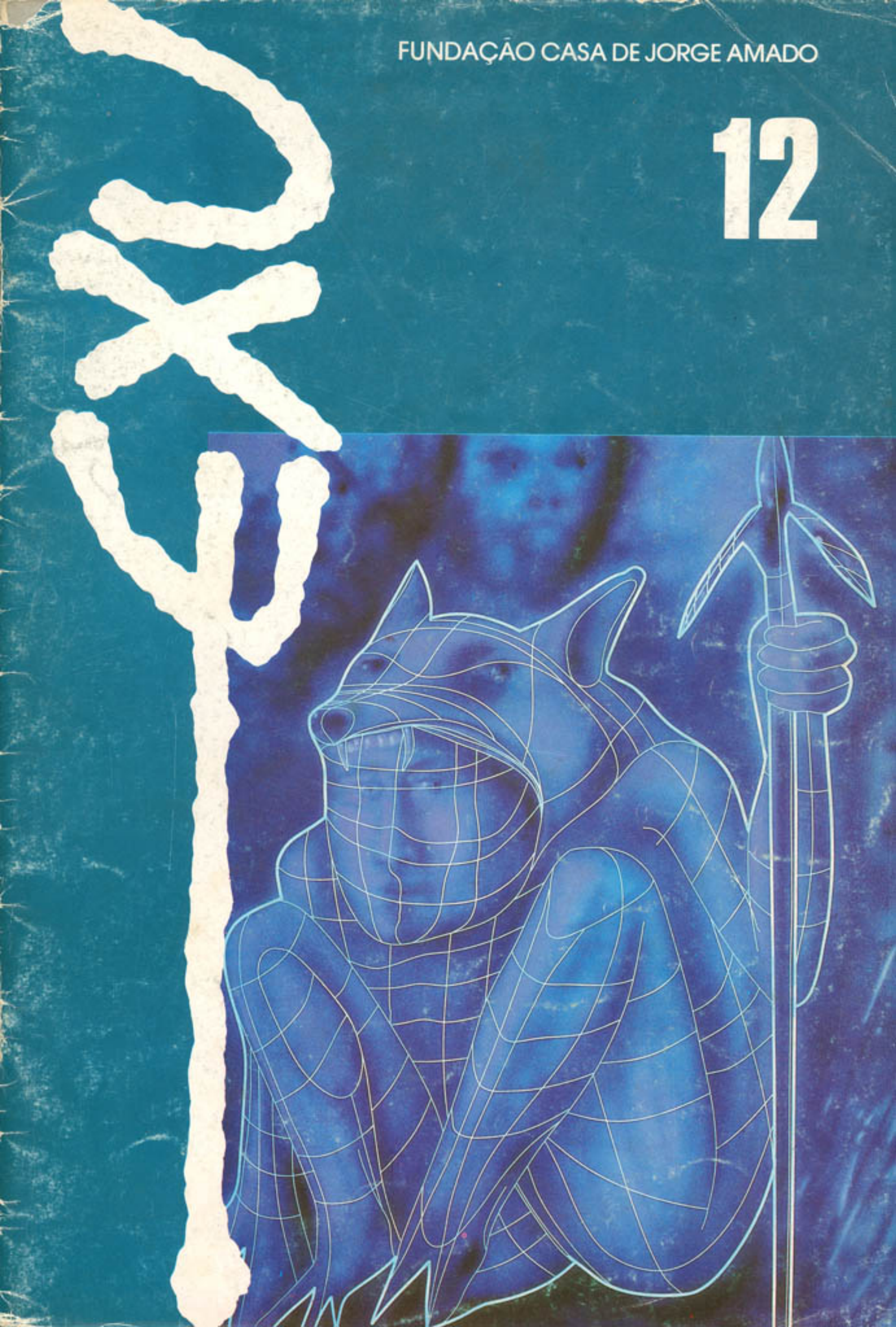


FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO

12



**DESEMPENHO.
CADA VEZ MAIS, ESSA PALAVRA
TEM A MARCA DA CPC.**



A CPC conhece bem o sentido da palavra desempenho.

Afinal, esta é sua palavra de ordem desde que ela é a CPC.

No seu setor específico, o desempenho da CPC só honra a história da Petroquímica no Brasil.

Ela é simplesmente a maior fabricante de PVC da América Latina e está entre os 10 maiores produtores de PVC do mundo.

A nível nacional, a CPC supre 60%

do mercado brasileiro de PVC, gerando grande arrecadação de ICM e contribuindo com milhões de dólares por ano, em divisas para o país.

Além disso, é significativa a contribuição da CPC na mudança do quadro sócio-econômico das regiões onde atua, através da formação de mão-de-obra especializada, da geração de empregos e do desenvolvimento tecnológico.

Uma contribuição que tem sido

decisiva, também, para o desenvolvimento de outros mercados, essenciais ao conceito de vida moderna.

É claro que nada disso seria possível sem o espírito de equipe que marca o trabalho de cada um dos milhares de funcionários da CPC.

Todos os que, permanentemente, se empenham, para que o desempenho da CPC seja cada vez melhor a cada ano.

CPC COMPANHIA
PETROQUÍMICA
CAMAÇARI

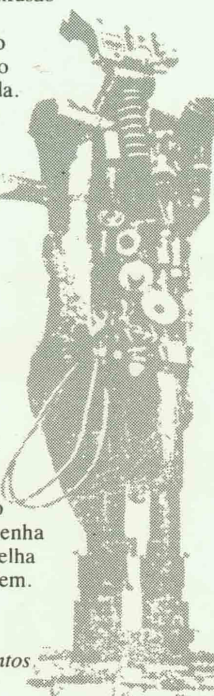
Quem guarda os caminhos da cidade do Salvador da Bahia é Exu, orixá do mais importante na liturgia do candomblé, orixá do movimento, por muitos confundido com o diabo no sincretismo com a religião católica, pois ele é malicioso e arrelento, não sabe estar quieto, gosta de confusão e de aperreio. Postado nas encruzilhadas de todos os caminhos, escondido na meia-luz da aurora ou do crepúsculo, na barra da manhã, no cair da tarde, no escuro da noite, Exu guarda sua cidade bem-amada. Ai de quem aqui desembarcar com malévolas intenções, com o coração de ódio ou de inveja, ou para aqui se dirigir tangido pela violência ou pelo azedume: o povo dessa cidade é doce e cordial e Exu tranca seus caminhos ao falso e ao perverso.

Exu come tudo que a boca come, bebe cachaça, é um cavalheiro andante e um menino reinador. Gosta de balbúrdia, senhor dos caminhos, mensageiro dos deuses, correio dos orixás, um capeta. Por tudo isso sincretizaram-no com o diabo; em verdade ele é apenas o orixá em movimento, amigo de um bafafá, de uma confusão mas, no fundo, excelente pessoa. De certa maneira é o Não onde só existe o Sim; o Contra em meio do a Favor; o intrépido e o invencível. Toda festa de terreiro começa com o padê de Exu, para que ele não venha causar perturbação. Sua roupa é bela: azul, vermelha e branca e todas as segundas-feiras lhe pertencem.

Jorge Amado

(Textos extraídos do livro "Bahia de Todos os Santos, guia de ruas e mistérios")

EXU: Escultura de Tati Moreno



Capa: EXU,
de Bel Borba

3
ANTONIO TORRES
- entrevista

8
JERUSA
PIRES FERREIRA

12
CARLOS VERÇOSA

16
JORGE AMADO

19
FERNANDO DA
ROCHA PERES

21
LUÍS
CARLOS CAFÉ

23
MARIA DORA
GENIS MOURÃO

28
HILDEGARDES VIANNA

31
LIVRO

32
Registro

Poster

Pintura
de Rubem Valentim
Texto: Claudius Portugal
Foto: Walimir Pinheiro

12

novembro/dezembro/1989

Coordenação Editorial: Claudius Portugal
Conselho Editorial: Myriam Fraga (Presidente)
Antônio Risério, Fernando da Rocha Peres,
Florisvaldo Matos, James Amado,
João Jorge Amado, José Carlos Capinan,
Wilson Lins.
Arte: Humberto Vellame
Montagem: Mundin
Fotografia: Walimir Pinheiro
Composição: Studio Domingos
Fotolito e Impresão: TRAÇO



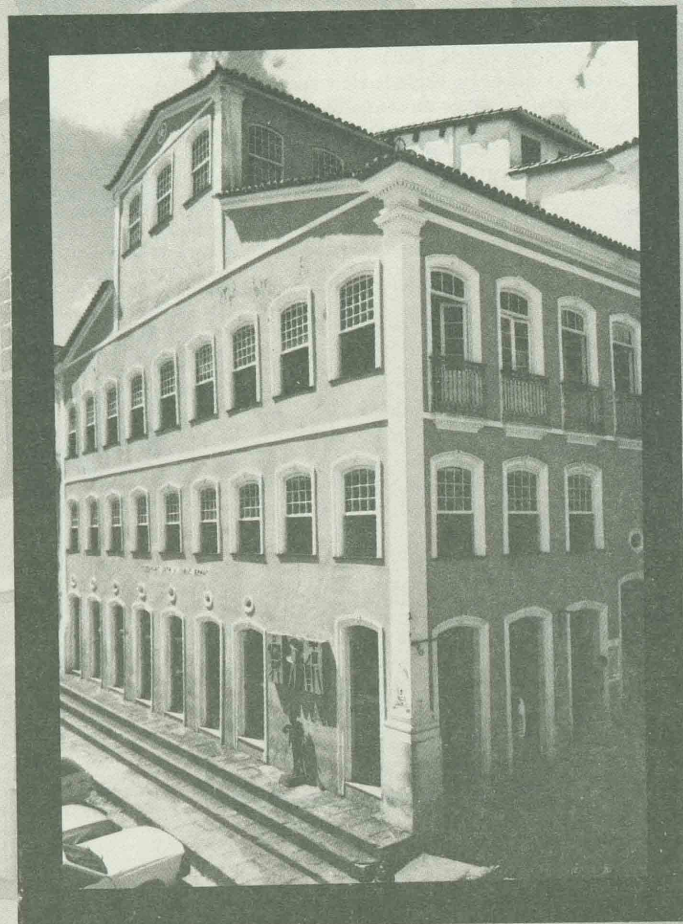
Exu é uma publicação bimestral da
Fundação Casa de Jorge Amado
Largo do Pelourinho s/n, Salvador,
Bahia, CEP 40025. Tel.: (071) 321-0070.

Os conceitos emitidos em artigos assinados
são da responsabilidade exclusiva de seus autores.
Os originais não serão devolvidos.
Todos os direitos de reprodução reservados.

Publicação de acordo com a Lei Federal
nº 7505/86 (Lei Sarney)

Correspondentes: Adalmir da Cunha Miranda,
José Paulo Paes, Ricardo Ramos (São Paulo)
Afrânio Coutinho, Antônio Torres,
Eduardo Portella, Sonia Coutinho,
Fernando Sabino, Mário da Silva Brito,
Rubem Braga, Bella Jozef (Rio de Janeiro),
Paloma Amado Costa (Brasília), Nádia Gotlieb,
(Minas Gerais), João de Jesus Paes Loureiro
(Pará), Marcus Acyolli (Pernambuco),
Sérgio da Costa Pinto (Paraíba), Janaina Amado
(Goiás), Antônio Holthefeldt, Armino Trevisan,
Daniilo Ucha (Rio Grande do Sul),
Haydée Jofre Barroso, José Maria Paolantino
(Argentina), Isabel Allende (Venezuela),
Gustavo Bustamante (Colômbia),
Miguel Bustos Cerecedo (México),
Gregory Rabassa, John Dwyer, Nancy Baden,
Richard O'Connell, Tomas Colchie
(Estados Unidos), Alice Raillard, Francis Combes,
Jean Orecchioni, René Depestre (França),
Dario Puccini, Luciana Stegano Picchio (Itália),
José Carlos de Vasconcelos, Luiz Forjaz-Trigueiros,
Nuno Lima de Carvalho, Francisco Lyon de Castro
(Portugal), Xela Arias (Espanha),
Antônio Olinto (Inglaterra), Theodor Popoff
(Bulgária), Pavla Lidmilová (Tchecoslováquia),
Kostas Assimacopoulos (Grécia), Jorge Kaluguim,
Vera Kuteichicova (URSS), Jorge Alfama
(Cabo Verde), Luandino Vieira (Angola),
Rui Nogar (Moçambique), Osamu Kumasiro (Japão).





Fundação Casa de Jorge Amado

Presidente:

Germano Tabacof

Diretor Executivo:

Myriam Fraga

Conselho Curador:

Adary Oliveira • Alfredo Machado • Arthur Sampaio • Carlos Fraga
Fernando Almeida • Floriano Teixeira • Germano Tabacof
Hector Júlio Páride Bernabó • James Amado • João Jorge Amado
Joelson Amado • José Júlio de Calasans Neto
Wilson Lins • Zélia Gattai Amado.

(Academia de Letras da Bahia) Cláudio Veiga • (Instituto Geográfico e Histórico da Bahia) Thales de Azevedo • (SPHAN — Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) Maria do Socorro Felix Borges e Silva • (Universidade Federal da Bahia) Fernando da Rocha Peres.

Conselho Fiscal:

Jorge Lins Freire • Júlio Cesar de Carvalho • Lafayette Pondé Filho
Mário Gordilho • Paulo Maciel • Renato Martins.

Mantenedores:

Dneval da Costa Chaves Cia. Ltda • Companhia Brasileira de Alumínio
Construtora Mendes Júnior • Fundação Banco do Brasil
Fundação Nestlé de Cultura • Jean Luc Lagardère • Nacional Iguatemi
Empreendimentos • Transguarda.

Convênios

Secretaria de Educação do Estado da Bahia • Secretaria da Cultura
Fundação das Artes • Fundação Colégio Maior Universitário Casa do Brasil
- Madrid - Espanha • Fundação Internacional Liudmila Jivkova • Fundação
Pedro Calmon • Museu Eugênio Teixeira Leal.

Antonio Torres



Em 1972
a literatura
brasileira tem
sua atenção chamada

para um novo autor por seu primeiro livro editado.

Um Cão Uivando para a Lua. É a estréia de Antonio Torres,
baiano do Junco, cidade do interior do Estado da Bahia, nascido em 1940.

Hoje com seis livros publicados no Brasil (*Os Homens dos Pés Redondos*; *Esta Terra*; *Carta ao Bispo*; *Adeus, Velho*; e *Balada da Infância Perdida*), e traduzidos no exterior — Argentina, Polônia, Estados Unidos, Inglaterra —, sua literatura alia a reflexão política como autor que fala de sua gente, a sua história e o seu meio social, a uma gramática literária contemporânea, incorporando todos os avanços que a ficção obteve neste século. Sua narrativa o coloca na linha de frente do romance brasileiro.

Eu nasci no interior da Bahia, numa região muito isolada. Não havia estrada e Salvador era olhada como hoje se olha para um mundo muito distante. Lembro que uma viagem à Bahia, era assim que chamava-se a capital, cidade da Bahia, era uma coisa de semanas, só que estávamos a duzentos quilômetros de Salvador. Isto significava o isolamento.

O escritor nasceu desta necessidade de comunicação, desta falta de comunicação. Eu venho de um mundo como Luiz Gonzaga cantava: 'sem rádio e sem notícia das terras civilizadas'. O meio de comunicação era o cantador de feira, a vizinha que tocava violão e cantava aqueles rimances, que é o romance popular, o abc do sertão, e que contém todo aquele imaginário popular das histórias que as pessoas inventam, reinventam, contam, e que no fundo constroem um outro mundo para fugir da solidão.

É um mundo muito solitário. Lembro que dos dias de domingo quando apareciam visitas lá na roça e que quando iam embora era uma das coisas mais terríveis. O fim do dia no sertão é terrível. O nascer é formidável. Uma festa de pássaros, o pai amolando a enxada, todos indo para a faina, uma coisa muito viva. Já o por do sol, a despedida, é o medo de enfrentar a solidão da noite. Isto foi até chegar a uma cidade grande e ver e viver o fato de que ela é tão solitária quanto aquela realidade, só que com mais gente.

Acho que foi isto que me levou a escrever.



A idéia de escritor já está neste menino com a escassez de comunicação e sua solidão no Junco?

Quando li os primeiros livros de minha vida, achei aquilo a coisa de outro mundo. Eram as seletas escolares com textos de Castro Alves, Gonçalves Dias, Eça de Queirós. Não me esqueço até hoje. Ficaram para o resto da vida. Entrar naquele mundo escrito somado ao que era passado pelo oral, pelo cordel, me faziam viajar, querer escrever. Daí já fui para Alagoinhas estudar, e lá já fiz um mural, um jornal com o grupo de colegas. Nisto descubro Jorge Amado, "Capitães da Areia", "Mar Morto", e compro tudo até "Gabriela" e vou passar as férias na roça lendo tudo aquilo. Após isto, chego aos contos russos, aos americanos. Depois vim para Salvador, trabalhei no Jornal da Bahia, fui para São Paulo, entrei na Última Hora, passei para agência de propaganda, e fui para Portugal. Nesta fase escrevi "Os Homens dos Pés Redondos", refletindo estes três anos de experiência em Portugal, um país vivendo uma ditadura ferrenha. Este foi o primeiro livro que escrevi, mas "O Cão Uivando para a Lua" foi o primeiro editado. De Portugal voltei para São Paulo e daí o Rio.



Você é um baiano que mora, trabalha, edita seus livros no Sul, mais precisamente Rio/São Paulo.

Este é o destino ainda obrigatório para a arte e a cultura de quem nasce no Nordeste?

Quando eu fui para o Sul, não fui porque era um escritor que queria espaço. Eu vim do interior para cá e aqui achei tudo muito difícil. Era muito novo e já encontrei a cultura baiana. Fui para São Paulo como bancário. Não fui nem como jornalista. Depois de viver lá e em Portugal foi que consegui entrar para a literatura, com um primeiro livro que era um livro exato para o momento que vivíamos. Eu não sou um baiano que foi para lá como escritor. Fui como imigrante. E o meu comportamento não era o do intelectual. E São Paulo é diferente. Lá é uma babilônia, gente de todos os lugares. Aqui, em Salvador, sendo eu do interior, um tabaréu, havia uma esnobação cultural. Na hora que senti que não tinha lugar aqui para escrever ou qualquer outro projeto, fui embora e cavei meu destino sozinho.





Seus livros passam uma sinceridade grande do texto com a sua vida, a existência do contador de histórias, de alguém que relata um fato, comunica um acontecimento, e isto chega como um grito contra a realidade adversa, uma revolta. Há esta sincronia de vida e a obra?

Muita gente tende a analisar meu trabalho a partir do ponto de vista da biografia, o que não é necessariamente. Mas é uma coisa que um estudante de letras me falou recentemente: Não acho que o que você escreve seja a sua biografia, mas é uma espécie de biografia abstrata. Eu achei muito bonita esta definição. Mas o grande exemplo de escritores que eu tenho são aqueles que escreveram de uma forma muito pessoal. E o grande exemplo disto, para acabar de vez com isto de biografia/não biografia é o Ulisses de Joyce. Um dia na vida dele com todas as suas questões. Agora, claro, é uma obra de gênio, uma obra que mudou a gramática do romance. Mas o substrato é James Joyce. Enfim, cada um escreve como quer, como pode, de acordo com seu temperamento, mas eu me filio numa linha de autores que a literatura é uma questão pessoal. Não posso fugir disto. Só que a escrita é muito trabalhada e levo muito tempo para escrever. E não é preguiça, é o ato de reescrever várias e várias vezes.



É inevitável a pergunta padrão. Qual o seu processo de criação?

Primeiro a idéia. Mas levo com ela muito tempo. Só depois da primeira frase vou embora. Mas levo muito tempo escrevendo. É a pressão interna que me faz escrever como uma forma de resgate. Eu não vou para a máquina por ir. Só vou quando há alguma coisa sobre a qual posso trabalhar.

49 AUTORES BRASILEIROS

CARTA AO BISPO Antônio Torres



Há uma necessidade do escritor de se exercer neste país como escritor. A relação do escritor brasileiro, de um modo geral, com o país está complicada. Existe um quê de negação ao autor brasileiro, ou uma tendência a fabricar determinados autores ou tendências. Não acho que o que está havendo no Brasil de hoje seja uma coisa justa, seja uma coisa democrática, saudável. Vejo como uma coisa meio doentia e que desfavorece não só os próprios autores como o próprio país. Evidentemente que os editores estão aí para ganhar dinheiro. Não são casas filantrópicas, e se baseiam na questão de mercado, e este é anti-nacional. O mercado só absorve o produto estrangeiro, é o que publicam do nacional é só para não dizer que não publicam. Só que esta não é uma tarefa que nós vamos resolver e isto é uma análise simples de um conjunto que está aí, que é uma coisa que apesar de eu sobreviver a tudo isto, não é uma coisa que dá para ficar satisfeito. Não significa que seja bom para mim. Este espaço tem de ser prioritariamente nosso, como em todo país. Agora, com isto, não digo que



não se precise de uma literatura estrangeira pois não sou nenhum idiota. Estou falando de mercado, de comércio. Os editores brasileiros que vão lá fora não vão para vender, mas para comprar, em qualquer destas feiras, Frankfurt, Nova Iorque, e este processo influencia tudo, e é nisto que se encontra a literatura brasileira hoje. Temos uma máquina montada para este mundo e o conceito criado por ele.



Com esta conjuntura, qual o balanço seu da literatura brasileira agora?

Se pegarmos o ano de 89, em termos de produção, ela respondeu muito bem. Há autores da maior competência publicando livros. A produção está boa. O que está complicado é o mercado, por razões que já falei, por estar voltado para o produto externo, onde o peso da produção é toda internacional, dominando os pontos de venda. Agora, uma pergunta: por que será que este mercado é assim? Por que o brasileiro reage tão favoravelmente ao livro estrangeiro e é tão pouco receptivo ao brasileiro? Não sei. Mas quem compra é uma classe média intelectualizada, internacionalizada, e hoje não é só a tradução, pois há livrarias vendendo muito bem o livro importado.



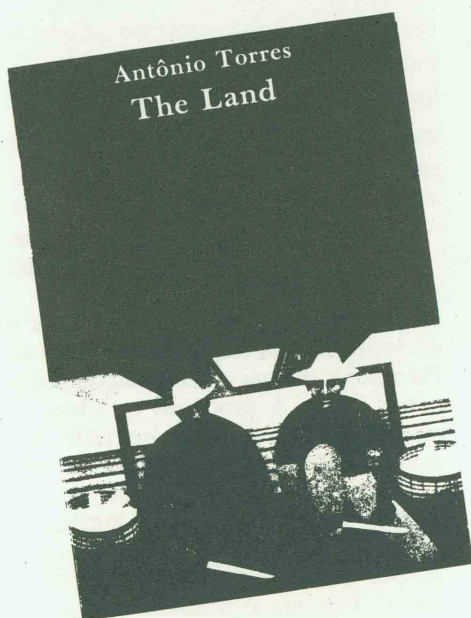
Mas você é um autor traduzido lá fora, em vários países e com vários livros.

Ser publicado no exterior é uma coisa simpática. Já há um espaço bem razoável e este ano fiz cinco viagens por causa delas. Não fiz mais por falta de tempo. Não dá para me queixar. É uma relação simpática dos editores, e isto eu gostaria de falar. O editor estrangeiro tem uma característica: ele edita, promove, coloca anúncio e paga religiosamente.



Isto quer dizer que o brasileiro não paga?

Não. Paga, mas em cruzado e o estrangeiro atua diferente. Manda todos os recortes. Finalmente, me tratam como autor. Aqui, se eu não vender cem mil de cara, eles nem dão atenção. Cinco ou dez mil não vale. "Essa Terra" vendeu na Inglaterra cinco mil e seiscentos exemplares e o editor ficou muito feliz. No Brasil ele já vendeu oitenta mil.



ERNESTO CHE GUEVARA (O DA FOTO)

Você, não.

Queira retirar-se. Tenha a bondade.

Desculpe-me a franqueza, mas onde você aparece só dá confusão.

Por exemplo: ontem à noite fui a uma festa na casa de um cônsul, puxa, nem me lembrei de perguntar se era boliviano, mas sei que ele é de um desses países aí, um país "hermano". Pois não é que dei de cara com você lá? Sim, senhor: de boina e tudo. Seja homem, não negue: você estava lá. Bem quietinho, tão discreto que dava a impressão de estar se escondendo de todo mundo. Era você mesmo, não adianta negar. Com aqueles mesmos olhinhos angelicais, feitos de encomenda para uma foto memorável, lendária. E a mesma estrela na boina. E daí? E daí tomei um pileque homérico.

E acabei a noite tropeçando numa montanha de caixõezinhos azuis e caixões pretos.

Retire-se, por favor. Chega de confusão.

Além do mais, aquela sua palavra de ordem HAY QUE ENDURECERSE SIN PERDER LA TERNURA JAMAS é muito kitsch. E foi babaquizada ao extremo dos extremos juvenis, até em porta de banheiro. E corre o risco de voltar à moda, no próximo verão, caso não haja outro assunto à altura. É só pintar um "revival" brega, com muito bolero, rumba, chá-chá-chá e tango argentino.

Cai fora, ô cara. Vê se me entende.

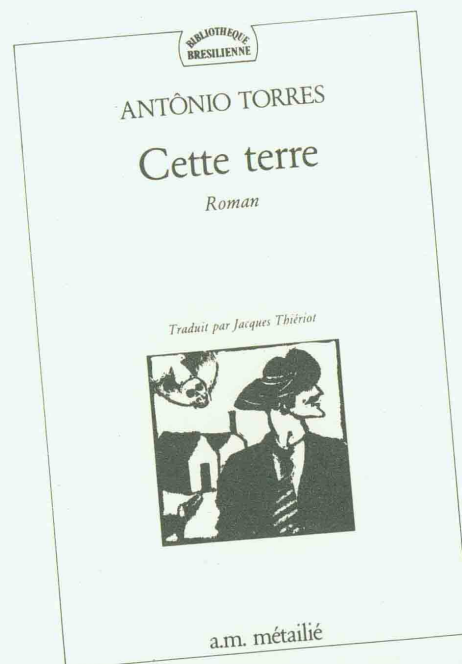
Se descobrem que você está aqui em casa, minha vida vai virar um inferno. Pra começar, o telefone não vai parar de tocar. Chamadas de montão. Uma senhora encheção de saco.

- Dos repórteres, com as suas perguntinhas na ponta da língua:
—“Usted” não acha que a guerra das guerrilhas já era? E o que está achando do novo Brasil?
- Da TV Educativa (Estatul), propondo um debate entre você e outro finado igualmente ilustre: J. Edgar Hoover, o fundador do FBI.
- Da Academia Brasileira de Letras, convidando-o para um chá, *a las cinco en punto de la tarde*. (Está vendo? Outra confusão. É que a memória dos bons velhinhos deve estar fraquejando. Daí confundirem você com Federico García Lorca. Faça de conta que não percebeu. E agüente firme quarenta discursos em sua homenagem.)
- Da Rede Globo de Televisão, a maior do Brasil e *quizás* do planeta, oferecendo-lhe a oportunidade de uma participação especial no “Fantástico, o Show da Vida”. Essa você não pode recusar. 100% de audiência.
- De um verdadeiro exército de colunáveis, convidando-o para um jantar.
- De algumas das nossas mais lindas e maravilhosas dondocas, convidando você para a cama.
- Do Partidão, o velho e intemorato Pecebão, para puxar-lhe as orelhas, pelo seu incorrigível romantismo.
- De uma gatinha (carioca, por supuesto):
— Qual é a tua, cara?
- De um vate de plantão, um poeta prêt-à-porter:

Ave, Che.
Alado Che.
AXÉ!

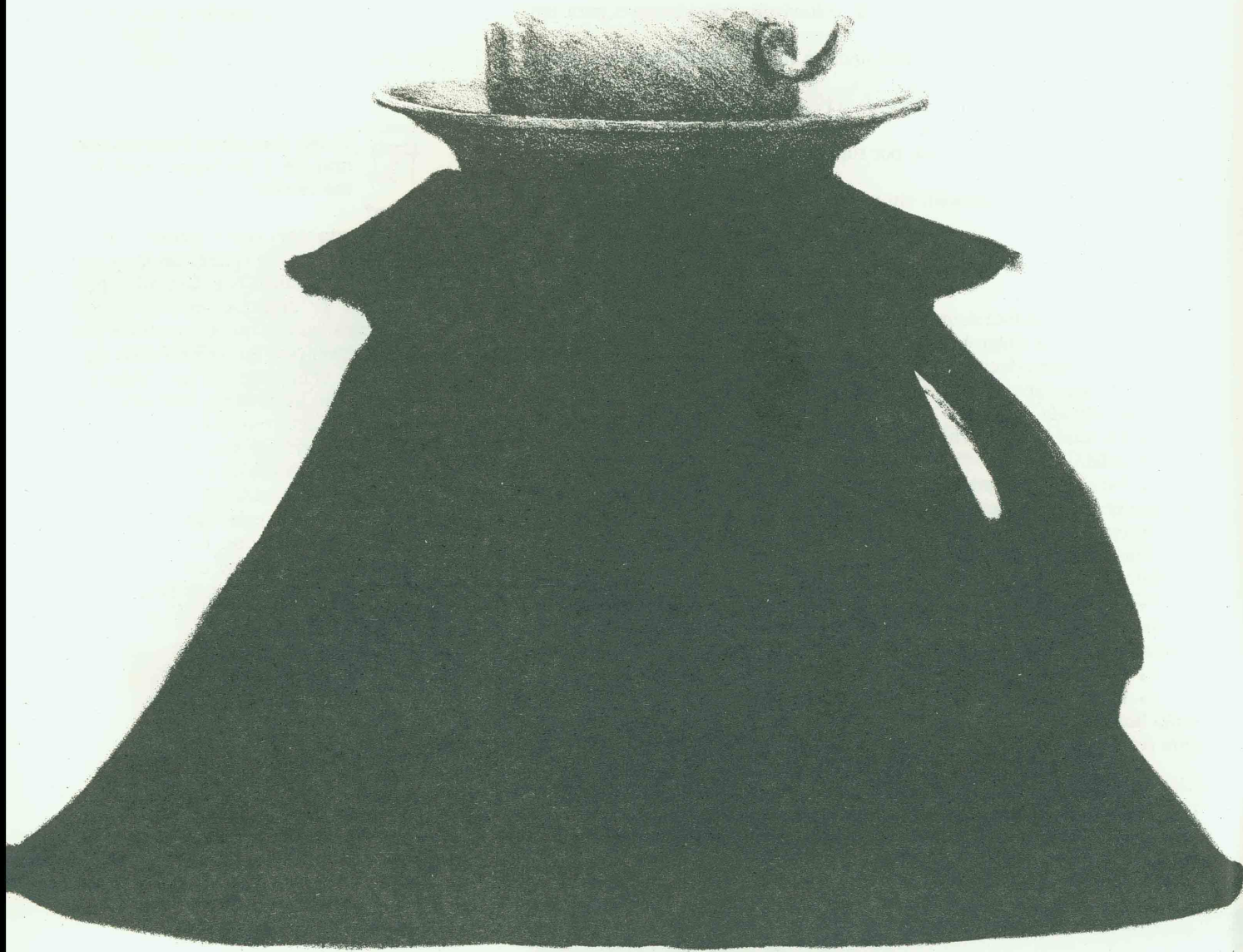
- De uma paulista de meia-idade:
— Paga uma Cuba, bem?
 - Da extrema-direita (sempre de olho vivo que cavalo não desce escada), ameaçando jogar você no mar ou na selva amazônica, de avião, a dez mil metros de altitude.
 - De uma revista pornô, oferecendo uma nota preta para você posar de nu frontal.
 - De um líder empresarial, comunicando que já convocou uma reunião, em caráter de emergência, a ser realizada provavelmente na Câmara Americana de Comércio, com a participação de chefes militares e representantes do Pentágono, com vistas à possibilidade do desembarque imediato de uma força-tarefa nas nossas costas.
 - De uma agência de propaganda, querendo saber se você topa fazer um comercial de trinta segundos para uma recém-criada marca de boinas chamada “Che”.
 - Da extrema-esquerda, perguntando se você fecha com ela.
 - De um porta-voz do Palácio do Planalto, para dizer que as coisas estão ficando pretas. É melhor você dar o fora, antes que seja extraditado para o inferno, de onde nunca deveria ter saído.
 - Do que pintar.
- Não descartar a hipótese de que sua presença aqui seja um fracasso total. Não sei se para a nossa sorte ou azar, mas este é um País sem memória. É bem capaz que ninguém se lembre mais de Ernesto Che Guevara. Neste caso, você ia ficar muito decepcionado, não ia?

Portanto: adios, muchacho.



Então, com vários livros em boas tiragens e traduções, você já é um escritor que vive de sua literatura?

Não dá para viver como escritor somente. Sou publicitário. Além do mais não publico com tanta regularidade, pois nunca me predispuz a ser um escritor de carreira, aquele que faz um livro por ano. Escrever para mim é uma coisa muito pessoal. O instante que não tenho patrão, que não há nada me cobrando. Fazer e refazer um romance é o meu brinquedo. Na literatura sou profissional no texto, no seu trabalhar, mas não no sentido da profissão de escritor. Até que gostaria, mas não tenho esta ilusão, pois é a coisa do meu destino, e o meu destino é fazer livros da forma que fiz e faço, e não posso ser melhor nem pior do que os crio.



CARTA PARA REGINA SILVEIRA

Regina,

Meu primeiro contacto foi com as suas tesouras; depois viriam as xícaras, suas sombras perturbadoras, a máquina de escrever. Como estava tentando aprender lições de Wittgenstein, pensei com ele: "Os objetos contêm a possibilidade de todas as situações" e prossegui, tentando ver os objetos, contrapondo-se ou fundindo-se ao sujeito.

Estas suas criaturas, em simulacros, anamorfos, ou projeções me remetem a uma semântica muito complexa, significam um desafio permanente, como se houvesse um combate entre a ordem natural e a ordem artificial da antiga Retórica, passagem de um repertório que nos cerca, e que já fundimos para uma transgressão contínua. Os resultados visuais nos deixam perceber que houve uma disputa entre a lógica incorporada do existente e uma outra "Lógica dos possíveis", no dizer da romena Lucia Vaina, possibilidade ou impossibilidade de outros universos expressivos. Sobretudo, se pensarmos que os objetos são portadores de significações já indexadas e carregam uma hierarquia social, como apontou Baudrillard; de fato, pré-existe uma sintaxe concreta que os persegue e acompanha, rumo a uma verdadeira narrativa social. Mas a reversão se dá, outros sentidos e sintaxes começam na ANAMORFOSE de Regina, correção que vai propondo outras formas de ver e de interpretar. Vem então a idéia de desvio da série à qual os objetos pertencem. Afasta-se a "utilitas" que fica transferida para outros domínios, instala-se a força do signo que abala os suportes habituais da representação, afirma-se a correção da antiga ordem. ANAMORFOSE, segundo



dicionários, é a deformação grotesca de uma imagem dada por um espelho curvo, fenômeno ótico que se produz, quando a grandeza aparente da imagem não é a mesma na horizontal e na vertical; isto nos traz à mente aqueles espelhos deformantes e cômicos, os salões de espelhos e de imagens grotescas das feiras populares. Uma outra coisa que nos vem à mente é que **anamorfos** vão tendendo a ser polimorfos, num processo que pode lembrar a Zoologia; aí, anamorfose é o fenômeno pelo qual a larva do inseto nasce com um número de segmentos diferentes do inseto adulto.

Em todos os casos há uma transgressão, um fato que desinstala as coisas de sua rotina, retirando as cascas do hábito.

Tenho de contar que, um dia, já bem longe, eu me espantei com as formas que tomam os brasões de granito das fachadas de igrejas e edifícios do Norte de Portugal, transformando-se em verdadeiros moluscos de pedra, alterando as disposições do rococó europeu. Na dureza do granito abriam-se para mim o mistério, concha, bichos: o insondável.

Longo tempo depois, em seu ateliê, pude acompanhar a tiragem de uma gravura, um dos seus ferros de engomar. Já havia o fascínio da litografia, da reprodução, da tinta dos rolos, alquimia estranha e precisa. Depois a gravura saindo, um ferro-molusco, como um búzio, reacendia a minha inquietude. Fiquei cismando que estava em causa o próprio equilíbrio do cosmos, no desafio permanente da arte, concentrando-se no signo, a sempre possível transgressão. Dos seus experimentos, simulações, desvios, correções, da sua técnica precisa, surgiriam uma ordem conseguida e o mistério eterno.

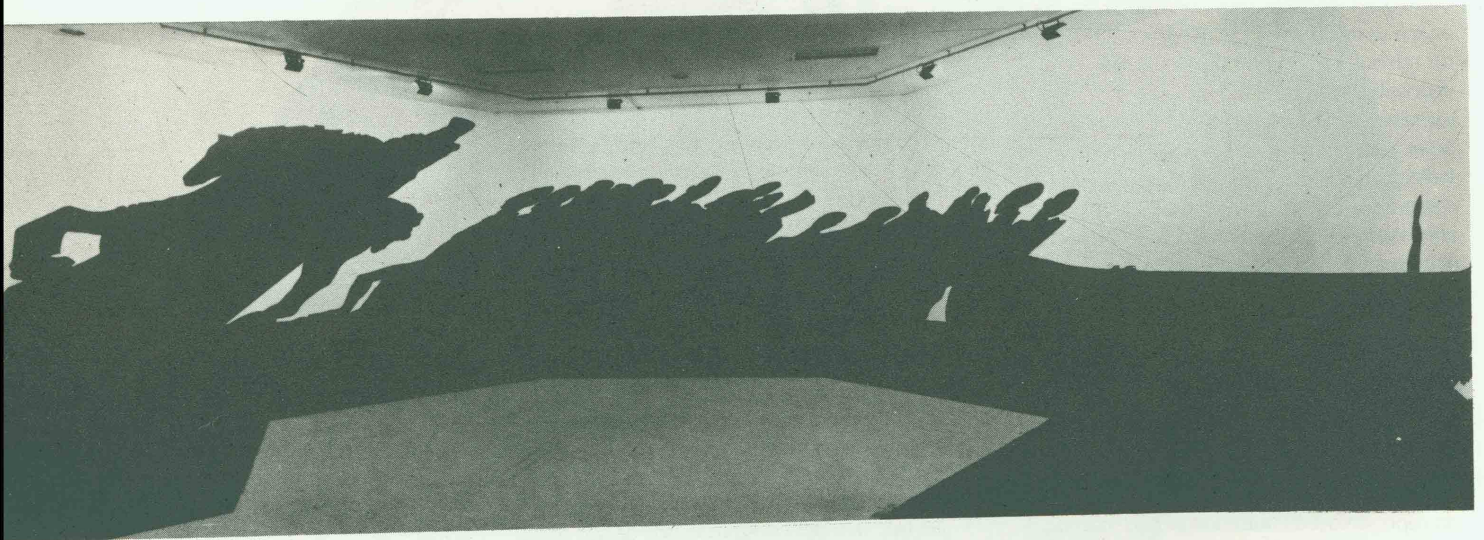
Lembro também do dia em que você me falou, e era uma clara manhã, que tinha um projeto de instalação para a Mostra "A Trama do Gosto"; que iria gerar um monumento do Ibirapuera, o famoso empurra-empurra do Brecheret ao contrário, força que puxa para trás, em vez de impelir. Paulo Leminski o batizaria depois de **Monudentro**. Fui guardando para mim a lembrança do projeto, se isto é possível, e quase o sabia de cor. Inaugura-se a exposição, vou até lá, e de repente, encontro no meio de tudo o que ia vendo o seu objeto, mas o que estava em minha mente não se conforma com o que vê: havia elementos com os quais eu não tinha contado. O empurra-empurra era negro, imenso e num chão de grama-tapete. Havia todo um mal-estar na relação das proporções com a cor e que, junto

com a inversão de sentido, cumpria um papel semelhante ao das Orações às avessas dos livros de feitiçaria, onde a força mágica se obtém pela deslocação do tradicional sentido progressivo, linear e habitual da linguagem corrente. Como o "Credo" de trás pra frente, oração que propicia os espantos e os pavores mais terríveis, na instalação do monumento ao contrário, além da paródia, da transformação da coisa em seu negativo, dá-se uma sacudidela em nosso mundo referencial, e em negro se concentra a significação. Entredentes, neste dia chamei você de bruxa, sua lógica era imbatível.

Continuei, ao longo desses anos, a acompanhar a sua busca, a seguir os objetos que continuavam a surgir, formando um catálogo de transposição, que não é apenas anamórfica mas naturalmente anassêmica, pois há redes de sentidos que se vão formando, a partir da correção ao olho, que propõem as suas "formas". Contra-Propostas, como diria Anna Tereza Fabris, num ótimo texto que introduziu a exposição **Projectio**, realizada em Lisboa em 1988.

O fato é que o aspirador de pó, o ventilador, os objetos do mobiliário, foram ao longo desses anos, obstinadamente se deslocando do cotidiano e também buscando você. Desse encontro surgiria o efeito grotesco, hilariante dos armários inchados, estufados mesmo, a pilhéria do sofá, da cama, da cadeira de chitão, a obscenidade daquela cadeira vermelha de escritório, salsicha, manduca e gozo. Cencentram-se neles o cômico e o trágico, e aí todos os opostos se aproximam.

Estive perto, quando das cores você pensou em passar ao grafite. Seus objetos iriam a Lisboa para uma exposição, e aí uma nova surpresa me aguardava. Com a supressão do

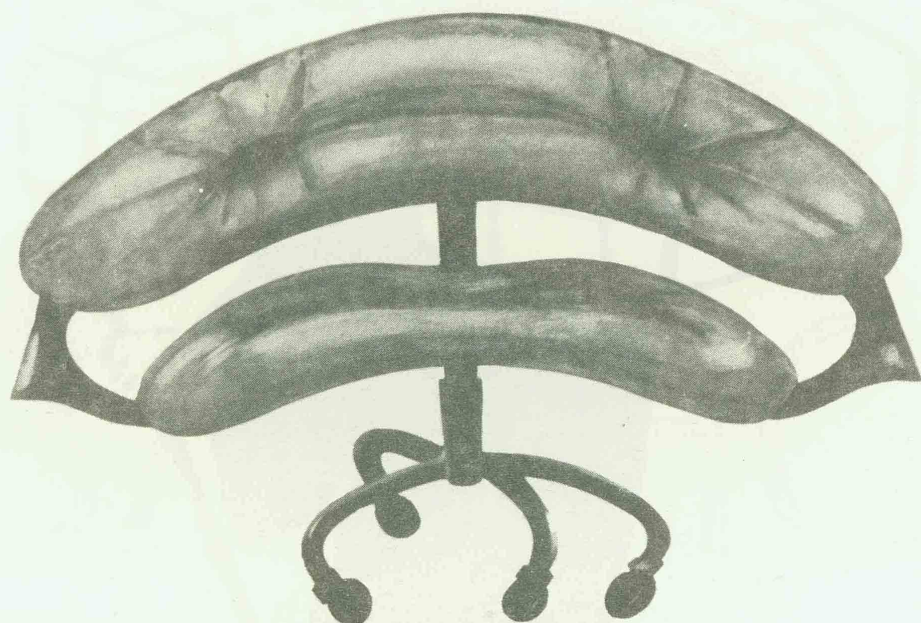
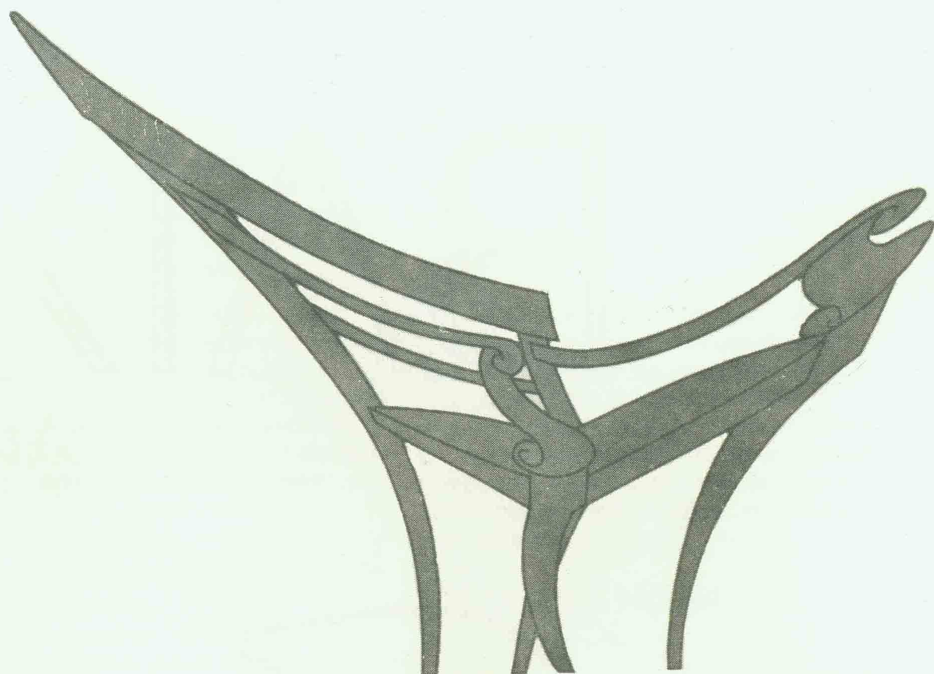


elemento cor, a transgressão toma outro rumo e uma diferente anamorfose se anuncia. Há uma arquitetura cada vez mais deliberada, tudo o mais vai desaparecendo, e o desafio agora é apenas o equilíbrio do objeto no mundo, é o seu uso que fica em questão, é a sua "coisidade" que está ameaçada. Corri para o antigo Tratado **Teoria das Cores** de Goethe que o teórico alemão Albrecht Schöne hoje interpreta como uma **Teologia das Cores** e que, aparentemente, pouco serviria para a orientação de um artista plástico de hoje, e ali encontrei o que buscava: "Como a superfície cinzenta ocupa uma posição intermédia entre a luz e a sombra, presta-se muito bem para o experimento" e ainda; "Se oferecemos ao olho escuridão, reclama luz e ao dar-lhe luz pede escuridão e assim demonstra sua vitalidade, seu direito de prender o "objeto"

Num tropismo irrecusável fui parar na Casa da Cultura de Ribeirão Preto, num fim de tarde, e estavam expostas quatro peças deste mesmo conjunto de seus grafites. Para eles uma parede branca que me levou a ver o que não tinha visto no ateliê, e os objetos naquela superfície de Ribeirão pareciam me chamar a uma nova experiência. A cadeira de balanço enroscava-se como um novelo, num embaraço obstinado e sem cura, fazendo impossível o balanço e viável apenas o transtorno. A cadeira de braços de estar, de leitura, de bordar, concentrava-se num só ponto, angularmente intensa, instigação que fazia iguais o aceitável e o inaceitável, o possível e impossível. Por sua vez o "console" voava, seus pés quase asas, num vôo que o libertava de sua condição terrena, e em vez de caixa que guarda, querendo ser gaveta que se abre.

Por tudo isto e cada vez mais, penso sempre no seu projeto-objeto como uma complexa operação de modernidade, vejo-o também como um sulco fundo e dinâmico aberto por um dos seus garfos (um pavão?) em que se enxerga a obstinação que caracteriza o trajeto do artista, os passos de sua realização, e que define o cânone de sua poética.

A apreensão dos objetos, suas inflexões, a tentativa de desvendar suas possibilidades infinitas, sugeridas e fixadas pela correção que você propõe é, para além de um exercício e de uma projeção, um trilho sem fim, da contemporaneidade para o sempre.



Regina Silveira é gaúcha. Artista plástica, professora da Universidade de São Paulo, tem exposições individuais desde 1958 — Brasil, Uruguai, Espanha, Porto Rico, Argentina, Portugal, Estados Unidos —, e participou de mostras como a 4ª Bienal de Artes Gráficas, Colômbia; 17ª Bienal de São Paulo; 6ª Bienal del Grabado Latino Americano, Puerto Rico; 1ª Bienal de Habana, Cuba; La Jeune Gravure Contemporaine et ses Invités du Brésil, Paris.

Jerusa Pires Ferreira nasceu em Feira de Santana, Bahia. É professora da Universidade de São Paulo, e tem publicado: *Cavalaria em Cordel*, *Jornadas Impertinentes*.

BAIXOU



O **haikai**, gênero tradicional de poesia japonesa, feito de 3 versos apenas, dispostos, originalmente, em 17 sílabas (estrutura de 5-7-5 sílabas da escrita kanji: vertical, ideogramática — pinceladas quase desenhos, símbolos — inexistência de pontuação, plural, artigos e, por sua própria característica fonética e morfológica, prescindindo de rimas, como acontece ocidentalmente através da coincidência sonora obrigatória no final dos versos).

DAS RAÍZES À BANANEIRA

Suas origens estão no poema clássico japonês, **waka**, também **tanka**. Composto de 5 versos em 2 estrofes (5-7-5 & 7-7 sílabas), o waka teve sua grande expressão no ano de 756 da nova era através da publicação surpreendente, por ordem imperial, da primeira grande antologia poética do Japão, **Manyōshū** — primorosa e aristocrática coleção de dez mil folhas, reunindo mais de 4 mil poemas, tankas em sua maioria.

A estrutura dual do tanka deu origem à prática do **renga**, sucessão de tankas criados por dois ou mais poetas. **Haikai no renga**, nome dado ao gênero, era uma espécie de jogo poético, onde um poeta enunciava a primeira estrofe e outro a sequenciava, e assim por diante.

Esse poema inicial (ou estrofe inicial) denomina-se **hokku**, espécie de elemento deflagrador do processo (a chave, o olho do haikai), a partir do qual os demais se alternam.

Destacando-se cada vez mais, acabou tomando personalidade própria, criando vida autônoma, sob o nome de **haiku** (palavra composta de haikai e hokku), principalmente a partir do período Tokugawa, no século XVII, com Matsuo Bashō, um ex-samurai, sem patrão sem lenço e sem documento (um rônin), de formação deliberadamente zen, quase um monge.

Ele e seus seguidores (segundo exageram os livros, Bashō teve, em vida, quase 3 mil discípulos), são grandes responsáveis pela divulgação e popularização do **haikai** (essa denominação é comumente mais adotada que **haiku** no Ocidente).

Bashô, apelido que incorporou ao seu nome (significa "bananeira"), é considerado o grande mestre, o pai, o maior haikaista de todos os tempos.

Nasceu em 1644 — ano em que Salvador era a capital brasileira e nossa literatura sequer engatinhava (Gregório de Mattos ainda era Boca do Céu, na inocência dos seus 11 anos). Viveu exatos 50 anos, metade dos quais dedicado à arte que abraçou e que o consagrou.

(Além de Matsuo Bashô/1644-1694, inscrevem-se com destaque entre os maiores jardineiros dessa flor rara, Yosa Buson/1715-1783, Kobayashi Issa/1763-1827 e Masaoka Shiki/1867-1902).

UM DIVISOR DE ÁGUAS

Mas esse tipo de poesia adotado religiosamente por Bashô, até então, era praticamente de conteúdo apenas humorístico, ou **senryu**. Sem prescindir da graça, mas inculcando-lhe uma alma 'poética', de conteúdo fortemente espiritual e sutil, Bashô revolucionou o haikai. Tanto, que é considerado um divisor de águas do gênero, que passou a ser reconhecido nas fases "antes" ou "depois" de Bashô.

O ESPÍRITO DA COISA

Tradução = Traição, já escreveram tantas vezes. E ninguém mais traído que um haikai quando cai no mundo ocidental.

Poesia breve, miniatura, feita de imagens fortes e severa tessitura linguística, que inclui aliterações — hiperbatos — metonímias — assonâncias — e outras figuras gramaticais ainda menos votadas, o haikai não abre mão do lirismo e é chegado a um engendramento plástico, quase cinematográfico.

Precisão, concisão, acuidade, intensidade e velocidade, o haikai é toda essência. Construído com ritmo e musicalidade próprios, elementos de extrema delicadeza, possui em seu núcleo uma espiritualidade tão intensa que torna-se difícil uma tradução literal, fiel ao que chamamos 'espírito da coisa'.

Em verdade, é poesia para ser sentida, vivenciada, ao invés de ser lida pura e simplesmente.

Cachaça deste haikaista que um dia já o interpretou assim:

haikai
saké
o saque

E dentro de nossa proverbial tradição antropofágica, houve até um escritor baiano que propusesse "caquis" ao invés de haikais... (Afrânio Peixoto, já em 1929).

Apesar dos pesares, sua essência foi conservada: os haikais normalmente apresentam elementos descritivos, quase enunciativos, em sua primeira parte; seguidos de um elemento explosivo, ativo. O choque entre as partes acaba provocando combustão, a percepção poética. Sacou? Um momento único, universal, que se repete sem se repetir.

UM MERGULHO NA ETERNIDADE

Processo quase dialético. Vejamos a rã de Bashô, por exemplo, famosíssima — talvez, mesmo, o haikai mais conhecido e mais divulgado em todo o mundo — cujo mergulho eterno foi contemplado também nos países de língua latina, inclusive o nosso, com algumas traduções, versões, traições.

Seu fascínio estende-se a gente famosa, como Cecília Meireles, Octavio Paz, Haroldo de Campos e Paulo Leminski, por exemplo. Um haikaista baiano, cuja praxis remonta aos anos 30, Oldegar Franco Vieira, também registrou-o em precioso ensaio.

BASHÔ

Adotando o haikai como **ki**, caminho para iluminação (**satori**), conforme a filosofia e prática zen, que abraçara a partir dos 24 anos, conjuntamente ao aprendizado de sua cultura e dos clássicos das poesias chinesa e japonesa, Bashô teve em sua vida errante um comportamento muito próximo ao das gerações 'beat' e 'hippie' (nos anos 50 e 60, respectivamente, de nossa era — trezentos anos depois).

Cedo meteu o pé na estrada e, além da linguagem rigorosa, nua e crua, do sentimento quase mágico do haikai, onde se dizem tantas coisas com tão pouco, mantendo sempre aquela fidelidade intrínseca à percepção zen das coisas, e onde tudo magnificamente se faz sentir, Bashô deixou-nos, também, diversos "diários de viagem", como os chamava (**Oku no hosomichi**, "Sendas de Oku", o mais famoso), igualmente recheados de — como não poderia deixar de ser — haikais.

Garimpo rigoroso do poeta
Guilherme de Almeida nos anos 40:

Lava, escorre, agita
a areia. E enfim, na bateia,
fica uma pepita.

Aparentemente prosaicos nas suas versões — que vieram à luz a partir do século das luzes, via França e Inglaterra, especialmente — os haikais japoneses primeiramente traduzidos causaram espanto: com receio de transparecerem pouca seriedade, preguiça ou brincadeira inconsequente mesmo, os primeiros 'tradutores' preocuparam-se em aprisionar as palavras na cadeia das rimas e nas correntes da métrica. Só que esse aparente respeito ao original, na verdade, era um equívoco, vez que os japoneses adotam a métrica única e tão-somente em função da inexistência de rimas naquela língua.

Já este autor, desde o impacto da primeira leitura, nos idos de 66, vem interpretando o mesmo poema, cantando a mesma canção — apenas com as naturais variações de voz através dos anos.

São mais de vinte transcrições em mais de vinte anos. Trabalho inédito, apresentado aqui pela primeira vez, antecipando o livro **Baixou Bashô** — a ser publicado em breve — do qual são parte integrante.

Aproveitando o momento propício — ainda não encerrado — das festividades comemorativas dos 80 anos da emigração japonesa no Brasil, povo este que tanto contribuiu para o nosso desenvolvimento em todos os planos, inclusive no cultural, uma homenagem sincera. Em feed-back, com Bashô. Arigatô.

Um velho tanque.
 Uma rã nele mergulha.
 Ruído na água.
 (Oldegar Franco Vieira)

o velho tanque
 rã salt'
 tomba
 rumor de água
 (Haroldo de Campos)

The old pond;
 A frog jumps in, —
 The sound of the water.
 (R. H. Blyth)

Un viejo estanque:
 salta una rana ¡zás!
 chapaleteo.
 (Octavio Paz)

Velho tanque.
 Uma rã mergulha.
 Barulho de água.
 (Cecília Meireles)

Para
 Carlos Verçosa
 haicasta
 e haicubista
 e o abraço
 do
 Augustini
 Salvador
 20-10-87

VELHA
 LAGOA
 UMA RÃ
 MERGULHA
 UMA RÃ
 AGUJA
 ÁGUA

(Décio Pignatari)

A RÃ DE BASHÔ. AQUI E AGORA

A rã de Bashô incomoda muita gente. A rã de Bashô.
 Perturba, intriga, fascina corações e mentes
 per omnia seculae seculorum.
 Ah... rã de Bashô. Filme antigo, haikaixinha
 de surpresas.
 A cada leitura, nova releitura.
 Qual a mágica?
 Que centelha é essa que pentelha o juízo da gente?
 Desde a primeira vez, nos idos de 66, a viagem
 da primeira leitura renovada.
 São quase 30 re-criações. Transcrições. Trans-pirações.
 Em 23 anos de estrada, muitos haikais pelo caminho.
 Mas sempre o retorno à fonte, à boa água
 do lago tranquilo de Bashô.
 Meio poeta, meio rã. E tome-lhe água!

Carlos Verçosa
 (cê ouviu? a rã de Bashô
 mergulhou indagorinha
 nas águas tranquilas
 do universo...)

古池に
 蛙の
 跳む
 水の
 音

lagoa velha
rã nova
água soa

silêncio de erva
mergulho de rã
água de tanque

velha lagoa
rã no ar
soar d'água

equação
lago velho/sapo novo
aquasom

um tanque antigo
rã sal ti tan
tibum

VELHAGOA
SAPULA
SONÁGUA

tanque estanque
sapo sapeca
água águas

lago modorro
esporro de rã
jorro d'água

lago sam
pulo de rã
água som

tanque véio
veio sapo
sangue novo

lago idoso
sapo curioso
ruído aquoso

motobogã
lagoanciã
água de rã

água verde
vem a rã e mergulha
som livre

o tanque estático
o sapo acrobático
rumor aquático

lagoa de idade
salto de sapo
som de água

o velho açude
e o mergulho da rã
dentro de si

silencioso lago
o sapo salta
solta o som

lago alvo
a flecha rã
na mosca

reflexo na água
a fléxil rã
som flébil

jaz o lago
a jia agita
água faz água

langua
rã a jato
água

tudo calmo
o lago e a rã
nada

um velho lago
uma rã cai em si
água pra todo lado

velho tanque
rã arranca
água aos trancos

espelho d'água
a vaidade da rã
quebra-se
o encanto

água
estag nada
a rã



N.E.: (haikais: Tiffany Medium; versões e destaques: Optima Mediú Italic; texto base: Helvetica regular com destaques em Bold; apresentação: Optima Black)
Ilustrações: caricatura de Bashô, por Emilio Damiani (conforme o livro "Bashô", de Paulo Lminski, na coleção "Encanto Radical", da Editora Braziliense, S. Paulo, 1983); poema de Bashô — o da rã — por Mitsuo Sasaki (escrito em caligrafia kanji, de leitura: furu-ikeya/kawasu-tobi-komu/mizu-no-oto publicado na capa da 2ª edição de "Folhas de Chá", de Oldegar Franco Vieira, edição do autor, Bahia, 1976); desenho do viajante, pelo próprio Bashô (reproduzido de um dos quatro volumes da coleção "Haiku", de R. H. Blyth, Tokyo, 1949-1952)

Carlos Verçosa é publicitário,
e publicou o livro de poemas Hai-Kai Sashimi.

Em meados de 1933, há quarenta e cinco anos, embarquei num pequeno navio do Lloyd Brasileiro, o “Conde de Baipendi”, arribando do porto do Rio de Janeiro para o porto fluvial da cidade de Penedo, no Rio São Francisco, no então distante Estado das Alagoas, com o objetivo único de conhecer pessoalmente o romancista Graciliano Ramos naquela data nome sem qualquer ressonância junto aos leitores e aos críticos pois ainda não havia publicado nenhum livro. Acontera-me ler, porém, os originais de “Caetés”; tomara-me de tamanho entusiasmo que decidi ir até Alagoas comunicar de viva voz ao ex-Prefeito de Palmeira dos Índios minha admiração. Eu tinha 21 anos incompletos e vinha de publicar “Cacau”.

Do “Conde de Baipendi” dizia-se na época, repetindo um lugar comum, ser uma “casca de ovo ao sabor do oceano”. De “ovo podre”, acrescentavam os bravos passageiros, referindo-se à fedentina característica dos “paquetes” do Lloyd, particularmente sensível no nosso “Conde”, o último na lista qualitativa dos barcos a conduzir gente na costa brasileira. Contudo, nem o mau cheiro e o contínuo e vigoroso balanço da nave, nem a má qualidade do menu — tudo convidando à melancolia, ao enjôo, e ao vômito — conseguiam fazer a viagem menos divertida, em especial para os estudantes em férias joaninas. Com escalas em Vitória, Ilhéus, Bahia (ninguém dizia Salvador ao referir-se à cidade da Bahia), Aracaju, levava-se uma boa semana para chegar a Penedo, semana movida porém festiva. Jogava-se pôquer, conversava-se sobre os mais diversos assuntos, dançava-se — e o balanço do “Conde” concorria para tornar a dança mais animada —, namorava-se. No convés todas as noites eram de luar mesmo quando não havia lua. Ao aportar a Ilhéus eu já estava mais uma vez noivo — cada viagem de rapaz solteiro em barco do Lloyd ou da costeira conduzia a rápido noivado.

Alguns desses noivados de travessia talvez chegassem ao casamento. Poucos, com certeza, pois nos idos de trinta, noivava-se para ter direito a um pouco mais de intimidade com a moça. Como obter permissão para demorar-se com a jovem no escuro do deque, além das nove da noite, não tendo declarado antes a intenção de trocar aliança? Hoje, noivado é risível velharia, parece que acabou de vez. Nenhum rapaz necessita acenar com aliança, pedir mão de moça em casamento, para aboletar-se em casa dos pais da dita cuja, comer, beber, dar ordens, passar a noite, empernar, fazendo inveja ao meu compadre Mirabeau Sampaio — o pintor de Madonas e Pietás — que vive a me repetir: “ah! se em nosso tempo fosse assim...!” Não sei se cabe razão de lástima: melhor agora, tão fácil, ou antes, tão difícil?... Responda quem souber.

Disse acima ser em 1933 completamente desconhecido da crítica e do público o nome de Graciliano Ramos que viria com o tempo a afirmar-se no conceito geral como o principal ficcionista da chamada “geração de 30”, mestre e clássico. Desconhecido do público e da crítica militante — exercida nos rodapés dominicais das gazetas e

EM 1933 V RIO PARA COM O C ÚNICO CON O ROMAN GRACILIAN

GRACILIANO RAMOS



Foto extraída de Graciliano Ramos, Literatura Comentada, Editora Abril, 1981.

CAHETÉS
ROMANCE,

SCHMIDT
— 1933 —

nos suplementos literários; jornal que se prezasse possuía suplemento literário —, esse nome estranho começara no entanto a ressoar nos meios onde se exercia a literatura no Rio de Janeiro. O poeta e desenhista Santa Rosa, risonho mulato paraibano chegado ao Rio, via Maceió onde servira no Banco do Brasil, trouxera notícias de um literato alagoano, ex-comerciante, ex-Prefeito da cidade do interior, por fim funcionário na capital — na ocasião, se não me engano, diretor da Imprensa Oficial. O texto do extraordinário

VIAGEM DO MACEIÓ OBJETIVO DE HECER ICISTA (INÉDITO) RAMOS

Texto publicado na Revista Status 52 Nov/78.

(Trecho das memórias que não pretendo escrever)

relatório apresentado por ele ao deixar a Prefeitura de Palmeira dos Índios circulou de mão em mão no limitado território literário da então capital da República e das letras pátrias.

Realmente não eram vastos os limites geográficos desse território: iam da Travessa do Ouvidor, endereço da Livraria e Editora Schmidt (a Livraria José Olympio Editora somente em 1934 mudou-se para o Rio, estabelecendo-se na Rua do Ouvidor, 110) até a Cinelândia onde funcionavam o movimentado consultório do poeta Jorge de Lima e a não menos movimentada redação do "Boletim de Ariel", na sede da Ariel Editora. Gastão Cruls, escritor de prestígio e esplêndida figura humana, dirigia a Editora e o Boletim, do qual Agripino Grieco era redator-chefe — em matéria de revista literária até hoje não se fez, em nosso país, nada comparável ao "Boletim de Ariel".

No consultório do autor de "Essa Nega Fulô", na redação do mesário, na Livraria Católica, na Editora Schmidt, reuniam-se os literatos para falar de cultura e da vida alheia — de mulheres também —, comentar os livros aparecidos, elaborar projetos, afirmar ou desancar as glórias nascentes. População literária pequena, produção editorial limitada, todos os autores se conheciam, iam-se todos os livros saídos do prelo.

Hoje, quem conhece mais de dez por cento das dezenas de milhares de literatos brasileiros? Quem tem tempo para ler trinta por cento da produção editorial? Contistas — o conto anda na moda devido ao preço do papel e da gráfica que dificulta a edição de livro grosso — creio que existem bem uns cinquenta mil, todos geniais. Outro dia fui juiz de um concurso de contos da revista "Status", pensei que ia ler uns cem ou cento e cinquenta trabalhos, li por volta de dois mil. Cresceu muitíssimo a produção editorial, cresceu igualmente o público. Multiplicou-se por mil ou mais o número de literatos, virou avalanche; proporcionalmente, porém, o número de escritores pouco aumentou.

Em 1933, os ecos da "Semana da Arte Moderna" esvaíam-se no tempo, afirmava-se o "Romance de Trinta", expressão literária dos movimentos sociais e políticos que resultaram na Revolução da Aliança Liberal, vitoriosa com amplo apoio das massas populares — revolução verdadeira e não apenas golpe de estado, putch militar. Em verdade, o ciclo ficcional pós-modernista iniciara-se mesmo antes da eclosão do movimento armado, ainda durante os levantes tenentistas, no rastro da Coluna Prestes, com o lançamento de "A Bagaceira", de José Américo de Almeida, em 1928, cujo cinquentenário estamos comemorando.

Entre 1930, quando uma professorinha do Ceará, Raquel de Queiroz, publicou "O Quinze", e a primeira metade de 1933, quando tomei o navio para Penedo, alguns romances e volumes de contos revolucionaram a novelística brasileira, abrindo novo caminho para nossa literatura de ficção: "A Mulher que Fugiu de Sodoma", de José Geraldo Vieira, "Os Corumbas", de Amando Fontes, "Menino de Engenho", de José Lins do Rego, "O País do Carnaval", e "Cacau", desse vosso criado, "Oscarina" e "Três Caminhos", de Marques Rabelo, "João Miguel", marcando a volta de Raquel, e "Clarissa" e "Fantoques" de Érico Veríssimo, "Maleita", de Lúcio Cardoso, — penso que "Os Ratos", de Dionélio Machado, é de 1934. Também a poesia rompia com os modismos do movimento modernista, surgiam os nomes de Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Vinícius de Moraes, Sôsigenes Costa, Furilo Mendes, Mario Quintana, para citar apenas alguns poucos.

Três editoras cariocas publicavam os livros dos jovens escritores: Schmidt, editor, de propriedade do poeta, a Ariel, de Gastão Cruls, a Andersen fundada e dirigida por Adolfo Aizen e Sebastião Hersen. Ao transferir-se para o Rio, em 1934, a livraria José Olympio Editora iria monopolizar na prática, a publicação da literatura moderna brasileira — à exceção de uns poucos autores. Existia ainda uma editora, em São Paulo, cuja importância não pode ser esquecida: a Cultura Brasileira, do romancista Galeão Coutinho e de um desenhista espanhol, Badenes. Não sendo especializada em literatura brasileira, lançou traduções que tiveram muita influência sobre os jovens escritores; "O Lobo da Estepe", de Herman Hesse, "Judeus sem dinheiro", de

Michael Gold, "Cimento", de Gladikov. Fomos marcados pela ficção norte-americana — Dos Passos, Faulkner, Sinclair Lewis, Hemmingway, Caldwell, Steinbeck — e pela primeira (e admirável) fase da literatura soviética, a da guerra civil, anterior ao stalinismo — Cholokov, Babel, Fadeev, Ostrowski (o da "Torrente de Ferro"), Pliniak, a literatura livre e crítica de "Júlio Jurenito", de Erenbourg, de "As Doze Cadeiras" e de "O Bezerra de Ouro", de Ilf e Petrov, realmente revolucionária.

Nos círculos literários da Capital, soube-se de Graciliano Ramos por Santa Rosa, como já foi dito. Abandonando o emprego do Banco, Santa viera tentar a vida no Rio, disposto a viver de sua arte. Apenas chegado iniciou uma revolução nas capas e ilustrações dos livros nacionais, antes de vir a ser a grande figura, de presença fundamental na cultura brasileira contemporânea. Contou de Graciliano, o relatório do Prefeito de Palmeira dos Índios passou de mão em mão. Logo depois, José Américo de Almeida revelou a existência dos originais de um romance escrito pelo autor do polémico relatório que escandalizara a burocracia provinciana e deliciava os literatos da então metrópole.

Ao ter conhecimento da existência do romance inédito, Augusto Frederico Schmidt enviou um telegrama a Graciliano pedindo os originais para editá-los. Os originais chegaram e foram fazer companhia a vários outros nas gavetas da secretária, móvel enorme situado em pequeno gabinete nos fundos da Livraria, onde o poeta batia papo, namorava por telefone, escrevia seus magníficos poemas e buscava como obter o dinheiro necessário para manter a Editora tão importante culturalmente e de economia tão precária. Schmidt não lançara apenas Amando Fontes, José Geraldo, Marques Rebelo, eu, Raquel, Cornélio Pena, Lúcio Cardoso, ficcionistas; publicara também jovens ensaístas, de tendências as mais diversas, de Martins de Almeida a Otávio de Faria (que somente mais tarde iniciaria a grande saga romanesca da "Tragédia Burguesa"). As gavetas da secretária do poeta eram o depósito dos originais à espera de aprovação.

Os frequentadores habituais da Livraria folheavam aquela papelada, por vezes levavam um original para ler em casa. Devo a publicação de "O País do Carnaval", meu romance de estreia, ao fato de Tristão da Cunha, figura influente na vida literária da época, ter levado os meus originais para terminar em casa a leitura começada no gabinete da Editora enquanto esperava o poeta. Sua opinião favorável foi decisiva junto a Schmidt.

Assim li os originais de "Caetés", romance que ainda hoje considero admirável. Há uns dois anos eu o reli e mais uma vez fui envolvido pela atmosfera da pequena cidade sertaneja, pelas vidas limitadas, pelo sonho a ampliá-las. Tão grande foi o impacto que me causou a leitura do romance inédito — seria finalmente editado nos começos de 1934, logo seguido por "São Bernardo", este em edição Ariel — que resolvi conhecer pessoalmente o autor. Tomei passagem no "Conde de Baependi".

Eu vinha de publicar meu segundo romance, "Cacau", meu primeiro sucesso de público: os dois mil exemplares da edição Ariel foram vendidos em quarenta dias — para isso concorreu grandemente o fato do livro ter tido sua circulação proibida pela polícia, o que resultou em farta publicidade. Liberado por intervenção de Osvaldo

Aranha esgotou-se a tiragem, saiu nova edição. "Cacau" teve também certa importância para Santa Rosa por ter sido o primeiro livro que ele ilustrou, no Rio. Antes fizera a capa de "Urucungo", poemas de Raul Bopp. Saí em viagem, em plena badalação em torno de "Cacau", julgando-me escritor importante — bobagem que a gente sempre pensa quando começa a publicar.

O "Conde de Baependi" deixou-me em Penedo, desde então uma de minhas cidades preferidas. De quando em vez, tomamos o carro, eu e Zélia, e vamos dormir em Penedo para ver a manhã nascer sobre o rio São Francisco, trazida nos barcos e nas canoas, andar pelas ruas de maravilhoso casario, parar à sombra das igrejas e dos conventos. Em 1933 ainda circulavam na cidade bondes puxados à burro, delícia das delícias em matéria de transporte urbano.

Waldemar Cavalcanti, com coluna de livros em gazeta de Maceió, sobrinho do Prefeito, obteve um automóvel para me levar à capital do Estado. A viagem, em estrada de terra e buracos, durou o dia inteiro. Cheguei à tarde, no hotel tomei um banho, saí em busca do romancista.

Eu o conheci num bar; tomava café negro em xícara grande, cercado pelos intelectuais da terra — todos eles conheciam a ascendência do autor ainda inédito, era o centro da roda. Ficamos amigos imediatamente.

Fiquei amigo também de todo o poderoso grupo de escritores que vivia em Maceió. Digo vivia pois, além dos alagoanos — Graciliano, Waldemar, Aurélio Buarque de Holanda, Alberto Passos Guimarães, Raul Lima, Theo Brandão, José Auto, Diegues Junior, Carlos Moliterno, o poeta Aluisio Branco e o contista Carlos Paurilio, — ali residiam na ocasião José Lins do Rego e Raquel de Queiroz, dois dos mais importantes entre os jovens romancistas. Com o tempo, viriam quase todos eles para o Rio, creio que apenas Theo Brandão e Moliterno permaneceram em Maceió. Carlos Paurilio e Aluisio Branco morreram cedo, quando ainda iniciavam, com talento e amor, a ficção e a poesia. Também Graciliano veio para o Rio: preso, no porão de um navio.

Passei uns dias deliciosos na cidade. Comi sururu de me faltar, almoço aqui, jantar ali, passeio e sobretudo o infindável bate-papo, a boa prosa. Aurélio Buarque de Holanda foi meu cicerone na noite de Maceió. Em "Jubiabá" recriei uma figura que ele me apresentou, Lindinalva: era loira e tinha sardas no rosto.

Desde aquela tarde até a hora de sua morte, há vinte e cinco anos, acompanhei, dia a dia, com imensa admiração e fraterna amizade, a vida de Graciliano Ramos e sua criação literária, das mais importantes de toda a literatura contemporânea. Cheguei de Santiago do Chile às vésperas de sua morte. Escalado para falar à beira de seu túmulo, não consegui passar das primeiras palavras. Depois, sua filha Luiza tornou-se minha irmã, ao casar-se com James Amado; sua neta Fernanda, flor dos Ramos e dos Amados, é minha sobrinha, misturam-se nossos sangue.

Eu o recordo como o vi pela primeira vez, na mesa do bar: chapéu palheta, a bengala, o cigarro, face magra, sóbrio de gestos. Parecia seco e difícil, diziam-no pessimista; era terno e solidário, acreditava no homem e no futuro.

O ÓBVIO E O TAMBÉM

Sabem?

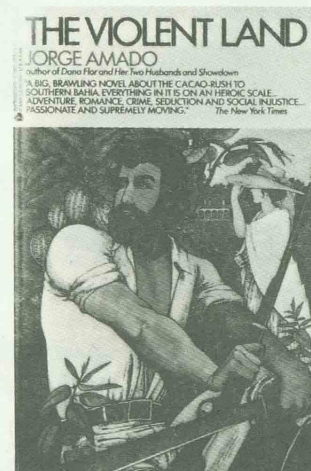
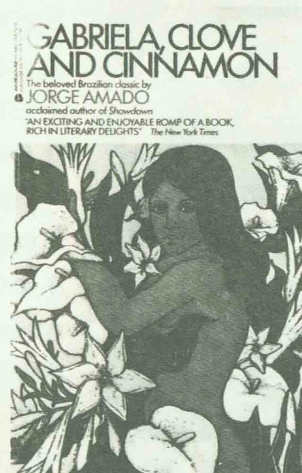
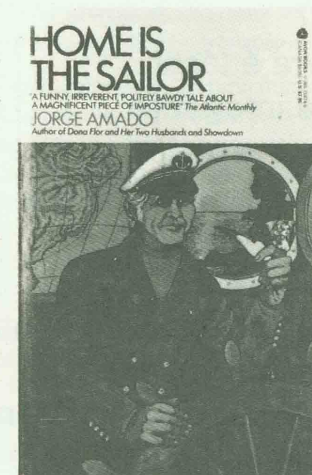
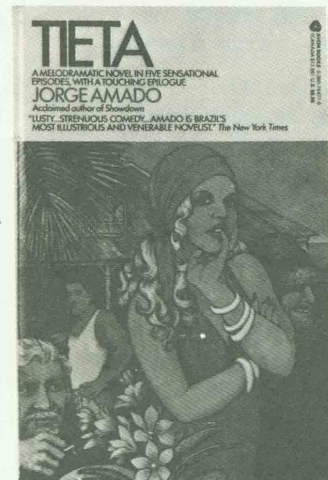
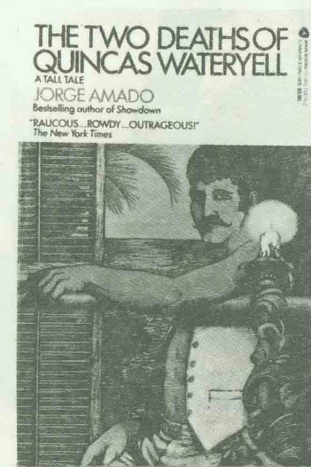
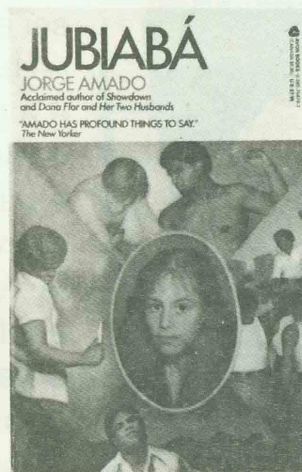
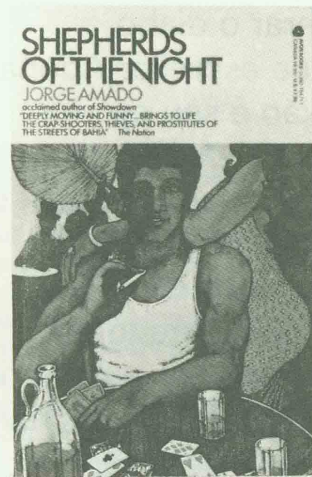
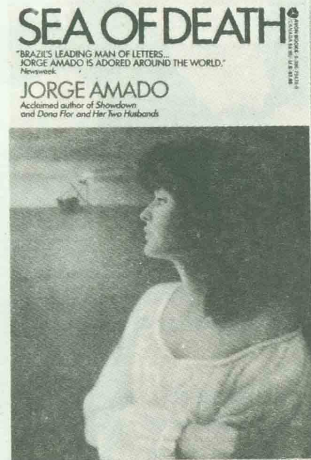
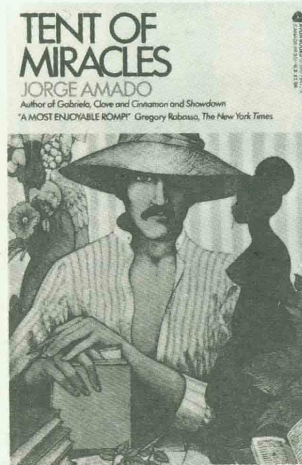
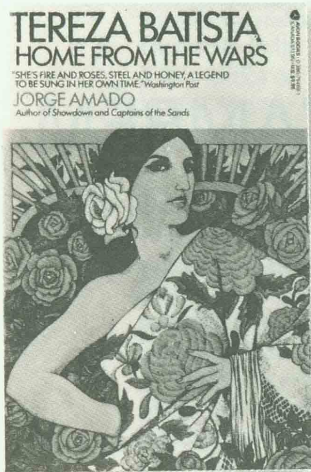
É letra e palavra
(entalhe e costura)
no baratino do poeta:
mármore entre verbenas
bulício com os jacintos,
mas há que deglutir o dicionário!
Sou desfolho e concreto,
sei esperar o diabo
— há que espreitar Adonai —
e a paixão e seu escaler
o medo e o descampado,
a parca e o seu galo vesgo
o enunciar no labirinto
(este sem é, o cem foi),
a febre nos corredores
o barroco na linha do horizonte,
a rosa impreterível, o cravo trágico,
(o pelo sim, pelo não),
a fome e o delírio e o baralho dos viventes.
Sabem?

A palavra é tátil
a letra é imagética,
o poeta é protéico
o homem é (in)dócil,
a cadela é dúctil
a vida é inútil,
nesse enumerar sem conta.
A morte é emblemática?
A poesia é tudo, é também,
responde como se (h) era
ou folha fosse na cal
dos túmulos ao sol.
Sabem tão poucos!
Mais ou menos passeiam,
os outros e as lagartixas na sombra.

Desenho de Sérgio Rabinovitz

Fernando da Rocha Peres nasceu na Bahia. Professor, historiador, poeta, publicou, entre outros, Memória da Sé, Poemas Bissexto, Gregório de Mattos e Guerra: uma revisão biográfica, Tempo/Objetos

Antes de Passar Por Aqui



Dê Uma Passadinha Por Aqui:



UNIVERSAL ENGLISH COURSE
Largo da Vitória
40120 - Salvador - Bahia. Tel.: 235-0503.

Ela estava sentada. O olhar parado. Como se estivesse viajando. E realmente ela não estava ali. As pessoas falavam em sua frente. Apenas balançava a cabeça. As vezes, um ligeiro sorriso, para não constranger. Jailton, deitado naquela cama. Sangrando. Aquela imagem, sempre aquela imagem, fazendo com que ela não parasse de pensar. As suas mãos passando

O ENIGMA DE DÓRIA

Desenho de Sante Scaldaferrì

pela cabeça tão querida. Foi apenas um pequeno detalhe. Um detalhe, como todos os outros, que formou durante uma determinada existência, um conjunto de coisas marcantes. Naquele dia, ele conseguiu chegar ao hospital e, ao receber a transfusão, recebia também toda a energia, que ela fazia questão de transmitir, em cada gota, que penetrava na veia. Você vai viver. Viver. Meu amor. Este

sangue que lhe dou é o da vida. Lembrou-se de outro fato. Num festa parecida, num mesmo dia de reveillon, ele subiu até um compartimento, e do alto, jogava flores para ela.

- Porque você está só no primeiro dia do ano? Voltou à realidade, e, percebeu Luiz Carlos, falando com ela.

- Não estou sozinha. Aqui não é uma festa?

- Não importa. Eu não sei o que aconteceu com você. Mas tenha consciência de uma coisa. Tudo é um processo. Rápido como a música que está tocando. Quando acaba, tudo começa novamente.

- Mas, é este novo começo que é difícil.

- É difícil, mas com reflexão você consegue resolver. Tente. O enigma é fácil. Ela levantou-se, e alisou o seu rosto.

- Quem está cantando, Luiz Carlos?

- É Billie, Dória. Vamos dançar?

Luiz Carlos Café é contista, já tendo publicado Leonor, a calipígia, Contos Fesceninos e algumas estórias desencantadas.

Doutor Jorge e a receita da vida eterna.

► Só mesmo um gênio co-

mo o nosso Jorge Amado

para criar tantos perso-

nagens imortais ► Tipos

inesquecíveis, capazes de

atravessar as fronteiras do

tempo e dos continen-

tes ► Eternos, mesmo

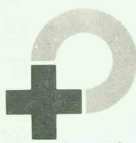
quando morrem, renas-

cem cheios de vida na me-

mória de seus fiéis admi-

radores ►

Quem tem Jorge Amado tem mais Bahia.

Promédica 
Quem tem promédica tem mais saúde.



Uma questão permanece: por quais meios o artista pode chegar às fórmulas de composição? Tudo o que precedeu é uma receita? Um padrão? Um modelo de escritura? Uma gazuia ou uma chave? Em toda obra patética acabada, as fórmulas de composição serão fatalmente percebidas. Mas nós não podemos calcular *a priori* e de antemão o esquema da composição. Somente o saber, o dominar ou possuir essas fórmulas não é suficiente. Tudo isto é indispensável para que uma obra seja verdadeiramente orgânica e para que ela chegue à forma superior do orgânico: o patético. Mas não é o bastante. A obra só será orgânica, ela só atenderá às condições supremas do orgânico — o domínio do patético assim como o entendemos — quando o tema da obra, seu conteúdo, sua idéia sejam organicamente inseparáveis dos pensamentos, dos sentidos, da maneira de ser e da própria existência do autor.

(S.M. Eisenstein — *L'organique et le pathétique*, in *La mon-indifférente nature*/1)

Éa abrangência do pensamento de Eisenstein que permite que sua obra, como um todo, venha sendo discutida no decorrer da história do cinema. O seu legado não está voltado somente para a montagem do específico cinematográfico, mas envolve problemas que nos remetem a outros códigos que, no seu conjunto, formularão as necessidades básicas da linguagem cinematográfica. Assim, desenvolve uma série de princípios teóricos que só poderão ser entendidos por um pensamento.

Dessa maneira, a montagem surge como necessidade ideológica, diante da situação que se impõe de organizar esses códigos para transformá-los em um meio de expressão cinematográfica fazendo com que se possa passar da esfera da simples ação, como ocorria no início do cinema, à esfera da idéia. É por isso que a montagem, no seu sentido mais amplo, pode ser considerada como a base para se pensar e fazer cinema.

Deixemos claro que não estamos considerando a montagem como o fundamento único para uma teoria do cinema, temos também a fotografia, a interpretação dos atores, a cenografia, entre outros, como elementos importantes, mas se quisermos verificar qual a utilidade da obra de Eisenstein para o cinema atual, será pela vertente da montagem, repetindo, no seu sentido mais amplo, que chegaremos a nosso objetivo.

Várias foram as "teorias" que utilizaram os princípios eisensteinianos como ponto de partida. Não existe nenhum teórico, ensaísta ou realizador cinematográfico, considerados como tal, que não tenham, pelo menos, feito referência aos seus conceitos de

maneira consciente ou não, a favor ou contra. O exemplo mais conhecido, e que mais marcou época, de oposição ao pensamento eisensteniano foi o neo-realismo italiano e a estética do realismo do crítico francês André Bazin.

Muito já foi dito a respeito, não é o objetivo deste trabalho discutir essas posições. Basta dizer que Bazin considerava a montagem como manipuladora do "real", a partir do momento em que fragmentava as ações. Para ele, o cinema deveria refletir, da maneira mais próxima possível, as ações dramáticas, para isso o corte não deve ser usado e, em sua substituição, o cinema tem de recorrer aos planos longos que exprimam, com naturalidade, a realidade do mundo: o plano-sequência.

Assim como o neo-realismo italiano teve sua fase, marcada principalmente pelo pós-guerra, rapidamente ultrapassada, a proposta de Bazin, pelos seus limites, não fez escola. Detendo-nos somente no que consideramos a característica fundamental de suas reflexões, o plano-sequência, podemos verificar que houve um engano de sua parte ao tratá-lo como um plano sem montagem e por isso, mais próximo do "real". Bazin via a montagem do ponto de vista da fragmentação do tempo e do espaço, idéia esta mais voltada para a 1ª fase eisensteniana, dessa maneira, não percebeu que, mesmo no plano-sequência, a idéia de montagem se desenvolve não só em função da composição do plano mas, também, na variação de enquadramentos obtidos pelo movimento da câmera.

A 2ª fase de Eisenstein deixará de considerar o corte como elemento primordial da montagem cinematográfica. Passa a se preocupar, como já vimos, com uma unidade de forma e conteúdo que nos remete aos princípios da montagem interna ao plano. Dessa maneira, mesmo não utilizando a técnica do movimento de câmera, já era possível vislumbrarmos na profundidade de campo das imagens e nas relações que se estabeleciam na ação interna ao plano, os primórdios do plano-sequência.

Se Bazin tivesse atentado para as reflexões mais abrangentes de Eisenstein, talvez não tivesse sido tão rígido na sua oposição referente aos princípios da linguagem cinematográfica e do "real".

O impacto modernista dos anos 20 será retomado, salvo alguns exemplos particulares, pela cinematografia francesa do fim dos anos cinquenta e, principalmente os anos sessenta. É o que veio a ser conhecido como *nouvelle vague*, da qual faziam parte, principalmente, os críticos dos *Cahiers du Cinéma* como Godard, Rohmer, Chabrol, Truffaut e outros. Voltam-se para uma valorização do *cinéma d'auteur* (cinema de autor), onde a realização do filme como um todo estava centralizada na figura do autor, em contra-

posição à indústria hollywoodiana de filmes onde, quem mandava na obra, era o produtor numa visão claramente comercial. Isso não significa que alguns autores não tenham se destacado, na época, no cinema americano. Não podemos esquecer de Orson Welles, John Ford, Howard Hawks, Hitchcock, entre outros. No entanto, o interesse dos críticos do *Cahiers du Cinéma* era valorizar a figura do autor para elevar o cinema ao estatuto de arte. Em função disso o interesse por Eisenstein, uma vez que suas reflexões tinham como objetivo dar ao cinema a nobreza necessária para que pudesse fazer parte do mundo da arte.

Verificamos que uma das características fundamentais da *nouvelle vague* é não considerar que o argumento de um filme deva se desenvolver de maneira lógica, contando uma história com começo, meio e fim. Cabe ao espectador, a partir do que está vendo, construir sua própria lógica em função das indicações dadas pelo autor, e trabalhadas pelo fluxo de seus pensamentos.

Dessa maneira, se opõem à narrativa do cinema clássico criando, a partir do conceito de desconstrução, uma nova narrativa que, sem dúvida, se configura como uma retomada das propostas de Eisenstein.

Tomemos como exemplo os filmes de Jean-Luc Godard, considerados como os mais anti-convencionais. Ele utiliza-se de uma desconcontinuidade crescente, rompendo radicalmente a noção clássica de tempo e espaço. A câmera participa da ação como intermediária entre o espectador e os personagens, às vezes substituindo o olhar do espectador (Vertov), outras fazendo-se presente ao não ser ignorada pelos atores que se dirigem ao espectador através dela. Os filmes se organizam a partir de um conjunto de planos curtos e planos extremamente longos e fixos que chegam a irritar o espectador. Usa freqüentemente legendas que vão sendo trabalhadas dramaticamente ao criar correspondências com as ações.

Em agosto de 1967 Godard publica no Press-book de "A Chinesa" (La Chinoise) o seguinte manifesto:



Cinquenta anos depois da Revolução de Outubro o cinema americano reina sobre o cinema mundial. Não há muito o que acrescentar a este estado de coisas. Salvo que, numa escala mais modesta, nós também deveríamos criar dois ou três Vietnã no âmbito do império de Hollywood, Cinecittà, Mosfilms, Pinewood, etc..., e isso tanto econômica quanto esteticamente, ou seja, lutando nas duas frentes, criar cinemas nacionais, livres, irmãos, camaradas e amigos.

O seu filme *A Chinesa* (La Chinoise) é um dos exemplos de maior radicalização na desconcontinuidade do discurso cinematográfico. Começa o filme com uma legenda que nos dá a idéia da sua relação com o cinema: Um filme que está sendo feito. Isto é, um filme nunca se completa em si mesmo, o que nos remete à proposta de Eisenstein para quem um filme só se completa na relação com o espectador. Logo depois temos um plano geral fixo de uma mesa com duas cadeiras, uma de cada lado, um abajur em cima da mesa, um armário ao fundo e uma porta ao lado do armário, móveis que obedecem um estilo clássico de decoração. Na parede acima do armário está escrito: Deve-se confrontar as idéias vagas com as imagens claras, numa clara alusão às contradições que emergem das imagens do ponto de vista formal e do conteúdo no qual elas se situam.

E assim sucessivamente, as ações vão sendo filmadas em planos fixos, longos, enquadramentos sempre fechados sobre os personagens que não param de discursar a respeito de questões políticas. Há algumas poucas panorâmicas num espaço muito pequeno, como se a câmera quisesse mostrar que não há saída fora daquele apartamento. Nada é lógico, o som se utiliza da ação dialógica na qual são lidos trechos de livros, são dadas aulas, são feitas entrevistas, a música entra raramente e o som ambiente é uma *confusão* de ruídos que criam uma certa falta de *sincronismo*.

Essa atitude é o resultado de uma postura transformadora e revolucionária no que diz respeito à linguagem cinematográfica, e que é reflexo de sua ideologia. Godard retoma de Eisenstein a heterogeneidade do discurso fílmico e o trabalho de maneira a deixar claro quais as categorias que o formam, indo além na sua desconstrução.

Ainda no filme, colocará na fala de um dos personagens uma frase do postulado de Alain Badiou que Godard toma de empréstimo, e que consideramos ser a síntese de suas propostas, atualizadas na realização de seus primeiros filmes: Este imaginário não é o reflexo do real dado que é o real deste reflexo. ("A autonomia do processo estético" in *Estruturalismo — antologia de textos teóricos*, Coleção Direções, Portugal Editora, Lisboa).

E aqui, talvez, tenhamos a maior aproximação com Eisenstein, quando Godard vai além do reflexo do real e passa a considerar o imaginário como “real”.

A partir do momento em que o cinema se faz valer da impressão de realidade em função de sua configuração, passa a fazer parte do imaginário. A dimensão mítica, na qual o cinema se insere, se evidencia na relação espectador/filme, uma vez que aquele não pode participar concretamente da ação, nem tocar na imagem que está sendo projetada. A relação, portanto, se dará no nível do *reflexo*, que se apresenta de duas maneiras:

— no filme propriamente dito, por tratar-se de um relato ficcional de uma ação, remetendo o espectador a um “reflexo da realidade”;

— na projeção do filme na tela, configurando-se como um espelho do espectador onde ele irá procurar sua identidade. Que a lua está sendo “cortada” por nuvens.

Um dos exemplos mais brilhantes da proposta do cinema como “real” do reflexo pode ser encontrado no filme de Woody Allen — *A rosa púrpura do Cairo* (1986). Neste filme a protagonista, para fugir de um cotidiano insuportável, vai várias vezes ao cinema assistir a um mesmo filme, até que se apaixona pelo ator e o imagina saindo da tela para conhecê-la. Ou seja, para ela, o filme que assistia sistematicamente, transformou-se em um fato “real” a partir de um processo de identificação com a ação motivada por uma grande carência afetiva.

Outro realizador que desmascara a “ilusão de realidade” é Orson Welles. Num primeiro momento, esta afirmação pode parecer errônea, uma vez que já nos referimos à teoria de André Bazin sobre a estética do realismo, e é conhecida a referência que faz ao filme *Cidadão Kane* (*Citizen Kane* — 1940) como o exemplo definitivo de linguagem cinematográfica que tende para o “realismo”.

A análise de Bazin parte, principalmente, da idéia de continuidade que surge em função da profundidade de campo desenvolvida na fotografia do filme. Assim, a ação é trabalhada dentro de um ponto de vista espaço-temporal contínuo, sem que se faça necessário interrompê-la através da inserção de detalhes (ou grandes-planos como diria Eisenstein). Dessa maneira, para Bazin, a verossimilhança com o “real” é mais evidente.

No entanto, mesmo em *Cidadão Kane*, nota-se como o detalhe adquire uma importância básica tanto para a montagem propriamente dita, como para o desenvolvimento da narrativa, assim, na sequência inicial, após a apresentação do Castelo de Xanadú, o espectador é introduzido no quar-



to de Kane que se encontra deitado. Através de uma fusão com a imagem de neve caindo, chega-se ao detalhe de uma bola de cristal, dentro da qual há uma casa. Em corte direto introduz-se outro detalhe, mais próximo do que o anterior, de lábios pronunciando a palavra “Rosebud”. Volta o plano da bola de cristal que cai da mão que a segura quebrando-se. O detalhe dos lábios, em vez de quebrar a continuidade da ação como dizia Bazin, se apresenta como um elemento fundamental para, do ponto de vista da montagem, criar suspense, e do ponto de vista da narrativa dar ênfase à palavra-chave que norteará o desenvolvimento da história do filme.

Mas é em um filme posterior — *Verdades e Mentiras* — (*F for Fake* — 1975) — que Orson Welles irá mostrar toda a magia da arte cinematográfica e onde a aproximação com Eisenstein ficará mais evidente. No título do filme já está inserida a discussão que ocorrerá em toda a obra e que será desenvolvida, por parte do autor, através de um jogo espaço-temporal “manipulatório” que desorientará o espectador.

O filme trata de falsidades cometidas pelo ser humano e de como elas acabam se transformando em verdades mesmo que se tenha consciência de que são falsas. Assim, contará, em forma de documentário ficcional, duas histórias daqueles que foram considerados os maiores falsários da atualidade: a de Elmyr Hoffman (Elmyr de Hory), falsificador de quadros de pintores famosos (Modigliani, Van Dongen, Matisse, Chagall, Derain, Picasso, Braque, entre outros); e a de Clifford Irving jornalista e biógrafo de Elmyr e falsificador da biografia de Howard Hughes.

O prólogo do filme apresenta o tema através da execução de um número de magia realizado pelo próprio autor-ator que, ao mesmo tempo, será o narrador. O cenário é uma estação de trem, talvez referência ao início da história do cinema (a maior de todas as mágicas), quando os irmãos Lumière acionam pela primeira vez uma câmera cinematográfica e registram a *chegada de um trem na estação*. Os protagonistas são: o próprio Orson Welles, dois garotos, uma mulher dentro do trem (Oja Kodar) e a própria equipe

de filmagem, destacando François Reichenbach na câmera. A magia consiste na transformação de uma chave, pertencente a um dos garotos, em uma moeda, servindo como base para o seguinte diálogo:

Mulher: — De novo com seus truques?

Orson Welles: — Por que não? Sou um charlatão. Eu era um músico... e ainda sou. Quanto à chave, não foi algo simbólico, nem nada parecido. Este filme não é deste gênero... A propósito, já ouviu falar em Robert Houdini? Já que estamos falando em mágicos. Não, não deve ter ouvido. Mas conhece François Reichenbach.

Imagem: Equipe de filmagem.

François Reichenbach: — Alô!

Orson Welles: — Houdini foi o maior mágico de todos. Sabe o que ele dizia? Um mágico... é apenas um ator.

Mulher: — Boa Sorte.

Orson Welles: — Um ator fazendo papel de mágico.

A montagem, no sentido restrito do corte, possibilitará a concretização da mágica no filme. Os planos são curtos o que permite desenvolver a agilidade e o ritmo necessário para o surgimento da mágica e, conseqüentemente, fazer com que o espectador acompanhe através do encadeamento das associações decorrentes da montagem.

A sequência termina com Orson Welles colocando-se à frente de um telão branco, como se fosse um cenário, tendo ao fundo o trem parado na estação. Uma zoom remete o espectador a um plano americano (P.A.) retirando da cena a estação de trem e substituindo-a por um estúdio cinematográfico. Dessa maneira, a ação se desloca de um espaço supostamente real para a artificialidade de um estúdio evidenciando, assim, a “impressão de realidade”.

Trava-se um diálogo com o espectador:

— Senhoras e senhores, como uma forma de apresentação... direi que este é um filme sobre truques e fraudes... e mentiras.

— Sejam contadas ao pé da lareira, no mercado ou num filme... quase todas as histórias são certamente uma espécie de mentira. Mas não desta vez, prometo. Durante a próxima hora, tudo que vai ouvir... é verdadeiro... e foi baseado em fatos.

O que o espectador vê na hora que se segue é um jogo, criado pela montagem, entre imagens documentais da vida dos protagonistas do filme sendo entrevistados por Orson Welles e uma reconstituição ficcional de supostas relações entre esses protagonistas e outros personagens que, mesmo não fazendo parte da história base, são inseridos no

decorrer da ação com o intuito claro de mostrar as possibilidades que a montagem oferece de, a partir de aproximações de imagens agenciadas pelo corte, criar sentidos outros que não os inerentes ao plano fílmico.

Assim temos o próprio Orson Welles sentado diante de uma mesa de montagem (moviola) trabalhando um material que, segundo ele, pertence a outro filme, mas que define a fraude possível de ocorrer na realização cinematográfica. Usa a mesma protagonista do início do filme — Oja Kodar — como isca para chamar a atenção de pessoas que passam pela rua e esconde a câmera cinematográfica para que seja possível obter como resultado reações naturais. Dessa maneira, aproveita-se dos transeúntes como protagonistas de ação sem que eles saibam.

O aparecimento da moviola durante o desenvolvimento da ação, assim como da câmera cinematográfica e do gravador, pontuam o filme todo denunciando e desmistificando o cinema, evidenciando seu papel de representação de imagens trabalhadas pelo autor.

Orson Welles vai além e se auto-cita através da reprodução do programa radiofônico — Guerra dos Mundos — cuja produção se desenvolveu a partir de uma situação totalmente ficcional como a invasão do mundo por marcianos. Esse programa causou pânico real nos ouvintes. Como prêmio pela sua ousadia é mandado para Hollywood onde realiza seu primeiro filme: *Cidadão Kane*.

Verdades e Mentiras toma como princípio básico a montagem como geradora de significações que conduz o espectador através do ponto de vista do autor, ao “real do reflexo”. Dessa maneira o filme é finalizado com uma história sobre um pretenso avô de Oja Kodar:

— Sras. e Srs. usamos o avô de Oja para mostrar a desigualdade na interpretação da história... Ou será que a palavra é “representação”? Mas com uma história tão difícil de acreditar, “representação” não cai lá muito bem, não é François?.

A imagem que corresponde a esta fala retoma o espelho já visto em Eisenstein. Orson Welles passa por uma porta na qual está um espelho que reflete seu rosto. O movimento da porta faz com que a equipe de filmagem também se reflita nele.

Em seguida, tendo ao fundo o mesmo cenário de estúdio do início do filme, ele volta para o espectador e diz:

— No início eu lhes fiz uma promessa. Lembrem-se? Prometi que durante uma hora eu lhes contaria somente a verdade. Essa hora, senhores e senhoras, já acabou. Nos últimos 17 minutos tenho estado mentindo para burro.

A imagem escurece até ficar tudo

preto, a fala continua:

— A verdade — e por favor nos desculpem por isso — é que estivemos falsificando uma história sobre a arte.

Assim como no início do filme, realiza um número de mágica — a levitação de um homem —, ao mesmo tempo que continua a narração:

— Como charlatão, é tentar fazê-la parecer real. Não que a realidade tenha algo a ver com isso. Realidade é a escova de dentes esperando você dentro de um copo, uma passagem de ônibus, um cheque e a tumba.

—... O que nós, profissionais da mentira, esperamos mostrar da verdade — acho que a palavra pomposa seria “arte”... O próprio Picasso o disse: A arte é uma mentira que nos faz ver a verdade.

Podemos concluir que *Verdades e Mentiras*, no seu conjunto, é uma grande metáfora que se utiliza da arte para fazer a aproximação com a “verdade”. Esse sentimento do “real”, quando projetado na tela através de um filme, se transforma em reflexo, portanto, só pode pertencer à categoria do imaginário. E esse imaginário, sem dúvida, surge em função da montagem como deflagradora e ordenadora do fluxo dinâmico das imagens.

Assim podemos dizer que, Orson Welles se aproxima do ponto de vista de Eisenstein ao fazer um filme extremamente fragmentado, cuja organização e articulação se dão na *mesa de montagem*. Considera, dessa maneira, a montagem como a grande síntese da linguagem cinematográfica desconstruindo, assim, a teoria do “realismo” de Bazin.

Continuaremos nossa trajetória no sentido de verificar quais os pontos de contato entre o pensamento de Eisenstein e o cinema atual, e como seus princípios são aplicados.

Vários são os realizadores que, de alguma maneira, foram influenciados pelos princípios de Eisenstein. Um dos diretores que não nega essa influência é Akira Kurosawa. É interessante a associação existente entre um cineasta japonês e Eisenstein o qual, num primeiro momento, se baseou em características importantes da cultura japonesa para chegar ao conceito de montagem. O fato de reconhecermos em Kurosawa atualmente a utilização de conceitos eisensteinianos, vem demonstrar a contemporaneidade de seus princípios teóricos.

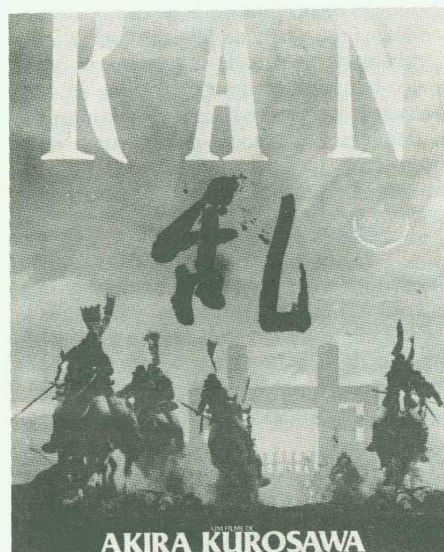
Tomemos como exemplo um de seus últimos filmes: *Ran* (1985). É uma adaptação livre de Shakespeare. A fábula conta como o Sr. Hidetora, já velho e cansado, resolve distribuir seu poder e riqueza pelos três filhos: Taro, Jiro e Saburo. A Taro, filho mais velho, coube o poder de comandar a

família, e assim ficar no 1º castelo, Jiro fica com o 2º castelo e Saburo, o mais jovem, com o 3º castelo. O pai iria viver o resto de seus dias um pouco com cada um deles. Saburo se revolta com a idéia por considerá-la absurda, uma vez que previa que não ia dar certo. Hidetora não aceita suas críticas e o manda embora rejeitando-o como filho. O desenrolar do filme se dá em torno das lutas pelo poder.

São cinco os momentos de identificação entre as propostas de Kurosawa e de Eisenstein: a utilização da cor, do som, a tipagem, a composição plástica e a montagem propriamente dita, através dos quais surgirão os conceitos base de teoria de Eisenstein.

A cor será utilizada no filme como um elemento de identificação dos personagens e dos exércitos correspondentes. Assim, na sequência inicial de apresentação dos personagens e da história, o Sr. Hidetora está vestido com um quimono branco com enfeites dourados, Taro está de amarelo, Jiro de vermelho e Saburo de azul. No decorrer do filme, quando os exércitos entram em cena, cada um deles se identifica pela cor dos estandartes e das bandeiras que os cavaleiros usam amarradas às suas costas e que são as mesmas de seus chefes.

Fazendo uma análise mais pormenorizada, percebe-se que a cor define, também, as características psicológicas e hierárquicas de cada um dos personagens, assim, o branco com dourado do pai determina sua relação com o poder, o amarelo de Taro associa-se à idéia de traição, o vermelho de Jiro nos define o ser ardiloso, e o azul de Saburo a bondade. Essas informações nos são dadas, por um lado, pelas próprias convenções sociais e culturais que determinam os significados de cada cor e, por outro, pela maneira como elas se inserem no decorrer da história. Assim temos: Taro traindo o pai e mandando-o embora, Jiro não o recebe e se junta ao irmão para desalojar o pai do 3º castelo e ardilosamente, acaba fazendo com que um de seus ajudantes mate Taro ficando com o poder. Saburo, ao ser informado dos aconte-



tecimentos, vem à procura do pai e acaba sendo morto, também, por Jiro.

Eisenstein, em seu texto *Cor e Significado* (*Color and Meaning in Film Sense*), analisa a possibilidade de haver relações “absolutas” entre determinadas emoções e determinadas cores. Para isso, escolhe a amarela fazendo um passeio por vários estudos voltados para a cor no teatro, na pintura, na poesia e nas convenções sociais. Chega à conclusão que a cor no cinema, independente de todas as significações que lhe foram imputadas, deve ser usada em perfeita harmonia com o tema e a idéia que estão sendo trabalhadas. No seu filme *Alexandre Nevsky*, como já vimos, faz uma inversão no significado comumente atribuído às cores branco e preto. Os invasores teutônicos usam vestimentas brancas (significado de paz) em vez das pretas que são vestidas pelos russos (significado de morte). Esta inversão se deve ao rigor eisensteiniano na composição plástica, assim, ao se travar a batalha no campo gelado, a brancura do gelo e das roupas gera no espectador um sentimento de frieza, enquanto que o preto e o cinza, em oposição, se transformam numa cor mais quente.

No que diz respeito ao som, o filme de Kurosawa faz um trabalho muito especial, a ponto de nos oferecer uma das seqüências mais brilhantes da história do cinema. É a seqüência da invasão do 3º castelo pelas tropas de Taro e Jiro contra as tropas do Sr. Hidetora. A situação é tão desesperadora, tanto do ponto de vista físico por estar sendo acuada, quanto do psicológico, uma vez que se trata do ataque dos filhos, que Kurosawa nos propõe, como saída para essa situação exasperante, uma interrupção brusca do som ambiente (tiros, ruídos de pessoas correndo, assobio de flechas voando, gritos), atirando-nos num desenrolar de cenas extremamente violentas acompanhadas somente por uma música profundamente melancólica. A situação é tão inusitada e inverossímil que nos surpreende. Essa surpresa se transforma num misto de prazer, em função da ousadia de sua atitude, e de horror diante da violência da matança que, por sua vez, fica mais cruel em função do tratamento sonoro. É uma situação de *êxtase* ao qual somos conduzidos pela combinação entre: a falta de sincronismo sonoro, a articulação dos planos, a cor e a interpretação do Sr. Hidetora.

Em relação à interpretação nos deparamos com a questão da “tipagem”. O personagem do pai é composto de maneira a que o sentimento transpareça através de sua fisionomia e de seu andar. Sua expressão se transfigura de acordo com o aumento de seu sofrimento, auxiliado pelos desenhos feitos

em seu rosto à semelhança do teatro de máscaras japonês. A influência é decorrente muito mais da própria cultura de Kurosawa do que da proposta de Eisenstein, uma vez que este se baseou no teatro japonês para desenvolver o conceito de “tipagem”. No entanto, o contexto no qual ele se insere forma um conjunto de influências que o torna importante de ser citado.

A composição plástica nos remete principalmente ao Eisenstein da 2ª fase. Os enquadramentos utilizados, a maioria em planos gerais e planos gerais de conjuntos, permitem perceber uma interpretação impressionista da natureza, onde a luz, as formas e os objetos são trabalhados harmonicamente de maneira a gerar emoções.

O rigor na composição das formas e do movimento interno ao plano prepara o material para a articulação da montagem propriamente dita. Usemos como exemplos a seqüência final da batalha entre as tropas de Jiro e Saburo. A câmera, através de planos gerais de conjunto, nos dá as indicações espaciais necessárias para sabermos aonde está cada uma das tropas. Por outro lado, elas se deslocam mantendo sempre a mesma direcionalidade, dessa maneira o espectador não corre o risco de se confundir. O contra-campo, utilizado algumas vezes, completa a referência espacial definidora da ação. O corte harmoniza os movimentos gerando a noção de conjunto.

Lembremos rapidamente da batalha no gelo de *Alexandre Nevsky*. Nela encontramos o mesmo rigor, tanto na composição plástica quanto no trabalho de direcionalidade transmitido pelos enquadramentos. Os avanços e recuos das tropas geram correspondências espaciais e de movimento, remetendo-nos ao ritmo que se completa no corte. Campo e contra-campo, planos gerais e de conjunto aproximações e primeiros planos, profundidade de campo numa harmonia de conjunto. A música tendo sido composta especialmente para cada ação, para cada plano, na intenção de gerar correspondências absolutas.

Dessa maneira, o *reflexo* deixa de ser uma “impressão de realidade” e passa

a ter o significado de “imaginário”, significado este que é produzido pela montagem cinematográfica no momento em que ela irá promover a junção entre o imaginário proposto pela ação e o imaginário do espectador chegando, assim, ao “real” do reflexo.

Encontraremos em Eisenstein evidências claras desse ponto de vista na composição de um dos últimos planos da seqüência da *escadaria de Odessa* do filme *Encouraçado Potemkin*. A cena é enquadrada em plano americano e mostra o rosto assustado de um dos perseguidos que, ao mesmo tempo, se reflete num *espelho* colocado a seu lado. Essa duplicidade de imagem cria uma situação ambígua. No que se refere à ação propriamente dita coloca a seguinte questão: se o que está sendo visto pelo personagem faz parte de seu imaginário ou é uma ação “real”. E, em relação ao espectador, “brinca” com sua identidade ao sugerir duas opções dentro da mesma cena. No entanto, logo em seguida, Eisenstein finaliza a seqüência com uma série de planos muito curtos de uma das mulheres de maior evidência na ação sendo *cegada* pela espada de um dos cossacos. Estamos, assim, diante de uma metáfora, a ambigüidade do plano anterior é substituída pela escuridão provocada por uma cegueira que remete o espectador ao sentido repressivo da perseguição.

A metáfora da cegueira foi utilizada novamente, alguns anos depois, por Luis Buñuel em seu filme *Um cão andaluz* (*Un chien andalou* — 1929). O prólogo do filme coloca em discussão o “sentido do olhar” e o papel da imagem no momento em que o protagonista corta o olho da mulher com uma navalha ao mesmo tempo.

As influências encontradas em Kurosawa atualizam os conceitos de Eisenstein o qual, por sua vez, sofreu influências da cultura japonesa, berço do primeiro. Completa-se, assim, um ciclo representativo da universalidade da arte.

O povo antigo contava que, numa antevéspera de Natal, Frei Claudionor foi encontrado morto. Todos os olhos verteram lágrimas sentidas quando correu a notícia que o corpo tinha sido achado, madrugada ainda, caído perto do nicho da cabeceira. Os seus dedos rígidos sustentavam o longo rosário negro, seu companheiro de sempre, durante os longos anos de penitências e orações.

Todos afirmavam que morrera um santo homem. Jejuava constantemente, nunca faltava às suas missas, batizava, casava, dava a comunhão, sempre com uma doce palavra para cada um, por mais extenuado que estivesse. Nos dias de festa, quando convidado a participar dos lautos almoços e jantares em casa dos fazendeiros abastados, comia parcimoniosamente, furtando-se a tomar parte em conversas vãs. Ficava lendo o seu Breviário, limitando-se a responder o que lhe perguntavam, afagando as crianças que vinham lhe tomar a bênção.

Antes dele ir para a localidade, aquilo não valia nada. A igreja era deste tamanho. De valor só havia uma imagem, obra de arte incontestável, uma imagem majestosa de São Pedro Arrependido. Também de inestimável valor era a fé da gente boa que frequentava os atos religiosos. Frei Claudionor arregimentou senhoras de boa-vontade para fundar uma Legião Cristã, instituiu um serviço permanente de catequese, uma caixinha de auxílio aos necessitados. Quem ia aflito à igreja, voltava sempre com o coração cheio de esperança, ou com a quantia suficiente para resolver os seus problemas materiais mais prementes. Assim foi durante muito tempo.

Os que passavam pela vila se admiravam de como num lugar reconhecidamente pobre como aquele, Frei Claudionor arranjava recursos para as suas obras. Por tal motivo todos os seus fiéis choravam, lembrando com saudades as diversas passagens de sua vida. Alguém tinha tomado a si a organização dos funerais, de acordo com a santa criatura que Deus fora servido chamar para a sua glória.

Enquanto isto, Frei Claudionor, meio atônito, assistia aos preparativos para o seu sepultamento. Sabia que tinha morrido. Tivera uma dor aguda no peito, uma sensação de sufocamento. Quando despertara compreendera tudo. Seu corpo caído no chão, as mulheres gritando e chorando, os homens cabisbaixos, cada qual mais expedito no cumprir a tarefa que lhe tivessem distribuído.

...

Frei Claudionor sempre julgara que fosse diretamente para o céu. A cada dia sentava-se na sua tosca escrivaninha, fazendo um balanço das suas atividades, anotando tudo com precisão. Num caderno bem volumoso escrevia religiosamente os benefícios que praticara. Queria estar capacitado a dizer,

sem titubear, o quanto se esforçava para agradar a Deus. Gostava de ouvir o seu rebanho gabar a sua atuação, chamando-o de santo homem. Então por que os anjos não vinham buscá-lo? Por que não estava com a túnica dos bem-aventurados e sim com o seu surrado hábito?

Frei Claudionor se sentiu, subitamente, arrebatado por uma rajada de luz e subiu aos céus. Foi fácil reconhecer São Pedro. Era tal como o que figurava no altar-mór da igreja. Outros santos, envergando túnicas brancas que cintilavam, estavam em semicírculo em posição de meditação. Ele teve a sensação de que o seu hábito se tornava ainda mais surrado. Envergonhava-se de estar vestido daquele jeito em meio a tanta brancura. Seria aquele o seu lugar?

— Sou Frei Claudionor e morri hoje de madrugada. Fui amado pelos meus fiéis e proclamado um homem bom.

São Pedro tinha começado a estudar em dois grossos volumes, folheando-os e lendo atentamente, contando e recontando linhas, comparando texto de um com texto do outro. Frei Claudionor tinha certeza de que não tardaria a ter o que merecia no Reino dos Céus. Um dos livros era o que continha as suas anotações. O outro deveria ser o de assentamentos de São Pedro. Então por que ignoravam a sua presença?

— Meu caro Frei Claudionor. O senhor foi um homem trabalhador, honesto, habilidoso, mas não um bom cristão. O senhor se regosijava em ser humilde, mas não foi necessariamente humilde perante Deus. Rezava as missas que tinha obrigação como sacerdote. Missas pagas, celebradas com um fervor quase maquinal. Suas orações nunca chegaram até o Senhor, esbarrando no teto da igreja. Enquanto rezava, o senhor pensava em não perder um crédito que fosse. Não rezava espontaneamente para agradar o seu próprio coração, ou suplicar pelo descanso eterno de alguém que não tivesse parente ou amigo capacitado a pagar as despesas da missa. Há muitas missas coletivas pelas almas necessitadas, ditas acereamente, sem maior expressão cristã. Frei Claudionor, o senhor enganou a todo mundo, até a si mesmo. Mas não enganou a Deus. No confronto entre os assentamentos há uma diferença grande. Creio que não chegou ainda a sua vez de envergar a túnica dos justos.

Frei Claudionor chorava. Escutava em silêncio, sem achar palavras para contestações. Estaria condenado ao inferno? Seu corpo tremia de medo. Ajoelhou-se, apavorado, e sem querer começou a soluçar, sem acertar como principiar uma oração que pudesse aliviar a sua dor. Por onde andaria o seu Anjo Custódio?

...

Frei Claudionor, pela primeira vez em sua vida, compreendia o quanto era difícil pensar. A cabeça parecia oca. Não conseguia ordenar os pensamentos para analisar friamente a sua situação. Por que lhe negavam o Reino do Céu? Precisava encontrar, sozinho, a explicação. Repudiara

uma história

tantas vezes as sugestões do seu Anjo Custódio, que não estranhava a sua omissão em momento tão importante. Também seria impertinência de sua parte pedir a sua ajuda. O certo é que se sentia com um pé no inferno, embora não entendesse bem a principal causa desta sensação.

Sempre fora considerado pelos homens como um bom servo de Deus. Em sua consciência poderia se gabar de nunca haver prejudicado deliberadamente alguém. Seria defeito a pessoa reconhecer seus próprios méritos? Quanto ao pagamento das missas que rezava, não fora instituição sua. Desde menino que sempre soubera que o padre e o sacristão tinham a sua cota. Se não cobrassem iriam viver de quê? As missas coletivas pelas almas necessitadas só poderiam ser ditas automaticamente. Como é que poderia ter fervor ao rezar por criaturas que nunca teria conhecido? As almas que vagavam em busca de salvação poderiam ser contadas aos milhares. Sua teoria era lógica: quem precisasse realmente de missa pegasse o seu quinhão. Se estivessem atormentadas demais, atordoadas pelos remorsos ou pelas ameaças de punição, que cuidassem de pensar como ele estava tentando pensar naquele instante. Ele não era Deus para ser perfeito, para tudo ver e para tudo saber.

...

Deus tudo via e de tudo sabia. Só mesmo Deus para revelar aquele orgulho que ele trazia oculto debaixo daquela aparência de humildade. Ele mesmo nunca percebera que possuía tão triste defeito. Então de nada valia todo o esforço que fizera, durante todos os anos de sua vida, para criar uma imagem digna? Frei Claudionor teve uma estranha sensação de pavor. Avaliava o que poderia acontecer ao seu prelado que tanto se enfiava com as honras terrenas. Como gostava de ser bajulado! Chegava a ser assunto de conversa dos que com ele conviviam e sabiam de sua fraqueza. E aquele seu irmão de Ordem que se deixava arrastar por maus sentimentos, aceitando a corte das mulheres, pondo em risco o compromisso da castidade? Frei Claudionor, pensando as culpas alheias, punha a nu a sua consciência.

...

Frei Claudionor inclinava-se a se sentir duplamente culpado. A sua responsabilidade era grande como religioso. Tivera ao seu alcance tratados e mais tratados de moral cristã, ouvira os mais sábios doutrinadores, fizera exaustivos exercícios espirituais e pouco aproveitara. Compreendia agora que a simples aparência de homem santo não bastava para entrar no Reino do Céu. Seu Anjo Custódio não poderia ser acusado de negligência. Ouvira a sua voz de alerta nas ocasiões em que se deixara envolver intimamente pelo orgulho. Mas o seu livre arbítrio, esta faca de dois gumes que os humanos dispõem, fizera com que não escutasse o que bem deveria ter escutado e aprendido.

Veio à tona a lembrança de um pequeno episódio no Natal do ano anterior. Uma menina se apresentara para a solenidade da Primeira Comunhão sem a roupa que ficara

estabelecida como padrão. A mãe não pudera comprar o pano para a túnica. Assim ela usava um vestido branco já velho, embora muito limpo, que alguém lhe dera. Parecia muito feliz, indiferente ao seu traje.

A catequista que organizara a cerimônia tinha vindo participar que uma menina destoava do conjunto, quebrando a estética do grupo. Já dissera que a menina comungaria ao final, sem participar do cortejo que introduziria as neocomungantes na igreja. A menina empalidecera decepcionada. Depois defendera-se, corajosamente, alegando ter sido a melhor aluna do catecismo. Jesus Cristo não ficaria zangado com a sua aparência.

Ele, Frei Claudionor, poderia ter intervindo. Afinal que mal resultaria se a menina entrasse na igreja sem a túnica determinada? Mas deixara que a menina fosse humilhada ficando de fora, negando-lhe uma pequena alegria. Vira as grossas lágrimas que tinham escorrido pelo seu rosto, a súplica que havia no seu olhar, porém nada fizera para não desprestigiar a catequista.

Frei Claudionor sentiu, subitamente, muita vergonha da sua puerilidade. Cobriu o rosto com as mãos como querendo se ocultar de si mesmo. Coitada da pobre menina! Foi quando ouviu chamarem seu nome. Era o Menino Jesus.

— Frei Claudionor, você sabe se arrepender. Eu não quero que vá para o inferno. Mas meu Pai não quer que fique no Céu. Venha comigo. Você vai voltar à Terra. Quando vier, novamente, acredito que será recebido como um bem-aventurado. Eu gosto de você, Frei Claudionor.

O Menino pousou a mão pequenina sobre a sua cabeça. Frei Claudionor sentiu que possuía um corpo terreno, deitado na cama, as mãos cruzadas sobre o peito. Estaria no seu quarto?

— Frei Claudionor ainda está vivo! gritou uma mulher, entre assustada e jubilosa. Frei Claudionor está vivo!

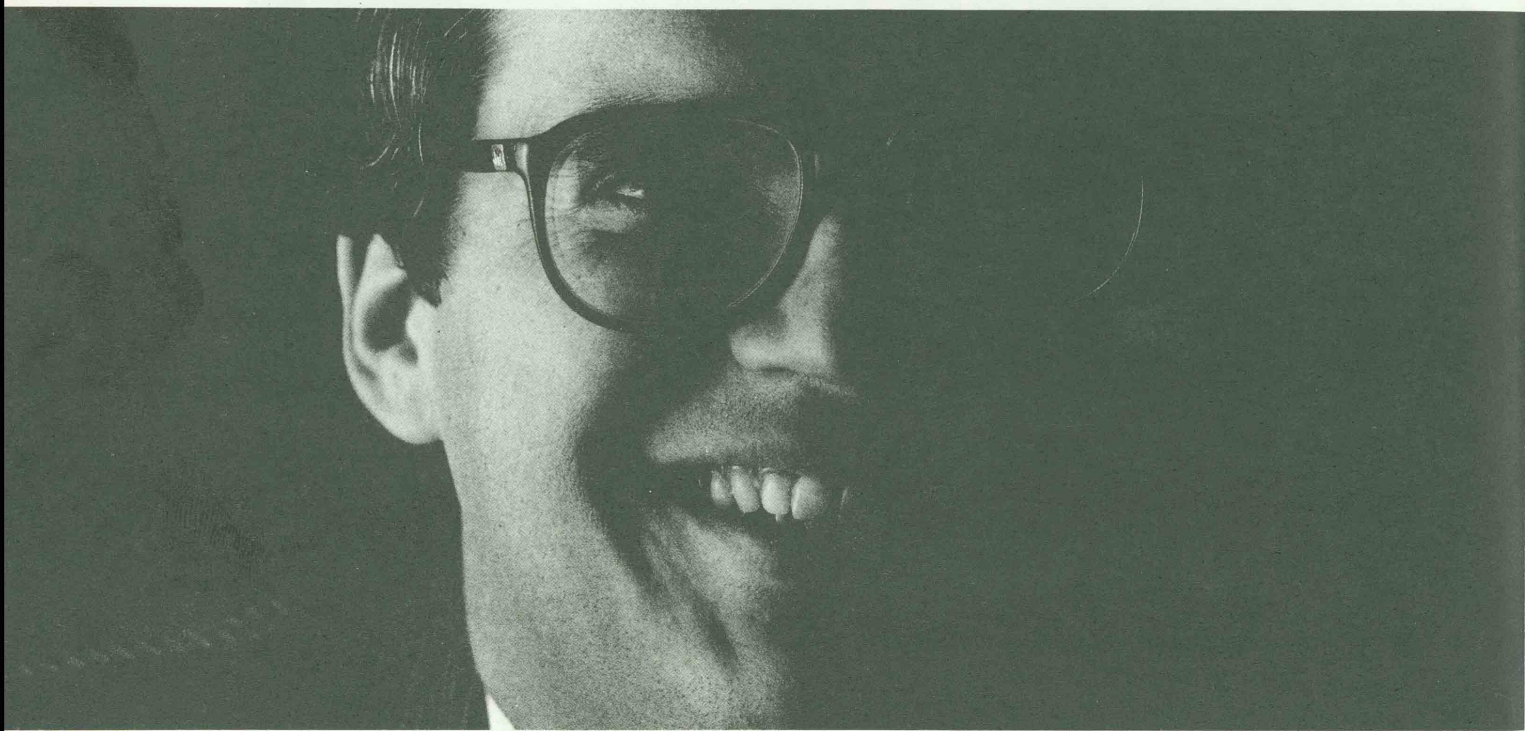
Frei Claudionor descerrou as pálpebras com dificuldade. Duas mulheres, muito pálidas e atônitas, se abraçavam. Um homem (depois ele reconheceu ser o sacristão), atarantado, retirou com dedos trêmulos o lenço que tinham colocado amarrando o seu queixo.

...

Naquele Natal, Frei Claudionor não pôde rezar a missa da meia-noite. Precisava de muito repouso, pois conforme dissera o médico sofrera um grave ataque. Talvez catalepsia. Mas à meia-noite, quando o sino da igreja tocou anunciando o Nascimento de Jesus, um homem lúcido, meditando no seu leito de enfermo, invocava as graças divinas para todos os que não tivessem teto, ou pão, naquela noite de glória. Frei Claudionor renascia para uma nova etapa de vida. Tentaria amar a todos da mesma maneira que se sentira amado pelo Menino.

ia de natal

Conta Azul Remunerada da Caixa.



Sem dúvida, com toda segurança.

Conta Azul Remunerada.
Agora, ao invés do seu dinheiro
ficar parado, perdendo minuto
a minuto, ele vai render.
Diariamente.
E já a partir do dia da
aplicação.
Você não tem prazo definido

para sacar ou depositar.
É quando você resolver.
No caso de retiradas, é só avisar
24 horas antes. E a movimentação
pode ser feita pessoalmente ou até
por telefone, se preferir.
Você deve estar achando que a
Conta Azul Remunerada é muito

parecida com as outras que estão
no mercado.

Mas só ela tem uma coisa que
nenhuma outra tem: a segurança
da Caixa Econômica Federal.

E segurança é o que um homem
de decisão nunca pode deixar de ter.
Não é?

**CAIXA ECONÔMICA
FEDERAL**



RECEPÇÃO A SÔNIA COUTINHO

Luiza Lobo

A história da literatura feminina começou com a supressão da obra de Safo, queimada por fanáticos católicos por ocasião da Queda de Constantinopla. Ousou a lenda representar a mais importante poetisa da Antiguidade como uma suicida que se lançou do alto de um penhasco por amor — o que não foi verdade. Safo viveu até avançados anos em sua ilha, compondo poemas e desenvolvendo uma intensa vida cultural.

Uma obra de tão grande valor literário e que poderia ter levado as mulheres a um alto destino literário infelizmente foi interrompido pela Igreja Católica na Idade Média, através do estabelecimento do patriarcalismo e do mercantilismo, e depois do dólume de contos **Reunião** foi publicado em Salvador com outros três então estudantes, entre os quais João Ubaldo Ribeiro, vem se aperfeiçoando no gênero conto. Sua estreia foi com **Do herói inútil** (Salvador, Macunaíma, 1966). Desenvolveu também a novela, como em **O jogo de Ifá** (São Paulo, Ática: Fundação Cultural da Bahia; Secretaria de Educação e Cultura, 1980), e acaba de lançar seu primeiro romance, **Atire em Sofia** (Rio de Janeiro, Rocco, 1989).

Não foram raros os nomes de autoras que se suicidaram, como o de Sylvia Plath e de Virginia Woolf, movidas quer pela frustração social a que se viram relegadas, quer por se sentirem imergir num estado de loucura que hoje sabemos ter fortes explicações psicossociais, antes que puramente psicológicas.

Afirma Virginia Woolf em **Um quarto próprio** que as escritoras sempre se dedicaram ao romance em lugar da poesia, por esta exigir um tempo de maturação da obra, de concentração no estilo que dificilmente poderiam exercer ao escreverem sentadas em suas cozinhas ou nas saletas de passagem das casas, cercadas de filhos ou de sobrinhos — como ocorreu com Jane Austen. A separação em capítulos própria da prosa permitiria constantes interrupções na escrita, num estilo mais frouxo.

Pode talvez a observação ser verdadeira — embora tendo sido a poesia a primeira forma de expressão artística feminina de que temos notícia, como vimos no caso de Safo. Mas, sem dúvida nenhuma, a prosa não serviu como refúgio estilístico para Sônia Coutinho.

Ela respirou a prosa, transpirou a prosa, conviveu com a prosa em todos os momentos de sua vida, na inspiração do trabalho criativo livre, e no profissional: como jornalista (resenhadora, editora e repórter), ou como tradutora. Desde 1961, quando o dólume de contos **Reunião** foi publicado em Salvador com outros três então estudantes, entre os quais João Ubaldo Ribeiro, vem se aperfeiçoando no gênero conto. Sua estreia foi com **Do herói inútil** (Salvador, Macunaíma, 1966). Desenvolveu também a novela, como em **O jogo de Ifá** (São Paulo, Ática: Fundação Cultural da Bahia; Secretaria de Educação e Cultura, 1980), e acaba de lançar seu primeiro romance, **Atire em Sofia** (Rio de Janeiro, Rocco, 1989).

Poderíamos dizer que Sônia Coutinho, sob a máscara do romance e da novela, só tem desenvolvido um único conto, uma única estória, um mesmo enredo, que é a história da mulher brasileira do século XX. A impregnação erótica dos contos que tem publicado em antologias no Brasil, Alemanha, Estados Unidos, França, Polônia, não terá como objetivo justamente desvendar o que é o "feminino" — não numa perspectiva lacaniana, em que feminino é um menos, uma identificação ao imaginário, ao pré-verbal e pré-simbólico, um mistério indizível, incomunicável — mas no sentido "feminista", em que a mulher é guerreira, aventureira, antipatriarcal, e desbrava as ruas de Copacabana em busca da sua caça. A segunda vertente deste conto-matriz, ou contomater de Sônia Coutinho é a pesquisa urbana — como bem nos diz Malcolm Silverman em resenha publicada em **World Literature Today**. A cidade é um casulo de mil entradas e saídas, cubículos e aparelhos de TV, mistérios e ruelas — o cenário que Sônia Coutinho traça em **O último verão de Copacabana** (contos de 1985), onde a insaciável visão que busca só encontra descanso nas telas de cinema, e a personagem aparece em diversos contos sob muitos nomes e em diferentes situações, mas na verdade é a mesma mulher que se revê enquanto se projeta nas telas, em constante utopia. O contraponto a este labirinto de concreto é a novela **O jogo de Ifá**, quando ele se torna verbal e mágico, e se desloca para a mística Bahia, e a personagem Renata vai buscar se reencontrar através de um ritual africano, um jogo de adivinhação sobre o futuro e a vida, o Ifá. A narradora em primeira do singular, citando o andrógino de **Orlando**, de Virginia Woolf, mostra as labirínticas identidades existentes entre a irmã Renata e o irmão Renato — na verdade uma só psique — isto é, o mesmo jogo de espelhos. A terceira vertente da obra de Sônia talvez seja a menos explorada pela crítica. É um lado da ficção muito caro à própria Sônia: o da literatura brasileira mais especificamente baiana, e principalmente negra. A negritude da sensibilidade, da formação, do gosto, dos hábitos, da experiência, esteve presente também na obra de uma outra brilhante escritora baiana — Helena Parente Cunha em **A mulher no espelho**. Através da negritude, da experiência de diferença — não no sentido da polissemia do texto, de que nos fala Derrida, mas no de percepção do mundo. É este sentido, esta consciência da diferença que torna o universo guerreiro e feminista de Sônia mais rico e original que o da maioria das escritoras brasileiras que surgiram junto com ela, no início da década de 1970 ou pouco antes.

Ela rejeita violentamente o discurso bucólico, especular, auto-concentrado, monológico e lastimoso do "feminino". Desenvolve, como já foi bastante apontado pela crítica (ver Leandro Konder, por exemplo), o tema da solidão — a hipérbole de Copacabana massacrando as pessoas sozinhas, que não "existem", no sentido sartreano, Clarice Lispector também

traçou um bom perfil da mulher sozinha diante do imenso mar, que se autoquestiona sobre a própria existência. Mas enquanto em Clarice insinua-se uma doce recusa ao papel feminino, que acata a convenção e a corrói enquanto realiza o ritual de "ser mulher", em Sônia tudo é oposição às convenções, no dizer de Todorov, e a aspereza do tom, a ironia da voz, a rebeldia do olhar insurgem-se a todo momento contra todas as expectativas com relação ao comportamento feminino, toda a previsibilidade das ações dos personagens femininos.

Talvez seu último livro e único romance até agora, **Atire em Sofia**, seja o seu mais ousado, ponto de vista estético. A verossimilhança da descrição das ações desse personagem que vive uma pseudo-autobiografia confunde-se com alucinadas visões fantásticas; os habituais cenários da autora, Rio e Salvador, se misturam e só se distinguem por pequenos indícios e referências geográficas, como por exemplo, o Porto (leia-se: Porto da Barra, em Salvador). O tom memorialístico se dilui numa trama detetivesca cheia de emoção e ação. E, acima de tudo, o romance é construído não só dos fragmentos de outras vivências e estórias da autora, mas também da matriz labiríntica já empregada em **O último verão de Copacabana** — onde as mulheres que perpassam por suas páginas são, na verdade, apenas uma: um certo alter-ego da própria Sônia. O labirinto aqui se apresenta propriamente como enunciação ou **mise en abîme**, onde a matéria prima são as obras anteriores da autora: o mesmo personagem angustiado, que procura se entender enquanto percorre as ruas das cidades, e encontrar uma explicação para tudo, mas que talvez se depare apenas com a morte. Mas não faz mal. Ela continua.

E com muito orgulho e com especial carinho que me encontro hoje aqui saudando Sônia Coutinho no nosso Pen Clube. Conhecemo-nos há não muitos anos, através de uma fortuita apresentação pela professora Susan Quinlan, que veio estudar sua obra para escrever uma tese de Doutorado sobre ficção feminina brasileira, a qual teve a felicidade de ajudar a orientar. Foi através de Susan Quinlan que passei a me interessar mais de perto pela temática feminista. A obra de Sônia Coutinho, que tive a oportunidade de estudar em quatro ensaios para revistas e jornais literários, já conta com cinco livros de contos, uma novela, um romance e aproximadamente 25 participações em antologias de contos no Brasil e no exterior. É unânime a crítica em elogiar a grande qualidade técnica e estilística desta escritora de Itabuna, mas que é, na verdade, uma cidadã do mundo; já participou do Programa Internacional de Escritores em Iowa, em 1983, proferiu palestra em Fullerton, na Califórnia, naquele ano, e percorreu, no ano passado, a Alemanha, falando de sua ficção, a convite deste país.

Sônia é em si mesma um labirinto, de surpresas e inquietações. Apresenta-se como mistério, pois destaca-se por um grande signo: o da modestia. Jamais fala de seus méritos. Jamais se gaba de suas conquistas, literárias, profissionais — como jornalista e como tradutora — ou sentimentais.

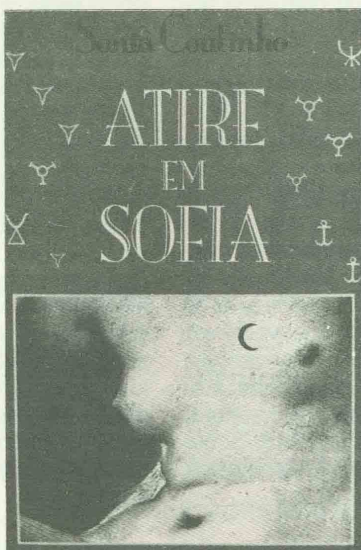
Um dos aspectos pouco abordados pela crítica é seu mergulho nos rituais afro e na negritude que estão na raiz de nosso povo. **O jogo de Ifá** e **Atire em Sofia** não são apenas um retorno à família, patriarcal, da elite branca, ao local de origem utópico, onde felicidade jamais poderá ser reencontrada: constituem igualmente uma pesquisa de nossa cultura negra, de nossa gente, de nossa identidade, por mais fragmentada que ela possa ser, especialmente quando vista pelo olhar feminino.

Sônia trabalha o texto com as cores dos aquarelistas e dos impressionistas que esboçam luz e sombra ao entardecer (ver os contos **Darling** ou **Uma certa felicidade**, do livro **homônimo**). Sua ação dramática, como num teatro de máscaras e linguagem, se passa entre as quatro paredes de um quarto infernal, iluminado pelo sol vermelho que se põe: um verdadeiro **huit-clos**, de Sartre, onde o rosto está oculto da cidade mas não do outro, onde a comunicação por palavras é impossível, e os corpos se procuram frenéticos, mas numa busca já fracassada, desde o início. Há uma lucidez insuportável que leva a mulher a olhar das alturas a rua, pensando em terminar tudo. É uma conversa feminina interminável sobre a intimidade — como no poema **Chá das cinco** (ver **A teus pés**, de Ana Cristina Cesar).

Mas Sônia Coutinho, boa leitora de Virginia Woolf, não tem nenhum compromisso com o que a crítica tem chamado de "feminino", no sentido mais tradicional do termo. Sherazade moderna da cidade-labirinto, ela exerce abertamente o fascínio do erotismo enquanto estica os fios intermináveis de Ariade até onde se esconde o Minotauro. Atrás dos enredos que falam apenas do cotidiano, utiliza o recurso das maiúsculas dos transcendentalistas românticos para emprestar a Copacabana, a Salvador, ao Porto da Barra uma dimensão de mito.

Ínumeros já leram e ainda lerão sua obra. Mas nós temos o grande prazer de poder conhecê-la também enquanto pessoa e privar de sua companhia, aqui, no Pen Clube. Muito obrigada.

Luiza Lobo é professora de Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro



Federal da Bahia, poeta, ficcionista e autora de vários títulos; **Milton Hatoun**, professor de Literatura Francesa na Universidade do Amazonas, tradutor, e autor do livro **Relato de um Certo Oriente**, que foi lançado na mesma noite em que Hatoun falou sobre a Amazônia; **Tânia Carvalho**, professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul que falou sobre o Rio Grande do Sul em Érico Veríssimo; **Letícia Mallard**, professora titular de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Minas Gerais. O assunto abordado por Letícia foi Minas Gerais em Guimarães Rosa; **José Aderaldo Castelo**, da Universidade de São Paulo, que falou sobre o Nordeste Brasileiro em José Lins do Rêgo.

O Ciclo de Conferências teve como debatedores **Sonia Maria Von Dijk** Lima (UFPB), **Eduardo Coutinho** (UFRJ), **Edilene Matos** (UCSAL), **Maria Conceição Paranhos** (UFBA.), **Elizabeth Hazin** (UFBA.) e **Vicente Cecim** (AM).

Dia 12, às 20 horas, numa promoção da Fundação Casa de Jorge Amado, Consulado da França e Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Juazeiro, foi realizada uma exposição em homenagem ao Bicentenário da Revolução Francesa, no Centro Cultural João Gilberto, em Juazeiro. Além de 32 posters reproduzindo as principais cenas da Revolução, o evento contou com uma palestra realizada pelo Adido Lingüístico do Consulado Geral da França na Bahia, **André Jolly**.

Dia 20, às 18 horas, a escritora **Sonia Coutinho** lançou o romance **Atire em Sofia**. O livro conta a história da volta de alguns amigos à terra natal, vinte anos depois de terem partido. Um clima mágico permeia a trama do início ao fim, envolvendo o leitor com figuras da mitologia grega, demônios, bruxas e figuras da ficção, da literatura, da história e da ópera. **Sonia Coutinho** é baiana, jornalista e tradutora.

Dia 28, às 21 horas, foi realizada, em Petrolina, a exposição "Expressões da Arte Baiana", que reuniu trabalhos dos mais importantes artistas plásticos da Bahia. Na mesma ocasião também foi lançada a Revista Exu. A solenidade aconteceu no Petrolina Palace Hotel com apoio cultural da Fundação Casa de Jorge Amado, Governo do Estado da Bahia, Secretaria da Cultura, Fundação das Artes, Empresa Gráfica da Bahia e Prefeitura Municipal de Petrolina. A exposição foi dedicada à memória de Genaro de Carvalho e teve promoção da Tenda Arte e Petrolina Palace Hotel.

Novembro

Dia 30, às 17 horas, na Fundação Casa de Jorge Amado, com a presença de Myriam Fraga, diretora-executiva da instituição, **Guilherme Sodré Martins** e **Eraldo Moura Costa**, pela **Promédica**, foi assinado um convênio de assistência médica hospitalar, ampliando-se assim os serviços oferecidos pela diretoria da Casa ao seu corpo de funcionários. Com este ato, a Promédica passa a integrar o grupo de empresas que contribuem para estimular a arte e a cultura através da Fundação Casa de Jorge Amado.

Dia 28, após reunião do Conselho Curador e Fiscal, a Fundação Casa de Jorge Amado apresentou, às agências de propaganda, sua programação para o ano de 1990, com projetos no campo da editoração, documentação e pesquisa, mostra de acervo e exposições. Na oportunidade, **Germano Tabacof**, presidente da Casa, salientou que os projetos ali propostos se viabilizavam como novos veículos de mídia para as agências e seus clientes, constituindo-se numa forma de dinamizar a criação literária, profissionalizar os eventos e valorizar cada vez mais a cultura.

Dia 1, no Museu Geológico, com apoio da Fundação das Artes, a Fundação Casa de Jorge Amado realizou o curso **Novas Perspectivas da Literatura Infantil**, com a Prof. **Glória Pondé**. O curso foi dirigido a professores da rede pública e particular de ensino de 1º grau.

Dia 7, no Centro Cultural Camilo de Jesus Lima, em Vitória da Conquista, exposição do Bicentenário da Revolução Francesa.

Dezembro

Dia 1, na Fundação Casa de Jorge Amado, o Jornal da Bahia lançou **Fetiche**, suplemento cultural quinzenal, dirigido pelo escritor **Antonio Risério**. No primeiro número, textos de **Nietzsche**, traduzido por **Paulo César Souza**, **Lais Corrêa de Araújo**, **Erthos Albino de Souza**, **Afonso Ávila**, **Joel Rufino dos Santos**, **José Augusto Nepomuceno**, **Nestor Pereira**, **Claudius Portugal**, **Sergio Rabinovitz**, entrevista com **Haroldo de Campos**, capa de **Regina Silveira**.

Dia 11, a partir das 17 horas, **Zelia Gattai** lançou o seu primeiro livro infantil, **Pipistrelo das Mil Cores**, com ilustrações de **Pinky Wainer**. Durante o evento, a autora conversou com os presentes, falou sobre o texto, respondeu perguntas. **Pipistrelo das Mil Cores** é dividido em três partes e juntos representam simbolicamente a fraternidade entre o homem e a natureza, e um alerta para os riscos que corremos de ver destruídos espécimes que a natureza, com sua sabedoria, levou milênios para construir.

Outubro

Dia 2, a Fundação Casa de Jorge Amado assinou com o **UEC Universal English Course**, um convênio técnico cultural, possibilitando que os funcionários da Casa estudem ou aprimorem o idioma inglês.

De 2 a 6, das 19h30 às 22h30 min, no auditório do Museu Geológico, dando sequência ao Evento Especial **SUOR**, foi realizado um Ciclo de Conferências com o tema **A Presença do Espaço Geográfico na Criação Ficcional Brasileira Contemporânea**. Participaram do Ciclo os seguintes nomes: **Judith Grossman**, que dissertou sobre **SUOR**, de Jorge Amado. **Judith** é professora de Teoria da Literatura na Universidade

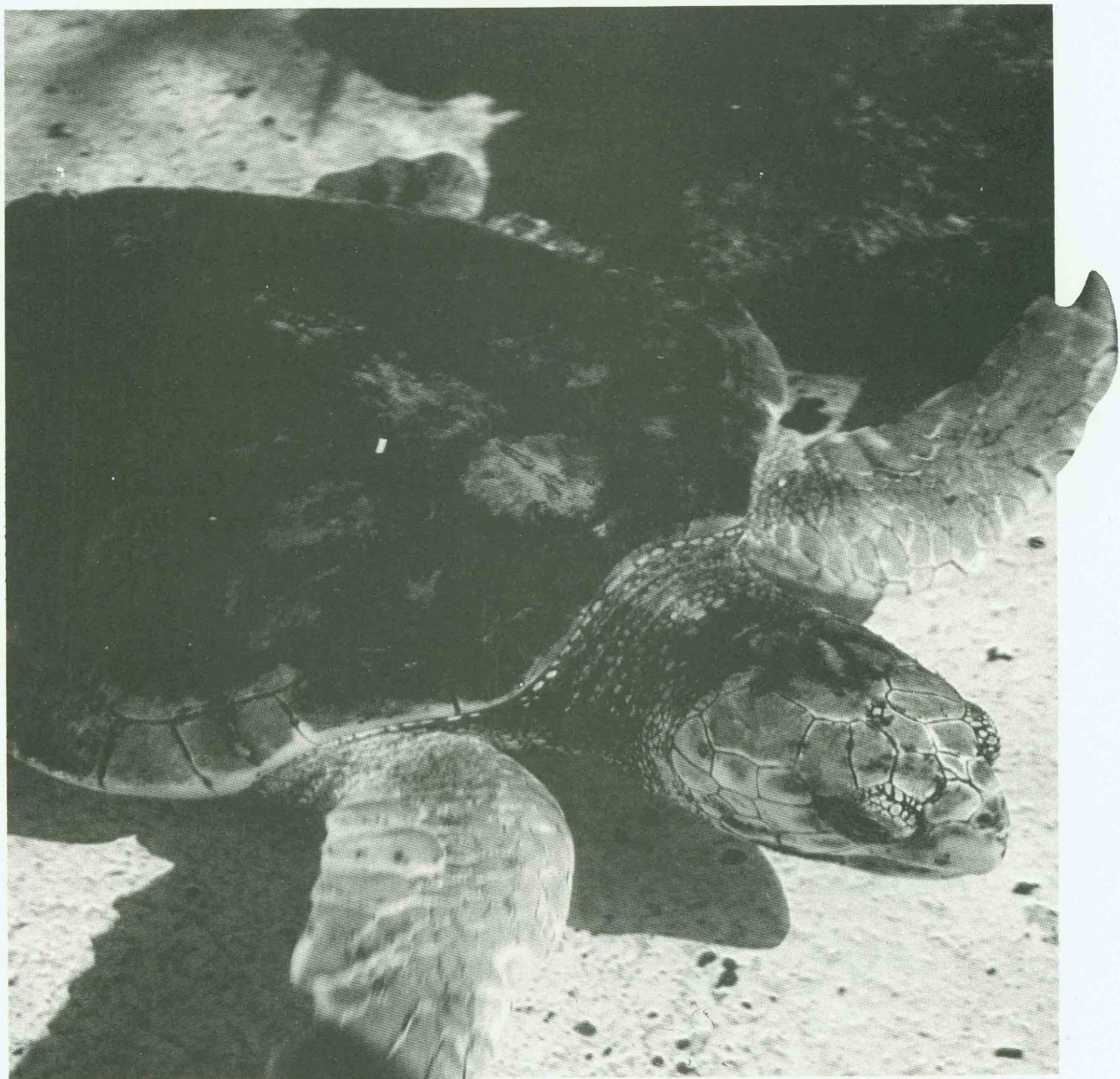
A Programação da
Fundação Casa de Jorge Amado
tem Apoio Cultural

FBB
FUNDAÇÃO BANCO DO BRASIL



A Fundação Casa de Jorge Amado está aberta ao público, com exposição do acervo documental e artístico do escritor Jorge Amado, de segunda a sexta das 9 às 18 horas.

VOCÊ SÓ VAI SABER O QUE A PETROBRÁS FAZ PELA ECOLOGIA DAQUI A UNS 200 ANOS.



Quando esta tartaruga marinha chegar a sua idade adulta, certamente ela vai ter uma família muito grande. Todas nascidas de um mesmo projeto.

O TAMAR - Tartarugas Marinhas: um projeto criado pelo IBDF, que

desde 1983 conta com o apoio da Petrobrás para a preservação de várias espécies de tartarugas na costa brasileira.

Hoje são milhares as tartarugas nascidas deste projeto. E graças a empresas

como a Petrobrás, muitos projetos como este nascem todos os dias, como por exemplo o reflorestamento da Serra do Mar, em Cubatão, e o combate à poluição na Baía de Guanabara.

É assim que a Petrobrás vê o

progresso: com a preservação do meio ambiente e respeito à ecologia.

Petrobrás. Explorando riquezas e cuidando para que a natureza fique mais rica.



PETROBRÁS
PETRÓLEO BRASILEIRO S.A.

Ministério das Minas e Energia
Governo Federal

A Copene dá mais do que apoio cultural. Ela dá o exemplo.

Para salvar o que o tempo, a chuva e o descaso condenaram à destruição, a Copene investe em vários projetos de recuperação e restauração do nosso patrimônio.

Entre eles, a Casa da Providência, o Terreiro do Gantois, as Igrejas de Santana e da Conceição da Praia, esta última através do Cofic.

E dá, também, o seu apoio efetivo a iniciativas culturais da maior importância, a exemplo da Banda Municipal de Camaçari e do Troféu Caymmi, hoje no seu quinto ano de existência.

Mais do que o apoio cultural, a Copene sabe que está fazendo a sua parte, e dando o exemplo a outras empresas, da Bahia e do Brasil, que ainda podem fazer muito mais.

 **COPENE**
PETROQUÍMICA DO NORDESTE S.A.

**Preservar a cultura
também é cultura.**





Valores míticos de um povo e sua cultura numa linguagem plástico visual poética contemporânea. Um artista regional, mas também universal ou, um artista de linguagem universal mas de caráter brasileiro, principalmente por seus elementos signícos. Rubem Valentim, baiano de Salvador, nascido em 1922, criança que se interessou pela arte ao descobrir a cor azul aos três anos de idade, ao disputar um caco de garrafa perdido no meio da rua, vindo de família pobre, artista autodidata que participou do movimento de renovação das artes plásticas ao iniciar os anos 50, cujo fim principal era arrancar a Bahia do atraso cultural que vivia, com a primeira exposição individual em 1957 (Salvador), 1961 (Rio de Janeiro), 1967 (Roma), morador do Rio entre 57/62, nos tempos polêmicos do concretismo/neoconcretismo, posteriormente vivendo em Roma durante quatro anos, depois retornando para Brasília em 66, onde fixou residência, hoje dividida com São Paulo, formado em Odontologia, exerceu por um ano, "o consultório estava virando ateliê", estudante de jornalismo, doutor Honoris Causa da Universidade Federal da Bahia, e que em 1951 fez sua descoberta da arte negra, signos e símbolos, daí em diante esta sendo a sua temática, tem no depoimento abaixo, escrito em 1976, sob o título Manifesto Ainda que Tardio, um texto fundamental para o entendimento de sua arte.

Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). Com o peso da Bahia sobre mim — a cultura vivenciada; com o sangue negro nas veias — o atavismo; com os olhos abertos para o que se faz no mundo — a contemporaneidade; criando os mesmos signos-símbolos procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim. O substrato vem da terra, sendo eu tão ligado ao complexo cultural da Bahia: cidade produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem européia, africana e ameríndia. Partindo desses dados pessoais e regionais, busco uma linguagem poética, contemporânea universal, para expressar-me plasticamente. Um caminho voltado para a realidade cultural profunda do Brasil — para suas raízes — mas sem desconhecer ou ignorar tudo o que se faz no mundo, sendo isso por certo impossível com os meios de comunicação de que já dispomos, é o caminho, a difícil via para a criação de uma autêntica linguagem brasileira de arte. Linguagem plástico-vérbico-visual-sonora. Linguagem pluri-sensorial: O sentir Brasileiro.

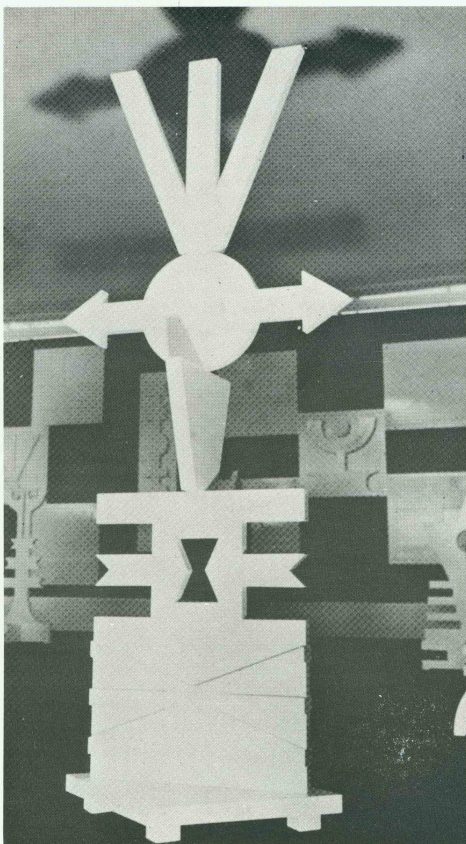
Uma linguagem universal, mas de caráter brasileiro com elementos signícos (não verbais) de diferenciação das várias, complexas e criadoras tendências artísticas estrangeiras. Favorável ao intercâmbio cultural intensivo entre todos os povos e nações do mundo; consciente de que as influências são inevitáveis, necessárias, benéficas quando elas são vivas, criadoras, sou entretanto contra o colonialismo cultural sistemático e o servilismo ou subserviência incondicional aos padrões ou moldes vindos de fora.

A arte é um produto poético cuja existência desafia o tempo e por isso liberta o homem. Isso me afeta de uma maneira total porque sou um indivíduo tremendamente enquieta e substancialmente emotivo. Talvez, precisamente por isso busco ávido na linguagem plástica visual que uso, uma ordem sensível, contida, estruturada. A geometria é um meio. Procuro a clareza, a luz da luz. A arte é tanto uma arma poética para lutar contra a violência, como um exercício de liberdade contra as forças repressivas: o verdadeiro criador é um ser que vive dialeticamente entre a repressão e a liberdade.

O tempo é a minha grande preocupação — uma das minhas angústias é ver chegar o tempo final sem poder realizar tudo o que imaginei. Se nasce em conflito com o mundo, ou o enfrentamos e o deglutimos, ou perecemos. Creio que os artistas ou Sensitivos, obviamente resultam disso e da maneira específica como reagem, criam essa coisa que se convencionou chamar arte — ou como querem atualmente, anti-arte, resulta o mesmo — e desafiam o tempo, este sua maior preocupação já que o vêem fluir, ir-se embora, aproximar-se a morte. Sentindo na carne uma triste solidão, fiz do fazer minha salvação. Artista liberto, libertador, faço meus exercícios plástico-visuais, lutando com todas as minhas forças para ser mais humano, mais tolerante em esta época de insólita violência.

Tudo o que foi dito acima é o meu pensamento há cerca de 25 anos. Hoje vejo com satisfação que artistas criadores maduros e jovens inquietos voltam-se, buscam, tomam consciência mais profunda da cultura de base, das raízes culturais da Nação Brasileira. Esse mundo mítico e místico, poético, às vezes ingênuo, puro e profundo porque entranhado nas origens do ser brasileiro. Transpor criando, no plano de linguagem e dar o salto para o universal, para a contemporaneidade de toda essa Poética, sem se recorrer a intelectualismos estereótipos, é que é o X do problema.

A iconologia afro-ameríndia-nordestina-brasileira está viva. É uma imensa fonte — tão grande quanto o Brasil — e devemos nela beber com lucidez e grande amor. Porque perigos existem: como o modismo; as atitudes inconseqüentes, inautênticas; os diluidores com mais ou menos talento, mais ou menos honestidade,

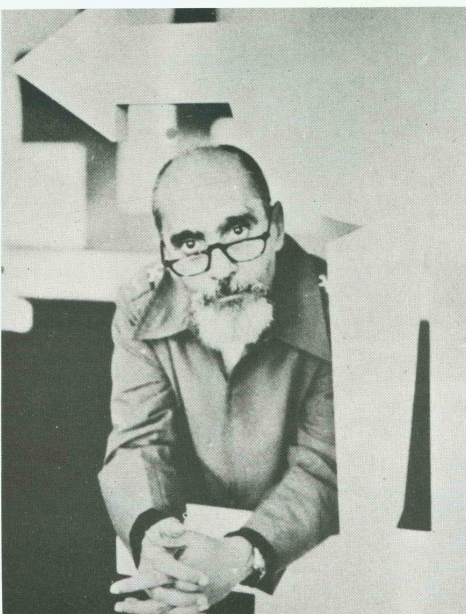


Rubem Valentim

pouca ou muita habilidade, sendo que os mais habilidosos e vazios são os mais danosos porque geradores de equívocos; as violentações caricatas do folclore e do genuíno; as famigeradas "estilizações" provincianas e o fácil pitoresco que levam a um subkitch tropicalizado e ao fetivismo subdesenvolvido.

Atualmente a minha arte busca o espaço: a rua, a estrada, a Praça — os conjuntos arquitetônicos-urbanísticos. Ainda sou pela síntese das artes: caminho para a humanização das comunidades. Integração arte-ecologia-urbano-arquitetural. Como poderei realizar isso? Deixo a pergunta, cuja resposta poderá ficar somente em protótipos.

Intuído o meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento — e depois de haver feito algumas composições, já bastante disciplinadas, com ex-votos, passei a ver nos instrumentos simbólicos, nas ferramentas do camdomblé, nos abebês, nos paxorós, nos oxés, um tipo de "fala", uma poética visual brasileira capaz de configurar e sintetizar adequadamente todo o núcleo de meu interesse como artista. O que eu queria e continuo querendo é estabelecer um "design" (que chamo RISCADURA BRASI-



LEIRA), uma estrutura apta a revelar a nossa realidade — a minha pelo menos — em termos de ordem sensível. Isso se tornou claro por volta de 1955-56 quando pintei os primeiros trabalhos da sequência que até hoje, com todos os novos segmentos, continua se desdobrando.

Não pertencendo ou me filiando a nenhum dos movimentos ou correntes artísticas das muitas que surgiram e surgem no estrangeiro e aqui chegavam e chegam e são mais ou menos diluídas — tenho a impressão que criei e construí uma estrutura totêmica, um ritmo, uma simetria, uma emblemática, uma heráldica, um hieratismo, uma SEMIÓTICA/SEMIOLÓGIA NÃO VERBAL, VISÍVEL. Isso tudo partindo das formas vivas da "fala" não verbal do nosso povo, de uma poética visual brasileira, da iconologia afro-ameríndia-nordestina. Enquanto muitos dos nossos artistas se voltaram para os ismos internacionais, cosmopolitas, eu defendia (nem sempre compreendido ou ouvido) uma tomada de consciência cultural da Nação Brasileira, do povo Brasileiro. Eu defendia e falava sobre a Cultura do Nordeste, sobre Cultura do Índio, a Cultura Negra (e mulata, mestiça e cabocla), eu defendia o barroco como um produto da nossa criatividade mulata, eu defendia um sentir brasileiro manifestado nas carrancas do Rio São Francisco, nos ex-votos, na cerâmica popular, nos signos litúrgicos dos rituais afro-brasileiros, na xilogravura de cordel, nos humildes e inventivos brinquedos populares. Achava e continuo achando que o Brasil tem que fazer uma arte mestiça como a do Aleijadinho, como a dos santos e ferreiros da Bahia. Reconheço que sou obcecado por uma cultura genuinamente brasileira, apesar da famigerada Aldeia-Global. Eu não nasci na Europa (óbvio), não tive educação européia. Não sou punhos de renda, não nasci para ser diplomata. Não sou bem nascido, pelo contrário, sou um homem áspero, agressivo, sou um homem desesperado que procura a divindade, o Ser dos Seres. Assim o que eu tinha para me apegar era o Brasil.

Minha arte tem um sentido monumental intrínseco. Vem do rito, da festa. Busca as raízes e poderia encontrá-las no espaço, como uma espécie de ressocialização da arte, pertencendo ao povo. É a mesma monumentalidade dos totems, ponto de referência de toda tribo. Meus relevos e objetos pedem fundamentalmente o espaço. Gostaria de integrá-los em espaços urbanísticos, arquitetônicos, paisagísticos.

Meu pensamento sempre foi resultado de uma consciência de terra, de povo. Eu venho pregando há muitos anos contra o colonialismo cultural, contra a aceitação passiva, sem nenhuma análise crítica, das fórmulas que nos vêm do exterior — em revistas, bienais, etc. E a favor de um caminho voltado para as profundezas do ser brasileiro, suas raízes, seu sentir. A arte não é apanágio de nenhum povo, é um produto biológico vital.

Eu acho que a nação brasileira continua. Por isso trato sempre em termos de povo brasileiro. Estou consciente de que os sistemas políticos passam, os problemas econômicos são substituídos por outros, a dialética da existência é um fato. Portanto, essas coisas são efêmeras se nós as encaramos em termos de perenidade de povo, de continuidade de Nação, de continuidade histórica, no tempo e no espaço. Como dizia Rui Barbosa (a citação não é literal), um povo pode ser dominado economicamente, o seu território pode até ser ocupado e conquistado pelas armas. Mas o que ele não pode fazer é entregar a sua alma, seu sentir, sua poética, sua razão de ser. Se isso acontecer ele deixa de existir historicamente como Nação, como povo. Assim eu acho que no Brasil, hoje, temos de defender nossa alma. É o que faço, transpondo todo esse sentir, esta poética, para uma linguagem contemporânea, evitando cair nas coisas caricatas, nos "tropicalismos", no nefando kitsch, como tantos outros artistas brasileiros.

Gostaria de citar um trecho escrito pelo crítico Mário Pedrosa para o catálogo da minha exposição individual na galeria Bonino, realizada em julho de 1967, no Rio: *Há algo de antropofágico na sua arte no sentido oswaldiano — ser produto de deglutições culturais. Ao transmutar fetiches em imagens e signos litúrgicos em signos abstratos plásticos, Valentim os desenraza de seu terreno e carregando-os de mais a mais de uma semântica própria, os leva ao campo por assim dizer emblemática, ou numa heráldica, como disse o professor Giulio Carlo Argan (Itália, 1965). Nessa representação os signos ganham em universalidade significativa o que perdem em carga original mágico-mística.*

O artista projeta mesmo abandonando também a fatalidade da tela, organiza seus signos no espaço, talhados como emblemas, brasões, broquéis, estandartes, barandões de uma insólita proscição talvez de um misticismo religioso sem igreja, sem dogmas, a não ser a eterna crença nas raças e nos povos oprimidos no advento do milênio, na fraternidade das raças, na ascensão do homem.

Concluindo: A Arte Brasileira só poderá ser um produto poético autêntico quando resultado dos sincretismos, de aculturações signícas (semiótica/semiologia não verbal) das culturas formadoras da nossa nacionalidade de base (branco-luso-negro-índio) acrescidas com a contribuição das culturas mais recentes trazidas pelos diferentes povos de outras nações e que, aqui nesse espaço Brasil-Continente comum a todas, se misturam criando um sistema de brasilidade cultural de caráter singular, de rito, mito e ritmo que sejam inconfindíveis apesar da famigerada Aldeia-Global. O fundamental é assumir a nossa identidade de povo em termos de Nação.



Texto — Claudius Portugal
Foto — Waldir Pinheiro
EXU nº 12 — Fundação Casa de Jorge Amado
Salvador — Bahia — 1989
Não pode ser vendido separadamente

Agradecimento:
O texto acima foi escrito a partir de consulta aos arquivos do Núcleo de Artes do Desemboço