. Não eram obras de arte. Eram passagens dolorosas, expressões de sofrimento, momentos de intensa e descontrolada descarga emocional ou, também isto existe, inesperadas pacificações. A arte de seus queridos loucos estava a serviço da ciência e da cura. Era com olhos de terapeuta — a mais ousada em toda a história da psiquiatria brasileira e precursora mundial da antipsiquiatria — que ela procura apreender o tumultuado universo depositado em cores, linhas e em volume escultóricos. A beleza — a Dra. Nise bem sabe que algumas obras valem-se desta força e sedução — ficava para críticos, artistas, amadores de arte. Ela quer o bem-estar dos seus clientes. E fazer ciência.

apenas um gesto de bondade, mas de saber. A leitura, por exemplo, de *O mundo das imagens*, mostrará para o leitor a intuição e a sabedoria da Dra. Nise na análise de variados casos, alguns emocionantes como narrativa, que foi a elaboração psíquica, por meio de desenhos e pinturas, do paciente Isaac. Um saber destinado a



Raphael: Instantâneos de suas vivências mais secretas

Dra. Nise preferiu ir ao encontro de Carl Gustav Jung, que estudava os loucos. Pode-se até discutir o método de Jung, mas sobra uma certeza. Diferente de Freud, o psicanalista suíço não os temia nem os achava desinteressantes. Jung serviu-lhe de amparo na dura conquista do inconsciente esfarelado da loucura, aquele que "fala",

Carta a Spinoza Meu Caro Spinoza

Estou lendo agora um livro sobre sua filosofia — *Spinoza et l'Imaginaire* (1), que me tem agradado muito. Há inúmeros livros eruditos sobre sua filosofia, tantas leituras diferentes, interpretações contraditórias de seu pensamento, às vezes até irritantes, que prefiro ir à fonte de seus próprios escritos, procurando entendê-los segundo minhas intuições. Permito-me essa liberdade, como permito-me a liberdade de escrever-lhe (...).

Voltando a *Spinoza et l'Imaginaire*. A instância racional sempre foi glorificada, enquanto o imaginário atraía pouco os filósofos. Assim, fiquei feliz aprendendo com Michèle Bertrand, sempre baseada em seus textos, a estudar mais de perto seus pontos de vista sobre o imaginário. Esse tema me apaixonava, pois está no próprio centro do trabalho que vem me ocupando quase a vida inteira.

Você distingue na dinâmica da psique, entre tantas outras coisas que seu olho de longo alcance percebeu, diferentes tipos de configuração de imagens.

Vou enumerá-las para tê-las bem presentes diante de mim:

- imagens configuradas em decorrência de perturbações do corpo, isto é, febre e outras alterações orgânicas; essas são imagens rudimentares e desconexas;

- imagens das coisas exteriores, percebidas graças às modificações que essas coisas exercem sobre o próprio corpo daquele que as observa. Portanto a percepção não é uma reprodução, um clichê da coisa percebida (...). Já aqui você faz um grande avanço, pois concede ao observador importância de relevo face aos objetos percebidos, coisa que ainda hoje muitos psicólogos não conseguem assimilar;

- ideias imaginativas ou imaginações do espírito, criadas por faculdade própria da psique: o poder de imaginar em toda liberdade, independente de imposições exteriores (...).

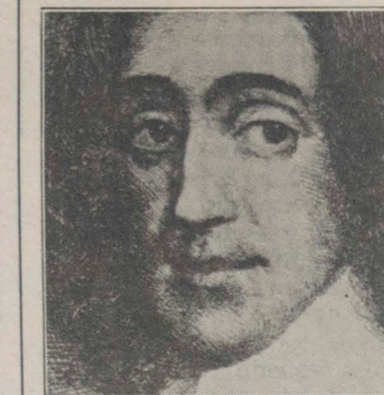
A elaboração do imaginário seria comparável à elaboração do pensamento racional, sem lhe ser entretanto idêntica: imaginário e pensamento racional possuindo cada um sua ordem e sua produtividade peculiares.

Surge então a pergunta: a linguagem do imaginário seria traduzível em termos racionais? Ou seria radicalmente heterogênea ao discurso racional?

Colocar esse problema parece-me muito atual para a psicologia e para a psiquiatria. O imaginário seria perfeitamente legítimo, gozando da liberdade de encadear, segundo sua ordem própria, as imagens que configura. Apenas uma restrição você lhe faz: o espírito não erra pelo fato de imaginar, mas se assume nas imaginações como algo realmente existente no mundo exterior.

É aqui que vem se inserir muito daquilo que acontece nos estados do ser chamados loucura. Imagens visualizadas no mundo interno apresentam-se com força tão convincente, que dominam o indivíduo, seja pelo terror ou pelo deslumbramento (...).

Caríssimo, é triste ver o que acontece em nossos dias quanto à posição face ao imaginário.



Spinoza: carta sobre o imaginário

Na área das letras houve movimentos de revolta. Incomodados contra as maquinações racionais usadas pelo poder econômico durante a Primeira Guerra Mundial, poetas e escritores buscaram o imaginário. Lemos no Manifesto Surrealista de 1924: "Forçar as portas daquilo que era até então convencional chamar hermetismo, fazendo tábula rasa da visão racional das coisas para substituí-las por conhecimento irracional e de certo modo primário dos objetos". Os surrealistas exageraram. Esse movimento foi válido na sua tentativa compensatória, mas não poderia sustentar-se. As claridades do pensamento racional são muito belas. Não seriam abandonadas.

Evidentemente você jamais cogitou em substituir o real pelo imaginário. Creio que não fiz qualquer confusão! Compreendo que a ordem do imaginário e a alta ordem do pensamento racional são diferentes. E também que o imaginário não seria redutível a termos racionais. Ai está o nervo da questão.

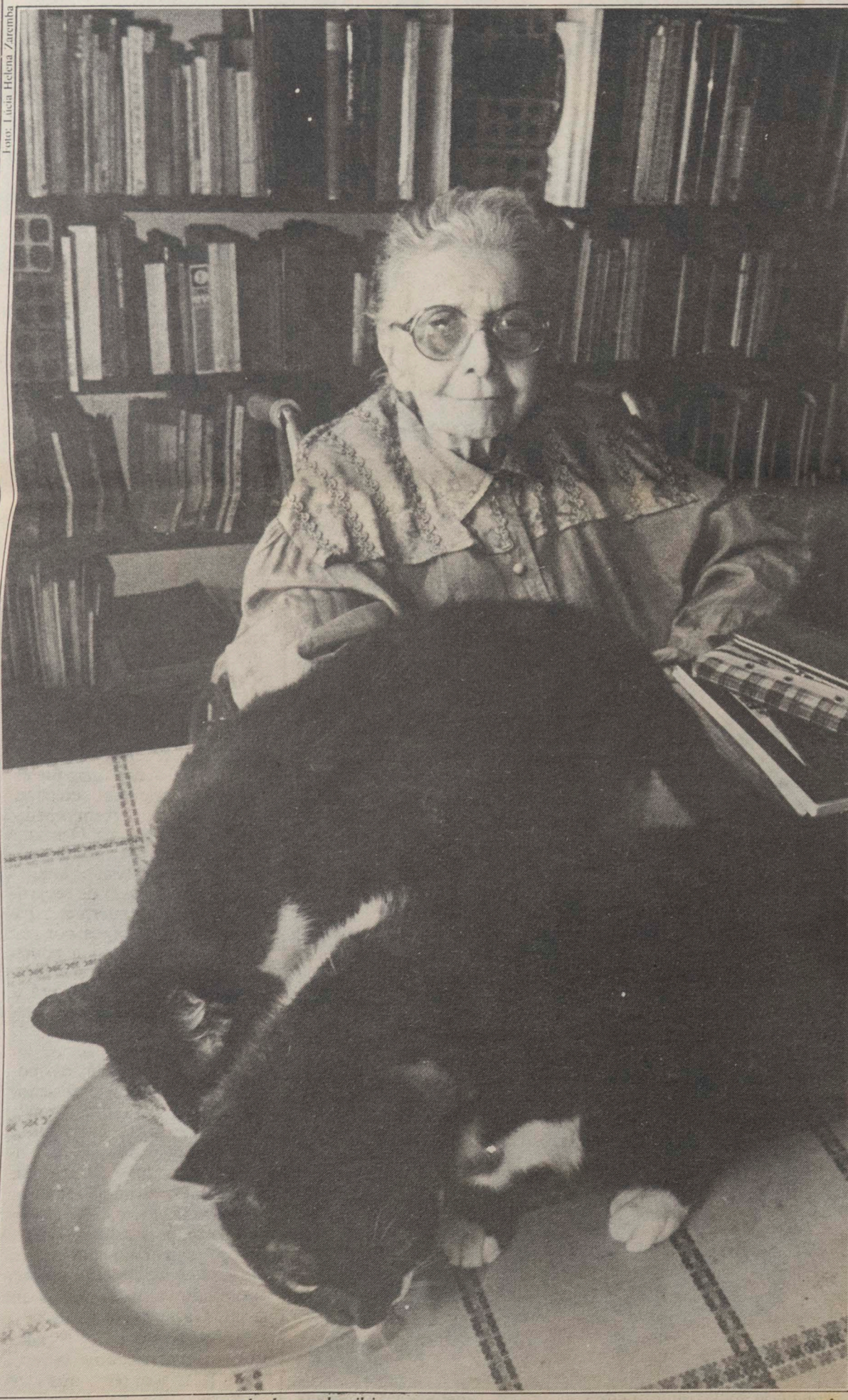
Um grande mestre da psicologia do século 20, Sigmund Freud, influência comparável à de Descartes, fez a cabeça das últimas gerações. Paradoxalmente, ele, que abriu as portas de psique inconsciente, onde se configuram as imagens primordiais, os mitologemas, enfim o imaginário sob suas múltiplas formas, inclusive aquelas que nutrem as raízes das teorias científicas, mesmo as mais racionais, rebaixa os produtos da imaginação e dirige sua técnica no sentido de traduzi-los em linguagem verbal. É que ele permaneceu fiel às concepções filosóficas do fim do século XIX, racionalistas inveteradamente.

Daí decorre que, para os muitos seguidores de Freud, as imagens pintadas livremente nos hospitais psiquiátricos serviriam apenas de "medium" para associações verbais, unicamente essas capazes de trazer o material que acreditam esteja disfarçado, oculto nessas imagens até o nível consciente. Não constituíram em si mesmas e em sua ordenação peculiar uma linguagem independente. Deveriam sempre ser traduzidas em termos verbais.

Sem dúvida o imaginário estará mais próximo do inconsciente que a ordem racional. Mas coisa diferente será negar-lhe valor próprio, não vendo outra maneira de entendê-lo senão esfrangalhando as imagens até esvaziá-las de sua presente substância própria.

Trabalhando em hospital psiquiátrico, sempre procurei abrir aos doentes, que freqüentavam nossos ateliês de pintura e modelagem, oportunidade para livre expressão de seus processos imaginativos. Esses indivíduos habitam um mundo de imagens tão vivas, que se lhes afiguram absolutamente reais (...).

Muitas vezes me perguntaram se as imagens pintadas ou modeladas em nossos ateliês seriam como ponto de partida para insistirmos junto a seus autores, a fim de que as traduzissem em palavras. Nunca recorri a esse método.

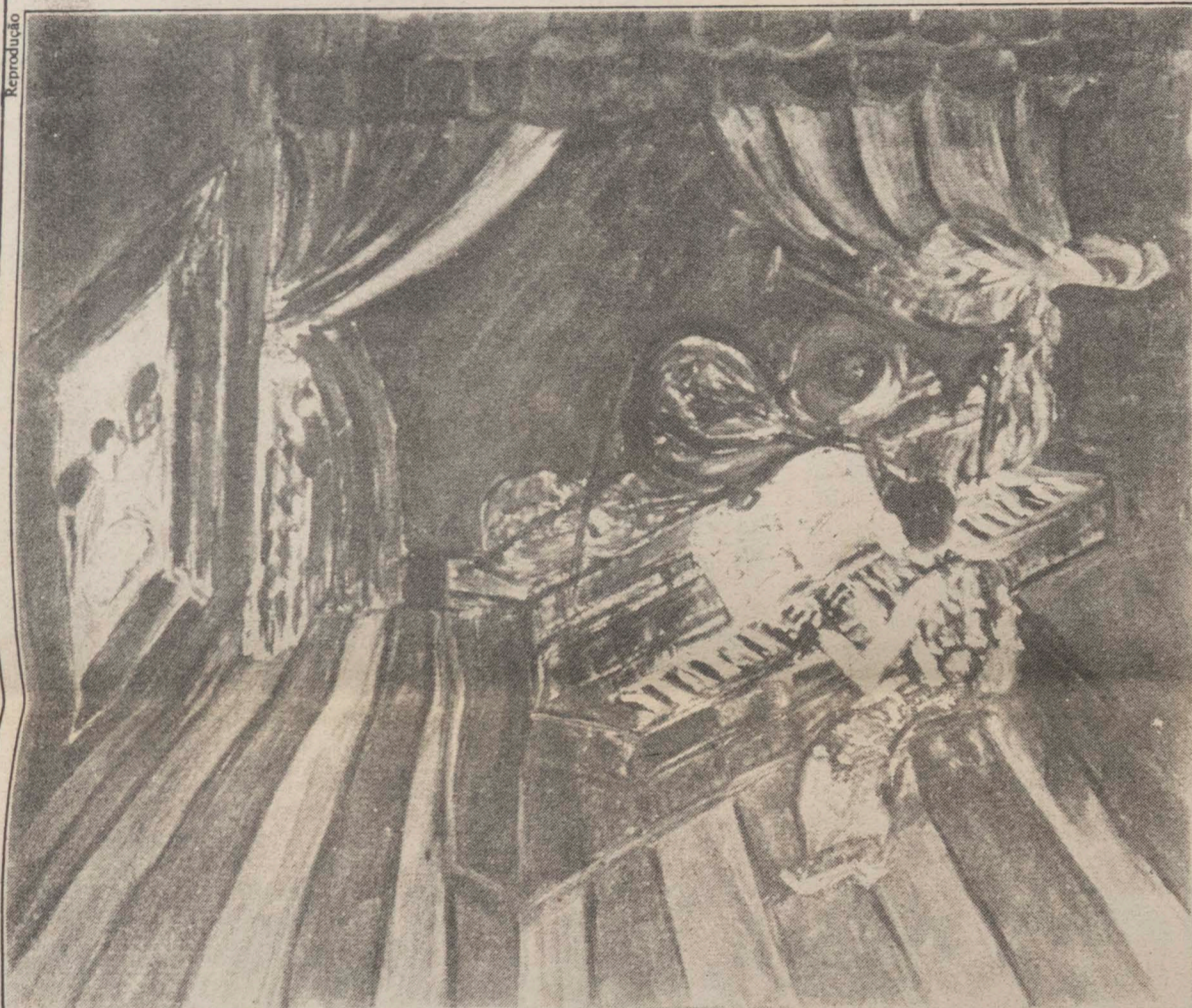


Nise da Silveira e seus gatos: exemplo de uma brasileira

Seis casos de loucura desvendados com amor e arte

Esquizofrênicos, usando precariamente a palavra, destruídos pela infernal máquina dos hospícios, seis pacientes da Dra. Nise emergiram da solidão e através de desenhos, modelagens, pinturas e representaram seu íntimo mundo

Wilson Coutinho



Fernando Diniz recria, em alguns de seus quadros, as salas luxuosas das casas onde ia com a sua mãe quando era menino

Fernando e o vestibular

O baiano Fernando Diniz é um mestre como pintor. Mulato, filho único de uma costureira pobre, passou a infância dividido entre a casa de cômodos, na qual vivia, e casarões luxuosos, onde a mãe trabalhava. Num deles, apaixonou-se por uma menina de quatro anos, Violeta. Amor impossível, e para realizá-lo imaginou que poderia vencer na vida, fazer vestibular, formar-se em engenharia e casar-se com a menina. "Nunca renunciou, completamente, aos desejos de menino ambicioso, e ainda pelo Natal de 1974, já dobrado pela doença, pedia livros de física e de matemática para estudar", escreveu Mário Pedrosa no livro *Museu de Imagens do Inconsciente*.

O seu "vestibular", que lhe daria ascensão social, tornou-se um tema constante e paralelo em sua vida.

Assim, ele achava que na "pintura poderia entrar o feio", isto é, poderia ser feita sem o estudo dos números e das letras e sem precisar frequentar uma escola.

Conta Mário Pedrosa que quando entrou no ateliê de Terapia Ocupacional, Fernando comportou-se como se estivesse numa sala de aula. Chegou a ter uma verdadeira biblioteca, com vários dicionários como o de artes plásticas, virologia, piscicultura, numismática, cosmologia, astrofísica — vários livros que lhe proporcionariam a realização do seu desejo de infância.

As obras de Fernando, que começaram desordenadas e abstratas, foram cedendo ao caos e se liberando para o mundo ambiente. Daí, as suas maravilhosas naturezas-mortas, de intenso colorido e de ordenado equilíbrio. Fernando tem um "amor

instintivo à textura da matéria", disse Mário Pedrosa.

Como se quisesse recuperar os casarões luxuosos que visitava com sua mãe, Fernando foi "reconstruindo" a sua "casa" onírica, matéria da memória infantil. São interiores detalhados com mesas repletas, candelabros, cortinas, pinturas, aquários, estátuas e o piano. No trabalho acima (foto), Mário Pedrosa observou: "Nos seus jogos de azul, vermelho e cinza, a sala respira uma sonoridade rica e vitoriosa, onde o menino pobre e rejeitado de outrora senta-se ao piano, em plena sala decorada ao seu gosto, e dedilha os acordes triunfais da arte sobre um velho sonho desfeito e uma realidade ingrata."

No vestibular da arte, Fernando tirou o primeiro lugar.



Na pintura, os olhos estão afogados em duas grandes manchas

Raphael, o jogo e o ornamento

Sergio Milliet comparou os desenhos de Raphael (1912-1979) aos de Matisse, Picasso e Dufy. E a impressão que eles causam é a de um artista refinado e elegante. Na verdade, antes de adoecer, Raphael não era estranho à arte. Em criança, estudou desenho no Liceu Literário Português, quando fez retratos, copiou bustos e chegou a trabalhar como desenhista em escritórios particulares, fazendo desenhos para publicidade, cartazes e decorações. No livro *O mundo das imagens*, a Dra. Nise conta: "Aos quinze anos apareceram os primeiros sintomas da doença: abandono de emprego; riso imotivado que ia até a gargalhada; desorientação, perdia-se nos arredores de Santa Teresa; alusão a vultos que o seguiam

e o perseguiam. Lançava objetos pela janela de casa; às refeições, esfregava os alimentos nas pernas ou mesa e nas paredes. Satisfazia as necessidades fisiológicas no local onde se encontrasse." Quatro anos depois, foi internado. Somente aos 30 anos, no Engenho de Dentro, deram-lhe material para que pudesse se expressar. E começaram a nascer os desenhos que ganharam a admiração de todos os críticos. Mário Pedrosa observou nos seus desenhos a fusão do jogo e do ornamento. "O fluido rítmico em toda a forma autêntica é o imponderável que dá vida às obras artísticas como a tudo que é dotado de existência no mundo. É a fonte da corrente melódica, na música como no desenho. Constitui o segredo do desenho de Raphael", escreveu o crítico.

O terapeuta freudiano tem a preocupação de interpretar as imagens simbólicas, e o faz geralmente em sentido redutivo, procurando descobrir elementos disfarçados pela imagem, relativa às vivências da infância do indivíduo
(Nise da Silveira)



Antes de pintar, Adelina ocupou-se em esmagar massas com suas poderosas mãos e esculpir formas milenares

Adelina e o mito de Dafne

Contrariada porque a mãe lhe proibiu o primeiro amor, a camponesa Adelina, sem nenhum motivo aparente, esganou o seu gato doméstico. É internada. Ela não poderia desconfiar que iria mergulhar, a partir do fundo de seu abismo, na revivência de um dos mitos gregos mais clássicos, o de Dafne, da filha que se identifica com a mãe, a terra, a ponto de renunciar a seus próprios instintos.⁽¹⁾ Pintora e escultora, Adelina, uma das internas mais violentas, pacifica-se em modelagens de gesso ou pintando, perdendo a agressividade, libertando-se da pressão da mãe-mítica para "impor a vitória dos seus impulsos femininos de amor e afirmação", nas

palavras de Mário Pedrosa. Ainda segundo o crítico: "Antes de pintar, ocupou-se em esmagar em massas com suas poderosas mãos, e nos deu de relance alguns espécimes escultóricos de um arcaísmo impressionante, para os quais fomos encontrar paralelo em obras do neolítico cretense, há milhares de anos passados. Entre estas figuras (ver acima) podemos notar uma temática que, embora formalmente agressiva quando mostra o gesto de abrir o coração, tem antes um sentido de compassividade. Nos óleos o desenho é brutal como massa esculpida, sem maiores detalhes, numa simplificação que só permite transparecer a significância simbólica. Tudo nela é rude, elementar, primordial." (...)

"O que impressiona também em Adelina como escultora é o impacto interior que a impele a tumultuar a própria unidade de concepção, como na representação da senhora dos animais (segundo Nise), em que o desenvolvimento da própria estrutura da obra escapa em um acréscimo não formalmente previsto. Em outra ocasião há como que um pálio sobre a figura principal e de onde saem vãos que também fazem parte de um enriquecimento espacial inesperado. Por vezes a imagem da figura se torna patética exprimindo, com o alongamento da face, a dor humana comum à imaginária medieval", analisou o crítico.

(1) Nise da Silveira em *Imagens do Inconsciente*



Isaac morreu em julho de 1966 pintando um retrato da única mulher amada

Isaac e a mulher amada

Diferente de Fernando Diniz, Isaac foi rico, filho órfão de um negociante, criado por uma mãe que o superprotegeu, D. Natália. Desejando ser independente, estudou radiotelegrafia e ingressou na Marinha Mercante, viajando várias vezes para a Europa. Em 1930, casou-se com a vizinha, loura e bonita. Três meses depois o casamento acaba, com a mulher acusada de infidelidade, e é internado com graves perturbações mentais. A mãe teria apoiado a acusação. A Dra. Nise, no livro *O mundo das imagens*, no capítulo *Isaac: paixão e morte de um homem*, descreve e analisa toda a sua história, através de pinturas e desenhos, deste fato malgrado da vida. Isaac se auto-retrata como oficial da Marinha, reelabora toda a separação com a mulher até ela aparecer,

num desenho, como arrependida. Depois, em guaches e óleos, fantasia o idílio. Ele é um príncipe; ela uma princesa. Estão coroados. Em outra obra, a mulher, com um ramo de flores na mão, aparece ajoelhada. É o fim de sua fase narrativa. A mãe, agora empobrecida, vem morar com Isaac no hospital. É a fase em que ele pinta árvores, símbolo da representação materna. Finalmente, depois de paisagens glaciais e fantásticas, Isaac volta a pintar a mulher (ver acima), não mais como traidora. Era "como se ele tentasse, através do estudo das diferentes expressões das imagens, o conhecimento e aprofundamento do enigmático ser feminino", escreve a Dra. Nise. Isaac morreu em 1966, com um pincel na mão. Na tela: o inacabado retrato de uma mulher.

Dossiê

O Século XIX foi denominado o século do livro, e o século XX, o século da imagem. Ela invade por todos os lados nossa vida cotidiana. Mas, verdade seja dita, imagem e imaginação têm mau crédito entre os cientistas. Elas seriam enganosas, instáveis
(Nise da Silveira)



Para o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar, "Emygdio de Barros é talvez o único gênio da pintura brasileira"

Emygdio, um pintor que espanta

As palavras são do crítico Ferreira Gullar: "Emygdio de Barros é talvez o único gênio da pintura brasileira. Um gênio não é pior nem melhor do que ninguém. Com respeito a ele não há termos de comparação: um gênio é uma solidão fulgurante, ultrapassa as medidas e as categorias." Ao contrário de Raphael, Emygdio é essencialmente pintor, de "imagens fosforescentes", como sugere Gullar.

Em criança, era hábil com as mãos e fabricava brinquedos que surpreendia a todos. Operário, trabalhou no Arsenal da Marinha e, em 1922, chegou a fazer um estágio de aperfeiçoamento em oficinas da Marinha Francesa. De volta ao Brasil, entrou em atrito com o irmão, que se casou com a moça que amava — irmão bem posto na vida, trabalhando como professor secundário. Entrou em crise. Conta a Dra. Nise: "Deixou de frequentar o emprego, passando a andar pelas ruas, sem destino, até tarde da

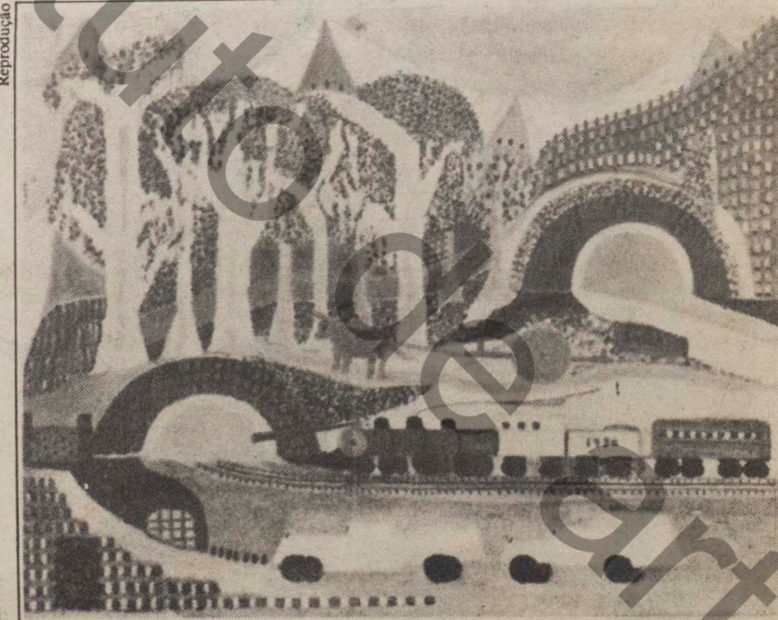
noite, ou a entrar nas igrejas, onde ficava horas inteiras de pé, imóvel, olhos fixos."

Foi internado em junho de 1924, no Hospital da Praia Vermelha. Depois de vinte e três horas de internamento, começou a frequentar a Seção de Terapia Ocupacional, onde trabalhou como encadernador até que lhe entregasse material para pintar. "Desde o início — lembra a Dra. Nise — observamos que ele pintava lentamente, ao contrário da maioria dos frequentadores do ateliê, que se entregavam aos impulsos do inconsciente. Seus gestos eram leves e delicados. Detinha-se muitas vezes para retocar esta ou aquela imagem, colocando-se imóvel, meditativo diante da tela. Modificava frequentemente a pintura, fazendo-a passar por várias fases e só dando-a por terminada alguns dias depois de tê-la iniciado." É curioso que a explicação cabe para qualquer pintor dito "normal".

No Natal de 1948,

Emygdio pediu um guarda-chuva. Pedido estranho, mas que a Dra. Nise interpretou como sendo um desejo de reencontrar-se com a vida exterior. Deu-lhe o presente. Ao mesmo tempo, aparecia em sua pintura representações de oficinas operárias, vontade em reintegrar-se ao seu antigo trabalho no Arsenal da Marinha. "Não sou pintor, sou um operário", chegou a dizer para Djanira.

Retornou ao trabalho, mas não se adaptou à tecnologia das novas máquinas. Pintor de paisagens, de recantos, de cenas fantasmagóricas como a do cavalo azul que parece irromper à tela, Emygdio espantou a crítica quando expôs aos 52 anos. "Um torneiro recolhido a uma casa de loucos, há vinte e dois anos, cura-se, de repente, e se transforma num pintor fabuloso. Repito. Tive medo. Em vez de Emygdio poderia ter desabado um pedaço de céu velho, o Pão de Açúcar afundar no mar", deslumbrava-se o escritor José Lins do Rego.



Para Mário Pedrosa o universo de Carlos "é uma pura ordem espacial"

Carlos e o "planetário de Deus"

Carlos, num dia de 1939, viu o sol bater sobre o espelho do seu quarto e foi atraído por uma visão cósmica, "o planetário de Deus". No mesmo dia foi internado no Hospício da Praia Vermelha. Escreve Mário Pedrosa: "E se depois do seu internamento, Carlos não consegue voltar à realidade como Jakob Böhme, as razões são múltiplas e não vêm ao caso examiná-las". Nise diz: "O ego partido não consegue firmar-se como centro do campo consciente e Carlos desce vertiginosamente à esfera das imagens arquetípicas, à esfera dos deuses e demônios." Deste abismo surgiram suas pinturas.

A comparação entre o místico Böhme e Carlos é acentuada por Pedrosa. "Böhme em êxtase e Carlos em êxtase são espiritualmente o mesmo místico, só que o alemão transforma-se num dos mais inspirados filósofos na renovação da experiência mística e religiosa do tempo, ao passo que Carlos pela estreiteza do meio em que se encontra é reduzido a um louco internado." Salva-lhe a obra e, curiosamente, os animais, instalados na Seção de Terapêutica Ocupacional, com o objetivo de diminuir a possível frieza no tratamento dos doentes. Carlos, que falava uma linguagem

truncada, logo se ligou em uma forte amizade com o cão Sertanejo e, assim, como um novo São Francisco de Assis pôs-se a se comunicar com os animais, estabelecendo um imprevisível laço de amizade. Também cuida dos bichos; trata de alimentar os carneiros do Engenho de Dentro; recolhe da chuva uma ninhada de cachorrinhos paridos por uma cadela vira-lata, que rosna ao seu lado, sem entender direito o gesto humano de Carlos. Como diz Pedrosa, Carlos poderia estar num convento e não num hospício. "Por sua pregação constante desde mesmo que foi internado no hospício, tanto seus atos são exemplares como fala ou prega como profeta. Se se examina primeiro ele mesmo, antes de se analisar o sentido das obras que cria, é de justiça situar este homem desgraçado e heróico no clima histórico onde os historiadores dos movimentos religiosos das grandes épocas colocaram os fundadores de religião, os reformadores, os místicos, os artistas. Pois Carlos brota daquele clima como um peixe do aquário." Com o choque do "planetário de Deus" nasce uma obra de pura espacialidade como a cidade (acima) onírica e pontilhada.

O inconsciente em 24 imagens por segundo

Último filme de Leon Hirszman, *Imagens do inconsciente*, foi uma viagem ao coração do ato criador em estado puro. Aqui, publicamos trechos de uma das últimas entrevistas do cineasta

O cineasta Leon Hirszman declarou à revista *Filme cultura*, em entrevista ao jornalista Claudio Bojunga e a Carlos Augusto Calil (nº 44, abril/agosto de 1984), que seu envolvimento com o filme *Imagens do inconsciente*, documentário de longa-metragem em três episódios, exigiu dele uma certa discricção.

— É como se fosse um cantor que se prepara para uma ópera. Ele precisa de uma concentração muito grande. De qualquer forma, nunca fui de falar muito de meus filmes, excitar expectativas antes de mostrá-los. A única exceção foi *Garota de Ipanema*, que tinha um marketing próprio.

Imagens do inconsciente focaliza três artistas do Centro Psiquiátrico Pedro II — três casos famosos da Dra. Nise da Silveira. Leon e Nise resolveram fazer esse filme depois de longas conversas que começaram em 1974 — um projeto que deveria se situar fora do mercado tradicional de cinema ou televisão.

Seu encontro com Nise da Silveira ocorreu muito antes, em 1968, durante seminário realizado no Engenho de Dentro sobre o mito de Dionísio. Segundo Leon, havia na época um clima de leituras de Reich, de uma literatura dita pós-freudiana, uma grande efervescência cultural.

— E aquilo era uma coisa bem brasileira, próxima. Mário Pedrosa acompanhava o trabalho de Nise da Silveira há anos. Ferreira Gullar já me havia dito que se tratava de uma coisa extraordinária que eu devia conhecer. Aí eu fui lá e assisti a uma leitura das *Bacantes* com Rubens Corrêa e Domitila do Amaral. Em seguida, Nise falou e mostrou o álbum com o trabalho dos pintores, tudo com aquele rigor dela, uma pessoa extraordinária, cheia de força e de afeto. Uma pessoa que não discrimina, mas que também cobra a burrice e a inoperância dos órgãos do poder público na questão da saúde mental. É uma alagoana da melhor qualidade, em que o rigor não impede o voo. Depois não perdi mais o contato com seu trabalho. Naquela época, com aquela situação repressiva vigente, chegar perto da loucura era uma atitude saudável. Fiquei amigo de Nise e pensamos um dia tornar possível um trabalho conjunto sobre os ditos esquizofrênicos que frequentam desde 1946 a seção de terapia ocupacional do Centro Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro — mais tarde o Museu de Imagens do Inconsciente.

O filme aborda sucessivamente três casos de internos-pintores: Fernando Diniz, Adelina e Carlos Perthus. Leon gostaria que esses três filmes (dentro de um só filme) fossem vistos separadamente — se possível, que houvesse uma discussão entre um e outro.

— Se houver fôlego, eles poderiam ser vistos sucessivamente, mas como uma trilogia, numa duração total de



Leon: "É preciso um certo tempo para se admitir que a razão não se opõe ao sentimento"

três horas e vinte minutos. O primeiro filme, sobre Fernando Diniz, é o caso mais "social". O trabalho de Nise da Silveira com Fernando começou a se unificar aos poucos numa narrativa e começamos a trabalhar em 1974. A proposta seguinte foi aprofundar um caso de Nise que é um grande sucesso e que traz importantes revelações sobre o caráter mitológico das imagens do inconsciente. Não só o caráter descritivo-artístico ou simbólico-artístico, mas também o caráter mitológico da imagem do

inconsciente. É o caso Daphne-Adelina — o mito da transformação. O terceiro caso ficou sendo um desafio. Todos os envolvidos no filme ficaram torcendo para que Nise assumisse a fragmentação de Carlos Perthus, que possui uma obra extensíssima.

O primeiro personagem a ser focalizado seria então Fernando Diniz, um negro, filho de empregada doméstica baiana, que busca recuperar um espaço cotidiano sob a forma de um quadro — é a pintura em luta constante contra o caos, um caos vivenciado como uma questão de amor, uma questão de paixão, e essa identificação com uma classe superior dentro da ilusão do sofrimento, da submissão e da identidade com a mãe por quem ele tinha grande respeito.

— Fernando submerge como uma autodefesa para viver no inconsciente, mas não é um grande mergulho, é algo mais no nível do cotidiano — conta Leon Hirszman. — A linguagem verbal, a expressão corporal e as relações de autovalorização do tipo "ter um quarto só para ele" são mos-

ciado como uma questão de amor, uma questão de paixão, e essa identificação com uma classe superior dentro da ilusão do sofrimento, da submissão e da identidade com a mãe por quem ele tinha grande respeito.

O terceiro personagem, Carlos Perthus, morreu em 1977. Nasceu em 1910, filho de imigrantes franceses. Quando seu pai morreu, ele ficou com a responsabilidade da casa e tudo foi muito difícil. Nise da Silveira o descreveu assim:

— Carlos há vários anos vinha sendo dilacerado por conflitos pessoais. Esses conflitos sugavam a energia do ego que ia se enfraquecendo e já começava a vacilar. Certa manhã, raios de sol incidiram sobre o pequeno espelho do seu quarto. Brilho extraordinário que deslumbrou-o e surgiu diante dele uma visão cósmica: "o planetário de Deus", segundo suas palavras. Gritou, chamou a família. Carlos tinha então 29 anos. Sua mãe recomendou o internamento e ele ficou lá o resto da vida.

E aí é a instituição que cria o louco, garante Leon Hirszman. "Ela é quem despersonaliza, vestindo-lhe um uniforme, recusando-lhe até mesmo um armário. Inteiramente dominado pelas forças do inconsciente e sem qualquer apoio para a reconstrução do seu ego".



Adelina, a agressividade inconsciente



Fernando Diniz, o caso mais "social"

JOÃO ANTÔNIO

Carioca da gema



Noel Rosa, carioca da gema, segundo Nassara (publicado na Última Hora, em 1/5/1977)

O pouco que resta da lenda da folgança carioca tremelica diante da história.

Se no território das letras nacionais, Machado de Assis (1839-1908) foi considerado o nosso mais alto romancista e, apesar de universal, o carioca número um, o correspondente em música popular poderia ser Noel Rosa (1910-1937).

Esses dois cariocas da gema derrubam o mito de que o homem do Rio é um folgazão e um descansado. Machado nos deixou uma cordilheira de livros entre poesia, teatro, crítica literária, contos admiráveis e mais de meia dúzia de romances alentados. Já Noel de Medeiros Rosa morreu com apenas 26 anos e cinco meses de idade e levou, poeticamente, o nome de cigarra boêmia. Mas trabalhou sem parar. Já houve quem contasse na ponta do lápis que seu legado soma bem mais de 250 peças musicais. Todas boas, muitas excelentes, algumas obras-primas. É de um de seus sambas, "Filosofia" (1933), este trecho:

*"Mas a filosofia
Hoje me auxilia
A viver indiferente assim.
Nesta prontidão sem fim
Vou fingindo que sou rico,
Pra ninguém zombar de mim."*

Carioca, carioca da gema seria aquele que sabe rir de si mesmo. Também por isso, aparenta ser o mais desinibido e alegre dos brasileiros. Que, sabendo rir de si e de um tudo, é o homem capaz de se sentar ao meio-fio e chorar diante de uma tragédia.

O resto é carimbo.

Minha memória não me permite esquecer. O tio mais alto, o meu tio-avô Rubens, mulherengo de tope, bigode frajola, carioca, pobre, porém caprichoso nas roupas, empaletozado como na época, impertigado, namorador impenitente e alegre e, pioneiro, a me ensinar nos bondes a olhar as pernas nuas das mulheres e, após, lhes oferecer o lugar. Que havia saias e pernas nuas

nos meus tempos de menino.

Folgado, finório, malandroco, vive de férias. Não pode ver mulher bonita, perdulário, macunaímico e festivo até as vísceras. Adjetivação vazia... É só idéia genérica, balela, não passa de carimbo.

Gosto de lembrar aos sabidos, perdedores de tempo e que jogam conversa fora, que o lugar mais alegre do Rio é a favela. É onde mais se canta no Rio. E, aí, o carioca é desconcertante. Apesar de todas as mazelas do morro, dos favelados nasce e se organiza, como um milagre, um dos maiores espetáculos de festa popular do mundo, o Carnaval. Por óbvio, não vou chamá-lo de carioca.

Inda se diz que o carioca, para além da displicência e de uma espécie de ginga à vontade, sempre foi indisciplinado como povo.

Até o momento em que se contradisse, a sentença era válida. Mas o crescimento da população vem contestando a tal indisciplinada e provando que o carioca é maleável e adaptável a novas condições de vida. Não sem antes, como é natural de sua irreverência, sal-

picar algumas piadas no formal, no bom comportamento ou no tido como suficientemente sério.

Um exemplo é a fila. O povo é organizado em filas. E não se consegue fazer nada sem filas no Rio. Fila do elevador, nos prédios comerciais. Fila do almoço, nos restaurantes populares e fila nos restaurantes da classe média da Zona Sul com gente limpinha e arrumada. Fila do leite de manhã bem cedo. Falsas maddames, palradoras e conformadas. Empregadinhas cansadas, mal saídas da cama no quarto dos fundos ou dos braços... (bem, já é outra história). Fila da carne, fila do açúcar, fila da batata, fila do pão, fila da maçã, filas bancárias, fila da barca de Niterói, fila do cinema, fila do sorvete, fila do Maracanã em dia de futebol, da tangerina e do mictório. O povo, que de natural era displicente e indisciplinado, viciou-se na disciplina das filas. Mais do que simplesmente aceitou a organização delas.

Mesmo nesse capítulo da fila salta a síntese carioca. A capacidade de brincar e de rir de si mesmo. Pois, existem altos

especialistas com métodos próprios de furar filas. Os reclamadores que dão a vida por arrumar uma discussão em fila, descomplexando-se totalmente ao dizer ao desconhecido da fila os desaforos que gostariam de dizer ao intocável senhor Chefe de Seção ou ao chefinho em geral. E há os romeus de fila querendo arrumação com o elemento feminino.

Onde a miséria substituiu a pobreza, claro que surgiu algum brilhantismo. E, assim, há o longo capítulo dos mendigos em fila. Esses só trabalham assim. Correndo filas. Conhecem como as palmas de suas mãos as mais extensas e rendosas indianas retas ou em meandros. Pertencem à classe dos vivaços e lhes é mole, mole fazer uma boa fêria, mesmo em tempos de crise. Basta um olhar compenetrado, uma que outra ruga nas sobrancelhas, uma frase-chavão falando em alguma miséria, nomes de santos, especulações em torno de palavras sacrossantas, mão estendida e alguma paciência.

O carimbo pretensioso e generalizador se esquece que o carioca não é apenas o homem

da Zona Sul badalada — de Copacabana ao Leblon. Setenta e cinco por cento da população carioca mora nas Zonas Centro e Norte, no Rio esquecido. E lá, sim, o Rio fica mais Rio, a partir das caras não cosmopolitas e se o carioca coubesse no carimbo que lhe imputam não se teriam produzido obras pungentes, inovadoras e universais como a de Noel Rosa, a de Machado de Assis, a de Geraldo Pereira, a de Nelson Rodrigues... Muito do sorriso carioca é fina picardia, modo atilado de se driblar os percalços.

Tenho para mim que no Rio, as ruas são faculdade, enquanto os botequins são universidade. Algumas frases apanhadas lá nessas bigornas da vida, em situações diversas, como aparentes tiros a esmo:

"Está ruim pra malandro"
— o advérbio até está oculto.

"Quem tem olho grande não entra na China".

"A galinha come é com o bico no chão".

"Tudo de mais é veneno".

"Negócio é o seguinte: dezenove não é vinte".

"Se ginga fosse malandragem, pato não acabava na panela".

"Não leve uma raposa a um galinheiro".

"Amigo, bebendo cachaça, não faça barulho de uísque".

"Modéstia demais pode ser deboche" — a frase é mais dos morros.

"Antes só do que sempre acompanhado".

"Para que se coma peixe frito não é preciso que o mar pegue fogo".

"A vida é do contra: você vai e ela fica".

Como filosofia de vida ou não, vivendo numa cidade em que o excesso de beleza é uma orgia, convivendo com grandezas e mazelas, o carioca da gema é um dos poucos tipos nacionais para quem ninguém é gaúcho, paraibano, amazense ou paulista. Ele entende que está tratando com brasileiros.