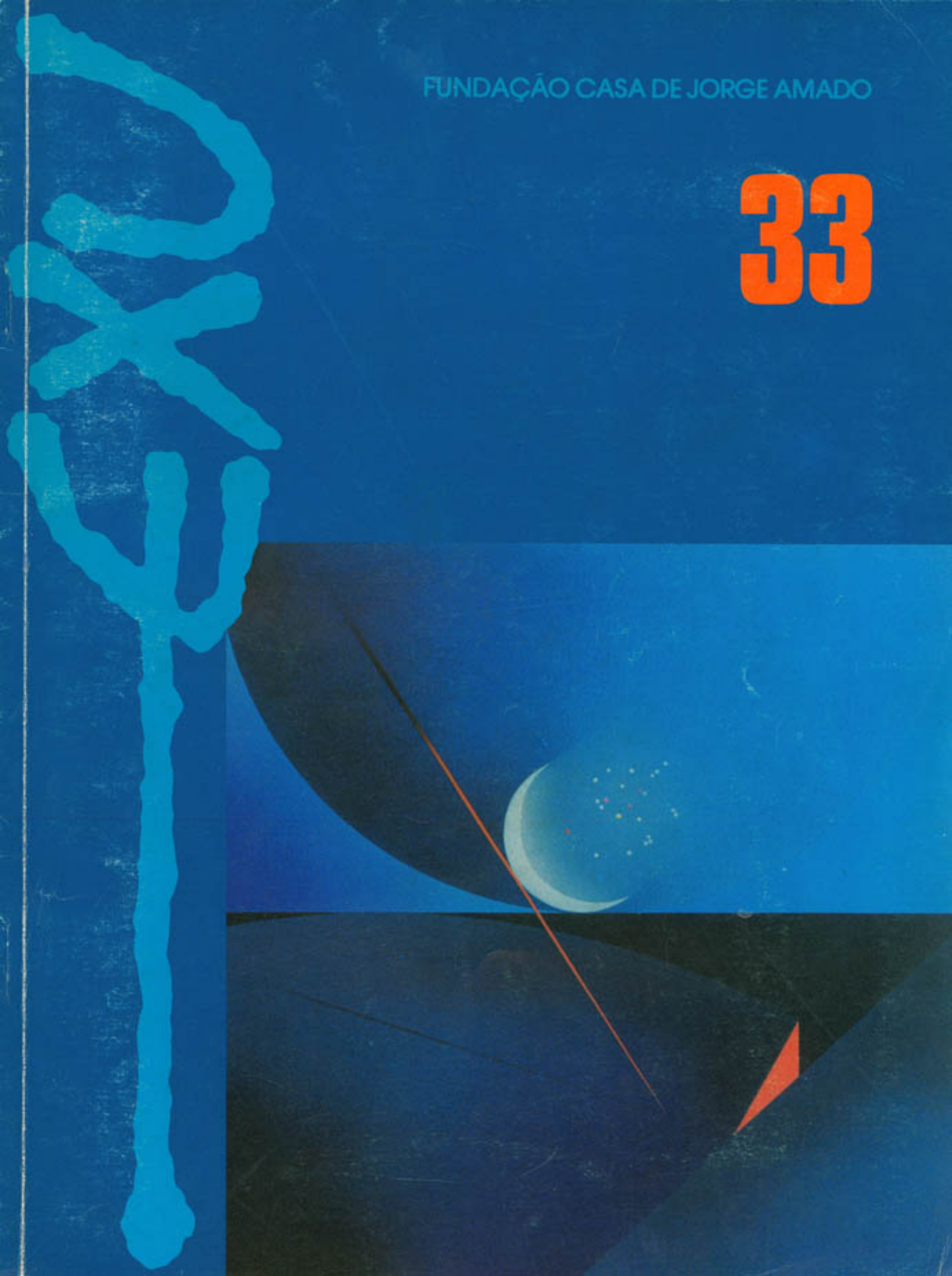


FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO

33



**Nessas três letrinhas,
o melhor
da língua portuguesa.**

E X U

**Nessas, o melhor
da língua inglesa.**

U E C

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.

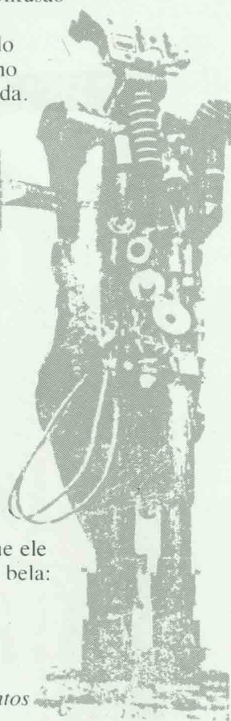
Ai de quem aqui desembarcar com malévolas intenções, com o coração de ódio ou de inveja, ou para aqui se dirigir tanguado pela violência ou pelo azedume: o povo dessa cidade é doce e cordial e Exu tranca seus caminhos ao falso e ao perverso.

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



33

maio / junho / 1993
ano VI

Coordenação Editorial: Claudius Portugal
Conselho Editorial: Myriam Fraga (Presidente),
Antonio Risério, Fernando da Rocha Peres, Florisvaldo
Matos, James Amado, Waly Salomão, João Jorge
Amado, José Carlos Capinan, Wilson Lins.
Arte: Humberto Vellame
Montagem: Carlos Jorge
Composição: Studio Domingos
Fotolito e Impressão: Impressora Rocha



Exu é uma publicação bimestral da
Fundação Casa de Jorge Amado
Largo do Pelourinho, s/n, Salvador,
Bahia, CEP: 40.025-280. Tel.: (071) 321-0070
Fax: (071) 321-0720

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

Correspondentes: Adalmir da Cunha Miranda,
Haroldo de Campos, José Paulo Paes,
Jerusa Pires Ferreira, Boris Schnaidernan,
Arnaldo Antunes (São Paulo),
Afrânio Coutinho, Antônio Torres, Eduardo Portella,
Sônia Coutinho, Fernando Sabino, Mário da Silva Brito,
Bella Jozef (Rio de Janeiro), Luís Turiba (Brasília),
Nádia Gottlieb (Minas Gerais),
João de Jesus Paes Loureiro (Pará), Marcus Acioli
(Pernambuco), Sérgio de Castro Pinto (Paraíba),
Janaina Amado (Goiás), Antônio Holhefeldt,
Armindo Trevisan, Danilo Uchoa, Moacyr Soliar
(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 Kalugum, Vera Kuleichicová (URSS),
Jorge Alfama (Cabo Verde), Luandino Vieira (Angola),
Rui Nogar (Moçambique), Osamu Kumasiro (Japão).



Capa: EXU,
pintura de Edson Calmon

3
CLÁUDIO VEIGA
entrevista

8
MARIA DA CONCEIÇÃO
PARANHOS

10
WALDELOIR REGO

18
ANDRÉ CYPRIANO

22
SÔNIA MARIA VAN
DIJCK LIMA

27
EXU Documento
Pau-Brasil, Antropofagia,
Tropicalismo e afins:
O Legado Modernista de
Oswald de Andrade na
poesia e canção brasileiras
dos anos 60/80.
de Charles A. Perrone

28
VICENTE CECIM

34
RONALDO COSTA
FERNANDES

36
VICTOR VALERA MORA

38
JORGE NUNES

40
LUIS ALBERTO CRESPO

43
ROGÉRIO SGANZERLA

44
REGISTRO

Poster
Escultura de Juraci Dórea
Texto: Claudius Portugal



Fundação Casa de Jorge Amado

Presidente:

Germano Tabacof

Diretor:

Myriam Fraga

Conselho Curador:

Adary Oliveira • 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 • Jorgè Calmon
 Wilson Lins • Zélia Gattai Amado • Paloma Amado Costa

(Academia de Letras da Bahia) Cláudio Veiga
 (Instituto Geográfico e Histórico da Bahia) Thales de Azevedo
 (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

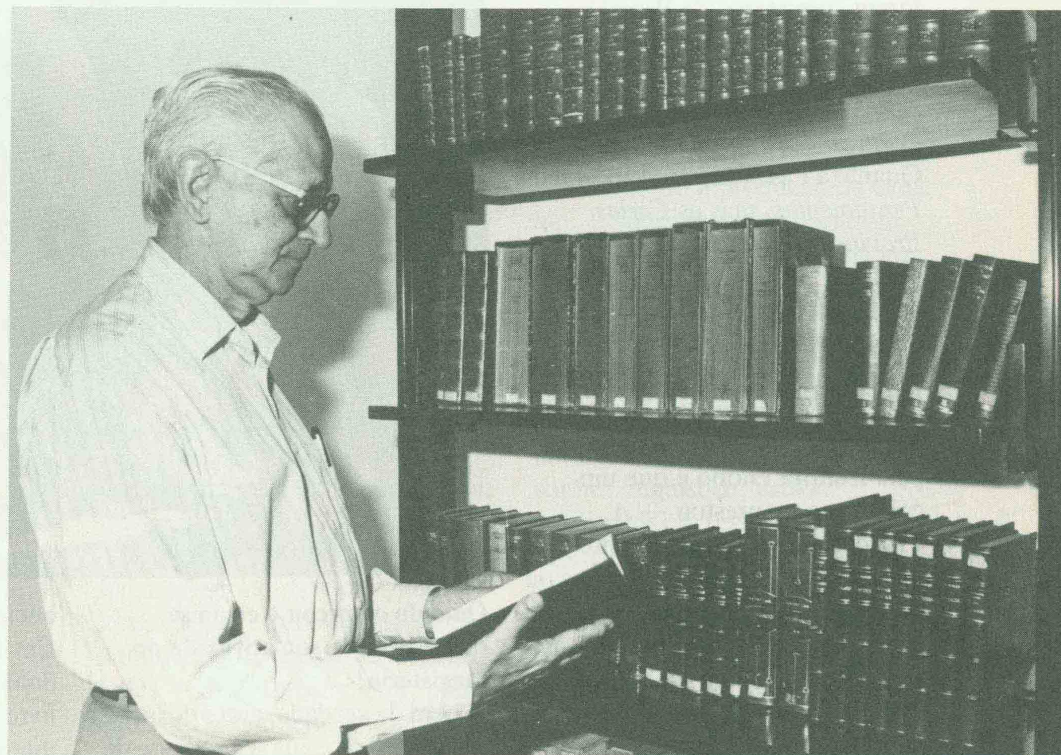
Mantenedores:

Dmeval da Costa Chaves Cia. Ltda.
 Nacional Iguatemi Empreendimentos

Convênios:

Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia
 Fundação Cultural do Estado da Bahia
 Fundação Colégio Maior Universitário Casa do Brasil - Madrid - Espanha
 Fundação Pedro Calmon • Museu Eugênio Teixeira Leal

Fotos: Adenor Gondim



‘N ão me aventurando a voar, com asas próprias, na poesia, fiz-me tradutor. Não deixa de ser estimulante entrar na pele de grandes poetas’. Esta é a afirmação do professor Cláudio Veiga, autor de *Antologia da Poesia Francesa (do século IX ao século XX)*, publicado em 1991, para um verdadeiro ato de criação que se chama tradução.

Cláudio de Andrade Veiga, 66 anos, catedrático de Língua e Literatura Francesas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), tradutor, ensaísta e estudioso da literatura baiana, ocupa há mais de uma década a presidência da Academia de Letras da Bahia. Com cerca de 15 livros publicados, a exemplo de *Um brasileiro soldado de Napoleão*; *Aspectos de Pascal Escritor*; *Aproximações: estudos de*

Cláudio Veiga

literatura comparada; *Sete Tons de Uma Poesia Maior* é autor da única gramática de língua francesa existente no momento no Brasil, sob o título *Nova Gramática do Francês*, adotada oficialmente nas principais universidades brasileiras.

Cláudio Veiga, em sua condição de tradutor, é detentor de dois importantes prêmios: o da União Brasileira de Escritores e o da Academia Francesa, tendo sido

condecorado em dezembro de 1991, na sede dessa instituição, em Paris, com a Médaille de Vermeil. Atualmente, está lançando um novo livro, uma espécie de biografia sobre a personalidade de Altamirando Requião, intitulado *Atravessando um século*.

Nessa entrevista concedida por escrito à professora Edilene Matos especialmente para EXU, Cláudio Veiga explica a trajetória de sua vida.

—EXU

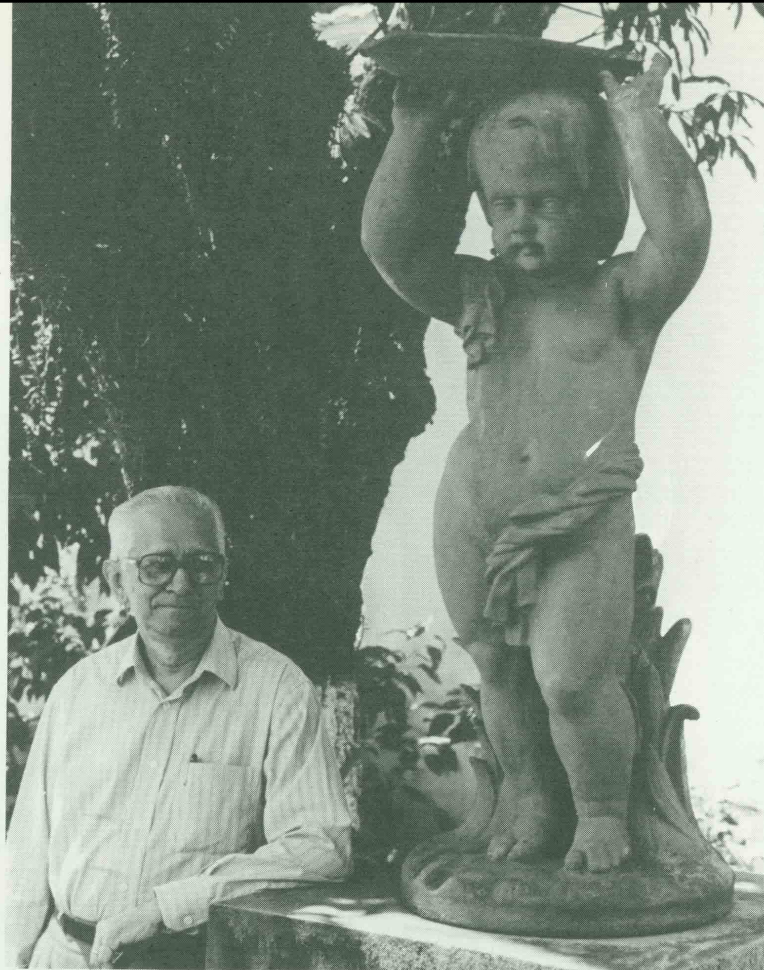
Qual foi o seu primeiro e importante contato com a literatura?

No meu caso, os contatos mais importantes não foram certamente os primeiros. Os mais importantes foram com textos de Pascal e Vieira, isto já na mocidade. Em Vieira foi, sem dúvida, o *Sermão pelo Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda*. Quanto a Pascal, não foram os seus *Pensamentos*, mas as *Cartas Provinciais*. Vieira e Pascal figuram em meu *ex-libris*. Já os primeiros contatos foram com outros textos. Aos 10 ou 11 anos de idade, isto é, em 1937 ou 1938, li o primeiro romance. Era um romance de aventura, publicado pela Editora Globo e que um colega me emprestou — *A Vingança do Iroquês*. Quanto à poesia, a revelação se deu mais ou menos, na mesma época, no tempo em que estudava na Escola Arão Carneiro, no Largo da Soledade. Foi num livro de leitura que, no meio de muitas páginas sem interesse, apresentava uma poesia de Castro Alves — *As Duas Flores*.

—EXU

Por que motivo se formou em Letras e não em outra faculdade como a de Direito?

Antigamente, o curso mais indicado para quem havia passado por um seminário, era o de Direito. Mas, depois de haver cursado humanidades e filosofia no seminário, procurei o curso de Letras da antiga Faculdade de Filosofia, a de Isaías Alves. Fiz esta escolha, que para mim foi acertada, graças às ponderações de uma irmã, mais velha, hoje falecida, Otávia, que me fez ver que eu estava mais preparado para estudar Letras do que Direito. Tornei-me, assim, bacharel, licenciado, livre docente e doutor em Letras. Mas bem que podia ter estudado Direito.



Quando começou e como se desenvolveu a sua atividade no magistério?

A bem da verdade, antes de querer ser professor, quis ser redator de debates na Câmara Municipal de Salvador. Preparei-me bem, tomei algumas instruções com Kleber Pacheco, que era redator de debates na Assembléia Estadual. Passei no concurso. Quanto ao magistério, queria, a começo, ser professor de Latim. Como não havia vaga, comecei a ensinar Francês. Isso foi no governo de Otávio Mangabeira, sendo Anísio Teixeira Secretário de Educação. Fiz, então, concurso para assistente. No governo de Juracy Magalhães, sendo Secretário de Educação Wilson Lins, fiz concurso de catedrático de Francês para o Colégio da Bahia. Foi o último concurso de catedrático para a Congregação daquele tradicional colégio. Em fins de 1952, estreei como professor do 3º grau, ensinando Francês na antiga Faculdade Católica de Filosofia, cujo secretário era o dedicado e

eficiente irmão Gonzaga, marista. Em 1956, no reitorado de Edgard Santos, depois do concurso para livre docente, passei a ocupar interinamente a Cátedra de Francês. No reitorado de Albérico Fraga, fiz concurso para me efetivar na cátedra. Nesses dois concursos, Wilson Martins, que era

TESE

APRESENTADA

A FACULDADE DE FILOSOFIA DA UNIVERSIDADE DA BAHIA

PARA

CONCURSO À CÁTEDRA DE LÍNGUA E LITERATURA FRANCESA

POR

CLÁUDIO VEIGA

ASPECTOS DE PASCAL ESCRITOR



SALVADOR

TIPOGRAFIA BENEDITINA

1959

catedrático de Francês no Paraná, fez parte da banca examinadora. A partir de certo momento, passei a ensinar, com dedicação exclusiva, no Instituto de Letras da UFBa.

—EXU

E quando começou a sua atividade como escritor?

Eu associaria o *quando* e o *onde*. Comecei a escrever ao ingressar na Faculdade de Filosofia. Como calouro na Faculdade de Filosofia, escrevi, em 1947, o meu primeiro artigo, que foi publicado na revista *Presença*, que era dirigida por Dyrce Franco de Araújo e Maria Antônia Matos. E meu primeiro livro foi a tese que escrevi, *Das Pequenas Cartas de Pascal*, em 1954, para o concurso de Livre Docência na Faculdade de Filosofia. O que venho escrevendo é de um egresso da velha Faculdade de Filosofia.

—EXU

Quais são as principais linhas de sua produção?

Minha produção, que não é

abundante, não foi programada. Foi surgindo de acordo com o momento e as solicitações. Mas pode ser distribuída em alguns itens. Haveria alguns trabalhos ligados diretamente ao ensino de língua e literatura francesa. Outros trabalhos estão voltados para escritores nossos, mais precisamente, escritores baianos. Por fim, trabalhos em que esses dois itens se entrosam, isto é, trabalhos de natureza comparativa.

No primeiro grupo, estariam sobretudo uma gramática da língua francesa e os trabalhos sobre Pascal, apresentados em concursos. E há também uma série de pequenos ensaios publicados em jornais e revistas, sobre escritores franceses, como Villon, Corneille, Mauriac. No segundo grupo, tratei de vários autores baianos, sendo, talvez, o mais longo desses estudos o que precede a antologia de poesias de Artur de Sales — *Sete Tons de uma Poesia Maior*. Há também uma série de ensaios, lidos em público, em que faço um estudo, uma interpretação da obra de escritores nossos, Jorge

Amado e Adonias Filho, quando receberam o título de doutor "honoris causa", na UFBa. A minha saudação à Diretora Executiva da Fundação Casa de Jorge Amado, Myriam Fraga, quando se empossou na Academia de Letras, é também um pequeno ensaio sobre a sua excelente poesia. Também, ao saudar Epaminondas Costa Lima, Ana Amélia Nascimento e Paulo Ormindo de Azevedo, li pequenos ensaios sobre a produção de cada um. E sobre o grande jornalista que foi Simões Filho, escrevi um estudo em que evoco um momento de sua carreira.

Por fim, num terceiro grupo, se encontram os trabalhos de natureza comparativa. Alguns, de caráter lingüístico, estão publicados em revistas. Mas, já em nossa gramática francesa, vários assuntos são tratados numa perspectiva comparatista. Mas é, de modo particular, no terreno da literatura que adoto este enfoque. Um de nossos livros se intitula

Sete Tons de Uma Poesia Maior

Uma leitura de Arthur de Sales

CLÁUDIO VEIGA



mini-antologia bilingue da poesia francesa

CLÁUDIO VEIGA

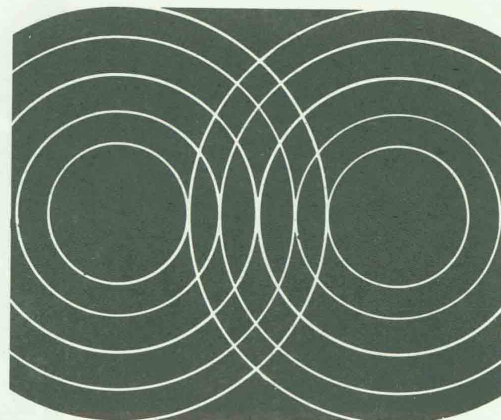


LIVRARIA
UNIVERSITÁRIA
1972

APROXIMAÇÕES:

estudos de literatura comparada

Cláudio Veiga



CENTRO EDITORIAL E DIDÁTICO

precisamente *Aproximações — Estudos de Literatura Comparada*. E a *Antologia da Poesia Francesa* também se situa nesse terreno.

— EXU

Quais os motivos que o levaram a tornar-se tradutor?

Disse em outra oportunidade que a tradução de poesia pode ser um recurso didático para estudar e compreender melhor o texto original. Mas, talvez, intimamente, tenha constituído uma espécie de compensação. Não me aventurando a voar, com asas próprias, na poesia, fiz-me tradutor. Não deixa de ser estimulante entrar na pele de grandes poetas.

— EXU

Como explicar a sua incursão no terreno da biografia?

Por uma predisposição profissional, só me interessaria escrever sobre a vida de escritores. Não porque a vida do escritor explique a sua obra: “tal árvore, tal fruto”. Mas porque, na vida de um escritor, se pode encontrar

excelente matéria-prima para uma biografia. Mas aí é preciso notar que há excelentes escritores que tiveram uma vida apagada. E escritores de menor porte que tiveram uma existência bastante movimentada. Escrever sobre a vida de um grande escritor ou de um escritor mediano que viveram uma vida aventureira é quase como escrever um romance.

— EXU

E por que motivo ou motivos resolveu escrever a biografia de Altamirando Requião?

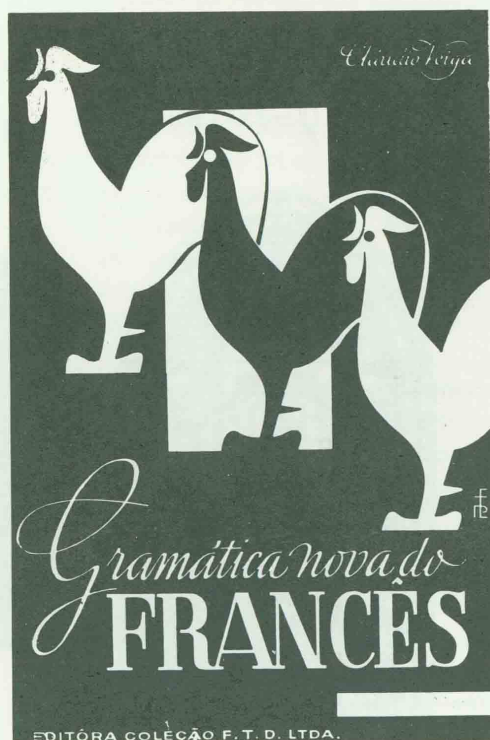
A biografia de Altamirando Requião é a segunda biografia que escrevo. A primeira foi a de um autêntico herói de romance de aventura, o escritor baiano Caetano Lopes de Moura que foi médico militar no exército napoleônico e que pode ser considerado como o patrono de nossos tradutores. Quanto a Altamirando Requião, também houve em sua vida um lado romanesco. Uma das facetas de sua existência foi a atuação como polemista. É frequente a comparação dos polemistas com

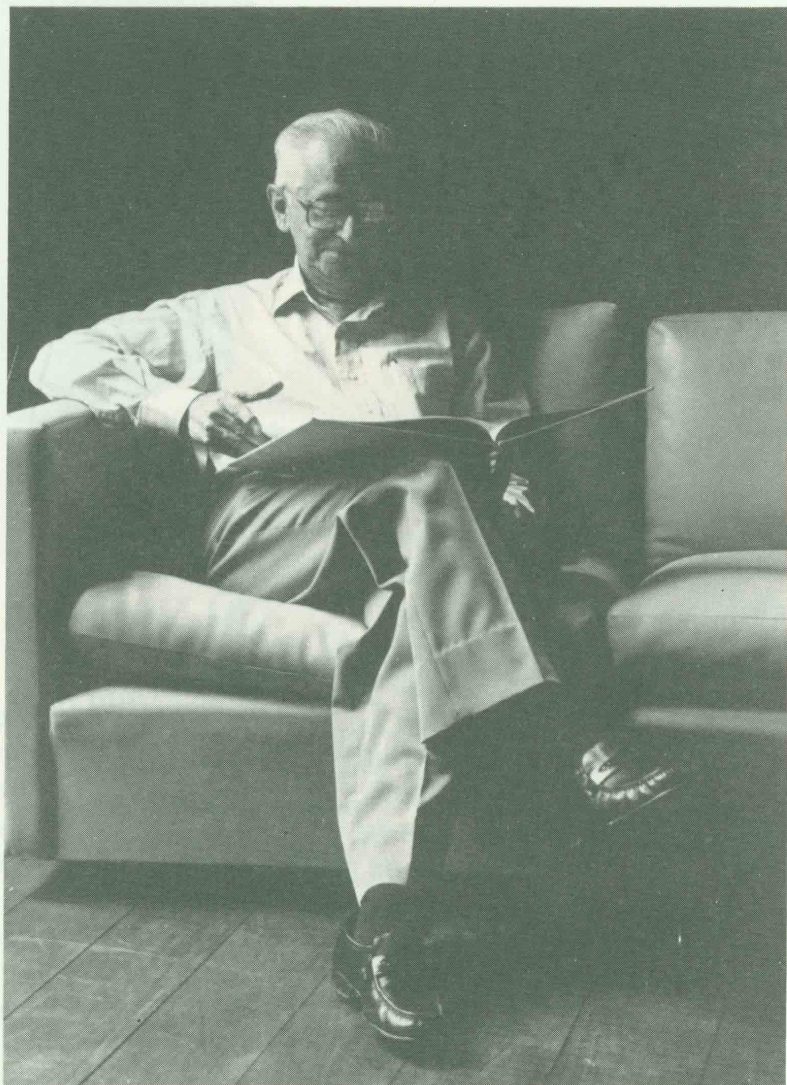
espadachins. E o próprio Altamirando escolheu como um de seus pseudônimos o nome de um romanesco personagem de Rostand — *Chantecler*. Mas, sobretudo, Altamirando Requião foi um escritor que, com sua atuação como poeta, ficcionista e jornalista é uma privilegiada testemunha deste século. Embora seja sempre trabalhoso escrever uma biografia, com Altamirando, o trabalho foi menos árduo. Enquanto para Caetano Lopes de Moura tive de fazer pesquisas na França, para Altamirando foi menos difícil a tarefa bastando pesquisar em arquivos locais e, particularmente, no arquivo pessoal do biografado.

— EXU

Já esteve na França várias vezes, em viagens de estudo. Quais os momentos ou aspectos mais importantes dessa vivência francesa?

Fui à França cinco vezes e guardo as melhores recordações dessas cinco viagens. Mas as mais proveitosas foram a primeira, realizada em 1950-1952 e a





terceira, em 1976. Da primeira relembro sobretudo a vida que passei numa república de estudantes franceses, vindos de várias províncias para cursar em faculdades de Paris. Um desses colegas, já falecido, Joel Letheule, se tornaria ministro da defesa. A outra grande recordação é de certos cursos da Sorbonne, particularmente o de Pierre Moreau. Na viagem de 1976, que durou três meses, pude seguir, com surpresa e satisfação, as pegadas de Caetano Moura em Ruão e, de modo especial, em Paris — Biblioteca Nacional, Arquivo do Exército, Arquivo Nacional, cemitério do Père Lachaise e

endereços em que morou.

— EXU

E a última viagem, em 1991, quando foi premiado pela Academia Francesa?

Não deixou de emocionar a sessão de premiação, realizada no salão nobre da Academia, situado bem debaixo da cúpula de uma antiga igreja, daí a expressão “sous la coupole”. Dos membros da Academia Francesa, dois têm ligações com o Brasil. Maurice Druon, secretário perpétuo da Academia, é descendente do escritor maranhense Odorico

Mendes. Jean d’Ormesson viveu parte de sua infância no Rio de Janeiro, quando seu pai era embaixador da França no Brasil.

— EXU

Ocupando, no momento, a presidência da Academia de Letras da Bahia, podia dizer uma palavra sobre esta instituição?

A Academia de Letras da Bahia, graças à atividade e dedicação de seus membros e à participação de outros segmentos culturais, constitui uma atuante casa de cultura.

ESCU TA

Ocorre que há uns lapsos na história,
há uns lapsos. Então vêm, videntes,
relatar histórias conhecidas
em noites longas de calor, insônia.
Ouvimos. Pacientemente.
Sob discursos jazem outras vozes.

Necessário é cantar.
Animais se aninham à nossa volta,
baixam seu brado à espera da canção.
E os leões de pedra dos portões
deixam rolar os globos que os sustentam.

Falamos línguas obscenas.
Não. Endureceu-se o ouvir.
Indefinidamente?
Afrontar a rija espada dos confrontos,
permitir soluços, se o peito arfa
curvado de rajadas imprudentes.
Mas se não se deixa a alma nesses lances
em que transidos vagamos são (dementes),
como afrontar as rugas, decifrar mensagens
(não correm ventos nas paisagens mortas,
largadas ao relento)?

Necessário é amar.
Primeiro e último tormento.

ESPAÇO DESCOBERTO

As janelas descerram devagar
e paisagens se mostram, indecisas.
Coisas são vistas intestinalemente
pelas vidraças que estilhaçam olhos
o espelho da rainha da estória
entre beijos gélidos e neves,
beijos de chama ardente, interna,
enquanto se parte a imagem,
e os cacos do espelho transitam
pelo mundo, destinos não previstos,
o avesso da parábola do Semeador.
A oclusão entre esses icebergs
desperta desejos sem boca.
Eles transitam.

O que contar nessas noites
quando o coração se apura
no rastro das origens, curas
possíveis para ocultos tumores
em sua densa permanência?
Sem ressentimentos. Leve o tempo
qualquer resquício de regresso
ou de lamento.
Tudo se faz verso.
Principalmente os reversos
quando, alta noite, gritam
aos ouvidos moucos,
incansavelmente.

MARIA DA CONCEIÇÃO PARANHOS

Nasceu em Salvador - Bahia. Bacharela em Letras Anglogermânicas pela Faculdade Santa Ursula (PUC/RJ); Licenciada pela então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UFBa; Mestra em Teoria da Literatura pelo Instituto de Letras da UFBa; Mestra em Literatura Comparada pela Universidade da Califórnia, Berkeley, onde também realizou seu curso de Doutorado em Literatura Comparada com a tese "Poetic Experience and History: a Study on Modern Lyric Poetry". Professora de Literatura Brasileira na UFBa; Instituto de Letras. Publicou em poesia O Chão Circular (1970); ABC Re-obtido (1976); Os Eternos Tormentos (1986).

BUSCA DO PASSADO

Se se pudesse entrever o íncubo das coisas:
tantas vozes inúteis, desencontros —
as palavras mais graves não se rendem,
elas sucedem. Intervêm.
A loucura domada entre quatro paredes
construídas contra o tempo e seu desgaste
e sua fúria, e sua alta rotatividade.

Tempo, desandado motel plantado em solidão urbana:
tudo fácil, ao contato do dedo indicador.
Mas há as invasões de coros,
anjos varrem as cenas, anjos
febris, sedentos de canções.

Então, desvanecem-se paredes,
tão altas construídas.
Necessário é ouvir
esse canto insulado
só em raro momento permitido.

Não se sabe que mundos se descobrem
aos que se sentem soltos, desterrados
sabe-se que deliram, noite alta,
vêm moinhos a girar, girar,
enquanto casas, baixas, se associam:
investem, sempre, à caça de gigantes,
enquanto rodam as rodas dos moinhos.
Necessário é lutar.
Mesmo quando em volta riem os descrentes.

WALDELOIR REGO

é baiano, etnógrafo,
autor de Capoeira de Angola, e
Mitos e Ritos Africanos da Bahia.

A Bahia de Pierre Verger

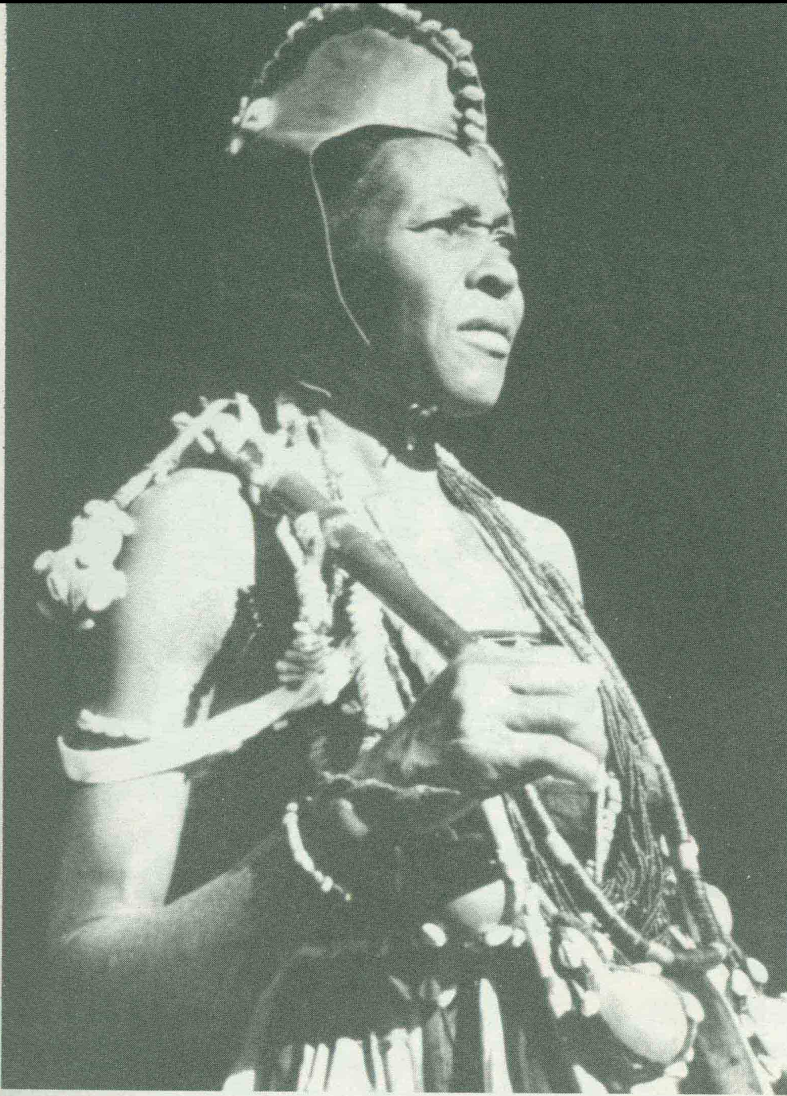


O começo

*"Tirei minhas
primeiras fotografias,
com a idade de
trinta anos
em 1932"(1).*

Diz Verger
ao comemorar cinquenta anos de fotografia
e, nesse mesmo ano, a 4 de novembro
resolveu se desligar do convívio quotidiano
com a família e seguir sua sina de solitário
andarilho, armado apenas com a Rolleiflex,
captando e revelando os encantos, mistérios
e armadilhas, que o mundo punha diante
de si e de sua requintada sensibilidade. É
o seu grande momento ontológico, diante
do sonho e da fantasia, respondendo com
um "clic" — eu sou!

Em janeiro de 1934, volta à França e lá descobre
o etnógrafo, que não se imaginava. *"É assim que meu
interesse se voltou para a etnografia, depois de uma
visita feita, na minha volta do Taiti, ao Museu de
Etnografia do Trocadero (atual Musée de l'Homme)".*
Cumprindo uma determinação do destino, em
dezembro de 1935 se encontra em ação em plena
África, com centenas de rolos de filmes e a inseparável
Rolleiflex. Não há mais o que retardar. É seguir em
frente e se envolver com um mundo exótico, místico
e religioso, mesmo em sendo agnóstico. Jorge Amado
a quem os deuses deram o poder de saber e escrever
sobre nossas coisas, publicou a primeira das duas
colunas mestras do panteão, que abriga a grande
epopéia do povo baiano, em especial de procedência



Filha de Santo de Exú

negra, que foi o romance *Jubiabá*, em 1936, permitindo uma tradução francesa em 1938, sendo a outra o romance *Tenda dos Milagres*(2).

Pois bem, Verger leu *Jubiabá* traduzido para o francês com o título **Bahia de Tous les Saints** e, com as informações que dispunha sobre a Bahia, acabou por se deslumbrar e pensar em rumar em direção à cidade do Santo Salvador, designação eclesiástica, para a capital da Bahia. Dizia-se há até bem pouco tempo “vou para a Bahia”, referindo-se à capital. Aqui desembarcou a 5 de agosto de 1946, de um vagaroso e famoso navio chamado Comandante Capela, ainda movido a carvão, que tive a tortura de navegar durante 8 dias, em viagem do Rio de Janeiro a Salvador. Em aqui chegando, foi sua maior alegria, não só pelo reencontro com pessoas, que tinha feito amizade em outros lugares, como Jorge Amado, Carybé, o pintor argentino que se fez brasileiro, por causa dos encantos e sedução do povo da Bahia e o escultor Mário Cravo, ambos pioneiros no transplante para as artes plásticas da contribuição do negro(3); Dorival Caymmi, o cantor da vida e dos ritos negros; o educador Anísio Teixeira; o escritor José Pedreira e o poeta Odorico Tavares, seu primeiro parceiro com textos escritos especialmente para acompanhar suas fotografias

publicadas na revista *O Cruzeiro*. Todos reunidos formavam como que uma confraria sob as bênçãos do historiador e monge beneditino D. Clemente Maria da Silva Nigra. Com o passar do tempo foi conhecendo e se introsando com outros artistas e intelectuais.

A cidade

Com o desembarque de Tomé de Souza, em 29 de março de 1549 na Vila do Pereira, inicia-se uma nova etapa, na vida da cidade. Recebido por Diogo Álvares Correia, o Caramuru, seus genros e alguns colonos, Tomé de Souza manteve seus primeiros contactos com a gente da terra e fez as primeiras investidas para se instalar. Percebendo não ser a Vila do Pereira, estrategicamente, o local seguro e aprazível, entrou pela mata a dentro, descobriu uma área, no cimo do monte, onde encontrou segurança, perfeita visibilidade do que vinha pelo mar, associada ao encanto paradisíaco em volta, com aquele espetáculo quotidiano, de um rolo de fogo, despencando no crepúsculo da Bahia de Todos os Santos.



Casario baiano



Rampa do Mercado Modelo

Nesse local, então privilegiado, limpou a mata, fez um pequeno cerco, com estacas de madeira e fossos profundos, entre o atual começo da rua da Misericórdia e a praça Castro Alves, onde hoje está o Palácio dos Esportes. Fez uma cidade fechada, com portas e tudo. No seu interior instalou-se toda uma parafernália de palhoças e repartições burocráticas para mais tarde ocupar todo o espaço e romper os muros da cidade a caminho das matas, dando início à expansão urbana da jovem cidade(4).

Exatamente, quatrocentos anos depois, chega Verger para revivenciar a contribuição deixada pelo índio, o português e o negro. O primeiro impacto foi a arquitetura urbana, projetada pelo colono português e executada pelo braço escravo do negro e seus descendentes. Não havia arranha-céus. A topografia favorecia e o casario com seus telhados, sacadas e portas esculpidas, dava a sensação de uma cidade-presépio. Dentro desse cenário, a tipologia humana ganhava grande destaque devido ao

caldeamento étnico, com vantagem especial para os tipos populares, que povoam os romances de Jorge Amado, como a temível Palmeirão, personagem de *Mar Morto*, Chicão e os “capitães de areia”, hoje conhecidos por pivetes ou trombadinhas ou então os que povoavam as colunas dos jornais pelas constantes façanhas, como Macaco Beleza, Salú Rato e o capoeirista Besouro Cordão de Ouro, ao lado dos que quotidianamente serviam de diversão para a meninada e até adulto, como a velha magra e alta conhecida por Pau Piringonço, o turco Nada Qué, as mundanas arruaceiras como Mariquinha Três Pinotes, Maria Pinga Fogo, Joaninha Capirunga dos Cachorros, Mariquinha da Fralda Suja, dentre outras.

Os “tios”, as “tias” e o negro de um modo geral com suas indumentárias e hábitos diferentes do resto da população, os “ganhadores”, que acampavam no chafariz de Guadalupe e nas portas dos sobrados, no fim da subida da ladeira da Montanha, os aguadeiros, os carregadores de piano, os carroceiros,

as mulheres de capona, as mulheres de fato, todo um exército de mercadores, cada qual entoando os mais belos pregões, sem contar com o visual dos transportes coletivos, como os famosos bondes e bagageiros, com a população pendurada por todos os lados, as “marinetes” e o lombo de burro; os enterros de donzelas, moça-velha, gente rica, gente pobre e anjinhos; “nigrinhas” e moleques de rua vendendo pirulito, alféola, taboca, algodão-doce, quebra-queixo, aluá, sorvete em cantimplora, guguru (hoje pipoca) e chá-de-burro. Os mais idosos vendiam em tabuleiro, cuidadosamente ornamentado e coberto com papel recortado, herança artesanal portuguesa ou com panos de rendas feitos em casa ou vindos da ilha de Maré, na Bahia. Tudo isso constituía um verdadeiro cenário cinematográfico que se encaixava perfeitamente no olho mágico de Verger, considerado detentor de uma grande técnica fotográfica. O arruamento da cidade, aparentemente um aleijão, era o fascínio de artistas plásticos, cineastas e fotógrafos. Exemplo disso é o conjunto arquitetônico do Pelourinho e adjacências, o famoso Beco do Mingau, que nenhum pintor, sobretudo os primitivos não resistiu. As ruas da cidade eram cheias de mistérios e mágicas, eram cheias de encruzilhadas, com cruzeiros de ferro para espantar as assombrações noturnas, como o que ficava na rua do Açouguinho. De não raro se encontravam balaies com despachos exóticos, macabramente arrumados, que davam medo de se olhar. Mas nada aconteceria, com tanto que se dissesse para Exu, dono das encruzilhadas, **Esu ma ma se buru fun mi** (Exu não me faça mal) e a Ogun, dono dos caminhos, **Ogun ma di ona fun mi** (Ogun não feche o caminho para mim).

À noite era que o aspecto da cidade se transformava mais. Os vendedores de comestíveis, da rica culinária baiana, se acomodavam em seus “pontos” ou então andarilhavam pelas ruas como as “mulheres de saia”, gritando seus pregões de acarajé, acaçá, aberem e abará, tão bem capitado por Dorival Caymmi em sua música **A preta do acarajé**(5). Varava-se a noite a dentro sem o menor receio de violência. O único medo era das assombrações — uma vendedora de comida ou o grito estridente de uma preta de acarajé, rasgando o silêncio da noite, poderia ser de uma alma penada, uma “visage”. Havia

notícia de mula-de-padre, solta pelas ruas da cidade, de lobisomem em noite de lua, da famosa donzela que não conseguiu casar-se, que, de madrugada, desfilava vestida de noiva arrastando enormes e pesadas correntes de ferro, do Campo da Pólvora à rua da Cova da Onça; do homem-porco que vivia no Dique do Tororó, apavorando a cidade e sendo notícia nos jornais da época, isso sem se falar nos assustadores pés de Iroko, que depois da meia noite ninguém ousa passar em sua frente, a não ser que diga “**ago baba mi Iroko**” (licença meu pai Iroko). Pior é que a cidade era cheia dele. Esse clima místico e mágico propiciava a grande curtição da noite. Lembro-me bem de ter participado, na década de 1950 de uma dessas aventuras com Verger, acompanhado de seu instrumento de trabalho, ao lado de artistas e intelectuais, como o antropólogo Alfred Métraux, seu irmão Ibeje (gêmeo), como costumava dizer carinhosamente, o pintor Carybé, os poetas Raymundo Amado, Fernando Coni e Jair Gramacho, o escritor José Pedreira dentre outros. Por tudo isso é que Verger escolheu um local estratégico, dentro do sítio histórico. Foi se instalar num casarão antigo, na rua do Caminho Novo, numa transversal à ladeira do Tabuão. No outro extremo, mais abaixo, viveu o lendário **oluwo** (senhor do segredo) Martiniano Elizeu do Bomfim, para onde



Samba de Roda

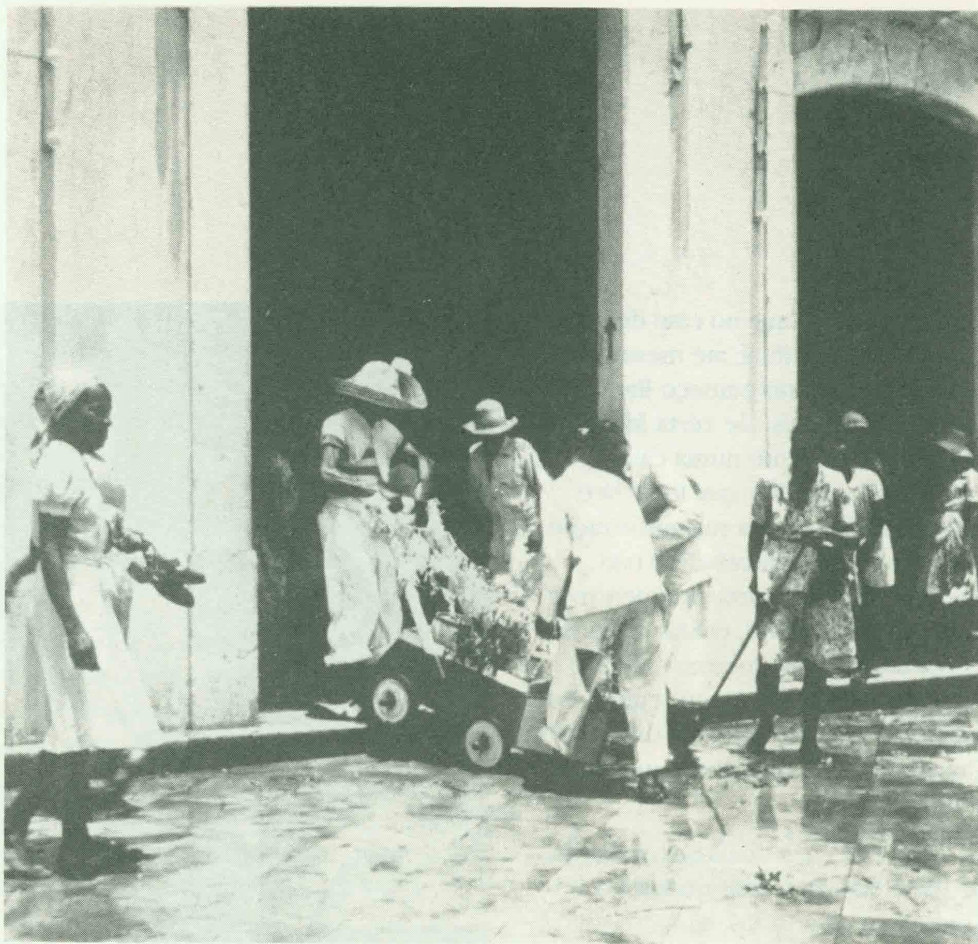
a comunidade religiosa negra acorria à sua casa para fazer prática divinatória, do mesmo modo que pesquisadores como a antropóloga Ruth Landes, autora de uma esdrúxula tese sobre o homossexualismo masculino no candomblé (*A Cult Matriarchate and Male Homosexuality*), ao lado da excelente fonte de informação que é o seu livro *A Cidade das Mulheres* (*The City of Women*) (6). Martiniano não mais vivia, quando Verger foi morar no local. As romarias agora eram para sua casa, como pesquisadores querendo saber coisas da África e o povo do culto, em busca de ingredientes africanos, indispensáveis à realização dos ritos. Essa convivência era fundamental na sua vida. Assim, entre o real e o mistério, entre a luz e a penumbra Verger concebeu as mais belas fotos. A Bahia foi a grande oferenda que os deuses lhe fizeram.

O fotógrafo e o etnógrafo

Atraído cada vez mais pelo fascínio do misticismo e da lúdica da Bahia foi se fixando mais e mais nas manifestações profanas e religiosas do negro. Fotografou intensamente, sem aquela preocupação programada de fazer um vasto documentário, sobretudo no campo da etnografia religiosa. Foi guiado por um instinto puramente estético e vivencial, entretanto acabou por fazer um documentário riquíssimo e importante, da memória do povo baiano. Conforme falam suas fotos, sua presença se fez nas rodas de samba e capoeira. No Carnaval registrou a presença dos blocos, cordões, batucadas e afoxés, entidades de cunho afro-baiano.



Bibiana Maria do Espírito Santo, mãe de santo do Axé Opô Afonjá



Cena da vida baiana

As festas populares lhe mereceu um carinho especial, principalmente a Lavagem do Bomfim, antes de virar carnaval e instrumento político e turístico. Presente para Yemanjá, as festas afro-católicas de Santa Bárbara, São Lázaro, São Cosme e São Damião, antecedidas das tradicionais "Missa Pedida", uma espécie de penitência a que se submete a pedinte, portanto um balainho ornamentado, com o santo dentro e vestida a caráter, dizendo a quem encontrava — "Missa pedida Santa Bárbara", que, no caso dos popularíssimos santos gêmeos, a irreverência popular satirizava:

Missa pedida

São Cosme São Damião

Um é corno outro é ladrão(7).

O fotógrafo não se contentou somente com o registro estético que o "clic" da Rolleiflex lhe dava naquele instante. À proporção que se misturava com a comunidade religiosa afro-baiana e passava a viver e conviver com o seu segredo, veio a sede de reunir em manuscritos tudo que via, que lhe falavam ou lhe contavam, mas sempre acompanhado do instrumento de trabalho do fotógrafo e do pesquisador, que no caso era um gravador Uher. Tarefa difícil, pois na época a reprodução sonora e a fotográfica, quer dinâmica ou estática era proibida, por uma questão de preceito religioso. Não é verdade

que a tradição religiosa entre os negros da África e da diáspora se passava somente por via oral. Havia os famosos "cadernos", resistentes até hoje, onde as pessoas que sabiam ler e escrever faziam seus registros pessoalmente, caso contrário, ditavam para que pessoas outras de sua extrema confiança, fizessem os referidos registros, para quando a memória falhasse ou "desse um branco", na linguagem hodierna. Verger fez muito uso desses cadernos, na Bahia, em Cuba e na África em geral, cujo acesso se dava mediante um jogo de interesse, não raro pecuniário.

O primeiro terreiro de candomblé que Verger entrou foi no de Nonô de Oxun (Claudionor Rocha Pita), em Brotas, um candomblé de nação angola, seguindo-se, no mesmo período o de Joãozinho da Goméia (João Torres Filho), funcionando na rua da Goméia, outrora reduto de negros de nação jêje (fon)(8), seguindo-se o de Cosme de Oxun, na rua do Pozerren, mudando-se depois para a rua da Lama, no Garcia e finalmente para a rua Amaralina, uma das fontes de pesquisas minha, de Verger, dos artistas plásticos Mário Cravo, Carybé e dos escritores José Pedreira, Carlos Vasconcelos Maia e Vivaldo da Costa Lima.

Não bastava conhecer o dono da casa, mas saber como se posicionar face ao culto, os hábitos e

costumes de cada candomblé, que no caso de Verger, por ser estrangeiro era mais difícil, até mesmo a compreensão das coisas. Isso no começo lhe fez passar momentos desagradáveis. De certa feita um gaiato se dizendo muito influente numa casa importante e tradicional, mandou que fosse lá e fotografasse o que quizesse, com a sua autorização. Resultado, Verger não foi bem recebido e não conseguiu passar da soleira da porta para dentro e foi até empurrado. Por outro lado, outras casas já lhe davam acesso a locais, onde mesmo velhos adeptos não passavam por perto. Assim seguiu seu destino informando-se da ancestralidade dos negros afro-baianos e anotando tudo que podia, inclusive detalhes sobre o ritual.

Mas fundiu a sua cabeça, a dualidade religiosa dos negros, que, pelo fato de serem obrigados a receberem os sacramentos cristãos, não abandonaram suas crenças e religião de origem. Verger teve que se acostumar e não se espantar ao ver casas de candomblé antigas e tradicionais, com altares cheios de santos católicos em pleno salão onde aconteciam os ritos africanos, sem contudo haver mistura. Essa imposição dos sacramentos cristãos, ficou de tal maneira na cabeça dos escravos, que mesmo depois da abolição da escravidão, eles prosseguiram com o ato normalmente. Exemplo disso foi a nossa mãe-de-santo, Bibiana Maria do Espírito Santo, de quem Verger veio a conseguir um belo instante fotográfico, ao nascer em 31 de março de 1890, dois anos após a abolição, conforme o livro de assentamento de batismo da Freguesia da Sé, aos 23 de novembro do mesmo ano, a creola Bibiana, conforme consta no referido livro, recebeu os santos óleos, tendo como madrinha Nossa Senhora, coisa muito comum entre os cristãos. Eu próprio tive como padrinho o filho de Deus, sob a invocação do Sagrado Coração de Jesus e meus ancestrais eram todos iniciados nos cultos afro-baianos(9). Embora o livro de assentamento registre somente a "creola Bibiana", em 3 de outubro de 1911 ela dirigiu uma petição ao Juiz de Direito da Vara de Órfãos, pedindo "que se digne julgá-la emancipada e apta para todos os atos da vida civil, afim de que possa a suplicante entrar na posse dos poucos bens que possui" e assina Bibiana Maria do Espírito Santo, além de juntar, por certidão, "o teor do assentamento de batismo", solicitado ao Arcebispo da Bahia em 27 de setembro de 1911.



Filha de Santo de Yemanjá

Partindo para o confronto do que colheu aqui com o da África, Verger chegou a resultados importantes e surpreendentes, que vieram enriquecer os estudos históricos e etnográficos, inclusive com a descoberta de valiosa contribuição cultural, que os escravos que retornaram à África, sobretudo após à abolição, difundiram pelos países e etnias de origem. Muitas dessas pesquisas e informações doou ao antropólogo Gilberto Freyre, que se sentiu muito agradecido e as publicou, dizendo a procedência, em seu livro *Problemas Brasileiros de Antropologia*(10). Deve-se a Verger o início da retomada do relacionamento entre segmentos do Brasil com a África atual, como a correspondência entre o então Alafin de Oyó, o Atajá de Osogbo, com a mãe-de-santo Bibiana Maria do Espírito Santo e do Timi de Edé, com o pai-de-santo Eduardo Antonio Mangabeira (Eduardo Ijexá).

Verger foi o mortal que os orixás conceberam para ser o guardião da memória dos negros brasileiros e seus ancestrais. Nascido em Paris em 4 de novembro de 1902, completando 90 anos de existência, viveu

a maior parte de sua vida dedicada a esse ofício. Se os nossos irmãos angolanos tiveram o etnógrafo José Redinha desenhando e escrevendo suas memórias e Leo Frobenius fazendo o mesmo para o resto da África (11), nós tivemos mais sorte. Graças aos avanços da tecnologia, Verger pode substituir o desenho pela fotografia e as informações orais recolhidas por meios mecânicos, com uso do gravador.

A produção bibliográfica de Verger é útil, importante e valiosa para todas as áreas e atividades culturais que o homem se propõe. Mas essa produção não estaria ao alcance da humanidade se não fosse o despreendimento, a batalha e a paciência beneditina de Arlete Soares, que fundou a editora Currupio só para publicar os livros de Verger, além de criar a Fundação Pierre Verger, com a sua aquiescência, para abrigar todo seu acervo e desenvolver pesquisas.

Agora, aos 90 anos de idade, Pierre Edouard Leopold Verger vem a receber uma grande homenagem de reconhecimento, em São Paulo, feita pela Pinacoteca do Estado, através do seu batalhador e dinâmico diretor, o escultor e gravador Emanuel Araújo.



Casamento popular

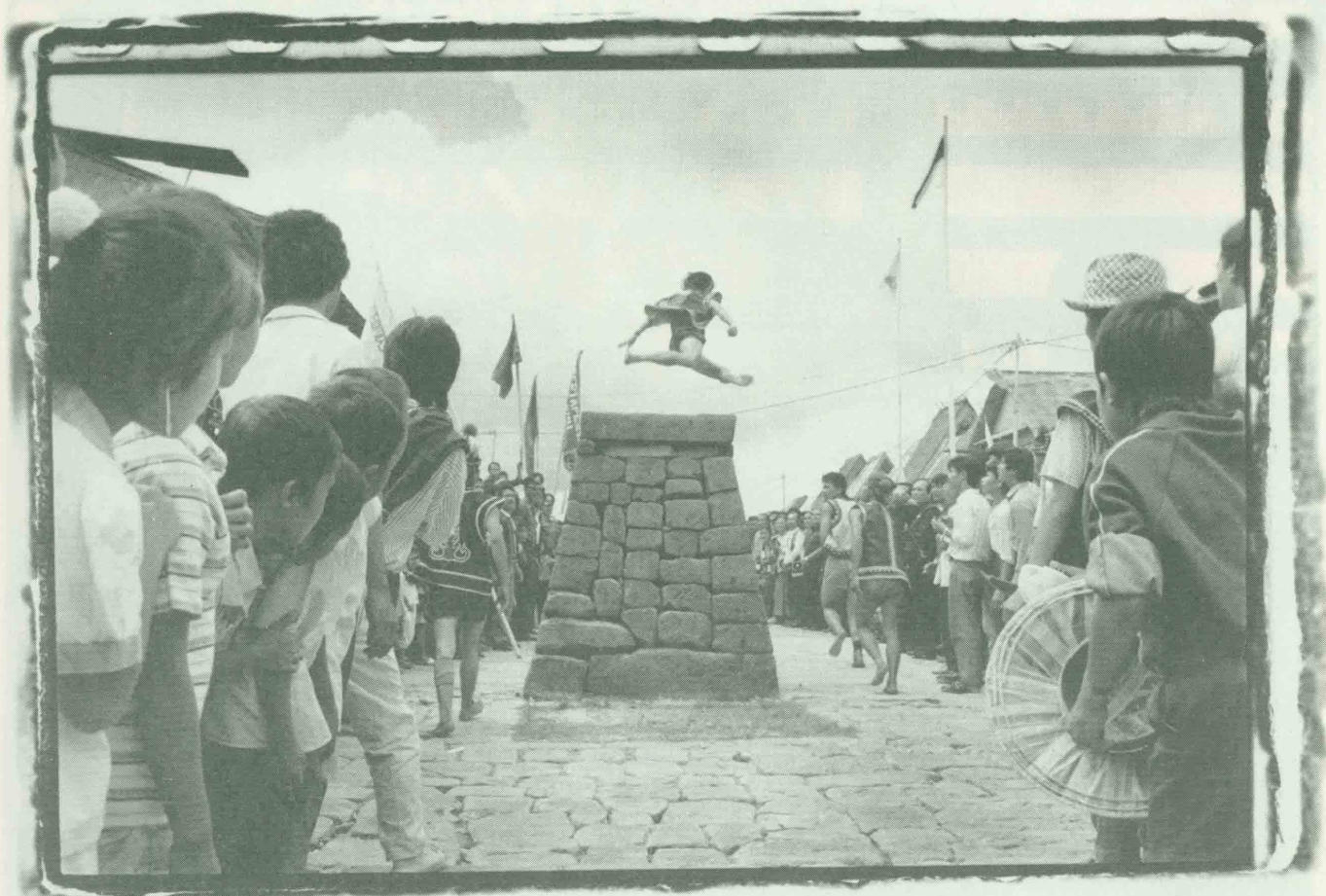
Notas

- 1 - Pierre Verger, *50 anos de fotografia*. Editora Currupio Comércio Ltda. Salvador/Bahia, 1982, pags. 13-14
- 2 - Jorge Amado, *Jubiabá*. Livraria José Olímpio Editora. Rio de Janeiro 1936
- Jorge Amado, *Bahia de Tous les Saints*. Traduction de Michel Beveiller et Pierre Hourcade. Gallimard, Paris, 1938
- Jorge Amado, *Tenda dos Milagres*. Ilustrações de Jenner Augusto, capa de Carybé, retrato de Carlos Scliar. Livraria Martins Editora, S.A., São Paulo, 1969
- 3 - Cravo. Esculturas de Mário Cravo e fotografia de Cravo Neto. Raízes Artes Gráficas Ltda. São Paulo, s.d., figura 3
- Bruno Furrer (organizador), *Carybé*. Apresentação na sobrecapa de Antônio Celestino, introdução de Jorge Amado e textos de Carybé, Lídia Besouchet, José Cláudio da Silva, pesquisa e bibliografia de Gardênia Melo. Fundação Emilio Odebrecht, Salvador, 1989, pág. 136
- 4 - Waldeloir Rego, Os Frades de São Bento na vida da Bahia, in *400 anos de Mosteiro de São Bento*. Construtora Norberto Odebrecht S.A., 1982
- 5 Dorival Caymmi, *Cancioneiro da Bahia*. Prefácio de Jorge Amado, ilustração de Clóvis Graciano. Livraria Martins Editora, São Paulo, 1947, pág. 62
- 6 Ruth Landes, A Cult Matriarchate and Male Homosexuality, in *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, vol. 35, nº 3, julho de 1940, pags. 386-397
- Ruth Landes, *The City of Women*. The Macmillan Company, New York, 1947
- Ruth Landes, *A cidade das mulheres*. Tradução de Maria Lúcia do Eirado Silva. Editora Civilização Brasileira, S.A., Rio de Janeiro, 1967
- 7 - Waldeloir Rego, *Capoeira Angola/Ensaio Sócio-Etnográfico*. Editora Itapuã, ilustrações de Carybé, Salvador, 1968, pág. 242
- 8 - Waldeloir Rego, Mitos e Ritos Africanos da Bahia, in *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*. Aquarelas de Carybé. Editora Raízes Artes Gráficas, São Paulo, 1980
- 9 - Livro de Assentamento de Batismo. Cúria Metropolitana da Cidade do Santo Salvador, Freguesia da Sé, fols. 15v
- 10 - Gilberto Freyre, *Problemas Brasileiros de Antropologia*. Prefácio de Gonçalves Fernandes, 3ª edição, Livraria José Olímpio Editora, Rio de Janeiro, 1962, pág. 267-313
- 11 - José Redinha, *Album etnográfico*. Edição do C.I.T.A. Portugal/Angola, s.d.
- José Redinha, *Subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda/Máscaras de Madeira de Lunda e Alto Zambeze*. Companhia de Diamantes (Diamang), Lisboa, 1956
- Leo Frobenius, *Atlantis Volksmärchen und Volksdichtung Afrikas*. Herausgegeben von Leo Frobenius. Verlegt bei Eugen Diederichs, Iena, 1921-1928, 12 vols.
- Leo Frobenius, *Etnographische Notizen aus dem Jahren 1905 und 1906*. Bearbeitet von Hildegard Klein. Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart, 1985-1990, 4 vols.
- Pavel Cervicek, *Catalogue of the rock art collection of the Frobenius Institute*. Franz Steiner Verlag GMBH, Wiesbaden, 1976.



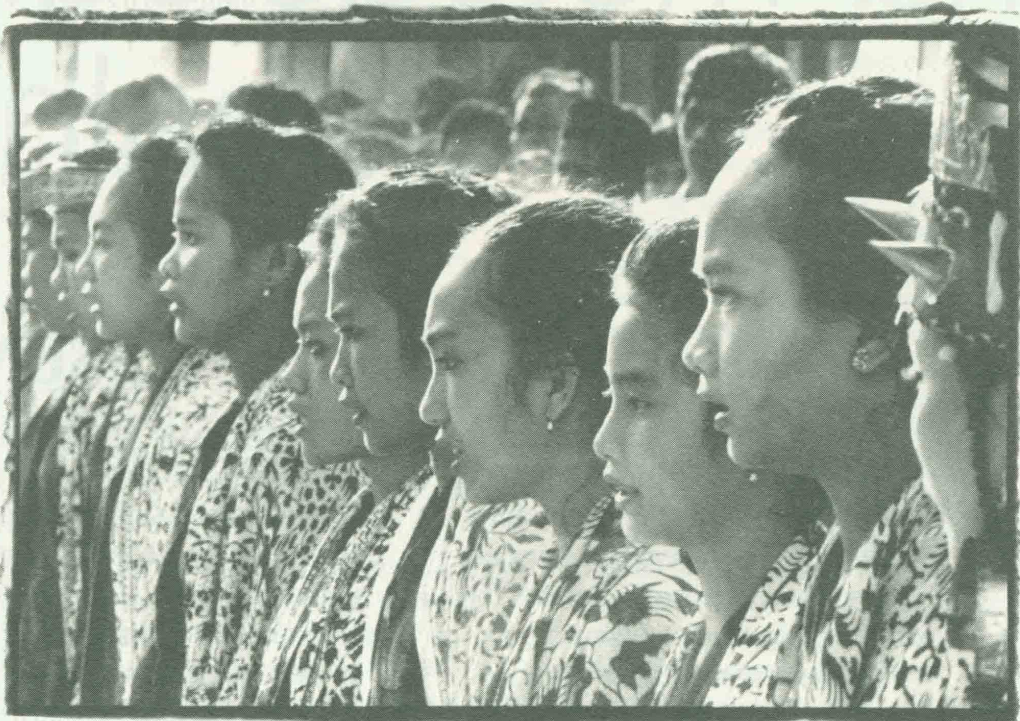
ANDRÉ CYPRIANO

*Nascido em São Paulo, mora
nos Estados Unidos desde 1988.
Em 1989, começou a estudar fotografia
com notáveis fotógrafos,
a exemplo de Robert Dawson e Janice Giarracco.
Foi premiado no City College of Scholarship
e no World Image Competition
promovido em New York.
Suas últimas exposições foram
na White Line Gallery
em San Francisco e
no Marin Country Fine Arts Gallery
em Kentfield, Califórnia e
Fundação Casa de Jorge Amado,
Bahia.*



Indonésia





SÔNIA MARIA VAN DIJCK LIMA

Doutora em Letras (USP).

Professora do Departamento de Letras

Clássicas e Vernáculos da Universidade Federal da Paraíba.

*Autora de Hermilo Borba Filho: fisionomia e espírito de uma literatura,
São Paulo: Atual, 1986 (Série Lendo).*

EM DEMANDA DA GÊNESE: uma metodologia de trabalho

RESUMO

Enquanto orientação metodológica, a Crítica Genética contribui para o estabelecimento de novas perspectivas para os estudos literários, através da investigação de manuscritos. De acordo com essa orientação, procura-se reconstituir os procedimentos autorais quando da construção do texto literário. Demonstra-se que a criação literária não exclui o

planejamento do texto. Contudo, verifica-se que, no processo criativo, a escritura passa a escolher seus próprios caminhos e suas soluções, fugindo ao que fora planejado. Num jogo em que se defrontam harmoniosamente autor-scriptor e autor-leitor, estabelece-se uma relação dialética entre os documentos em construção e elaboração: plano e texto literário.

Para Léopoldo Sédar Senghor (1989), “preservar os testemunhos da criação e do pensamento e tornar acessíveis à pesquisa internacional os manuscritos dos criadores e intelectuais é um gesto de profundo civismo mediante o qual afirmamos nossa identidade e asseguramos a continuidade, a sobrevivência de nossa herança cultural.

Tal herança não é um momento empoeirado, uma reminiscência erudita ou elitista, mas o espaço de um verdadeiro ‘culto dos ancestrais’ que fecunda e revigora o projeto das gerações que a recebem”.

Concepção semelhante à do escritor e estadista senegalês parece ter animado pesquisadores de vários países, renovando o interesse pelos documentos de arquivo.

Cada vez mais, buscam-se dados que auxiliem a melhor compreensão das relações culturais e literárias e, principalmente, que iluminem o conhecimento da criação poética, pois muitas pesquisas propõem-se ao estudo da gênese do texto, segundo os postulados da Crítica Genética.

Não sendo propriamente uma teoria, a Crítica Genética ou Estudo da Gênese Textual traz uma orientação metodológica que exige o estabelecimento de uma nova perspectiva para investigação de manuscritos. Procura verificar, através dos documentos, os mecanismos da produção do discurso, a fim de elucidar os modos de proceder do autor e o processo que preside a escritura. Seu campo de atuação é o arquivo. Seu objetivo, o manuscrito. Seu instrumento, o prototexto, construído operacionalmente pelo pesquisador, a partir da organização, decifração, colocação e transcrição dos documentos.

O principal interesse do crítico genético é tentar isolar as operações pelas quais o texto foi sendo construído. Assim, por exemplo, o estudo das rasuras de um documento constitui-se tarefa relevante nesse reencontro do texto em elaboração. O crítico genético, portanto, volta-se para o processo de produção e não para o produto alcançado, definido na forma de livro, disponível nas bibliotecas e livrarias. O estudioso da gênese textual não quer estabelecer o texto definitivo, nem persegue o texto ideal, fruto da “vontade do autor”. Esse pesquisador investiga o texto em seu *vir a ser*. Detém-se, muitas vezes, na contemplação do provisório, nos

movimentos alternativos de substituição, eliminação, acréscimo. O resultado desse trabalho, o texto (RE) estabelecido em sua gênese, revela fases de escritura, mostra o autor em seu fazer literário, na medida que reconstitui os paradigmas visitados durante a aventura da criação poética.

Assim, a investigação, perscrutando os testemunhos documentais conservados nos arquivos (planos, rascunhos, originais de obras), permite o reencontro do autor no curso de uma atividade por nós compreendida como luta contra o espaço branco da página a ser habitado por emoções, desejos, vitórias e derrotas, que se oferecerão ao leitor como elementos poéticos.

A adoção de uma tal orientação metodológica remeterá os estudos literários no Brasil a rumos até então apenas entrevistos no nosso contexto crítico-literário. Como disse Lilia Ledon da Silva (1987), depois de “quase duas décadas de incessantes atividades no ITEM/CNRS em Paris, três intensivos anos de pesquisa e divulgação no Brasil com a APML (Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário), não se pode dizer que a Crítica Genética seja, hoje, uma incógnita enquanto disciplina autônoma no campo das ciências humanas e mais especificamente nos setores da Crítica Literária e da Lingüística”.

A que pontos nos levarão esses estudos “estamos longe de o saber e a crítica genética levanta hoje questões que vão balizar muito tempo ainda a marcha da pesquisa”, como disse Louis Hay (1986). O mesmo estudioso, após sublinhar que a investigação genética não pode ser um interesse limitado a uma só instituição nem a um só país, afirmou que “seu destino vai depender de hoje em diante da dimensão internacional de nossos trabalhos, tanto é verdade que as questões que ela levanta são questões que se dirigem a nós todos” (1986). Participemos, então, da discussão, investigando procedimentos escriturais de autores da Literatura Brasileira.

Para conduzir nossas considerações, escolhemos Hermilo Borba Filho, pernambucano de Palmares (1917-1976), cuja produção se realiza em mais de um gênero. No seu arquivo, tomamos um conjunto de documentos que informam os antecedentes de seu último romance publicado, *Agá* (1974), a saber: um caderno de notas e quatro volumes contendo o texto de *Agá*. Considerando que “um prototexto é uma certa reconstituição do que precedeu um texto, estabelecido por um crítico com a ajuda de um método específico, para constituir o objeto de uma leitura em continuidade com o dado definitivo”, conforme lição de Jean Bellemin-Noel (1977), são esses cinco documentos que constituem o prototexto de *Agá*, tendo em vista as relações que mantêm

entre si e com a obra publicada.

O caderno de notas possui três conjuntos de registros e só no primeiro deles os apontamentos se referem a **Agá** (ff. 1-35). Ai estão dados que informam um plano geral da obra e detalhes de partes; há referências quanto ao caráter de personagens e quanto à linguagem a ser adotada; há cópias de trechos de autores selecionados e notas de providências práticas a tomar, como correções e alterações a efetivar. A pluralidade de apontamentos levou-nos a considerar o manuscrito como **Caderno de anotações**; a denominação parece melhor abranger sua função e seu relação com **Agá** do que, por exemplo, **caderno de rascunho**, que poderia significar, quase que imediatamente, que houvesse apenas esquemas da obra e/ou esboços de trechos da narrativa.

Os quatro volumes com o texto de **Agá** estão datilografados, com rasuras feitas à mão. Esses documentos trazem colagens de recortes de jornal (o primeiro deles) e fotocópias de desenhos do artista pernambucano José Cláudio (o primeiro e o segundo documentos), como formas de composição do texto romanesco. Vale esclarecer que os desenhos foram solicitados ao artista plástico por Hermilo Borba Filho em função de **Agá**. A colação mostrou tratar-se de quatro versões de **Agá**, elaboradas no período de maio de 1970 a outubro de 1972.

Tomando-se o **Caderno de anotações**, verifica-se que, desde muito cedo, uma das idéias era dar espaço a um conjunto de tipos ou personalidades, que viveram os episódios na primeira parte da obra, e que seriam sujeitos de cada um dos capítulos, de acordo com o que lemos, por exemplo, na p.3 do **Caderno de anotações** (1):

[Cap. do Padre: ...]

A insistente referência à introdução de horóscopos (**Caderno**, ff. 7, 14, 31 e 33) mostra que o autor queria doze figuras. Na ff. 2 e 3, surge uma primeira nominalização desses tipos e, em alguns casos, há pistas do caráter que assumiriam:

+ sério - sério ± sério

As personalidades ou figuras centrais de cada capítulo não foram selecionadas de uma só vez. Seus nomes surgem ao longo das anotações, em folhas distanciadas umas das outras por notas com outros significados, como as citações de autores. As doze figuras escolhidas no curso das anotações, e cujos capítulos estão desenvolvidos na **1ª versão de Agá**, são as seguintes: embaixador, padre, dramaturgo, cronista social, proxeneta, guerrilheiro, o-morto-carregando-o-vivo, agente funerário, deputado, hermafrodita, ancião, lírico-trágico-cômico-pastoral. Esses doze capítulos são introduzidos por um texto de abertura, onde

a personagem Hermilo faz a apresentação de seu caráter e anuncia o sentido pretendido da obra. A partir da **3ª versão de AGÁ**, as doze personalidades reduzem-se a sete: embaixador, padre, guerrilheiro, agente funerário, deputado, hermafrodita, lírico-trágico-cômico-pastoral.

A segunda parte do romance é constituída por textos indicados em sua titulação como **livros**. No **Caderno de anotações**, vemos que, a princípio, eram cinco os **livros** pensados (f.14). Como textos independentes, ofereciam liberdade para que se jogasse com a titulação e conteúdos e, por isso, o autor não parece ter-se decidido facilmente acerca de seus títulos e matérias. Assim é que ele pensou num "Livro das Confissões" dividido em dois. "1º" e "2º" (**Caderno**, f. 14), que trataria de assunto regional ou da História (**Caderno**, f. 19), enquanto o "Livro dos Mortos", de início estaria inspirado no Egito (**Caderno**, f. 19) sem outras indicações. Acontece que o "Livro das Confissões" se transformou, passando a tematizar os sete pecados capitais, e o "Livro dos Mortos", buscando a História, tem seus heróis, **SÓ BRASILEIROS** (assim no manuscrito), citados nas ff. 24 a 28 do **Caderno de Anotações**, o que não significa abandono do modelo recolhido na cultura egípcia. Na **1ª versão de AGÁ**, passam a ser quatro os livros: "Livro dos Mortos", "Livros dos Conhecimentos Gerais", "Livro das Confissões". Desde a **3ª versão**, a segunda parte de **AGÁ** compõe-se dos seguintes **livros**: "O Livro dos Mortos", "O Livro das Mutações", "O Livro das Confissões".

Ler o **Caderno de anotações** e encontrar, nos apontamentos, um planejamento de **Agá** não nos deve levar à conclusão de que o projeto da obra se fez como um momento estanque em relação à construção do texto ficcional. Se é verdade que o **Caderno** testemunha uma fase de trabalho — o plano; é verdade também que entre esse documento e os demais há uma forte solidariedade, num jogo marcado pelos reajustes em demanda do objetivo comum a todos: a obra. Mais do que atestar a preparação do romance, o **Caderno** traduz um método de trabalho, no qual plano e escritura se relacionam dialeticamente, na medida que a escritura supera as orientações dos apontamentos tomados, cumprindo-os, descumprindo-os, alterando-os.

Os documentos indicam que o modo de proceder de Hermilo Borba Filho exigia leituras do texto escrito parcial e totalmente; leituras que, muitas vezes, o levavam a lançar no **Caderno de anotações** um discurso sobre o texto, como medida de orientação do trabalho em curso. Assim, temos

no **Caderno** notas de ações práticas como:

- 8 - Introduzir Entrevista em Eu,
Cronista Social

.....
12 - Datilografar

- 13 - Corrigir datilografia
(f. 14)

Essas situações ligam-se diretamente ao autor como sujeito envolvido na carpintaria da obra. Tais anotações não se fazem de uma só vez; distribuem-se pelo **Caderno**, alternando-se com materiais destinados à ficção. Também o autor indicou suas relações com a escritura e impôs-se personagem da aventura da criação literária, a ponto de se projetar na ficção nesse sentido, destacamos a anotação da f. 7 do **Caderno**, onde o possessivo **minhas** é flagrante da intimidade entre autor e discurso ficcional e da contaminação romanesca sofrida pelo documento não ficcional que é o **Caderno**:

- 4 - Uniformizar as minhas várias
mulheres para [ileg.] Eva

Apontamentos como:

- [6 Aliviar os palavrões]
 - [7 Aliviar as cenas pornográficas]
 - [8 Aliviar o mau gosto]
- (**Caderno**, f. 31)

provocam-nos uma certa reflexão: como poderiam ser pensadas tais providências se as situações do texto não despertassem as necessidades salientadas? Dificilmente significam puras premonições; os excessos apontados precisam antes ser cometidos para que se planeje seu “alívio”. Logo, havia texto com certas demasias (segundo o senso crítico do autor) no momento da anotação no **Caderno**; são inúmeras na 1ª versão de AGÁ confirmando o cumprimento desses tópicos.

Não descartamos a possibilidade de que o autor tenha uma concepção da estrutura virtual de sua obra. Mas os documentos informam ao pesquisador a realização e não a virtualidade. No caso em estudo, vemos que o projeto se foi completando à medida que a obra crescia, atualizava-se. Por isso o “Esquema Geral” surge na f. 19 do **Caderno**, ainda que não mostre integralmente a organização completa da obra, pois certas partes já estavam esquematizadas em folhas anteriores e outras seriam definidas com mais clareza adiante. O fato é que o **Caderno de anotações** funcionou como instrumento regulador do trabalho de criação, guardando o planejamento e uma orientação da escritura, além de adquirir uma nuance ficcional (“... minhas várias mulheres...”). Mas, se o **Caderno** não se limita ao projeto da obra, nem tudo o que foi planejado nesse documento alcançou realização no texto ficcional. Por outro lado, **Agá**, em todas as versões e na

publicação, traz elementos que não estão registrados no **Caderno**.

Conforme Philippe Willemart (1986), a lição do prototexto põe em cena o autor-“scriptor” e o autor-leitor. Nos documentos que consultamos, o “scriptor”, a partir de um mínimo de plano, lança-se à atividade de escrever, retomando o plano para completá-lo, ajustá-lo, segundo as necessidades surgidas na escritura, e anotando ações que deve cumprir na organização de sua tarefa como “scriptor” (corrigir, introduzir horóscopo, etc.). Mas envolvido na criação, o autor-“scriptor” afasta-se do planejamento, obedece a imposições da escritura, que ultrapassa as anotações iniciais: introduz elementos não previstos, abandona outros anotados preparatoriamente.

O autor-leitor, voltado para seu próprio texto, acompanha o processo de escritura e dita decisões sugeridas pela leitura: “Aliviar as cenas pornográficas”, por exemplo. Por isso, o trabalho de passar a limpo o texto, depois de sucessivas leituras testemunhadas pelas inúmeras rasuras e expurgos, não se limita à tarefa de datilografar mecanicamente o texto; a nova datilografia gera uma nova versão, graças a outras alterações surgidas. O autor-“scriptor” e o autor-leitor continuam em cena.

Situação exemplar desse jogo entre plano e escritura, entre “scriptor” e leitor encontramos no prototexto hermiliano. Sem que constasse no **Caderno** qualquer referência, surge na 1ª versão de AGÁ uma longa exposição acerca do teatro chinês, como parte do delírio de uma personagem. Na passagem da terceira para a quarta fase de escritura, o autor LÊ a possibilidade de alteração do discurso e explora-a de forma a atualizar uma modificação temática no trecho. Vejamos:

3ª versão de AGÁ

Mao Tsé Tung me espera. Ele ficou de me explicar muita coisa que me tem intrigado neste últimos anos. Ninguém melhor do que Mao para explicar as coisas. O assunto é da mais alta importância. Trata-se de desvendar as origens do teatro chinês. (...) Diz-se que o teatro chinês nasceu da dança e do canto (...) O ator-cantor se encarregava das passagens escritas em verso e não havia distinção entre tragédia e comédia. Mas que é que você tem? Está com medo de alguma coisa? Não, não fique aí, afastada. Venha para cá. Sim, assim, abraçada comigo. E preste atenção. Os assuntos giravam em torno da bondade filial, vícios, fraquezas nacionais, corrupção oficial, inobservância das leis. O imperador — **deus ex-machina** — muitas vezes surgia para solucionar um conflito. As histórias de amor eram raras e o fanatismo ia até ao absurdo. As cenas violentas eram

muito frequentes, especialmente o suicídio, considerado um costume honroso. (f. 223-225)

4ª versão de AGÁ

Mao Tsé-Tung me espera. Ele ficou de me explicar muita coisa que me tem intrigado nestes últimos anos. Ninguém melhor do que Mao para explicar as coisas. O assunto é da mais alta importância. Mas que é que você tem? Está com medo de alguma coisa? Não, não fique aí afastada. Venha para cá. Sim, assim, abraçada comigo. E preste atenção. Quero saber porque lá ainda existem bondade filial, vícios, fraquezas nacionais, corrupção nacional, inobservância das leis, ele, o deus ex-machina, surgindo para solucionar os conflitos. Por outro lado, as histórias de amor são raras e o fanatismo vai até ao absurdo. As cenas violentas são muito frequentes, especialmente o suicídio, considerado um costume honroso. (f. 170)

Para Louis Hay (1986), existem dois tipos de escritura: uma que se faz partindo de um programa e outra que se revela num processo. Depois de considerar o “caráter fortemente prospectivo e controlado” da escritura programada, esse pesquisador refere-se ao testemunho de manuscritos comprobatórios da “realidade de um processo genético que ignora tanto as estratégias programadas quanto os detalhes de planificação”, cumprindo-se substancialmente num trabalho constante de escritura. No entanto, sublinha que entre esses pólos da escritura — programa e processo — há “um certo número de formas intermediárias e esta constatação é interessante por si mesma uma vez que dá acesso a uma descrição tipológica dos processos de gênese”.

Como tivemos ocasião de verificar, em seu atelier, o autor nem sempre vive uma fase preparatória distanciada da escritura. Ainda que, didaticamente, procuremos ler no conjunto de documentos dados relativos a um projeto de obra e aspectos que falam mais diretamente da realização da escritura, o mais acertado é compreender que, para o autor, preparação e escritura podem ocorrer de forma simultânea, sendo a variedade de procedimentos ditada pela dinâmica da atividade. Fato é que a criação romanesca não exclui de sua gênese um plano, até mesmo para ser modificado no processo. Por outro lado, se a escritura escolhe seus próprios caminhos fugindo ao planejado, o autor não declina de seu papel de “scriptor” nem de seu papel de leitor; sua presença pode, perfeitamente, ser reencontrada nos apontamentos que traduzem um controle da atividade criativa, nas modificações, correções e expurgos.

Voltando à tipologia sugerida por Louis Hay,

entendemos que a escritura hermiliana se realiza combinando os dois expedientes, ou seja, é **programada no processo**, na permanente relação entre autor-“scriptor”, autor-leitor e dinâmica da escritura.

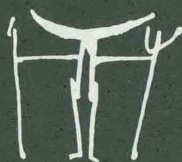
A pesquisa genética, invadindo o silêncio dos arquivos deixa patente que a criação resulta mesmo de planejamento, dinâmica de uma atividade, trabalho, controle crítico exercido pelo próprio autor, influências culturais, relações transtextuais, etc., num jogo em que se defrontam autor-“scriptor” e autor-leitor. Não se pretende, porém, diminuir o valor da obra publicada ou invalidar a leitura dos elementos agenciadores do texto feita por aqueles que elegem o livro como **corpus**. Para o estudioso da gênese textual, rever o autor selecionando e organizando materiais a fim de engendrar um universo, cujo único alicerce é a estrutura do discurso poético, contribui para definir a criação literária em sua dimensão histórica.

1. Nas citações do prototexto hermiliano, usamos [] para indicar rasura; ileg. significa ilegível. Por interesse em confirmar a datação dos documentos, temos mantido os acentos gráficos empregados por HBF, que são de acordo com a ortografia anterior à reforma de 1971.

Referências bibliográficas

- BORBA FILHO, Hermilo. Prototexto de Agá. Estabelecimento do texto por Sônia Maria van Dijk Lima. Fonte: Arquivo HBF Recife.
 - Agá. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
 - BELLEMIN-NOEL, Jean. Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte. LITTERATURE: genèse du texte, Paris, Larousse, n. 28, déc. 1977, p. 3-18.
 - HAY, Louis. Nouvelles notes de critique génétique: la troisième dimension de la littérature. In I ENCONTRO DE CRÍTICA TEXTUAL: O MANUSCRITO MODERNO E AS EDIÇÕES. São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1985. Anais. São Paulo, 1986, p. 129-147.
 - SENGHOR, Léopold Sédar. A palavra escrita... uma frágil herança. Trad. Clóvis Alberto Mendes de Moraes. O CORREIO: manuscritos modernos, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; UNESCO, ano 17, jul. 1989, p. 4.
 - SILVA, Lília Ledon da. A prática de uma prática. BOLETIM DA APMIL, São Paulo, Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário, n. 6, mar. 1988, p. 7-11.
 - LIMA, Sônia Maria van Dijk. **Gênese de uma poética da transtextualidade**: apresentação do discurso hermiliano. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1989. Tese de doutorado. Inédito em livro.
 - WILLEMART, Philippe. O autor não morreu. FOLHA DE S. PAULO, São Paulo, 3 ago. 1986, p. 10-11. FOLHETIM.
- Conceitos de manuscritologia. FOLHA DE S. PAULO, São Paulo, 5 fev. 1988, p. 2-3. FOLHETIM.

PAU-BRASIL, ANTROPOFAGIA,



A Fundação Casa de Jorge Amado vem realizando, dentro de sua programação mensal, cursos, seminários e palestras. Com o objetivo de registrar estas atividades, documentando-as para um público mais amplo. Publica neste número *Pau-Brasil, Antropofagia, Tropicalismo e afins: O Legado Modernista de Oswald de Andrade na poesia e canção brasileiras dos anos 60/80*, do professor Charles A. Perrone da Universidade da Flórida, Estados Unidos, proferida no dia 24 de outubro de 1991.

VICENTE CECIM

é autor de *Viagem a Andara*,
o livro invisível, *Grande Prêmio*
da Crítica da APCA
— Associação Paulista
de Críticos de Arte.
Este conto é parte de
Silencioso como o Paraíso,
em fase de edição,
livro que reúne novas ficções
do ciclo dos livros de Andara.

28

EXU

— Deixa que a minha asa de ternura

disse a voz. Aquela voz

Teria aquele homem a ouvido, longe. E aquela voz
viera ao seu encontro

Ou fôra dentro dele que a ouvira? A voz?

Homem alucinado, fora de si?

— Deixa que a minha asa de ternura

O certo é que surgindo ali para os seus olhos,
aquele anjo, para os seus três olhos humanos.

Surgido assim. A visão lhe aparecendo à luz
do dia, o anjo muito branco

E era de olhos abertos que ele o via.

Toda aquela visão se dando plenamente aos seus
dois olhozinhos de homem já naturalmente cegos pela
vida pelo sol

E viu, também, que aquele anjo era uma mulher.

Aquilo sim é que era o nunca, nunca visto.

Duas vezes o ser num Ser só

E então, tendo chegado, o anjo

e mulher

disse a ele:

— Deixa que a minha asa de ternura te proteja
nestes dias em que a vida queima a vida até às cinzas.
E também nas noites em que o susto de estar vivo
gela um homem sem remédio.

Assim eles disseram. Os dois seres num só.
O anjo e a mulher.

E foi assim que a coisa amor tendo vindo para
aquele homem pela primeira vez.

A coisa coisa de que se diz, amor

E como se nelas uma estrelazinha ali, nas suas
homoplatas tristes uma breve luzinha cintilou

A noite já vinha desabando longe com estrondo
sobre Andara, porém

Aquele homem?

Sempre só ali em Andara, aquele homem por
companhia tinha

No céu, só as aves.

Na terra, os frutos. E as folhas vivas
e as folhas mortas, secas, caídas das árvores, as
amigas árvores.

E o vento, nas coisas o vento sempre passando.

E uns insetos, às vezes vindo também por
companhia, e lhe subindo pelo corpo, e se metendo em
seus cabelos, para sussurrar nos seus ouvidos as
histórias que os insetos sempre têm para contar aos
homens para distraí-los, para que não se sintam tão
só. As palavras bem pequeninas.

Mas a coisa amor, ah, isso nunca antes,
por companhia.

E tendo acontecido, o anjo agora ali com ele

Nadaram aqueles dois, ou três,
mulher, homem e anjo,
ou agora um só?

Nadaram eles nas águas de um rio, e peixes como
os peixes, nas águas do que entre os homens se diz uma
felicidade?

E uns peixes que olhavam para eles com os olhos
úmidos de nostalgia da terra, exaustos de condenados
a habitar nesses mares e oceanos imensos da vida?

Sim. Nadaram.

Em Andara, as águas de Andara.

Mas as asas do anjo e mulher ficando encharcadas
e tudo nela pesando e tendo nele, anjo, vindo também
pela primeira vez a pedra, foi igualmente a primeira
vez que aquele homem teve medo de perder uma coisa que
agora tinha: ela, a mulher, afundando, ah o esforço
da coisa amor naquele homem para trazê-la à tona. Lhe
desse todo o seu ar.

E depois, uns lábios. Só roçando naquelas penas,
secassem elas sob o hálito do homem.

E diminuíssem aqueles olhos de medo nela, olhando
para ele sob as águas.

E mais tarde, uns olhos serenos novamente, no
anjo. Como quando o vira pela primeira vez.

As coisas que a mulher e anjo dizendo a ele,
mais tarde, as gratidões.

Bem indizíveis, essas coisas.

Deixa que a minha asa de ternura

Voaram aqueles três, um só, pelos céus suspeitos
de Andara?

Por entre aves que olhavam para eles com uns olhos
de invejando aquele homem de terra, nostalgia também que
essas aves tinham de seus começos de terra, elas agora indo
assim por céus cada vez mais vastos até às distantes estrelas,
e nunca as estrelas por elas atingidas,
essas estrelas prometidas às aves num tempo muito
antigo, promessa nunca cumprida?

Sim, voaram.

Já que em Andara isso agora podendo acontecer, então voassem.

Tudo podendo acontecer em Andara, como eu já lhe

disse.

Mas um segundo medo de perder o que passara a ter
estava vindo para o homem.

Escute.

É que uma ave inesperada, negra, grande, Negra,
ó ave Ave,

ou era a fome nos céus de Andara, que ali se
apresentando assim, e transformando quase todo o céu nessa
enorme asa negra.

É que essa ave então e negramente vindo na direção
deles, envolveu a mulher, o anjo, e levou-a pelos ares,
tirando do homem sua companhia, para que por companhia
tivesse apenas aquelas folhas secas caídas das árvores
e as vozezinhas secas dos insetos às vezes por companhia.

Aquilo sim é que foi a luta da morte com a morte.

A morte que a ave trazia em si e a morte que aquele homem
tinha guardada em si por solidão desde que nascera.

Se não fosse a faquinha que ele sempre tinha consigo.

Com ela, tirou os olhos da ave.

Para que negra e cega ela fosse caindo. Como
pedra atirada do alto contra a terra.

E leve, então, também caindo junto com a ave
a mulher e anjo.

Mas eis:

A árvore de copa de lâ, maciamente.

E aquela árvore, diz-se assim,

amorteceu a queda deles.

A do homem e da mulher e anjo, pois vinham todos
juntos nesta segunda queda que lhe relato do homem num
Paraíso: ave, homem e mulher e anjo. Mas a árvore deixou
passar a ave que, cega, pedra negra, se afundou na terra,
se cravou nesta terra que nós agora estamos aqui pisando,
com profundíssima dor.

As novas coisas que ela lhe disse, por gratidão.

Indizíveis são essas coisas.

E além dos gritos que ele, o homem, às vezes
dava, os uivos no animal, por medo de perdê-la,

eles também cantavam?

Sim. Cantavam.

Pois em Andara, apesar dos gritos, também sendo
possível os cantos. É assim, como na vida.

Só que são cantos que alucinam, como você nunca
ouviu antes, e talvez só ouvirá na hora da nossa morte,
escute o que estou lhe dizendo.

Entenda humanamente.

Cantos.

Como talvez só se ouve ao nascer.

Mas antes, deixe que lhe diga que outras coisas
mais eles fizeram juntos.

Adormeciam num sonho de animais que reencontram
a unidade perdida, ele dentro dela, mulher, anjo e concha
cheia dos murmúrios que trazia das águas das estrelas?

Sim, adormeciam assim.

E se diziam coisas que nem era palavras, antes
parecendo areia que sôa dentro do ouvido como se tendo
em nós um deserto com jornadas por labirintos para sempre?

Sim. Se diziam coisas assim.

Mas ouça agora. O que é? Hein?

Ouve?

Essas vozes pequenas que estão vindo.

São as vozes dos insetos. Ouve? Agora chegando
até nós, eles também querendo contar esta história que
vai saindo da minha boca.

Não pense que sou eu fingindo com a minha
própria voz essas vozes, de rumores.

Estalando sons para sermos aqui como crianças,
brincando com você. Não.

Pronto. Não se ouve mais. Foram embora.

Foi então que Andara inteira passou a ouvir
aqueles cantos, da mulher, do anjo e do homem, ele agora
quase já um anjo também, ficando leve se cantava com ela

E árvores enlouqueciam de ouvir aqueles cantos,
e davam uns frutos com asas que queriam porque queriam
então voar, sair daqui, deixar esta terra, ir para longe,
onde nunca, nunca mais ouvissem os homens e seus cantos
inúteis de amor.

E aves enlouqueciam nos céus, de ouvi-los. E caíam
por todo lado sobre a terra.

Pois foi então que se deu o que se deu.

Pois Andara também é Paraíso, sabia? E como no
Outro, aqui também um mal habita.

Andara a víbora, a vida.

— Esconda seu calcanhar, depressa.

A víbora, a víbora.

O animal da vida sempre vindo nos surpreender,
e a dor vem ao seu lado, aprenda
ou montada nele, saiba
e com uns espinhos cravados em seu flanco, veja-os
O animal da vida sempre vindo, então
o que se deu então se deu.

Foi assim. Os cantos da mulher e anjo foram indo,
foram indo, e suas serpentes pelos ares, até um outro homem
em Andara, aqueles cantos penetrando nos ouvidos daquele
outro homem, lá longe.

E o que ela fazia com o homem ao seu lado para
que ele nada percebesse era: fechava os seus olhos
tocando-os com as pontas das asas, para que inocente
recebesse mais fundo a ferida.

— Deixa que a minha asa, dizia.

E o adormecendo.

Esquecida a gratidão por ele ter furado os olhos
da ave negramente vinda, ela agora oferecia àquele outro
que chegava um fruto de árvore da vida enegrecendo.

Alvura da alvura da alvura aquele anjo, agora
negro.

Se afastando com o outro homem que chegara.

Deixando ali no chão o primeiro homem, tendo
tirado dele as suas asas. E com elas envolvendo o outro homem.
Rapidamente indo embora com ele.

E rapidamente abandonado ali no chão, o primeiro
homem ia deixando de ser o anjo que quase se tornara.

Foi assim.

Do primeiro homem ficassem ali no chão só umas penazinhas, que haviam começado a lhe nascer onde antes ele era mais triste.

Mas logo nem isso ficou, e ficava ali só um montinho de terra do homem desfeito que havia sido. Só aquele montinho de terra ali, sem companhia. O tristemente.

Um ventinho vindo sobre aquele pó, depois, dele nada ficou.

Ficasse uma memória, talvez, da coisa amor que ele sentira.

A coisa coisa, mas invisível não se via.

O que se via é que ficava, no lugar onde o homem se desfizera, a faquinha com que ele cegara a ave que negramente espiava a vida. E ficavam, ah, também os próprios olhos negros da ave, aquelas duas esferas negras negras, aquele mal que por coincidência na queda do céu havia caído justamente ali, ao lado da faquinha.

— Deixa que a minha asa de ternura ainda se ouviu. A voz da mulher e anjo dizendo ao outro homem, enquanto com ele se afastava.

Diz-se que foram as asas dela se erguendo no ar com o homem novo que levantaram o ventinho que varreu o pó do primeiro homem.

E esta esfera em que estamos, a esfera de que somos feitos e onde eu lhe contei isso com esta minha voz seca de inseto, ela a terra continuou, com suas fracas asas, caindo, caindo. Caindo para nada e ninguém.

75

3. Religião: Pouco cat

Religião: Pouco católica.

Reproduzo algumas respostas de Marília e faço alguns comentários. Sobre o item acima, prefiro calar.

6. *Tem algum hobby?*
Robe de chambre

*Creio ver um absoluto medo de expor-se.
Refugia-se atrás de um vestuário doméstico e íntimo com receio de
que revele algo que a incrimine ou lhe dê a pecha de pouco brilhante.*

10. Tipo de homem. De preferência do sexo masculino.

10. Tipo de homem. De preferência do sexo masculino. Medindo um metro e o resto acima dos meus cabelos. O ideal é o meu ex-marido, até mesmo porque é ex.

Embora haja humor simples e puro, persiste a sua neurótica defesa da privacidade.

ica defensa da privacidade.

Con respecto a esta secuencia:

11. Pasatiempo:

Reloj

12. Medias:

Medidas

13. Carro:

Nuevo

14. Dicionario:

De palabras

Quanto a esta sequência:

11. Passatempo:

Relógio

12. Meias:

Medidas

13. Carro:

Novo

14. Dicionário:

De palavras

acredito ver um deboche que esconde a taciturna que es ella. que é. O procedimento de utilizar-se de frases feitas ou de óbvias assertivas, criando o desconcerto justamente por apontar a redundância, mostra uma mulher que protege seu cotidiano e ao mesmo tempo dá uma suspensão de mito ao não revelar as miudezas do consumo e da reles existência.

16. Rotina.

Desperta todos os dias às 6 horas da manhã com o barulho do trem. E como não mora perto de nenhuma linha ferroviária, volta a dormir até as 9 horas.

VICTOR VALERA MORA

*Nasceu em Valera, Estado Trujillo.
Nos anos 70 fez parte do grupo literário
"La pandilla Lautreamont". Sua obra poética consta
Canción del soldado justo;
Amaneci de bala;
Con un pie en el estribo;
70 poemas stalinistas,
com o qual obteve o prêmio Conac de Poesia (1980).
Valera Mora faleceu em Caracas
em 30 de abril de 1984.*

También es verdad que busco lo que se me ha perdido

También es verdad que busco lo que se me ha perdido
de espaldas al sol doy un giro en redondo y veo bajo los árboles
a la muchacha vestida con pantalones azul claro
y sweater negro y bellos lentes oscuros
estudiando afonosamente con una seriedad increíble y desde arriba
leo en su texto de física y no la conozco y le grito
como sólo puede gritar un hombre en la tierra
el mayor elogio para una mujer es su propio nombre
y le digo ave fénix
despierta y hoguérate y consúmeme y renace cada día
y tendrás el contenido de asas páginas terribles
muchacha que gimes bajo la densidad de los cuerpos
que sufres de un newton sobre un metro cuadrado
que te enerva la ley de la gravitación universal
acosada por el mercurio y los ojos de los milibares
dime si es posible el principio de Arquímedes aplicado a los sueños
dime si la ley de Boyle y Mariotte puede hacernos más amorosos
porque te han escamoteado la perceptibilidad de las ondas sonoras
te han negado la intensidad la altura el timbre del sonido
te digo que liberes el fuego que está en ti y que tú desconoces
porque yo el más antiguo de todos los poetas
sólo puedo ofrecerte la ley de los vasos comunicantes
y las leyes de la reflexión de la luz
y las ramas del arbusto que en Valera llaman lluvia de oro

Las mujeres no me dan sosiego

Las mujeres no me dan sosiego
por eso mi vida siempre ha ido mal
cuando va bien va peor
siempre ha ido muy mal
la que me toca apenas se queda esperando
ver mi corazón volar hecho pedazos
algún día será de otro modo
Sísifo hermano de la costa
Filibustero
aún no hemos perdido nada
nos quedan las manos es un prodigio
el sinfín de cosas que se pueden hacer
yo sólo pido que me dejen usarlas
meterlas en la candela
nunca como esta noche tantas mujeres en la calle
me niego a dormir parece comienzo de mundo

Por aquí pasó Beny Moré

Por aquí pasó Beny Moré
y le metió candela
a Beethoven a Mozart a Vivaldi
los Beatles se salvaron porque le hablaron
largamente de algo parecido a la caída de un reino
por aquí pasó Beny Moré
más huracanado que el gloria al bravo pueblo
nuestra pobre canción de 1811

Picadilly

intacto
sombra custodiada por la noche
el invierno
racimo de picos embriagados de rocío
las palomas rasgan el aire
dulcemente contaminado por reciente primavera
medio día de abril
los pasos parecen fracturarse
el corazón anda a tientas por la calzada desierta
el abrigo de la muchacha es una interminable cobija negra
forra su cuerpo y sus sueños
los labios se comprimen las manos se enguantan
las bufandas ocultan rostros
la ciudad como de tránsito se apea
y persigue el curso de los dardos
cupido dispara sobre un blanco móvil
sólo el amor permanece desnudo
atrapado en las caricias de esta estación sin prisa

Alicia

como el pequeño bote sobre el agua
el monje abre surcos en tu imaginación
tus ojos crecen y se incendian
como el rojo de los claveles en la orilla
el río
brillante cinta de níquel
captura y libera historias
el país de los espejos se recrea en los labios del que cuenta
tierra del amado nunca jamás de la que escucha
el verano acaece con violencia
la embarcación se desliza inventando cursos diferentes
persiguiendo acaso el rastro de los cuentos
distantes en el tiempo
las edades del hombre y de la niña
coinciden sobre los ecos que exhalan las historias

Hyde park

desciende en los árboles más altos
relámpago sorpresivo
giro perpendicular sobre hojas raídas
sol de mayo desde hyde park
intangible y desleal como el porvenir
gestos frágiles como el humo
tampoco nuestros pasos sobreviven a sus ecos
líneas indecisas las nubes se extinguen
en el intento de las formas
como las ideas que las palabras no rozan
sol rasgado entre largas ramas casi sombra
mayo solicita tu perfil
tu grata manera de tenderte inmóvil entre las aguas
que te abrazan contra el lago
el murmullo vago de los pájaros
su insaciable vocación de altura
música en procura de una flauta que la aloje
el ojo no decide lo que ve
ante el asedio de lo visto

Otoño

resplandores de daga afilada
el melocotón sabe a agua ácida a tierras lejanas
a través de las venas delgadas de la fruta
hilos frescos convocan otros paisajes
hojas débiles se estremecen
pierden el miedo
se deciden
caen
finalmente
el otoño en el trópico es el recuerdo del otoño
las cosas no són otra cosa sino su imagen
el espacio entre su existencia y la memoria de sus formas

JORGE NUNES

Venezuelano, nasceu em Lisboa.

Da geração literária que fundou o Grupo "En Haa".

Poeta, narrador, tradutor e ensaísta,

dentro de sua obra poética destacam-se os seguintes títulos:

Oscilaciones (1966); Imágenes y Reflejos (1967);

Fuego Sucesivo (1972); Oculto en su Memoria (1978);

Aproximaciones al Roce (1980).

LUIS ALBERTO CRESPO

Nasceu em 1941. Uma das vozes mais sólidas da poesia venezuelana contemporânea.

Na sua obra temos: Desde Si el verano es dilatado (1968);

Costumbre de sequía (1976); Resolana (1980);

Entreabierto (1984) Sentimentales (1990);

40



Doce

En lo interminable
todo se adelgaza

Detrás de esas matas
comienza el olvido

se asoma frágil
como lo que viviste

Puro monte

puramente torcaza

Quince

Ya son las doce mi exasperada

Hay una pequeña desgracia allá afuera
entre nosotros y el fin

Repite la sílaba única
la que ensombrece lo que siempre fue purpúreo

El alma
en el mundo
quema

es desierto

Y no hay más boca para su sed

Diecisiete

Yo no tengo que mirar ese pájaro
para que siga ahí
dándome belleza

Sólo necesito observarlo
en el recuerdo

Y la rama tampoco necesita estar
si se estremece

Me basta cerrar los ojos
para que tiemble
para que la roce con el monte el suspiro

Diecinueve

He abierto la ventana
y todavía sigo en el campo

Trata de imaginarte

Tendrás un signo un brillo
o algo así en el costado
para poder reconocerte en lo profundo

Rojo
muy rojo

dice tu arma blanca

Veinte

El canto
donde te gustaba mirarte
se ha callado

Donde te tocabas
como un cuerpo desnudo

Escucha cómo se muere tu padre
en aquella rama
sin darse cuenta
y no como Rilke quería
solamente

Ya no te verá más
esa música

Ya no podrás hablarle

No oirás jamás
lo que en ti veías

Veintidos

Cómo puedes morir
si ya es muy tarde

si cerramos la casa al sentimiento
y perdimos
y dijimos adiós

Cómo puedes querer tanto ayer
y quedarte

rauda
y quieta

en lo olvidado

Veintitres

Todo el dividive
desde temprano

“sí
ya es hora
mi pequeña en mí”

Y la oculta
se entrega
se prepara para su última vez

La piedra que quiere
es profunda

La ha sentido

Es nada apenas
pero para siempre

Veinticuatro

Me cuesta regresar de lo que miro

Me la paso con cosas remotas
en los ojos

La tierra se llevó mi casa

Vivo mirando para atrás

Hay un hermoso día en las lágrimas

y lo inmenso es más grande
se te llamo

ARMARINHO DE MIUDEZAS

السر الحمر للرحم

ROGÉRIO SGANZERLA

é cineasta, entre seus filmes:
O Bandido da Luz Vermelha.

Numa época em se cozinha o próprio vômito, não se pode esquecer o exemplo sintomático do “Gofus bird”, aquele pássaro referencial que constroe o seu ninho ao contrário e frequentemente voa para trás certamente porque não se preocupa em saber para onde vai mas teima em saber sobretudo de onde vem — como bem observou Jorge Luis Borges.

Um anjo ladino voa livre sem asas e sem aspas, permite o jogo da adivinhação sobre as aparências enganosas e a falsidade do avistável visível. O muitas vezes grandioso “Armarinho de Miudezas” de Waly Salomão é um livro aberto que escreve certo por linhas tortuosas da nossa história recente e não há resenha inspirada ou “strip-tease” consumista que o desvende.

O primado do ensaio poético pertence simultaneamente ao reino da liberdade e da necessidade — contra o “neo-conformismo, o tempero da época”, com todas as modas e medos, além de dogmas, preconceitos e hesitações da mixórdia cultural a que estamos quase habituados a ser contemplados pela mídia eletrônica, resumida naquela jóia do pensamento de paracheque de caminhão — “Não me siga que não sou novela!”

É uma forma atenta e forte de negar a tortura do vigia eletrônico, do devorador olho-grande e alter-ego castrador que reduz quase tudo à atual afasia histórica e desagregação cultural. Plano-piloto da miséria, lavagem-cerebral permanente.

“É absolutamente inevitável que esqueçamos de pagar a nós mesmos o que a nós devemos pois onde mais se goza, mais se lamenta a dor; a alegria se aflige e a aflição se alegra ao menor acidente. Sabemos o que somos, mas não sabemos o que possamos ser”. Parafraseando Shakespeare, imprecindível até para compreender a Experimental Tropicália, sabemos muito bem o que não queremos ser — tudo está aí na cara da cidade mais violenta da América latina, por exemplo, Canã dos paus de arara, uma sub-Manhattan brutalista, onde... “nada tem tudo a ver e o espírito da coisa é o achismo, — álibi de perdedores!

“Still alive and kioking”...

Desafiando a danação, lucidamente o autor persegue um pensamento criativo em anzol de tanto mentira,

através do efeito ludibriador, quase esmagador, da poesia e da ação direta sobre o real, enquanto vórtice de um Brasil complicado.

Multiplicam-se “cisões da ditadura militar esquizofrênica numa redução eidética, contida numa pílula ambiental sintética, preparada pelo feiticeiro Hélio Oiticica, nosso... Kurt Schwitters”; segundo esse anjo ladino “a alegria é a prova dos nove” e a tristeza a dos dez.

A agitação cultural não pode ser confundida com o conformismo “neon” de alguns herdeiros de sucesso fácil...

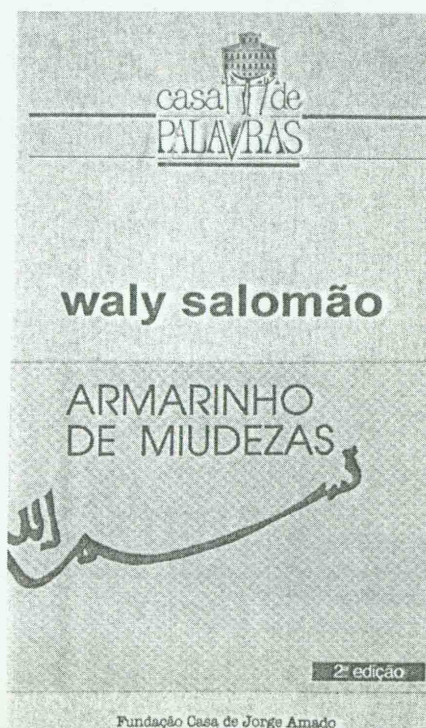
Waly Salomão deve ser considerado como estopim e dinamite, social cultivador do eu mínimo, ninguém e ao mesmo todos que nas rodas da malandragem andam em busca do Éden mais que imperfeito, onde suja em vão o nome do Salvador e com ele a sua túnica inconsutíl e um vil monturo denominado Poesia. Waly Salomão pertence a outro tipo de duplo imperfeito; não é réplica e muito menos replicante.

São evocações dinâmicas de heróis atolados na mais absoluta indigência, sempre repletos de idéias fulgurantes, teimosos autores sem profissão — em contraposição ao diluidor e outros mitômanos do lucro mais fácil. Coragem criadora de novos conteúdos e formas sem fórmulas risíveis, orientada e praticada sob o signo vencedor de Hélio Oiticica — “seja marginal, seja herói!” Para estilizar o comportamento colonizado, a Bahia é convocada com o canto do inefável Capitão Virgulino, a maior vírgula de nossa história — “Dá gosto brigar comigo/porque sou bom cantador/Enquanto o rifle trabalha/Minha voz tanto se espalha/Zombando do próprio horror!”

Relatório e brado de guerra contra o horror nacional, depoimento vivo de uma geração transacional, retomada de “N” Kaos o livro-objeto alça vôo como uma borboleta enfeitada pelo seu poder de transmitir esse feitiço decente em velocidade variável, agindo como o processo histórico, que não é linear mas cíclico.

A ciência atômica pôs o Apocalipse ao alcance de todos mas o que é, verdadeiramente o Apocalipse segundo Waly Salomão?

Não passa de uma época em que se cozinha o próprio vômito e onde todos somos obrigados a voar mais alto!



maio

No **dia 19**, na sede da Fundação Casa de Jorge Amado, foi lançado o 13º título da Coleção Casa de Palavras, **Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande sertão: veredas**, de Eduardo F. Coutinho. Antes do lançamento, Eduardo Coutinho, professor de Literatura Comparada na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutor em Literatura Comparada pela Universidade de Berkeley, Califórnia, fez uma palestra sobre Guimarães Rosa. No mesmo dia, a Fundação Casa de Jorge Amado, através de seu presidente, Germano Tabacof, e da diretora executiva, Myriam Fraga, assinou um convênio de cooperação com a Coca-Cola, representada pelo seu presidente, Francisco de Sá Neto.



O escritor Jorge Amado foi homenageado no **dia 26**, às 11h, durante uma solenidade realizada na Fundação Casa de Jorge Amado, com a condecoração **Ordem Bernardo O'Higgins**, no grau de **Gran Cruz**, concedida pelo governo do Chile. O filho do escritor, João Jorge Amado, recebeu o diploma e a medalha, representando Jorge Amado, das mãos do embaixador do Chile no Brasil, Carlos Martinez Sotomayor.

A **Ordem Bernardo O'Higgins** é a maior distinção que o governo chileno concede às figuras que se destacam no campo das culturas, das artes e da ciência. Em seu discurso, o embaixador do Chile no Brasil lembrou os laços de amizade entre Jorge Amado e Pablo Neruda e ressaltou a contribuição do escritor baiano à literatura universal, bem como a sua presença nos movimentos de justiça social e em prol da democracia.

Quando do ato da entrega da condecoração, o presidente da Fundação Casa de Jorge Amado, Germano Tabacof, fez uma exposição sobre o papel da Casa de Jorge Amado na preservação da cultura baiana nas suas várias manifestações.

junho

Começou no **dia 1º** e vai até o **dia 31** de **agosto** na Fundação Casa de Jorge Amado o curso **Oficina de Pesquisa Oral**, ministrado pela professora Tania Penido, doutora em História Oral pela Universidade de Aix-en-Provence, França.

A Fundação Casa de Jorge Amado, a Associação Cultural José Martí-Bahia e o Fórum de Amizade e Solidariedade à Cuba promoveram na sede da Fundação Casa de Jorge Amado, **dia 8**, uma homenagem aos 65 anos de nascimento do líder revolucionário Che Guevara. O evento foi marcado pela apresentação do vídeo **Quando penso em Che**, dirigido por Jeane Minardi.

Após Salvador, o livro **Armarinho de Miudezas**, do poeta baiano Waly Salomão, editado pela Coleção Casa de Palavras, da Fundação Casa de Jorge Amado, foi lançado no Rio de Janeiro e em São Paulo. No Rio, o evento ocorreu em maio, na Livraria Marcabru, e em São Paulo, em junho, na Galeria São Paulo.

Nos **dias 14, 15 e 16**, estudiosos, intelectuais e religiosos estiveram reunidos no Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA) e Centro de Estudos Afro-Orientais discutindo a religiosidade popular. O **Encontro sobre Religiosidade Popular**, organizado pela Fundação Casa de Jorge Amado, CEAO, Fundação Cultural do Estado da Bahia, Centro de Educação e Cultura Popular e ICBA, foi composto de exposições em forma de painel, debates, mostra de vídeos e exposição de fotografias.

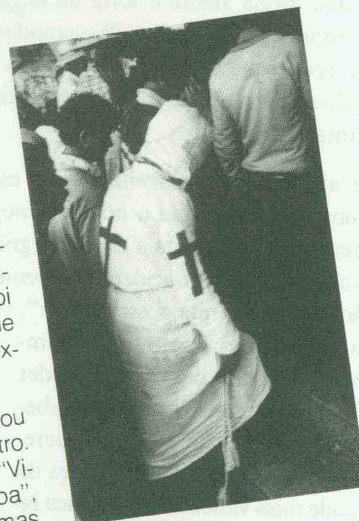
O professor Vivaldo Costa Lima realizou a conferência de abertura do encontro. Em seguida, foi aberta a exposição "Vi-va Nosso Senhor Bom Jesus da Lapa", do fotógrafo Adenor Gondim. Os temas discutidos foram "O Conceito de Religiosidade Popular", "Religiosidade Popular na Zona Urbana", "Religiosidade Popular no tempo de Antônio Consequente", entre outros.

REGISTRO



Uma exposição comemorativa aos 70 anos do artista plástico Mario Cravo, abrangendo pinturas, esculturas e desenhos feitos através de computação gráfica, e um show com o cantor e compositor Batatinha, **dia 17** marcaram a abertura da Galeria do Pátio, Pelourinho.

No **dia 21**, foi aberta a **Exposição Exus**, também de Mario Cravo, na sede da Fundação Casa de Jorge Amado, Pelourinho. Até o dia 18 de julho, poderão ser vistos desenhos, pinturas, além de algumas esculturas do artista, resultado de um trabalho de 40 anos em cima do tema. No mesmo dia de inauguração da mostra, foi lançado o número 31/32 da Revista **EXU**.



ESQUECIMENTO:

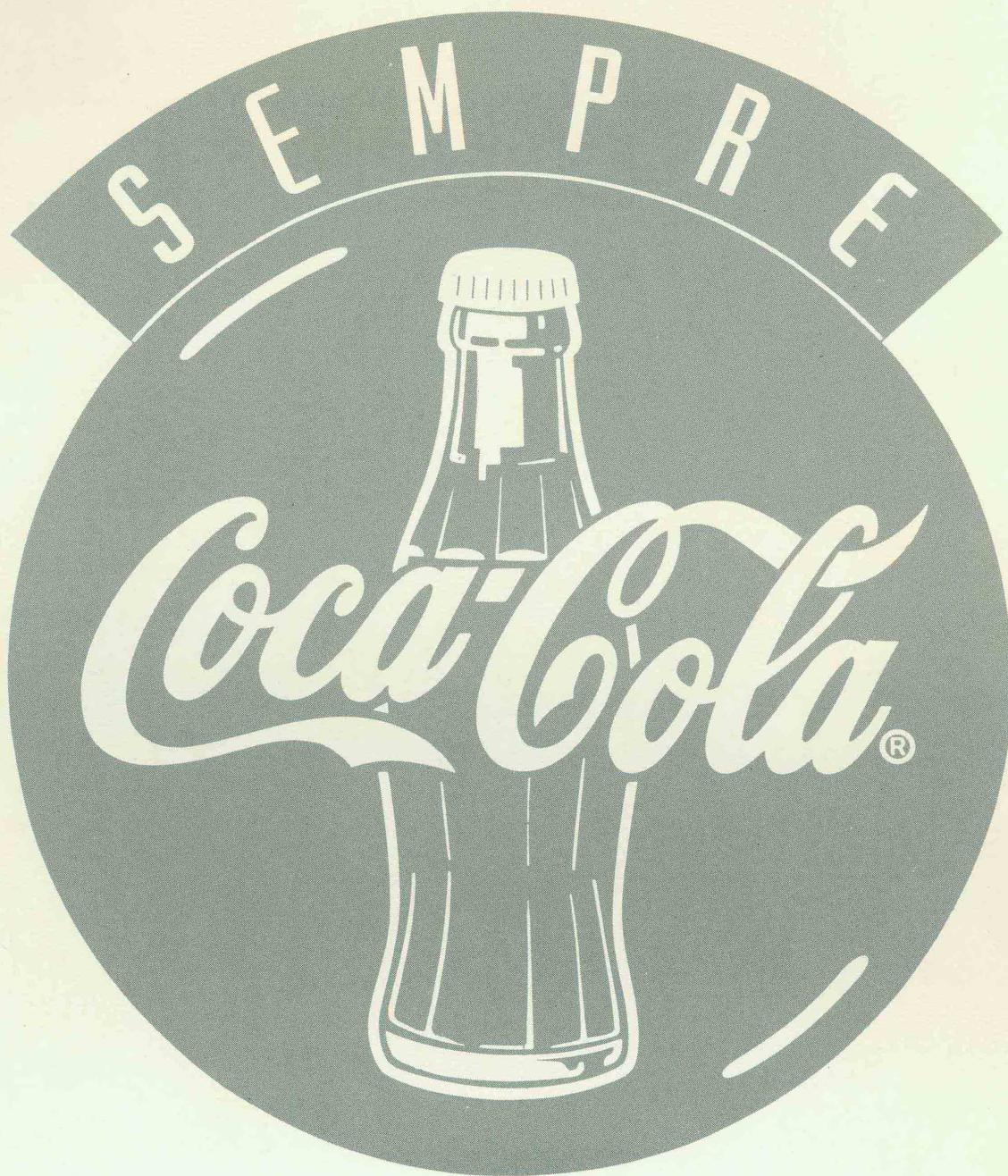
No último número da Revista EXU, não foi mencionado o nome do fotógrafo Adenor Gondim, autor das fotos não identificadas.



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.

A Programação da Fundação Casa de Jorge Amado tem Apoio Cultural





casa 17 de
PALAVRAS

nelson
cerqueira

a política
do partido
comunista
e a questão
do realismo
em jorge amado

Fundação Casa de Jorge Amado

casa 17 de
PALAVRAS

antonio
risério

**cores
vivas**

Fundação Casa de Jorge Amado

casa 17 de
PALAVRAS

haroldo
de campos

o sequestro
do barroco
na formação
da literatura
brasileira:
o caso
gregório de matts

2ª edição

Fundação Casa de Jorge Amado

casa 17 de
PALAVRAS

maria da conceição
paranhos

adonias filho:
representação
épica
da forma
dramática

Fundação Casa de Jorge Amado

casa 17 de
PALAVRAS

joão carlos
salles

**o claro e
o obscuro**

Fundação Casa de Jorge Amado

casa 17 de
PALAVRAS

mark j. curran

cuíca
de santo amaro
poeta - repórter
da bahia

Fundação Casa de Jorge Amado

casa 17 de
PALAVRAS

jefferson
bacelar

**gingas
e nós:**
o jogo do lazer
na bahia

Fundação Casa de Jorge Amado

casa 17 de
PALAVRAS

jerusa
pires ferreira

**armadilhas
da memória**
(conto
e poesia
popular)

Fundação Casa de Jorge Amado

casa 17 de
PALAVRAS

josé paulo paes

de "cacau"
a "gabriela":
um percurso
pastoral

Fundação Casa de Jorge Amado

casa 17 de
PALAVRAS

thales
de azevedo

**pragas
e chagas
na poesia
et coetera**

Fundação Casa de Jorge Amado

casa 17 de
PALAVRAS

waly salomão

ARMARINHO
DE MIUDEZAS

2ª edição

Fundação Casa de Jorge Amado

casa 17 de
PALAVRAS

judith grossmann
leticia malard
tania franco carvalho
josé aderaldo castello
milton hatoum

**o espaço
geográfico
no romance
brasileiro**

Fundação Casa de Jorge Amado

casa 17 de
PALAVRAS

eduardo i. cortinho

em busca da
terceira margem:
ensaios sobre o
grande sertão:
veredas

Fundação Casa de Jorge Amado

casa 17 de
PALAVRAS

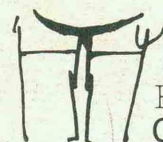
mário faustino

**evolução
da poesia
brasileira**

Fundação Casa de Jorge Amado

Coleção Casa de Palavras

Pedidos pelo reembolso postal ou cheque nominal
à Fundação Casa de Jorge Amado



Fundação
Casa de Jorge Amado

Largo do Pelourinho
Salvador / Bahia / Brasil
CEP: 40.025-280
Tel.: (071) 321-0070
Fax: (071) 321-0720

casal 77 de
PALAVRAS

nelson
cerqueira

a política
do partido
comunista
e a questão
do realismo
em jorge amado

Fundação Casa de Jorge Amado

casal 77 de
PALAVRAS

antonio
risério

cores
vivas

Fundação Casa de Jorge Amado

casal 77 de
PALAVRAS

haroldo
de campos

o sequestro
do barroco
na formação
da literatura
brasileira:
o caso
gregório de matts

2ª edição

Fundação Casa de Jorge Amado

casal 77 de
PALAVRAS

maria da conceição
paranhos

adonias filho:
representação
épica
da forma
dramática

Fundação Casa de Jorge Amado

casal 77 de
PALAVRAS

joão carlos
salles

o claro e
o obscuro

Fundação Casa de Jorge Amado

casal 77 de
PALAVRAS

mark j. curran

cuíca
de santo amaro
poeta - repórter
da bahia

Fundação Casa de Jorge Amado

casal 77 de
PALAVRAS

jefferson
bacelar

gingas
e nós:
o jogo do lazer
na bahia

Fundação Casa de Jorge Amado

casal 77 de
PALAVRAS

jerusa
pires ferreira

armadilhas
da memória
(conto
e poesia
popular)

Fundação Casa de Jorge Amado

casal 77 de
PALAVRAS

josé paulo paes

de "cacau"
a "gabriela":
um percurso
pastoral

Fundação Casa de Jorge Amado

casal 77 de
PALAVRAS

thales
de azevedo

pragas
e chagas
na poesia
et coetera

Fundação Casa de Jorge Amado

casal 77 de
PALAVRAS

waly salomão

ARMARINHO
DE MIUDEZAS

2ª edição

Fundação Casa de Jorge Amado

casal 77 de
PALAVRAS

judith grossmann
leticia malard
tania franco carvalho
josé aderaldo castello
milton hatoum

o espaço
geográfico
no romance
brasileiro

Fundação Casa de Jorge Amado

casal 77 de
PALAVRAS

eduardo i. cortinho

em busca da
terceira margem:
ensaios sobre o
grande sertão:
veredas

Fundação Casa de Jorge Amado

casal 77 de
PALAVRAS

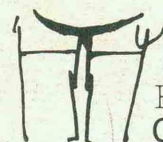
mário faustino

evolução
da poesia
brasileira

Fundação Casa de Jorge Amado

Coleção Casa de Palavras

Pedidos pelo reembolso postal ou cheque nominal
à Fundação Casa de Jorge Amado



Fundação
Casa de Jorge Amado

Largo do Pelourinho
Salvador / Bahia / Brasil
CEP: 40.025-280
Tel.: (071) 321-0070
Fax: (071) 321-0720

JURACI DÓREA



EXU

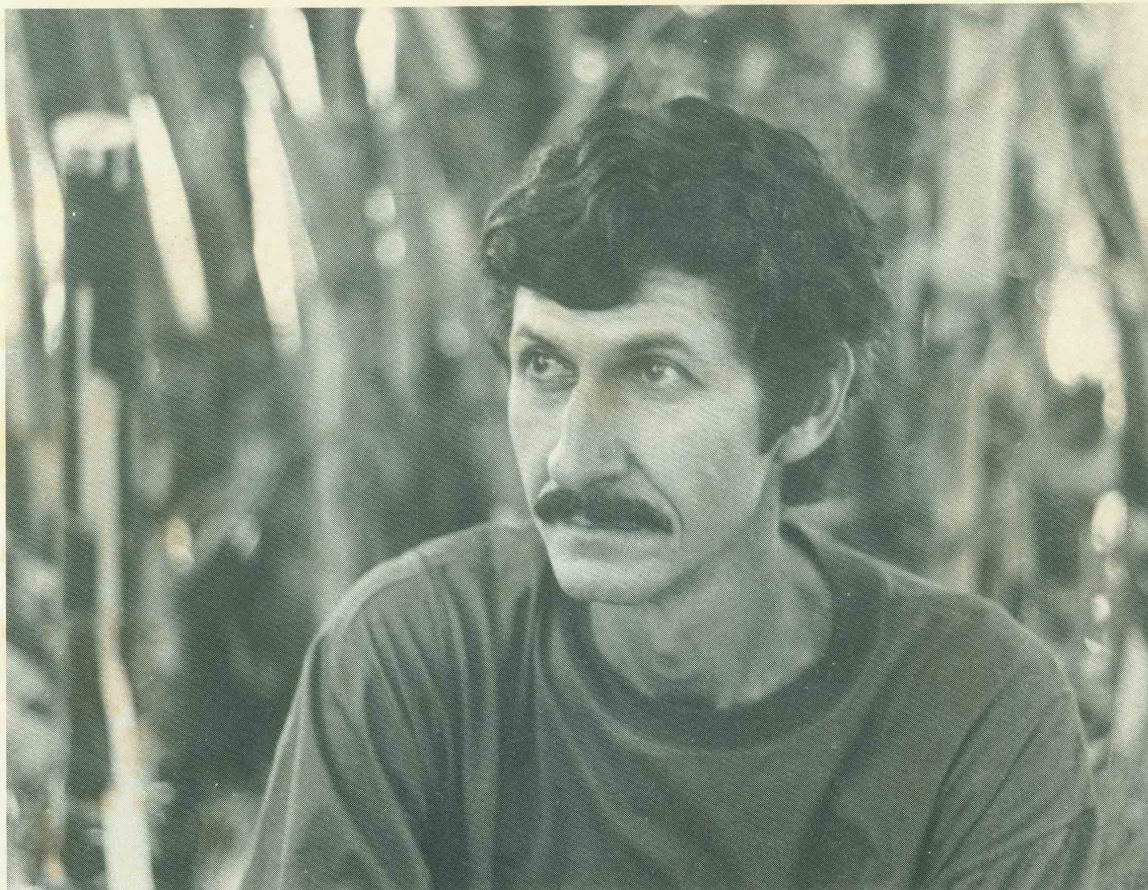
33



Fundação
Casa de Jorge Amado

Há na sua arte um relacionamento direto com sua gente, sua terra. O sertão. E dos romances, do cordel, dos causos, ele faz sua história em quadros de um Brasil que não é apenas litoral. E assim, Deus e o diabo na terra do sol, este sertão, escrito também por Glauber é uma terra onde *o diabo lá é bem diverso de outros diabos. É um diabo que não vomita fogo nem usa tridente nem dentaduras de ouro, chifres na testa, disfarce de roupa branca. É um diabo muito forte, demo que não existe, um diabo quando Deus se mistura com o diabo.* Assim é o sertão com suas umburanas, caatingueiras, jatobás, quipás, umbuzeiros, xique-xique, macambiras, mandacarus, um sertão de sol a sol, de gado magro, de gado morto no pasto seco. É desta flora e fauna que Juraci retira as varas e o couro, e desta paisagem faz o seu duplo — mostra o sertão no sertão a mostra. E é desta amostragem que podemos verificar toda sua história, e não poderia ser diferente com estas peças de couro em varas. O couro faz chapeús, selas, sapatos, jalecos, chibatas, perneiras. E não poderia ser diferente ver estas peças de couro em varas desaparecer minutos depois. E as varas servirem aos vaqueiros para amarrarem seus cavalos. Aí está a originalidade de Juraci. Sua arte do sertão ficar no sertão. Ser caçadora e caça. Ser fome e alimento. É o personagem sendo seu próprio narrador com sertão e sertanejo integrados neste diálogo que ultrapassa mero conceito estético, mesmo que o sertão vire mar e estas esculturas tenham sala na Bienal de São Paulo e representem o Brasil na Bienal de Veneza. O conceito estético do sertão, até quando?, continua sendo a seca, a pobreza, a miséria, e esta arte, popular em seus meios e materiais, traduz o confronto, afirma a denúncia, e diz do meio material cotidiano do sertanejo e do sertão da Bahia. Transformar-se em objeto poético não modifica que o couro é meio de vida e as varas a paisagem campestre do sertanejo. Transformar-se em objeto poético, couro e varas, apenas afirma: o sertão jamais é mar.

Juraci Dórea



Juraci Dórea nasceu em Feira de Santana, Bahia, 1944. Arquiteto diplomado pela Universidade Federal da Bahia, exerce sua profissão em sua cidade natal, onde reside. Como artista plástico, iniciou em 1962, na Biblioteca Municipal Arnold Silva, Feira de Santana. Possui inúmeras individuais e participação em variadas coletivas, destacando-se: IV e VII Salão Nacional de Artes Plásticas, MAM, Rio de Janeiro; 5º e 6º Mostra do Desenho Brasileiro, Curitiba, Artistas Contemporâneos da Bahia, MAC, São Paulo; XVI Salão Nacional de Arte, Belo Horizonte. Como prêmios teve como realce Bolsa Ivan Serpã, FUNARTE, e o da FIAT. Em 1982, teve uma sala na Bienal de São Paulo e em 1988 foi um dos representantes brasileiros na Bienal de Veneza, onde apresentou o Projeto Terra, criação de grandes esculturas em couro e madeira, veiculados no próprio ambiente, o sertão, que as inspirou, e de pinturas tendo como tema em seus quadros o sertanejo.

**PAU-BRASIL,
ANTROPOFAGIA,
TROPICALISMO E AFINS:
O LEGADO MODERNISTA
DE OSWALD DE
ANDRADE NA POESIA E
CANÇÃO BRASILEIRAS
DOS ANOS 60/80.**

CHARLES A. PERRONE

1993



Fundação
Casa de Jorge Amado


DOCUMENTO



Fundação Casa de Jorge Amado

Presidente
Germano Tabacof

Diretor-Executivo
Myriam Fraga

EXU Documento
Coordenação Editorial
Claudius Portugal

Projeto e Supervisão Gráfica
Humberto Vellame

Fundação Casa de Jorge Amado

Largo do Pelourinho, Salvador, Bahia, Brasil
CEP 40.025-280, tel.: 321-0070, Fax: 321-9586

PAU-BRASIL, ANTROPOFAGIA, TROPICALISMO E AFINS: O LEGADO MODERNISTA DE OSWALD DE ANDRADE NA POESIA E CANÇÃO BRASILEIRAS DOS ANOS 60/80.

— Não quero o reino dos céus:
só me interessa o que não é meu.
Caetano Veloso (1971)

Oswald de Andrade ocupa um lugar todo especial no cânone da literatura brasileira. A formação canônica ocorre com a recepção crítica acumulativa, com o julgamento relativo de autores e obras, e a presença deles e delas em práticas contemporâneas. No caso de Oswald, fato fundamental é a re-edição das obras nos anos 60 e o trabalho crítico paralelo de Haroldo de Campos e colegas. Dali parte a re-avaliação do papel de Oswald no Modernismo, como agente de ruptura estética, como estilista radical e como pensador cultural. No processo canônico também influi o impacto de autores e de suas idéias em gerações posteriores em termos de produção textual e de poéticas explícitas ou implícitas.

Assim, o extenso reconhecimento de Oswald no âmbito da lírica de 1960 para cá explica a solidificação de seu lugar no cânone. Pois os projetos dele, a *Poesia Pau-Brasil* e a antropofagia, são pontos de partida para discursos culturais chaves de nossos dias, na literatura e além. Ecos das metáforas oswaldianas centrais ressoam na MPB no *tropicalismo* de fins da década de 60, e em momentos privilegiados da canção de lá para cá, sobretudo no repertório de Caetano Veloso, que alguns consideram como a mais importante voz poética de sua geração. Quanto às variadas poesias e comentários críticos das gerações atuais, Oswald tem sido uma fonte básica. Na chamada *poesia marginal*, os ares oswaldianos são claros, se bem que a avaliação da qualidade do ar seja outra questão. Na produção de grupos mais “construtivistas” ou de *intermídia*, com certa herança da poesia concreta, a presença oswaldiana se verifica tanto na iconografia de textos visuais quanto nos dizeres de obras puramente verbais. Nesta esfera, as lições modernistas de Oswald se filtram mormente pelos olhos da crítica concretista. Entre os pólos de produção “marginal” e “construtivista” das décadas 70 e 80, e em publicações coletivas e individuais, o legado oswaldiano se percebe em atitudes e opções textuais como o coloquialismo, a condensação imagética, e a observação irônica da realidade nacional. Examinar e colocar em questão os mecanismos da recente produção lírica e signica ajuda na compreensão dos próprios modos oswaldianos.

A mais evidente instância do ressurgimento oswaldiano desde 1965 é o já famoso *tropicalismo*, um movimento de pouca vida mas de tremenda influência. Caetano Veloso e sócios fizeram uma revisão crítica da cultura brasileira através da canção e ampliaram os horizontes da música popular como modo “legítimo” de expressão artística. Elaboraram tanto a inovação da Bossa Nova quanto a Jovem Guarda, e na sua música experimental os tropicalistas aplicaram conceitos literários, a partir sobretudo da fonte oswaldiana de irreverência, justaposição e iconoclastia. As conexões entre o Tropicalismo e o Modernismo no início foram intuitivas, mas tornaram-se deliberadas via contatos entre músicos e críticos. Em artigos sobre os festivais da música popular brasileira de 1966 e 1967, depois publicados em *Balanço da Bossa*, Augusto de Campos primeiro usou os termos oswaldianos *deglutição* e *macumba para turistas* em discussões de novas músicas. Após ouvir “Alegria Alegria” de Caetano, Augusto o procurou para falar sobre os caminhos da música e da poesia. Na estimativa do crítico, a marcha liricamente implodida de Caetano era construída sobre a consciência verbal de um postulado crítico: liberar a MPB de um sistema de isolamento, solipsismo e preconceito nacionalista para criar condições de livre pesquisa e experimentação. Nas palavras de Augusto, tanto Caetano quanto Gilberto Gil, com “Domingo no Parque”, estavam a “oswaldianamente deglutir o que há de novo” na pop música internacional (i.e. Dylan-Beatles-o rock) e a incorporar tudo isto em novas idéias nacionais (A. Campos, 152-153). Caetano manteve contato com Augusto e os outros poetas do grupo Noigandres, que lhe apresentaram a poesia concreta, sua crítica literária,

e obras das vanguardas históricas, notadamente o caso nacional de Oswald de Andrade. As posturas e conceitos que enformam a escrita de Oswald vieram a influir no desenrolar do *tropicalismo* e no estilo composicional de Veloso.

Vendo as afinidades entre o que fazia Caetano e a obra de Oswald, Augusto caracteriza o disco de 1968 daquele como “oswaldiano, antropófago, desmistificador” (161). Com efeito, as canções de Caetano davam expressão a passagens chaves do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”: “A invenção / a surpresa/ Uma nova perspectiva... Ver com olhos livres... A saudade dos pajés e os campos de aviação militar... A floresta e a escola.” (8-9). Especialmente pertinente aqui é a fusão de elementos primitivos da cultura nativa com outros modernos. As canções de 1968 de Caetano raramente empregam a abordagem cubista sintética do verso *Pau-Brasil*, antes demonstram o uso calculado de linguagem coloquial, humor, e montagem de diversas imagens e referentes culturais. O mais importante talvez seja a veia satírica do novo repertório de Caetano, que lembra a revisão poética de Oswald da história sócio-cultural do país. Cabe Augusto aludir ao “Manifesto Antropófago” porque Caetano faz uma assimilação crítica de experiências estrangeiras — música anglo-americana e fontes “não-musicais”, como a literatura — visando sua re-elaboração em circunstâncias nacionais.

Duas faixas do LP de 1968 ilustram bem a comparação feita por Augusto de Campos. Primeiro “Paisagem útil”, que abre com a frase “olhos abertos em vento,” lembrando o Oswald de “ver com olhos livres,” embora Caetano não estivesse ainda familiarizado com o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” quando compôs aquela canção. Como um todo, a letra sintetiza rápidas percepções como se fosse através do “olho-câmera,” uma típica característica *pau-brasil* segundo a análise de Haroldo de Campos (“Poética”, 18-19). O elemento oswaldiano nesta letra se sente também na dicotomia estrutural desenvolvido/sub-desenvolvido e em imagens como “frio palmeiral de cimento,” que efetua uma metamorfose de flora tropical em imagem urbana de postes da light. A mais importante faixa do LP é a histórica “Tropicália,” alegoria da experiência cultural brasileira. Era “matriz estética do movimento” no dizer de Celso Favaretto (41) e “nossa primeira música pau-brasil” segundo Augusto (162). A música abre com uma montagem que evoca os trópicos, seguida de uma vocalização improvisada parodiando Pero Vaz Caminha, o que lembra já a primeira seção de *Pau Brasil*. Um detalhe de produção demonstra o parentesco intuitivo dos músicos com Oswald. O texto histórico da descoberta não figurava na composição, mas a improvisação bem que cabia e ficou na gravação definitiva. A letra de Caetano constrói um monumento simbólico dum país contraditório, com uma série de elementos em oposição, em vaivém cômico-séria. Cada refrão justapõe o arcaico e o atual num questionamento explicável em termos *Pau-Brasil* como a “floresta e a escola.”

O teatro daquele período também revive Oswald e tem impacto sobre a MPB. O acontecimento central de 1967 foi a encenação de *O Rei da Vela*. A produção marcou época e enfaticamente demonstrou a pertinência da visão de Oswald dramaturgo para aquela conjuntura. A extravagante direção de José Celso Martinez Correa acentuava a farsa do pensamento e do comportamento burgueses, extraindo os máximos efeitos do texto dramático original. A radical encenação talvez seja mais importante que o roteiro e foi uma das mais significativas manifestações extra-musicais do Tropicalismo, tido como uma consciência artística geral abrangendo o teatro e o filme. Mais tarde Zé Celso termina uma versão filmica de *O Rei da Vela* (ver *Tropicália 20 Anos*).

Pouco depois de compor "Tropicália", que tem esse caráter oswaldiano instintivo, Caetano viu uma apresentação de *O Rei da Vela*. Em entrevista, ele confirmou o impacto daquela experiência em suas composições subseqüentes e o quanto Oswald tinha a ver com o projeto tropicalista. As declarações a seguir marcam o momento em que o interesse em Oswald vira consciente e explícito: *Atualmente componho depois de ter visto "O rei da vela". ...Acho a obra de Oswald enormemente significativa. ...Fico apaixonado por sentir dentro da obra de Oswald um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas de estagnação, contra a seriedade... Todas aquelas idéias dele sobre poesia pau-brasil, antropofagismo, realmente oferecem argumentos atualíssimos que são novos mesmo diante daquele que se estabeleceu como novo... O Tropicalismo é um neo-antropofagismo.* (citado por A. Campos, 204-207) isto foi antes da institucionalização do *tropicalismo* com o álbum coletivo, ainda, em 1968, *Tropicália ou Panis et Circencis*. Este LP conceitual serviu de manifesto e principal produto do movimento. Poucas são as referências específicas a Oswald nas 12 faixas do LP. "Geléia Geral" de Gil e Torquato Neto, cita, entre muitas coisas, "a alegria é a prova dos nove" do "Manifesto Antropófago" e "Brutalidade jardim" do romance *Serafim Ponte Grande*, e alude ao manifesto na frase "roteiro do sexto sentido." A música "Batmacumba" de Gil e Caetano, chamada *anti-macumba para turistas* por Augusto, por sua vez, é tida por "proposta concreto-antropofágica" por quem mais profundamente estudou o movimento, Celso Favaretto (74-75). Se não na abundância das letras, a verdadeira conexão oswaldiana no LP está na inspiração dos tropicalistas, no seu espírito e objetivos.

Na análise de Antônio Risério, as táticas tropicalistas vieram dos Beatles, da Jovem Guarda, e da vanguarda concreto-eletrônica. A estratégia dependia do gigante da Bossa Nova, João Gilberto, e de Oswald. Este, *provocateur* modernista, dava muitas lições críticas: sobre o canibalismo cultural, o potencial artístico de explorar os estratos históricos super-impostos do Brasil, linguagem experimental em perspectivas urbano-industriais, o *ready-made*, e a criatividade de um povo

subdesenvolvido (*Expresso* 2222, 260-261). Sem esquecer a distância histórica que separa Oswald dos tropicalistas, nem as diferenças entre suas áreas de atuação, podemos dizer que certas bases da literatura de Oswald entram no tropicalismo: uma posição fundamental de ruptura, um depender da paródia das instituições e das normas, a conceptualização da apropriação e a justaposição polêmica de culturas estrangeiras e nacionais. Dentre os vários efeitos do Tropicalismo, a contribuição à re-leitura da história literária. Vinícius Dantas escreve da agitação tropicalista: “tudo isso foi aliás a primeira e retardada aceitação da radicalidade primitivista do Modernismo, festejada então por seus impulsos de vanguarda e agressividade (não mais, como era consenso, pelo prudente reconhecimento do processo construtivo deflagrado pela Semana e que deu os melhores frutos nos anos 30” (47).

Em verdadeiro estilo vanguardeiro, os líderes do *tropicalismo* o declararam já defunto após terem conseguido mexer com a cabeça dos outros. Embora sem movimento, uma linha oswaldiana continua no repertório de Caetano. Do exílio em Londres escreve em uma de suas cartas: “Não quero o reino dos céus: só me interessa o que não é meu,” emprestado do “Manifesto antropófago.” Na volta, o LP super-experimental de Caetano, *Araça Azul* (1972), foi qualificado por um crítico de “tropicalismo revisited... homenagem implícita aos poetas concretos, Oswald e Sousândrade” (Risério, “Nome”). O projeto seguinte do compositor fez a homenagem mais explicitamente. *Jóia* tem um par de faixas que celebram o legado: “Escapulário,” a abertura do livro *Pau-Brasil*, é musicado como sambão. A canção “Jóia” se toca, se me permitirem, num tempo musical *Pau-Brasil*. A música ironicamente contrasta urbanismo moderno e nativismo primitivo, isto ouvindo-se nas quartas paralelas vocais que assemelham um canto indígena. A letra é uma dupla foto Kodak devoradora:

*Beira de mar beira de mar / beira de mar na América do Sul
um selvagem levanta o braço / abre a mão e tira um caju
um momento de grande amor de grande amor
Copacabana Copacabana / louca total e completamente louca
a menina muito contente / toca a Coca Cola na boca
um momento de puro amor de puro amor*

A canção lembra Oswald na medida em que os constituintes líricos revelam parentesco específico com *Memórias Sentimentais de João Miramar*, fragmento 66 do qual começa “beirávamos em auto pelo espelho de aluguel arborizado das avenidas marinhas” para terminar dizendo “Copacabana era um veludo arrepiado” (42).

Vejamos ainda as circunstâncias do lançamento simultâneo de *Jóia* e o LP *Qualquer Coisa* em 1975. Para cada um, Caetano fez um *press release* em forma de manifesto. Brincando com a expectativa da crítica que procurava a cada passo uma nova etiqueta depois do tropicalismo, Caetano distribuiu os

textos sem indicar que se tratava de pseudo-manifestos de movimentos que não existiam. As duas declarações de princípios de Oswald, naturalmente, ressoam nestes documentos-deboche de Caetano. Com seu humor, fragmentos, e linguagem paradoxal, revivem o espírito do Modernismo oswaldiano no contexto da MPB anos 70. Com respeito à música dos LPs, um crítico alude a uma fonte evidente: "Nestes dois lançamentos, Caetano volta a ser um anti-estilista, antroPOPfágico, devorando tudo/todos ..." (Varela).

O repertório de Caetano de meados da década é, de certo modo, uma extensão do Tropicalismo, cujo impacto maior se fez sentir antes de 1970. Quanto à história cultural, o movimento foi extremamente importante para a apreciação do Modernismo pela geração jovem e para estabelecer vínculos entre MPB e literatura. Reconhecendo isto numa retrospectiva da poesia, o poeta carioca Armando Freitas Filho traça paralelos oswaldianos:

Também em 1968...explodia na Música Popular Brasileira o movimento tropicalista, que iria representar para as vanguardas o que o movimento antropofágico representou para o Modernismo de 22. A contra-revolução do tropicalismo procurava, no caos, trazer a arte brasileira para o seu chão, tal como pretendeu, anos antes, Oswald de Andrade. Tínhamos, então, toda uma geração voltada para a lição oswaldiana da retomada das "raízes", com a diferença, entretanto, de que os produtos não eram especificamente literários, mas interdisciplinados, um pau-brasil eletrificado, ligado na tomada dos amplificadores, um cafuné onde o poema se fazia não apenas na página, mas no papel da voz, no palco, sob o som estridente das guitarras. (89-90)

Operando na área da cultura de massa mas num novo nível de sofisticação, os tropicalistas praticaram uma inesperada modernidade e influenciaram poetas jovens orientados para a música. Uma observadora atenta da poesia dos 70 no Rio diz que muitos admiraram Caetano, "através de quem se lê Oswald e os concretos," e que "a música levou à poesia; não foi ao contrário" (Holanda). Na poesia de livro que emerge na esteira do Tropicalismo, durante a re-avaliação crítica de Oswald, a estética dele derivado constitui presença marcante. Os comentaristas da produção lírica invocam com notável freqüência o nome de Oswald e suas metáforas, que aparecem em análises específicas de poetas e de poemas. Armando Freitas Filho, por exemplo, fala da importância do Bandeira coloquial e de outros poetas modernistas no verso da virada da década, mas Oswald é favorecido; o poeta-crítico acha que o eixo Cabral/Drummond, dominante nos 60, começa a mudar com a re-edição de *Poesias reunidas de Oswald de Andrade* em 1966, quando "a virada para retomar a lição de 22 por um outro ângulo foi deflagrada. A 'escrita' começa a incorporar e tender mais para o *take*, 'corte' e montagem cinematográficos, estilisticamente falando, do que para a abordagem discursiva, linear e paulatina do literário. O poema-minuto, o poema-piada, relega-

dos ao esquecimento, muito por culpa da geração de 45, que tentou engravatar a irreverência de 22 e que ... a poesia concreta apertou o nó, com a sua ortodoxia formal, começam de novo a entrar em foco e em cena" (98). Isto dito, deve se lembrar que, enquanto o concretismo desencorajava a poesia discursiva, o grupo Noigandres desempenhou, com os esforços críticos e editoriais, importante papel no crescimento do interesse em Oswald.

A subjetividade da nova lírica dos anos 70 relacionável com Oswald já foi associada ao objetivismo e redução verbal próprios das vanguardas, dominadas pela poesia concreta. Por sua parte, Silviano Santiago colocou a seguinte hipótese para examinar este relacionamento de desenvolvimento: "Para determinar a situação atual da poesia jovem no Brasil, é preciso caracterizar primeiro como se deu a passagem de um domínio das vanguardas (Concreto, Práxis, Processo etc.) para a abertura dada por Oswald de Andrade" ("Assassinato", 179). Para compreender os textos de meados de 70 teria que caracterizar o "*deslocamento* e a *reviravolta* geral que se operam na concepção que se tinha do poema (do discurso, ou do não-discurso poético)" ("Assassinato," 180). Esta poesia nova dava valor às experiências da via real e se destinava a um leitor mais comum. O livro típico do período conteria poemas curtos, epigramáticos, irônicos, atitudes coloquiais, e um fraseado combinatório que lembra os fragmentos de Oswald. Nesta discussão, Silviano distingue os poetas "marginais" daqueles que repudiam a sintaxe não-linear e se preocupam com a *mise-en-page*, que veremos mais adiante. Numa discussão relativa à prosa experimental, o crítico se vale de comparações entre Oswald e Mário de Andrade para caracterizar as práticas anti-normativas de autores como o jovem Waly Salomão. A prosa dele se centra na linguagem e tem um viés teórico em favor do "arrojo cubo-futurista de Oswald de Andrade," distante do interesse de Mário em "uma possível gramatiquinha do falar brasileiro." Vê-se, enfim, a obra genericamente-ambivalente de Waly na linha das *Memórias sentimentais de João Miramar* ("Abutres" 131).

A poesia de Francisco Alvim é sintomática da transição dos 60 para 70, pois exhibe certos traços neo-oswaldianos num estilo misto. O falecido Merquior percebeu uma maneira de representação peculiar em um poema central: "Paralaxe" é um poema em planos múltiplos, onde o tom confessional mais vincado convive com alusões magi-cósmicas 'antropofágicas' e com flashes 'objetivos' diretamente importados do capitoso capítulo vícios e costumes do Brasil" (77) Nos textos de Alvim e dos outros poetas jovens ditos "marginais" dos 70, ritmos vários veiculam uma linguagem geralmente irreverente, "que passa por Gregório de Mattos, Oswald de Andrade, tropicalismo, kitsch, contracultura etc.," nas palavras de Heloisa Buarque de Holanda e Antônio Carlos de Brito, o Cacaso (82). Os poemas deste marcam as preferências de uma geração. O seu livro *A palavra cerzida* (1967) "é declaradamente tributária ... do Modernismo" conforme Mer-

quior, e o *Grupo Escolar* (1974) “[é um] livro em que o título parece ser uma homenagem ao *Primeiro caderno de aluno de poesia* na opinião de Freitas Filho. Este tipo de observação crítica da produção recente recorre constantemente nos últimos vinte anos e é testemunho dos interesses de escritores e dos modelos que respeitam.

Um dos aspectos que marcam a “poesia marginal” é a imediatez de sua subjetividade, incluindo as reações a conjuntura histórica. Aqui também pode detectar-se uma conexão oswaldiana. A sombra da ditadura define o início da década de 70. Era então que o Modernismo ganhava, conforme Vinícius Dantas, uma dimensão mais popular e menos literária, “a partir do cinqüentenário da Semana de Arte Moderna, festivamente comemorado pela ditadura militar.” O nome de Oswald irradiava uma aura de inconformismo que funcionava como antídoto contra a censura, a cultura oficial e a falta de perspectivas políticas e culturais. Além disto tudo, Oswald [t]inha a vantagem de ser o tótem vanguardista oficial e oficiante” (47). Benedito Nunes também ligou tons poéticos e opções estilísticas de poetas como Alvim e Cacaso à atmosfera dos *anos negros*: “Assim aparece a invariante acre do exílio interno duma geração marcada pelo sofrimento, que se daria totalmente ao subjetivismo romântico se não tivesse aprendido de novo, revalorizando Oswald de Andrade, as dissonâncias e o humor.” (74).

Ao humor dissonante se deve, certamente, parte da agressão anti-autoritária de “Papo de índio” de Chacal (20):

*Veiu uns ômi de saia preta
cheiu di caixinha e pó branco
qui eles disserum qui chamava açúcri.
aí eles falarum e nós fechamu a cara.
depois eles arrepetirum e nós fechamu o corpo.
aí eles insistirum e nós comemu eles.*

A inspiração oswaldiana aqui é patente e leva naturalmente a esta interpretação de Cacaso: “o civilizado e colonizador é tematizado pela linguagem de quem o devorou, e que encarna, em ato, o modo de falar e de ver do primitivo, configurando um ritual completo de antropofagia” (Brito 42). Este poema é, a meu ver, único na produção do tipicamente auto-produzido “marginal” Chacal, que apareceu originalmente na *Navilouca*, publicação pos-concretista de caráter inter-semiótico. A novidade deste poema de Chacal leva à necessidade de criticar a “poesia marginal” segundo sua digestão do Modernismo agressivo. Os próprios parâmetros oswaldianos usados para qualificar a textualidade marginal podem usar-se para sugerir suas limitações. Um poeta contemporâneo mais severo diz

assim: "... POESIA MARGINAL, estabelece como paradigma do fazer poético, o fácil, o diluído, que lê de forma reduzida e facilitada a obra de Oswald de Andrade ... Marginal não existe enquanto movimento de ruptura, armação de novos modelos de sensibilidade." Metaforicamente falando, este verso jovem se torna "uma antropofagia banguela" (Bonvicino, "Marginalidade").

Há de se perguntar: de que maneira faltava a alguns jovens poetas dos 70 uma denteição mais incisiva? Como é que deram a Oswald uma leitura incompleta ou transferiram parcialmente sua visão? Uma metáfora fotográfica descritiva empregada por Freitas Filho sugere parte da resposta: Ele diz: "A poesia brasileira que no Modernismo apelou para a Kodak para descobrir os instantâneos da vida, hoje realiza o poema-polaróide, de revelação instantânea e 'elabora' um estilo e uma estética do inacabado, do 'surpreendido' pelo acaso da interferência do poeta" (113). Seguindo isto, se poderia dizer que a fascinação com o *flash* e momentos potencialmente reveladores talvez impliquem a falta de tempo para revelar a imagem ou para distinguir o *ready-made* de impacto do meramente circunstancial. Os poetas "marginais" talvez confundam a informalidade com a estilização e a experiência vital com material literariamente aproveitável. Assim, a organizadora de uma conhecida coleção de verso 70 re-pensa, via um autor específico, um fator chave:

"...quando me referi na introdução à antologia 26 Poetas Hoje a uma retomada do coloquial de 22, acredito que não havia entendido então o que significava, em seus aspectos fundamentais, esse binômio arte/vida. Para Oswald de Andrade, a interferência do coloquial no literário era, sem dúvida, um procedimento ainda, e por excelência, literário. Para [o poeta marginal] Charles... é a poetização de uma vivência, é a poetização da experiência do cotidiano..." (Holanda, *Impressões* 101).

Os elementos empíricos, coloquiais e do *ready-made* entraram no mundo poético de Oswald através de um processo de seleção e de naturalização interna, isto é, justificado pela natureza da obra. As dúvidas acerca da lírica "marginal", evidentemente, derivam de uma percepção do colapso deste processo seletivo e um conseqüente depender da naturalização externa, isto é, do mundo real e não do fictício próprio da literatura.

Vinícius Dantas elabora as diferenças entre o Oswald-fonte e o Chacal como representante da sensibilidade "marginal" que se apóia naquele mestre. A desinibição de Chacal resultaria de uma aplicação ingênua da *Poesia Pau-Brasil* à experiência própria: "o poema-minuto foi interiorizado como subjetividade." No jovem, técnicas axiais cubistas da poesia de Oswald, como a observação metonímica e a montagem, se naturalizam mundanamente, num sentido literal. Assim, não mais constituem processos estilísticos de estranhamento, como nos anos 20, mas componentes de espontaneidade do poeta. Tal naturalização do cotidiano,

com seu sabor populista, tem a grave desvantagem de expelir o elemento utópico do construtivismo de Oswald. A beleza da poesia primitiva de Oswald está no fato de ele ter colocado o processo — as técnicas de fazer e construir — acima de fazer observações sobre o mundo real. Além disso, o fazia em um mundo não-familiarizado com essas mesmas técnicas e a modernidade delas parece, então, excêntrica. O artifício da *Poesia Pau-Brasil* permitia a apresentação do encanto arcaico dum Brasil pitoresco para idealizar uma modernidade virtual e lúdica. Esta modernidade, nascida do choque e do contraste, revelava uma mitopoética e a projetava virtual e utópica. O Brasil, para usar o termo russo-formalista, era “estranhado”, e Oswald achava traços modernos melhores que os da metrópole. Sua famosa “contribuição milionária de todos os erros” não era impecilho mas “um desejo desrepressor, um programa de vida e beleza, um ideal positivo” (47-48). Essa visão de Dantas pode ser até um pouco generosa para com Oswald, mas certamente faz pensar na validade dos paralelos de hoje.

Com este pano de fundo, pode alegar-se que Chacal e contemporâneos não revelam o mundo com a técnica. Se há fragmentos ou frases truncadas, ou a montagem se usa, o motivo é mimético; é porque o mundo *é assim*. Os poetas “marginais” não tem um ideal comparável ao de Oswald; eles se deram “à materialidade do dado vivido ou registrado” (Dantas 48). Em vez de filtrar fenômenos ou de refletir intelectual ou ideologicamente, Chacal e companhia vão à fala, às atitudes, às coisas que estão aí. Finalmente, o discurso “marginal,” com sua ênfase na linguagem reles em circunstâncias individuais, não compartilha uma das chaves da poética de Oswald: a criação dum *sistema* de tomadas breves, flashes, citações etc. organizado em seqüências. O circuito integrado dos manifestos e da *Poesia Pau-Brasil* — sejam históricas, geográficas ou de desenvolvimento — levam muito mais corrente elétrica que o montante de passagens isoladas e de poemas. Nos termos mais fundamentais, em Oswald há uma estrutura maior, nos marginais não.

O outro pólo da nova poesia brasileira 70/80 é a produção pós-concretista de versejadores mais “construtivistas” e dos que fazem a chamada poesia visual. Uma vez que certas atitudes meio “anárquicas” informam algo desta produção, as distinções entre ela e o “marginal” nem sempre são perfeitamente claras. Até no volume IV da história da literatura brasileira, um conhecido historiador se confunde ao escrever: “A década de 70 assinala, no domínio da poesia, a reposição, na esteira do pós-tropicalismo, do clima antropofágico de Oswald de Andrade, cuja ação como precursor das vanguardas, vinha sendo alardeada pelos concretistas” (Moisés 529). Este autor menciona o “marginal”, a atmosfera de ‘22 e o coloquialismo, mas cita como publicações exemplares *Navilouca*, *Código*, *Muda* e *Qorpo Extranho*, que não integram o rol da bibliografia do verso subjetivo criticado acima, mas da “criação intersemiótica”, que freqüentemente inclui a

produção tardia dos poetas concretos. Sejam quais forem as imprecisões do enfoque histórico recente, um clima sintomaticamente oswaldiano tem de fato existido.

Em publicações coletivas dos 70 e 80 no Brasil inteiro, o legado de Oswald se celebra em artes gráficas e textos vários. Há numerosos exemplos na galeria. Os primeiros dois números de *Artéria* (São Paulo), por exemplo, têm peças notavelmente oswaldianas. No primeiro, aparece de Gabriel Emídio Silva “amor/humor: o máximo do mínimo”, crítica criativa de quatro páginas, com evidentes dívidas com Haroldo de Campos, do poema mais curto de Oswald. O segundo, que vinha numa sacola de plástico, incluía “d”, um curioso convite

d

pedro tavares de lima
régis rodrigues bonvicino
1975

oswald

andrad

“Eu respondo: V. Excia.
está muito atrasado. Em
nossa era de devora-
ção universal o proble-
ma não é a massifica-
ção, é a morseficação.”

cidad d

idd d

oswald



Sob as ordens de mamãe
ou
Miramar Miramãe
Edgard Braga

AH!
mor umor

de Pedro Tavares da Lima e Régis Bonvicino. De maneira parecida, *Através #1* traz um desenho de Edgar Braga, com o título “Sob as ordens de mamãe ou Miramar Miramãe”, sendo a primeira frase sub-título das memórias de Oswald.

Noutro caso, tanto a poesia concreta como os manifestos de Oswald foram inteligentemente parodiados por Glauco Mattoso nos seus "periódicos poéticos" caseiros *revista dedo mingo* e *jornal dobrádil*, que Augusto de Campos caracterizou como "herdeira da *Revista de Antropofagia*". O melhor dos pastiches e plágios-brincadeira de Glauco Mattoso tornou-se antologia. A importância da informação

REVISTA
dedo mingo
JORNAL DOBRÁDIL



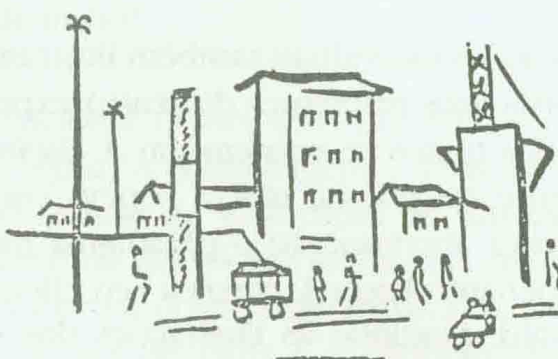
- Son esses los
comunas que quierem
tomar conta do mundo?
Que quierem dirigir
el mundo? E non
sabem cagar! A
privada está lhena
de porqueria porque
non sabem tirar la
corda! Quierem organi-
zar a tierra e non
sabem cagar!

de vanguarda neste jornalismo lúdico-lírico se faz evidente na capa, para a qual foi apropriado um desenho de Oswald pelo argentino Hermenegildo Sábat, originalmente feito para o jornal *Opinião* (1981).

Fora de São Paulo, nas páginas de publicações efêmeras e mais regulares há bastante oswaldiana digna de atenção. Do Rio, *Gandaia* #7 (1981) mostra um texto-manifesto e uma imagem "iluminadores" em "Postes da Light", rúbrica

Slogan. Provérbio da era industrial. Quem não se comunica se estrumbica. Atetando as formas da poesia mais criativa. "Só o incomunicável comunica". Interpenetração. Sabedoria popular. Mini estrutura pensante. Polivalente. Mais vale o feitio que o pano. Tecnologia avançada. Dissonante. Via satélite. A fala. Primeiro gesto da vida. Mamãe quero leite. Lição da nifestos oswaldianis. Sintéticos. tempo. "Uma clame produzindo torres". A alegria nove. As três mune Araxá. Beba cías valiosas guaranos vasos. Pílulas. mostra desbota. se perde a sopa. s l o g a n s - mando um corpo à velocidade da Enzimas. Bate a dente. Hapiness is ma quente. Poesia janeiro a janeiro o banqueiro. Das gentes. "Ressaltar taz, que há na Maiakóvski. A

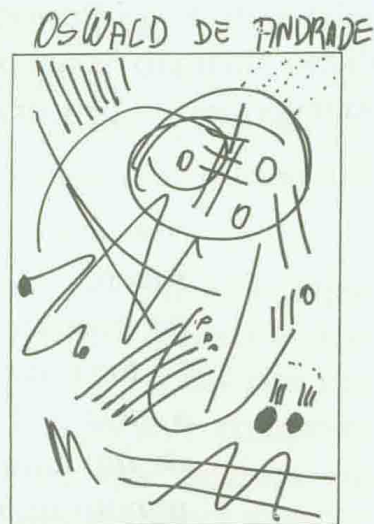
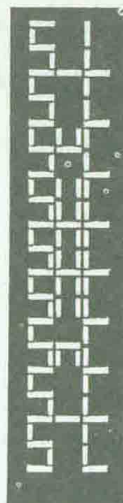
POSTES DA LIGHT



Iha mouca? Silêncio. Ausência acesa. Feroz. A má palavra fere mais que a espada afiada. Desenho exato. Rigoroso. Alquimia do verbo. Tecer. mais vale a prática que a gramática. Dinamitando despotismos. Sem papas na língua. Órgão da deglutição. Da degustação. Anda em capa de letrado muito asno disfarçado. Brutalidade. Faca amolada. Massa. 'Biscoito fino. Dança poética contra todas as fardas literárias.

poesia e dos madianos. Prover- Adequados ao nova escala: o re- letras maiores que é a prova dos lheres do Sabo- Coca Cola. Essên- dam-se em peque- Fazenda muito à Da mão à boca Provérbios- antislogans for- vivo que se recria luz. Proteínas. língua onde dói o a warm gun. Ar- das passeatas. De dinheiro é do necessidades ur- o berrante de car- palavra". Exigia palavra louca ore-

SE O LAR DE TARSILA
VACILA
É PELO ANGU
DA PAGU



tirada da *Poesia Pau Brasil*. O precário Paranga de Salvador pega emprestado um desenho de Pagu, o qual integra uma seqüência cartunística autobiográfica, e acrescenta palavras referentes ao relacionamento com Tarsila, pressupondo certa

familiaridade com a biografia de Oswald. *Código* — a mais importante de todas as publicações de criação intersemiótica — já tinha publicado anteriormente a seqüência completa descoberta por Augusto de Campos. Em 1981, *Código* lança uma outra seqüência, desta vez um portfólio de dezessete folhas de desenho com texto; trata-se do para-espírita “Oswald psicografado por Décio Pignatari”.

Em Brasília, *Bric a brac #2* (1986) visa a levantar um espírito modernista com a *carioca* subterrânea Maira Parulla e seu, “primeiro caderno da aluna de poesia”, páginas com ecos de Trotsky, Pagu e o parceiro dela dos anos 30. Em representações gráficas, um excelente exemplo de deglutição recente é o sul-sol-sal “totem américa/via oswald”, de Alonso Alvarez, da Primeira Mostra de Poesia Visual de São Paulo (1988), publicada pela Livraria Arte Pau-Brasil. A existência desta série seleta confirma o lugar canônico de Oswald, demonstrando seu impacto na criatividade numa esfera específica.

Muitas publicações individuais também ilustram a vitalidade do legado Oswald. Ele é um dos principais referentes do teatro experimental do paulistano José Roberto Aguilar, cujos textos se reúnem em *A Divina Comédia Brasileira*. Não se trata propriamente de poesia, mas a “ópera conceitual” intitulada “O circo antropofágico” invoca abertamente o paradigma modernista. Por sua vez, o “Artaud no Brasil”, super intertextual, chega a seu climax pouco convencional com a chegada de Oswald. Aludindo às ilustrações dos seus livros de poemas, um desenho abstrato dele é colocado acima de rabiscos do jovem autor e do personagem crítico de teatro.

Semelhante é o que faz o poeta Luis Turiba, que constrói um *poema-piada* de sete partes chamado “Clube do ócio” baseado no tema de Macunaíma “Ai! que preguiça” e em quatro excertos do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. Estilemas seletos de Régis Bonvicino exibem uma dívida maior para com o modelo oswaldiano. No texto de um poema de 1983, Régis interpreta um momento do “Manifesto Antropofago” à procura de um *insight* contemporâneo:

oswald de andrade
sugere
no manifesto antropofágico
(ó lua nova)
a idéia
de um mundo não datado
minuto mútuo
tempo composto
gema gêmea
de um outro

Num poema contíguo, o jeito anedótico e o nativismo evolucionário de *Pau-Brasil* se adotam num texto que o autor chama de palinódia (mea culpa):

vingança de português

o português plantou
um pé de ipê
na calçada do prédio

no dia seguinte
os transeuntes desfolharam o ipê

indignado
o português não teve dúvida
— é coisa de índio!

Realça-se o caráter intencional desses dois poemas ao serem colocados face a face no livro *Sósia da cópia*. A homenagem a Oswald está tanto no re-pensar uma idéia do manifesto quanto na estilização de um incidente lírico. No livro subsequente *Más companhias*, Bonvicino inclui uma seqüência de breves poemas inspirados em *Pau-Brasil* e sua observação irônica da terra nativa. Um exemplo é “brasil” que reza — “o sol de cima é o dinheiro/do sul” — que tem uma clara alusão ao poema de Oswald “Hip Hip Hoover” (“América do sul/sol/sal...”), e assim relaciona o tema do imperialismo às estruturas nacionais internas. Também pertinente é o *poema-minuto* “políticos”: “usam terno e gravata/no corpo/e na língua” — Este tríptico foi na verdade inspirado pela tradução de Augusto de Campos de um poema cáustico de e.e. cummings, mas lembra Oswald na fragmentação do discurso da descoberta. Um terceiro exemplo é “de manhã”:

“entre dois edifícios/ da avenida paulista// um fio de sol/ dissolve o frio” — Esta é uma micro-realização de uma geometria urbana da imagética, no plano do “turismo e lirismo visual” que Jorge Schwartz (168 ss.) estudou em Oswald e no argentino Girondo.

Os textos do recém-revelado poeta Horácio Costa podem ser comparados aos de Oswald pela seqüencialidade, pela ambigüidade de gênero e pela aguda consciência nacional-cosmopolita. O livro *dos fracta* foi citado por um Severo Sarduy entusiasta mesmo antes de sua publicação. A coleção é composta de 54 poemas carnavalescos de três versos. Densos poemas que operam em vários níveis, exibindo múltiplas línguas, extenso diálogo com a literatura mundial e brasileira, e paradigmas de viagem que ecoam *Miramar*. No *Fracta* III, “Negra Mina”, vem à tona o elemento oswaldiano na fórmula original de Horacio Costa: *Da história saem: carvão e qualquer história. Abelha e aranha se conciliam na*

hulha. Zumbem, tecem, anti-metódicas. Click! 'Metáfora lancinante', pensou o legionário. A mulata desfilava fantasiada de galáxia. Mutchu cósmica darling. (66). São do mesmo Horácio Costa *THE VERY SHORT STORIES*, micro-narrativas poéticas. O número XIII integra um diário de viagem intertextual cujo título, "El Durazno", remete ao *Serafim* e seu veículo utópico. As últimas linhas são enfáticas; saúdam Oswald e sua visão de espírito aberto e implicam a relevância atual e futura dos modelos anti-normativos e festivos: "Todos os mundos foram descobertos por um esforço coletivo. Esta bacanal a bordo não pode terminar. Não, nunca" (27).

Com esta evidência, deixamos a poesia para voltar à música. A confirmação de Oswald tem sido mais constante na área literária, mas os ecos de seu Modernismo ainda chegam à música popular depois dos usos pós-tropicalistas de Caetano. Marcus Vinícius é dos poetas-compositores dos anos 70 que demonstraram verve literária (ver Perrone 119-146). A variada inter-textualidade deste artista abrange interessantes momentos oswaldianos. Em "Trem dos Condenados", o compositor inclui numa letra feita de alusões a linha "lá fora o luar continua", do primeiro poema da seção "São Martinho" da *Poesia Pau Brasil* (98). E a canção "Falido Transatlântico" (1980) se baseia em uma linha da última cena de *O Rei da Vela*: "Milhões de falidos transatlânticos!" (120). Dentre as mais recentes instâncias notáveis do som "antroPOPfágico" há "Talismã", tema-título de um LP de Bethânia, com música do Caetano e letra de Waly Salomão. No texto fala um "eu poético" meio literário, que começa: *minha boca saliva porque tenho fome/ e essa fome é uma gula voraz/ que me traz cativo atrás do genuíno grão de alegria/ que destrói o tédio*. As últimas duas linhas aludem aos poetas concretos do grupo Noigandres. Mais pertinentemente, a metáfora inicial de fome representa um apetite lírico reminiscente da deglutição oswaldiana. É com estas alusões literárias que a canção constrói sua postura de curiosidade e o desejo de renovação. Outra referência musical a Oswald é a leve composição "Pau Brasil" de Francis Hime e Geraldo Carneiro. Um ato de dentição praticado por um nativo, seguida de uma frase repetida, sugere o primitivismo de Oswald em liga com Gertrude Stein:

Era uma vez/ Uma floresta/ Cheia de festa/ E balangandã/ Na noite fresca/ Carnavalesca... Um belo dia/ Uma menina/ Achou no mato/ Uma maçã/ Olhou a fruta/ Meio de banda/ Como se fosse/ Coisa malsã/ Deu uma dentada/ Meteu o dente/ e de repente/ Tchanchanchanchan/ Ouviu na mata/ A voz possante/ E extravagante/ Do Deus Tupã/ Que então lhe disse/ Mas que tolice/ Minha menina/ Minha cunhã/ Uma maçã/ É uma maçã/ É uma maçã/ É uma maçã...

Finalmente, há um exemplo oswaldiano até na música da geração rock; é a musicalização de Cazuza da "Balada do Esplanada". O que ele faz com o poema de Oswald lembra, em certa medida, a nossa leitura dos poetas "marginais".

A gravação é um blues acústico simples. Ela pode ser apreciada por seus próprios méritos, mas não convida uma interpretação como exemplo de *antropofagia* musical. Versos são cortados do poema original e re-estruturados no molde de uma letra pop convencional com pouca atenção aos aspectos lingüísticos em si. Claro, a canção saúda a memória de Oswald, mas a versão de Cazuza chega a desativar um aspecto central e musicalmente pertinente. A simplicidade do poema de Oswald engana. Haroldo de Campos já notou que ele constitui “uma paródia às baladas tradicionais, a arte dos menestrelis. O.A. enfatiza-a exigindo que certas palavras sejam pronunciadas a maneira lusitana”. Uma audição cuidadosa não revela intenção paródica por parte de Cazuza. Em vez de cantar “P’ra m’inspirar” do original, ele canta “pra respirar”. Elimina outras vogais fracas e linhas inteiras do original, a saber: *Eu qu’ria/ Poder/ Encher/ Este papel/ De versos lindos/ É tão distinto ser menestrel// No futuro/ As gerações/ Que passariam/ Diriam/ É o hotel/ Do menestrel*. A canção pode ser bem sucedida em outros níveis, mas do ponto de vista músico-literário, pode se dizer que o gesto de Cazuza não produz novos efeitos estéticos notáveis. Esta utilização de informação musical do estrangeiro e literária nacional é isolada e mimética; não chega a ser como o estranhamento bem digesto característico do tropicalismo.

Não admira que seja precisamente com Caetano Veloso que chegamos a fechar o presente balanço da presença de Oswald na atualidade lírica. O show e álbum de 1989 de Caetano se chama *Estrangeiro*. Tanto o espetáculo quanto o LP usam como suporte visual primário o cenário pintado por Hélio Eichbauer para a encenação em 1967 de “O rei da vela”. Trata-se de uma vista multi-cromática da Baía da Guanabara. Como em “Febril” de Gilberto Gil de 1985 — onde a voz lírica se imagina como “mil troncos de árvores velhas ...de pau brasil”, a nova canção de Caetano e sua escolha cênica, sem intenção explícita, remetem à carnavalização do teatro dos anos 60, a música do tropicalismo, e aos encontros artísticos com Oswald de Andrade mais significantes dos últimos 25 anos. Encontros que, por sua vez, ocasionaram novas missões e lições líricas. Caetano e seu projeto tropicalista ainda são os melhores termos contemporâneos de comparação com o que representou o modernista Oswald de Andrade. O alinhamento inicial de Caetano foi intuitivo, como Augusto de Campos viu, e a associação subsequente foi apropriadamente “digestiva”, um processo de absorção e reflexão de parte dum artista que compreendeu as lições de Oswald e outros inventores.

Certos momentos da recente poesia revelam uma dose sadia de Oswald, em termos de apreciação e adaptação. Outras instâncias, talvez mais numerosas, sugerem que sua radicalidade modernista não é tão facilmente absorvível ou transferível a estas décadas posteriores, que algumas pessoas chamariam de pós-modernas. Oswald manifestou *intuição infantil*; alguns que partiram daí parecem incorporar o infantil sem ter o dom da intuição ou conseguir a difícil mistura

dos dois. Oswald agiu a favor do vernáculo em relação às antiquadas normas literárias e sócio-culturais. Armou um esquema novo de paginação e sátira. Posturas coloquiais, lacônicas ou irônicas na poesia recente podem endossar aspectos de sua produção. Mas faltou em tantos casos seqüenciar ou aplicar artifício de maneira comparável. A complexidade da simplicidade de Oswald se destaca frente à muita lírica recente que parece adotá-lo como modelo. Oswald de Andrade, mais do que qualquer outro poeta modernista brasileiro, tem que ser lido via seus recursos, especialmente a seqüência histórico-geográfica. Nossa apreciação de artistas da palavra recentes que buscam em Oswald alguma coisa, pode ser afetada pelo grau de compreensão deles da distinção de Oswald. Os pontos de comparação qualitativos, estruturais e conceituais entre a poesia dos anos 60 a 80 e o lirismo *Poesia Pau-Brasil/antropofagia* serão, no fim das contas, mutuamente esclarecedores. Seja qual for a medida, a lírica recente afirma enfaticamente o lugar especial reservado para Oswald de Andrade na literatura brasileira.¹

¹ Este trabalho integra uma série internacional que celebrou em 1990 o centenário do nascimento de Oswald de Andrade. Esta versão foi apresentada na Fundação Casa de Jorge Amado em 24 de outubro de 1991.

BIBLIOGRAFIA

- Aguilar, José Roberto. *A Divina Comédia Brasileira*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1981.
- Andrade, Oswald de. *Poesias Reunidas*, vol. VII das *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- . *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Vol. VI das *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- . *Memórias Sentimentais de João Miramar/ Serafim Ponte Grande*. Vol. II das *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- . *Teatro*. Vol. VII das *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- Artéria* #1 (s/d, c/ 1975, #2 (s/d, c. 1977).
- Através* #1 (s/d, c. 1976).
- Bonvicino, Régis. "A marginalidade circunstancial". *Folhetim* #267 (28 fev 1982) p. 5.
- . *Sósia da cópia*. São Paulo: s/p, 1983.
- . *Más companhias*. São Paulo: Olavobras, 1987.
- Brito, Antônio Carlos de, "Tudo da minha terra, bate-papo sobre poesia marginal". In *Almanaque* #6 (1978) 38-48.
- Campos, Augusto de, et al. 2ª ed. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- Campos, Haroldo de. "Uma poética da radicalidade". Prefácio a Andrade, *Poesias*. 9-64.
- . Prefácio a 2ª ed. *Oswald de Andrade Trechos Escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1977. 5-18.
- Chacal. *Drops de Abril*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Código* #6 (1981).
- Costa, Horácio. *THE VERY SHORT STORIES*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- . *O livro dos fracta*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- Dantas, Vinícius. "A nova poesia brasileira & a poesia". In *Novos estudos CEBRAP-16* (Dez. 1986) 40-53.
- Favaretto, Celso. *Tropicália: Alegoria Alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.
- Ferreira, Nadiá Paula. "Tropicalismo: retomada oswaldiana". In *Revista de Cultura Vozes* 66:10 (Dec. 72) 8 ss.
- Freitas Filho, Armando. "Poesia vírgula viva". In *Anos 70: Literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979. 83-122.
- George, David. *Teatro e Antropofagia*. São Paulo: Global, 1985.
- Holanda, Heloísa Buarque de. Entrevista. 12 agosto 1983.
- . *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- e Antônio Carlos de Brito. "Nosso verso de pé quebrado". In *Argumento*. Jan. 1974, 81-91.
- Johnson, Randal. *Cinema Novo X 5*. Austin: University of Texas Press, 1984.
- Mattoso, Glauco. *Revista dedo mingo jornal dobrável*. São Paulo: s/p, s/d [c. 1986].
- Merquior, José Guilherme. "Sobre o verso de Francisco Alvim". In *Tempo Brasileiro* 26-27 (Março 1971) 70-79.
- Moisés, Massaud. *História da literatura brasileira: Vol. 5 Modernismo*. São Paulo: Cultrix-USP, 1989.
- Navilouca*. 1974.
- Nunes, Benedito. "La poésie Brésilienne". *Les langues néo-latines tires a part* #249, s/d. 69-74.
- paranga* #1 (Salvador) 1981.
- Perrone, Charles A. *Letras e Letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1988.
- Risério, Antônio, et al. *Gilberto Gil: Expresso 2222*. Salvador: Corrupio, 1982.
- . "O nome mais belo do medo". *Minas Gerais Suplemento Literário* 8:360 (Julho 21, 1973) 114-115.
-

DISCOGRAFIA

- Bethânia, Maria. *Talismã*. Polygram 6328 302, 1980.
- Cazuza. *Só se for a dois*. Polygram 830-914-1, 1987.
- Gil, Gilberto. *Dia Dorim Noite Neon*. WEA BR 36 207. 1985.
- Hime, Francis. *Pau Brasil*. Som Livre 403.6262, 1982.
- Veloso, Caetano, et al. *Tropicália ou Panis et Circencis*. Philips R 765 040L, 1968.
- Veloso, Caetano, s/t. Philips R 765 026 L, 1968.
- . *Araça Azul*. Philips 6349 054, 1972.
- . *Jóia/ Qualquer Coisa*. Polygram 6349 132/142. 1975.
- . *Estrangeiro*. Polygram 838 297 1, 1989.
- Vinícius, Marcus. *Trem dos Condenados*. MPA 9351. 1976.
- . *Dédalus*. MPL 9408. 1980.
-



Apoio Cultural de:



ECONOMICO

BRADESCO