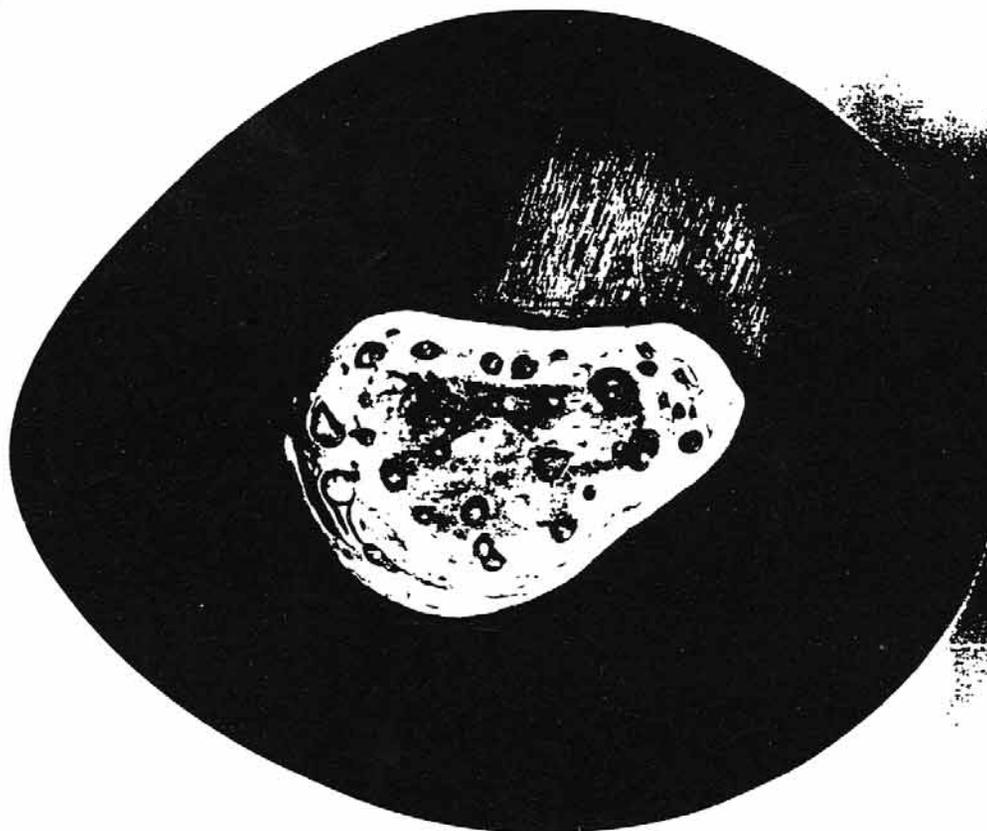


Tricolau



**ANO II - Nº 13
JULHO/88**

**CÉSAR BOND HAROLDO DE CAMPOS ELIANE PROLIK CABRERA INFANTE EMIR RODRÍQUEZ MONEGAL
LÚCIA SANTAELLA MARTA MORAIS DA COSTA ALBERTO MELO VIANA CARLOS ALBERTO FARACO
WERNECK DE CAPISTRANO ORLANDO DASILVA JORGE CANESE LÍVIO ABRAMO ELVO BENITO DAMO GUINSKI
SAMUEL GUIMARÃES DA COSTA KEY IMAGUIRE JR FRITZ WINTERS DENISE BANDEIRA JULIO PLAZA
KARIN LAMBRECHT WALTÉRCIO CALDAS GERALDO LEÃO GUTO LACAZ ALBERTO PUPPI JOSÉ ANGELI
TUTI MAIOLI MARIA APARECIDA BAPTISTA JOSÉ JOFFILY MILTON DÓRIA EDGARD YAMAGAMI
SÉRGIO MENEZES MARCO AURELIO CREMASCO NERY GONÇALVES MILTON IVAN HELLER RITA BRANDT
MÁRCO FREITAS SÉRGIO KIRDZIEJ JOÃO PERCI SCHIAVON APOLO THEODORO ANTONIO GODINO CABAS
MÁRIO COSTENARO ANTÔNIO GONÇALVES JR ROSSANO FLEITH AURÉLIO SANT'ANNA FREDERICO CARSTENS
AMILTON DE OLIVEIRA JOSELY VIANNA BAPTISTA ZÉLIA SERENO WILSON BUENO LILIAN ROTHERT**

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO DO PARANÁ

Cercados pelo melhor da criatividade brasileira, aqui estamos nos de novo, inaugurando, baixo o alto inverno dos jilões de Curitiba, a entrada de *Nicolau* em seu segundo ano de circulação. Marca e signo que nos remetem necessariamente ao futuro e que, tocados pela inventiva de nossa gente, iluminam a trilha e fazem do vir-a-ser, mais que uma expectativa, a certeza pronta da fé que gesta, em silêncio, o fruto.

Vamos, pois, nesta edição, ao sumo e mel da conversa in-vertida, entre o poeta paraquiano Jorge Canese e dom' Livio Abramo — um dos mais importantes nomes da gravura brasileira neste século; vamos, puxando memória e dignidade, com o jornalista Samuel Guimarães da Costa, cavar a vida, ao pé da pauta, jovens entusiastas dos anos 40; vamos ao coração do triz, em tripla dose poética, as musas & músicas de Yamagami, Cremasco e Maioli.

São várias as águas e vário o mar que *Nicolau* tanque e margela, sempre em boa companhia: com Maria Moraes da Costa, a investigação das alegres noites dos teatros d'antanho, com o fotógrafo Alberto Viana, a luz e sombra dos bares da vida, lusco-fusco, com o talento dos integrantes do 'Projeto German', a forma e a forma da nova arquitetura, com Haroldo de Campos, a força antológica de um pré-haica para marsicano, com Godino Cabas e Perci Schiavon, a réplica e a réplica, o diabo na rua, no meio do redemoinho, na instigante discussão entre duas brilhantes vertentes do pensamento psicanalítico, e com a prosa de Cesar Boidi, a leia de la leva a contracapa a saúde da ficção paranaense.

Enfim, das apontações do Velho Senhor, rara jóia rara, no traço perturbador de Fritz Winters, ao inedito Cabrera Infante de 'Vista do Amanhecer no Trópico' transcrito por Josely Vianna Baptista, e à resenha do unicórnio Monagal, pela primeira vez publicada em português, sobre o livro do escritor cubano — entre outros temas —, o ano II de *Nicolau* pede passagem, sauda os leitores e abre carunho.

A sorte mais uma vez esta lançada. Resta a nos a afinação do engenho e arte para as fabricações, sem descanso, da munha que, sendo essencial, há de sempre morar no futuro.

Wilson Bueno

GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ

Governador
ALVARO DIAS

Secretário de Estado da Cultura
RENE ARIEL DOTTI

Diretora da Imprensa Oficial do Estado
GILDA POLI

Publicação mensal

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
IMPRESA OFICIAL DO ESTADO DO PARANÁ

Tiragem: 107.500 exemplares
Distribuição gratuita.

Curitiba, julho de 1988
Ano II — Nº 13

Editor
WILSON BUENO

Editora-assistente
JOSELY VIANNA BAPTISTA

Revisão
ZELIA SERENO
AMILTON P. DE OLIVEIRA

Programação Visual
LUIZ ANTONIO GUINSKI
RITA DE CÁSSIA SOLIERI BRANDT
LILIAN BEATRIZ ROTHERT

Redação: Rua Emanoel Pereira, 240
Curitiba — Paraná — CEP 80410
Tel.: (041) 225-7117
Telex: 416245

* Os conceitos emitidos nos artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores, não refletindo necessariamente a opinião deste jornal.

* A editoria de *Nicolau* se reserva o direito de publicar ou não matérias não solicitadas, bem como não se responsabiliza por sua devolução.

nicolau



CAPA: Objeto de
ELIANE PROLIK

MOSAICO

CONCEITOS RELATIVOS

A aceleração das possibilidades motoras, o aumento incessante dos meios cinéticos, a presença das vídeo-imagens, vêm transformando rapidamente a concepção da realidade cronotopológica, admitindo-se inclusive o aparecimento de fenômenos extratemporais, até mesmo a inversão do tempo e do movimento.

Quando A. Einstein publicou a *Teoria Especial da Relatividade*, em 1905, os conceitos de espaço e tempo passaram a apresentar definições completamente novas. Podemos verificar através da repercussão, a intensidade das alterações sofridas na relação do ser com o tempo fisiológico, cronológico e cósmico e sua crescente adesão ao tempo tecnológico e mecânico.

É necessário que o artista conheça e experimente no fazer criativo o "tempo-plástico" que segue direção semelhante ao espaço-curvo, objeto dessas reflexões científicas.

Denise Bandeira — artista plástica.

SÓ UMA IMAGEM

Quando escrevo 'escultura' o que quero realmente dizer é 'o ar'. Quando escrevo 'o ar' o que quero dizer é 'corpo'. Quando escrevo 'a pele' o que quero dizer é 'presença'.

Esta palavra 'escultura', um anacronismo, esta idéia quase-visível na linguagem é apenas metáfora, nome de um vasto campo para o qual não se conhece nome nenhum. Esta palavra não consegue mais corporificar presenças habitadas de si mesmas, apenas confunde o ar com as partes de um todo incomponível, partes de coisas com peles de presença, deflagradas apenas por possibilidades. Trata-se pois de aprender do espaço vendo tempo.

Só uma imagem dissolve a imagem anterior. Só uma imagem dissolve a imagem anterior.

Waltécio Caldas - escultor.

Artes plásticas:
filha natural
da economia
e do cabedal.

Julio Plaza - ECA/USP (Apoio Cultural).



PULSAÇÕES

"A pintura concretiza significados além da palavra."

Quando Yves Klein pinta com lança-chamas (depoimento de Cristo): "Ele (Klein) estava aí operando uma ação subversiva sobre a idéia de pintura. Assim como quando ele (Klein) estava tratando a superfície dos seus relevos (azuis) era puro microcosmo poético. Era uma visão pictórica".

O que encanta os olhos e o espírito. Reencantamento a partir de transformação, quebrar a rigidez. A arte transforma porque é uma pulsação (sentir o pulso — a vida). Os ateliês e galerias (espaços de arte) às vezes são tempos porque podem permitir a visão concretamente. Goethe também concluiu que o esboço supera a palavra.

Eu quero perguntar: *Qual é o futuro? Porque eu quero futuro. O amor vence a morte.* A fragmentação interna do ser humano é a morte em vida.

É importante a meta, é a força interior que move, é tocar na substância. Assim eu ainda quero aproveitar o espaço para dizer que as faculdades de arte devem permitir o nascimento — a criação. Cada sala "um centro de pesquisa" (Beuys). A sala de aula deve servir ao estudante de arte — em sua pesquisa, na busca da origem, da identidade no seu trabalho. Uma sala é uma oficina que pode sujar porque pintura é molhada — nascimento é molhado. (O braçal e o mental em um.)

A tribo é assim: arte/ser/natureza (uma relação interdependente).

Karin Lambrecht — artista plástica.

PERFORMANCE, PERFORMER

A nós, interessa o conceito de performance como 'modalidade' das artes plásticas. Ao desejar ampliar seu leque de modalidades, elas pedem a presença do artista contracenando com objetos em determinado espaço e tempo.

Podemos entender qualquer ação diária como performática: atender o telefone, abrir a porta, lavar a louça. Estão aí o artista e o objeto, numa relação que pode radicalizar-se na medida em que destas situações se descubra algo inusitado e radicalmente plástico.

Podem-se inventar e improvisar objetos para espetáculos de performance. E aos que já têm usos condicionados e estereotipados, cabe ao artista transgredir e criar com eles situações inusitadas, lúdicas e de alta plasticidade. Revelar idéias.

Guto Lacaz - artista plástico, performer.

RE VISAR

A grande dificuldade para a apreensão das artes contemporâneas está na inversão operada na própria natureza das artes plásticas desde o meio do século passado.

O quadro tradicional, onde a pintura era uma transparência, de janela aberta para uma cena ideal, transformou-se numa superfície plana e opaca que se volta apenas para sua relação com o espectador. O reconhecimento dentro do quadro, de seres e objetos existentes na vida real, traduzia a crença numa unidade natural, dada pela origem divina do cosmo.

A fragmentação da percepção do mundo em eventos simultâneos, sem uma ligação linear e causal, obrigou a uma revisão dos modos de perceber e avaliar uma obra de arte; do reconhecimento pela semelhança, resquício platônico, o pensamento se faz por comparação, pela diferença se percebe a individualidade.

Uma obra de arte, hoje, deve atingir um grau de credibilidade artística, dada pela correção de sua estrutura formal em relação aos elementos manipulados pelo autor e só válida para aquela situação, isto é, não se constituindo em regra ou cânone a ser seguido.

Geraldo Leão - artista plástico.

PÓS-MODERNO

DU (CAMPO DOS CAMPOS) CHAMP, Marcel, parece ser o paizão comum das grandes manifestações de ponta nas artes visuais da segunda metade deste século — vanguardião das invãs guardas, paixão de uns e de todos, e de todos por um, mesmo, demais, Dumas.

A arte atual que não se filia a esta tradição não é pós-moderna, contemporânea, é apenas pós-modernista.

No entanto, a manutenção desta tradição pela simples tradição é uma atitude vã (os *ready-made* já têm 75 anos!).

O embrião da contemporaneidade filia-se à tradição, mas é revelado na sua tradução operada pela *Pop Art*.

A tradição modernista interessou dinamitar os pilares da torre de marfim que sustentava os padrões da Estética, abrir ao receptor a possibilidade de passar a um questionar-se sobre a natureza da linguagem propriamente artística, antiestética por excelência.

Para a arte *pop* interessa avançar ainda mais, artista e receptor são cúmplices, a obra só é erigida através do intercurso de ambos. Antes do artista, é o receptor que, através do culto de mitos e elementos do cotidiano, elege o repertório da obra — já não há mais diferença entre o objeto escolhido para *ready-made* e o *objet-trouvé* comum.

A arte contemporânea pós-*pop* não DADA, DEDESCE.

Alberto Puppi — artista e semiótico.



Os colaboradores de *mosaico e zircante* participaram em maio do Projeto Agora (palestras e oficinas de Artes Plásticas), promovido em Curitiba pela Associação Profissional dos Artistas Plásticos do Paraná e Secretaria de Estado da Cultura.



MIRANTE

Lúcia Santaella

AGORA JÁ

O que vem acontecendo, no hipermercado da arte, de alguns anos para cá (com evidente tendência a se acentuar), tem me levado à recusa (a não ser em situações muito especiais) de escrever qualquer coisa sobre o assunto. Quando as forças que atuam sobre nós turvam nossas idéias, e preferível dar feriado ao pensamento para não ferir o sentimento.

O jornal **Nicolau** me chamou, a situação especial se apresentou. Aceito esta fala como forma modesta de homenagem àqueles que (nestes tempos de entreguismo) angariaram garra, fé e tesão para editar este espaço de respiração. Atendo ao chamado, no entanto, no meio fio entre a recusa e a aceitação.

A complexa densidade e a acelerada mutação do mundo não nos deixam mais acordar com as mesmas crenças com que adormecemos. A mais-valia ideológica — que dá suporte aos vistosos investimentos (meio de vida do capitalismo tardio) nos "bens" artísticos — transforma, por si só, os discursos sobre o sublime da arte em atoleiros de tolice. A Psicanálise já deu conta (e se não deu, dará) de revelar as projeções de identidade pessoais, institucionais, nacionais ou extranacionais, como ilusões do imaginário individual ou coletivo, fadadas ao malogro. Foi-se o tempo e a credulidade para as litânias de conversas grandiloquentes. Entre essas e outras razões, para só citar algumas, ao pedido para falar sobre Artes Plásticas, não digo sim, nem digo não. Fico na corda bamba das dúvidas, fazendo apenas umas poucas perguntas. Para agitar as idéias no liquidificador e tentar a captura daquele ponto cego do olhar — vazio interrogante — que movimenta o desejo. Melhor a errância do desejo do que a ingenuidade complacente e insípida das certezas.

Quando se fala em Artes Plásticas, de que se está falando? Das artes da mão? Aquelas, entre as belas, que herdamos da Renascença?

Diante da multiplicação crescente dos meios de produção e captação da imagem, de seus cruzamentos, que ininterruptamente geram novos rebentos, e de suas capacidades enormemente expandidas a nível do registro de micro e macro universos, como fica, se fica (o que significa) aquilo que ainda chamamos de Artes Plásticas?

Muitos já tentaram abandonar a plástica e partir para a denominação de Artes Visuais. Mas diante das potencialidades, cada vez mais emergentes, de transmutação do som em imagem e vice-versa, onde termina o visível e começa o audível e vice-versa?

Quando, por trás do que ouvi-ve-mos e de seus aparelhos, cérebros matemáticos estão comandando a engenharia do som-imagem, como fica a participação do corpo e da mente, da inteligência e do coração, nos chamados ofícios da arte?

Diante de um universo, cujo conhecimento (no nível do invisível e quase impensável) se expande na medida mesma em que descentra e revela o homem na pequenez exata de sua insignificância, como sentir-pensar as artes que ainda se fazem à imagem e semelhança da escala-mesquinhez humana?

Será que aquilo, que o futuro lera como arte do nosso tempo, corresponderá ao que o nosso pensamento agora teimosamente nos condiciona a sentir como arte?

Estas perguntas não pertencem ao futuro. Pressinto que são perguntas do agora em quaisquer dos mundos (primeiros ou terceiros). Pressinto ainda que os artistas (pertencem eles à classe dos lúdicos-alegres ou dos dilacerados-desgarrados) que não forem vitados ou assombrados, nesta dobradura de século, por inquietações dessa ordem, estarão dançando, em muito pouco tempo, à música do olvido.

Lúcia Santaella — professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

CURITIBA S/A

Rui Werneck de Capistrano

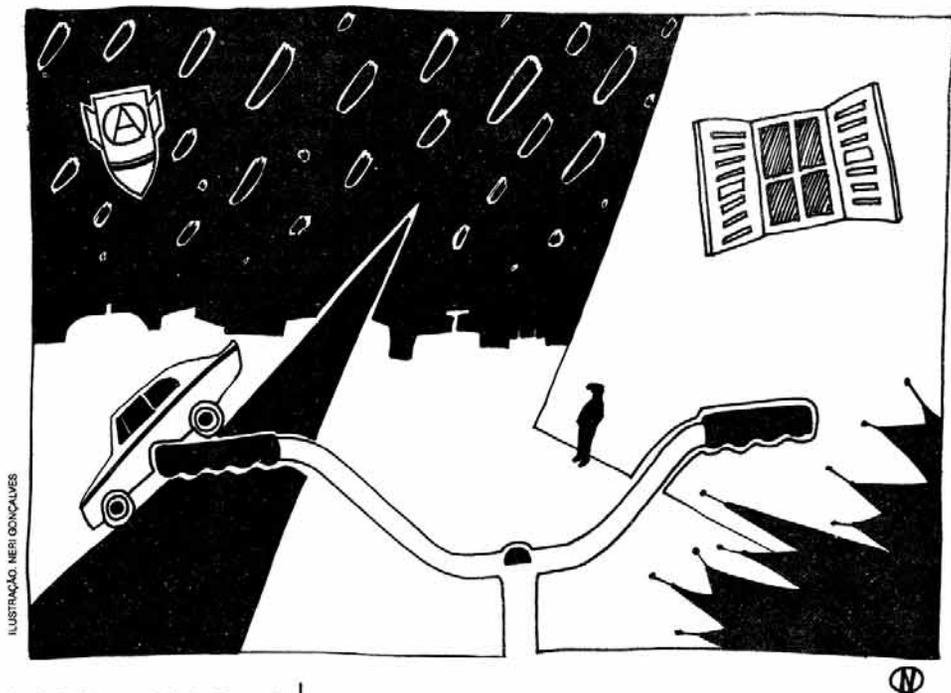


ILUSTRAÇÃO: NERI GONÇALVES

(N)

Concurso Nacional de Contos - Prêmio Paraná

O antológico *Concurso Nacional de Contos* — depois de 10 anos sem acontecer — é reeditado pela Secretaria da Cultura do Paraná, e este ano foi institucionalizado pelo governador Alvaro Dias, passando a integrar a agenda cultural do Estado.

Rui Werneck de Capistrano venceu o concurso com os originais de *Máquina de escrever*, e ficou também com o prêmio Newton Sampaio por ter sido o melhor paranaense inscrito. Em 2º lugar, deu Amílcar Neves, de Florianópolis, com *Sonhos vãos, lutas vãs*, e em 3º, Ivoneth Gomes Miessa, com *1º ciclo*.

Na programação paralela, destacaram-se o Seminário de Literatura (de 6 a 10 de junho, na Biblioteca Pública do Paraná), do qual participaram Doc Comparato, Luiz Coronel, Moacyr Scliar, Sábato Magaldi, Edla Van Steen e Luiz Fernando Emediato, e a mesa-redonda que discutiu o conto na imprensa brasileira, representada por jornalistas de *O Estado de S. Paulo*, *Zero Hora*, *O Estado do Paraná*, *Correio de Notícias*, *Folha de Londrina*, *Gazeta do Povo*, *Jornal do Estado* e *Folha de S. Paulo*.

Não era apenas uma noite. Era a noite. Gelada. Limpa. Cortando como uma noite de Cabria, com vagas estrelas da Ursa Maior. Uma noite curitibana. Perfeita para casa, recolhimento e cama.

Só um programa descoberto por acaso no cine-extra, como *Ladrões de Bicicletas*, poderia tirá-lo do aconchego. Um só pecado. É isso porque algumas imagens desgarraram-se do celulóide e foram remontadas na moviola da memória: discussões intermináveis sobre a importância do neo-realismo italiano, o rastro de miséria deixado pela grande guerra, o sofrimento do povo italiano, aqueles sim eram tempos difíceis, o roubo como forma única de sobrevivência, o cinema novo francês, o caleidoscópio fellinesco, a incomunicabilidade dos longos planos do Antonioni, a moça com a valise, a emoção vazada nos olhos do menino Bruno, a história, em *off*, de que teriam colocado cigarros no bolso dele para fazê-lo chorar em cena, a perambulação pelas ruas vazias da cidade tomando sereno e Fogo Paulista, o último pernil com verde no Cachorro Quente. Tempos duros. Felizmente eclipsados.

Mais de vinte anos esta noite. E só por isso ele se dispôs a sair de casa. E ir ao cinema.

O coração dava marcha à ré enquanto ele acelerava o carro. Cine Riviera, antes Santa Maria. Ele e os amigos boas-vidas. Ele, o demônio das onze horas. Dos anos 60. Advogado... peguei-o! Era mais do que um ano passado em Marienbad.

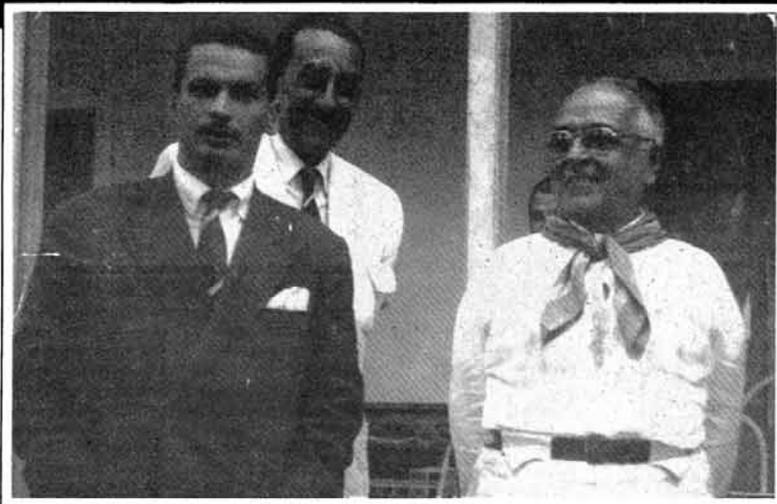
No cinema, à meia-luz — ou seria apenas seu coração que se negava a enxergar a realidade? —, saudação muda a todos os velhos conhecidos. Tchau, caros! Atrás da tela só faltava *A Place in the Sun* e o gongo soando. Um desfile de casacos, expectativas e capotes. E, de repente, nos olhos do menino Bruno passa todo o filme de sua vida. Planos fálhos, tomadas inconclusas, cortes doloridos, roteiro em transe.

Ele só é despertado na saída. Uma bomba sobre Hiroshima, seu velho amor: haviam roubado o carro dele bem na porta do cinema.

■ Rui Werneck de Capistrano é o autor de *Abaixo a Bomba* (cartuns), *Bite Sujo & Cia* (quadrinhos com Neri), *Seres Viveres* (contos), *Contos Jovens e Jovens Contos Eróticos* (coletâneas da Editora Brasiliense).

Nós, jovens dos anos 40, cavando a vida

Samuel Guimarães da Costa



Uma foto rara — O jornalista Samuel Guimarães da Costa com Getúlio Vargas, na fazenda de Batista Luzardo, em Uruguiana, Rio Grande do Sul, no apagar-se da década de 40.

Com 45 anos de jornalismo e quase 70 de idade, na expectativa de uma segunda aposentadoria, de uma coisa pelo menos temos certeza: já não precisamos nos preocupar com o futuro.

O dito popular segundo o qual o futuro a Deus pertence é válido somente para os que não querem ou não sabem planejá-lo e construí-lo, tomando a Providência em suas mãos a fim de alcançar o que realmente almejam. No que me diz respeito, creio ter o futuro sob controle na medida em que, a partir dos vinte anos de idade, escolhi a profissão de jornalista — uma atividade com tradição quase centenária na família —, tratei de exercê-la em toda a plenitude, casei com a mulher que desejava e tive com ela o número de filhos que nos convinha. Todas as funções até hoje exercidas foram, direta ou indiretamente, desdobramentos do jornalismo, mediante a prática de escrever para ganhar o pão-de-cada-dia.

E estando o jornalista, como escritor público que é, a um passo do intelectual, as duas coisas foram se misturando ao longo dos anos, sem porém jamais mergulharmos no que se poderia chamar de literatura pura. A nosso ver, no Brasil, o erro da Academia Brasileira de Letras, e das estaduais que se seguiram, foi o de não ser como a francesa, que

não tem esse “de Letras”, e acabou nos levando a separar a arte literária das demais artes, a começar da de viver. Nunca nos esqueçamos da confidência de um protagonista do romance *Contraponto*, de Aldous Huxley — cuja obra vai agora ser reeditada —, de que fazer literatura é fácil, o difícil é viver.

O risco da literatura pura consiste em nos aprisionar em “igrejinhas”, essa cachacinha masturbatória que não leva à coisa nenhuma, e muito menos ao amadurecimento mental. Até pelo contrário, nos leva a sofrer de uma espécie de regressão freudiana, perseguidos por fixações de infância. Ainda há pouco, Fernando Sabino, numa entrevista à imprensa de Curitiba, confidenciou que aspira fazer jus a seu próprio epitáfio: “Aqui jaz Fernando Sabino. Nasceu homem e morreu menino”. É uma rima, mas não é uma solução. Ou será?

A geração de 45, a que presumo ter pertencido, amadureceu cedo, sob o impacto da 2ª Guerra Mundial, que assinalou o primeiro grande choque das incompatibilidades ideológicas irreconciliáveis do mundo moderno entre capitalismo e socialismo, hoje em busca de uma terceira posição, nem tanto a terra, nem tanto ao mar.

Sentíamos que a tarefa de nossa geração não era escrever livros

e fazer literatura — a menos que fosse uma literatura de protestos e de denúncia. A literatura quando muito seria a ferramenta para instrumentalizar o uso da palavra, a fim de rapidamente transformar a palavra em ato, de modo que o verbo se fizesse carne, mais ou menos assim: faça-se a Paz Universal — e a Paz se faria; faça-se a Justiça Social — e a Justiça Social seria feita.

Tenho profunda impressão de que minha geração foi governada por aquelas três paixões simples, mas irresistivelmente fortes, que governaram o inglês Bertrand Russell: o anseio de amor, a busca do conhecimento e a dolorosa piedade pelo sofrimento da humanidade.

Ter sido governado por esse tipo de paixão foi um privilégio, que não tem nada de pessoal, exclusivo ou egoístico. O privilégio foi de toda uma geração, de quantos souberam amar, souberam saber e souberam sofrer. Qualquer um de nossos companheiros de mocidade soube ser o que quis, porque sabia que seria o que quisesse ser. E não foi mais porque não quis. Quase todos tivemos infância pobre. Pobre, mas não infeliz, simplesmente porque abrimos, quando jovens, o espaço que ocupamos, sem pisar no pescoço de ninguém.

O conhecimento ajuda a entender os homens, a sociedade e o

mundo. Mas é o amor que promove as mudanças para aliviar os sofrimentos. Mas como isso é simples demais para parecer verdadeiro, a tendência é a de inventar complicações a pretexto de alcançar uma felicidade inatingível. Como dizia o citado Bertrand Russell, ninguém anda em busca da felicidade; só o inglês a persegue. De nossa parte, ficamos satisfeitos com uma felicidade moderada.

Se este planeta não é, a rigor, um vale de lágrimas, certamente está longe de ser a ilha da fantasia com que tantos acenam. Conseguir fazer esta distinção já é um bom caminho andado.

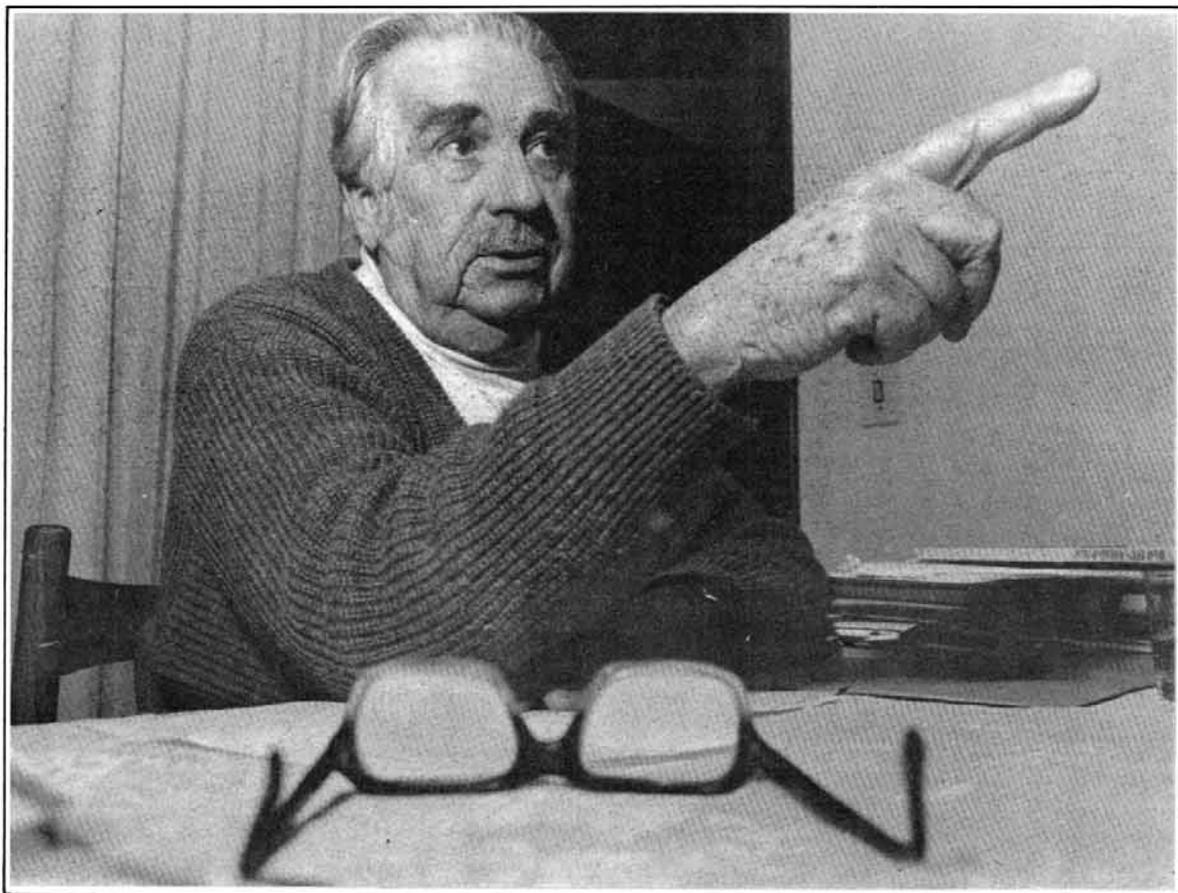
Uma coisa, entretanto, é certa: quem não tiver em casa um bom aparelho de som, muitos quadros na parede e livros nas estantes, dificilmente resistirá ao convite para uma boa pescaria



Samuel Guimarães da Costa, jornalista, é presidente do Conselho de Ética do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Paraná, vice-presidente da Associação dos Jornalistas em Economia e Finanças do Paraná e membro do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense. Nos anos 40, foi diretor de várias revistas literárias.

entrevista a Apolo Theodoro

JOSÉ JOFFILY



FOTOS: MILTON COPPIN

Ele estava na cidade da Paraíba quando João Pessoa foi assassinado em julho de 1930. E com 16 anos — aumentou a idade para 18 — se engajou no processo revolucionário. Em 1931, foi para o Rio de Janeiro estudar Direito e, decepcionado com os rumos que a Revolução de 30 tomou, ingressou na juventude comunista e viveu todo o período de agitação revolucionária — uma constante naquela década. Estudou marxismo, fez comícios em portas de fábricas, distribuiu boletins do Partido Comunista e presenciou a ascensão do nazifascismo com cujos militantes vivia em constantes atritos — um deles de consequências trágicas. “Naquela época, você tinha que optar: ou era fascista ou era comunista”, recorda o hoje historiador e empresário londrinense José Joffily, que acabou preso em 1935 com a eclosão da Intentona Comunista. Voltou para a Paraíba e, 10 anos depois da sua prisão, foi eleito deputado constituinte pelo PSD-Parti-

Paraibano radicado em Londrina, norte do Paraná, José Joffily ainda não era maior de idade quando entrou na luta e aprendeu que revolta é diferente de revolução: com a experiência de quem as viveu intensamente, ele fala aqui de histórias que fizeram a História brasileira.

do Social Democrático, do seu estado natal. E embora afirmando ser difícil estabelecer paralelos entre situações heterogêneas como as de 1946 e as de hoje, considera a Carta Magna daquele ano “como a consagração de princípios generalizantes para a consolidação da liberal-democracia” e esperava dos constituintes de 1988 “o avanço de uma política voltada para a justiça social e maior autonomia para o Poder Legislativo”. Hoje já não se interessa por partidos e candidaturas. Sua preocupação é outra: “Sou um velhinho. Eu quero é amanhecer vivo”.

Nicolau — Você estava na cidade da Paraíba — hoje João Pessoa — quando estourou a Revolução de 30.

Em 1931, você foi para o Rio de Janeiro estudar Direito e ingressou na juventude comunista. Fale dessa época e por que a opção pelo comunismo?

Joffily — Minha juventude foi muito abalada com o processo preparatório da Revolução de 30. Eu tinha 16 anos e já aumentei a idade para 18, a fim de poder participar da coisa. Eu nasci em Campina Grande mas no dia em que assassinaram João Pessoa — 26 de julho de 1930 — eu estava na cidade da Paraíba. O clima na cidade era inteiramente perturbado pela pregação revolucionária e a multidão começou a se agitar e a tocar fogo nas casas, nos bens, no patrimônio dos ini-

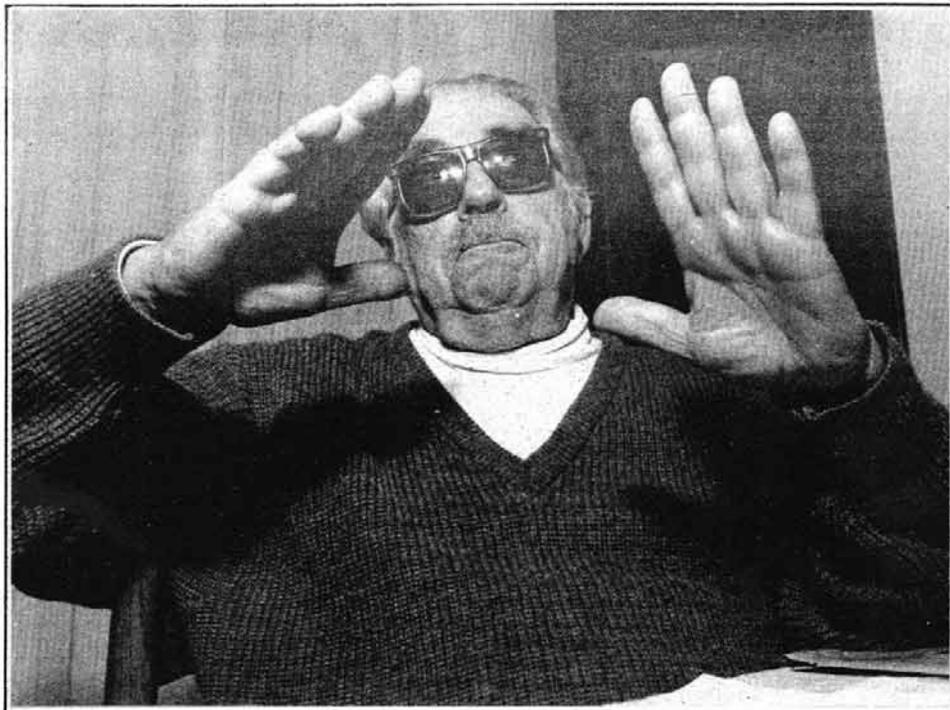
migos do presidente João Pessoa. Foi neste clima que me tornei um revolucionário de 30 e participei da luta com a multidão. Na época, eu apoiéi Getúlio Vargas porque ele representava a luta contra o candidato conservador de São Paulo, Júlio Prestes, representante da chamada política do café-com-leite, uma associação das oligarquias mineiras e paulistas. Mas logo, logo vieram as decepções com a Revolução, principalmente a reação dos comandantes da revolução contra o sindicalismo, que na época era considerado subversão. Quando começou a perseguição aos sindicatos, em 1933, eu estudava na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro e já era um jovem comunista.

Nessa época começou, também, a ascensão do nazismo e de Hitler na Alemanha. E, lá na faculdade, era assim: quem não era nazista ou fascista, era comunista. Então, eu logo me engajei na juventude comunista. Não tinha conversa: quem não era co-

munista, era fascista. Tinha que optar. O primeiro comunista que conheci foi Celso Didier, um tipógrafo muito inteligente. Conheci-o no Café Lamas, que era o ponto de encontro da turma. Ali se encontravam estudantes de Engenharia, Direito, Medicina. Fui, inclusive, personagem de um episódio trágico nessa época: um dia eu estava colocando uma convocação de reunião no quadro de avisos que existia no Café Lamas, quando chegou um fascista/integralista, arrancou o aviso, rasgou, jogou na minha cara e provocou: "É isso aí, seu filho da puta, achou ruim?" Eu apenas lhe respondi: "Depois nós conversamos." E, dessa conversa, eu é que levei a melhor. Tomei um tiro que me atravessou o pulmão e quase me matou. Já o fascista, a estas horas deve estar conversando com Deus Nosso Senhor Jesus Cristo. Isso foi em outubro de 1935. Quando foi no dia 27 de novembro, rebentou a Revolução — a Intentona Comunista de 1935. Fui preso e fiquei durante 6 meses no navio-prisão Pedro I, requisitado pela polícia junto ao Loyd Brasileiro para abrigar presos políticos. Eram mais de 400 as pessoas presas no Pedro I, entre líderes comunistas, professores universitários, oficiais do 3º Regimento de Infantaria e da Escola de Aviação Militar. Só no Rio foram mais de 3.000 presos políticos.

Nicolau — O que os jovens comunistas liam? Como se dava a formação teórica? Que práticas desenvolviam? Você sabia que ia estourar a Revolução de 1935?

Joffily — A decepção com a Revolução de 30 despertou entre os jovens um interesse maior por autores que estabeleciam diferenças entre revolta e revolução — tenho até um livro com este título. A revolta, com o seu significado puramente local, regional, por reivindicações imediatas; e a revolução, com o seu sentido de mudar as estruturas. Foi depois da Revolução de 30 que nós — os jovens — começamos a ter noção de diferença entre revolta e revolução e entre revoltosos e revolucionários. Naquele tempo a formação ideológica se dava na própria faculdade e foi lá que conhecemos todo o materialismo histórico. A faculdade, também, era dividida em duas alas: quem não era comunista, era fascista. Muitas vezes e vice-versa — saímos da nossa aula para arrebentar com a outra ala, que era chefiada por Alcebades Delamare. Os entreveros começavam dentro da faculdade e se estendiam para o Café Lamas, que era bem pertinho da escola. Lá no Lamas a coisa fervia. Foi o nosso professor de Economia Política, Leonidas Rezende — mais tarde meu companheiro de prisão no Pedro I — quem nos deu lições e mais lições sobre marxismo e já a partir do primeiro ano da escola. Eu não sabia de nada a respeito da Intentona. Estava ainda todo enfaixado, em virtude do tiro que havia levado. Um dia, a primeira vez que sai depois do incidente com o estudante fascista, estava entrando no cinema Odeon e fui preso. "O que está havendo?" perguntei. "Não interessa. Vamos para a Delegacia de Ordem Política e Social". Foi lá que fiquei sabendo que havia rebentado a Revolução comunista. Eu não



"A Constituinte de 46 foi a consagração de princípios generalizantes para a consolidação da liberal-democracia."

sabia nada. Era apenas um estudante de segunda categoria. Não tinha acesso a nada. Militava na base, como é que podia ter conhecimento do que se passava na cúpula? Eu era um militante de célula, um agitador, fazia comícios em porta de fábricas, espalhava boletins, pregava adesivos em veículos — "Viva a Revolução comunista", "Viva o comunismo", "Viva Luiz Carlos Prestes". Nas células não existiam discussões teóricas que, como já disse, eram realizadas na faculdade. A célula era ativista, era tarefa. E eu, como um cumpridor de tarefas, cumpria as ordens que vinham de cima. Distribuí muitos boletins à saída dos operários da Ilha Mocanguê e da Fábrica de Tecidos América Fabril. E outras tarefas, como hastear uma bandeira comunista na Lapa, às 6 horas da tarde; recrutar, pelo menos, um militante comunista por semana ou três militantes por mês. Não vou dizer que a Revolução de 35 tenha sido uma surpresa total para mim, já que essa era a pregação do partido. Mas que foi surpreendente, isto foi. Nessa época, eu me lembro, eu estava dominado por um sentimento de tudo ou nada. De modo que, praticamente, me era indiferente morrer, ou não. E eu avalio que é muito importante ter esta fase suicida na vida da gente, sabe por quê? Porque obriga você a reflexão. Claro que na sequência da vida você tem que superar isto.

Nicolau — Você foi eleito deputado constituinte em 1945 pela Paraíba. Fale sobre o Estado Novo, a reação da opinião pública contra o golpe e dos dias que antecederam a deposição do presidente Getúlio Vargas.

Joffily — Em 1937 ia haver eleição e o Getúlio deu o golpe. Fecharam a Câmara e o Congresso Nacional. E não se esqueça do seguinte: logo em seguida veio a guerra e o estado de beligerância mundial justificou uma série de restrições à liberdade de imprensa, liberdade de opinião e liberdade de sindicalização. A opinião pública brasileira, naquele tempo, estava dividida entre os dois candidatos que polarizavam: Armando Salles, governador de São Paulo e representante da oligarquia paulista, e José Américo, governador da Paraíba, aparentemente apoiado por Getúlio. Na realidade, parece — e aí entra uma questão subjetiva, já que é difícil fazer análise sobre coisas abstratas — que Getúlio já estava, nessa época, convencido de que a população receberia bem um golpe contra a demagogia, numa situação semelhante a de hoje. Foi uma fase da vida brasileira em que prevalecia um desencanto geral, um desalento em relação aos políticos. José Américo, tentando empolgar o eleitorado, usava uma linguagem de esquerda, uma linguagem quase radical. "Eu sei onde está o dinheiro; meu coração bate do lado esquerdo", ele dizia. Mas, apesar disso, havia um grande desencanto com os políticos e com os partidos, como nos dias atuais. Então, o Getúlio deu o golpe. Fechou o Congresso e censurou a imprensa, que são as primeiras providências que os golpistas tomam. E eu me lembro perfeitamente de que não houve reação popular. Alguns deputados, como o Abgvar Bastos, do Amazonas, o João Mangabeira e o paranaense Otávio da Silveira, reagiram contra o Estado Novo e

JOFFILY

foram presos. Agora essas reações, não houve nenhuma manifestação da população. Ninguém foi para as ruas. E chego até a pensar que se houvesse um golpe hoje, com o desencanto que há contra a Constituinte, contra o Congresso, não sei, não sei... A história se repete em termos às vezes até grotescos. Mas é interessante lembrar: quando há um desencanto ou desalento generalizado diante do livre exercício da democracia — livre sim, não se pode dizer que está havendo coação — a parcela mais viva e mais autêntica da nação, que é o povo, pode tomar uma atitude paradoxalmente incompreensível e, inconscientemente, formar com as forças da reação. Eu era partidário da candidatura de José Américo que representava, na época, um passo adiante no sentido democrático. Um avanço tímido, pequeno, mas um avanço. Para se entender o enfraquecimento de Getúlio e a sua consequente deposição após a derrota do nazifascismo, é preciso entender o seguinte: em 1933, Getúlio achava que a ascensão do nazifascismo era uma fatalidade histórica irreversível. Hitler, na Alemanha; Mussolini, na Itália e Salazar, em Portugal. No dia 11 de junho de 1943 o Brasil não tinha se definido ainda. O Brasil estava olhando a guerra, o Getúlio estava em cima do muro. Nesse dia ele fez um discurso a bordo do navio de guerra brasileiro. Tamarandaré, mostrando que o mundo caminhava para o nazifascismo e que o Brasil deveria se conservar mais ou menos neutro até ver o que aconteceria. Mas

JOFFILY

as tendências dele para o nazismo eram inequívocas. E o que aconteceu? Dois anos depois veio a derrota do nazifascismo na guerra e Getúlio ficou politicamente enfraquecido. A vitória dos aliados, a vitória de Stalingrado, levou o povo para as ruas. O povo queria a consagração dos pracinhas e enterar o nazifascismo, o integralismo, a ditadura, que é tudo farinha do mesmo saco. Getúlio foi deposto em 10 de novembro de 1945, pelos militares ligados à UDN e pelo Exército, de modo geral. Foi uma revolução branca. Em seu lugar assumiu o presidente do Supremo Tribunal Federal, José Linhares, que convocou as eleições para 2 de dezembro do mesmo ano. Eu me candidatei e fui eleito deputado federal constituinte pelo PSD — Partido Social Democrático da Paraíba.

Nicolau — Como foi o seu reencontro, agora num novo partido, com os comunistas, 10 anos depois?

Joffily — Não nos afinamos por uma razão muito simples: a partir do momento em que o Partido Comunista lançou Iedo Fiúza — um engenheiro obscuro e um fracasso até hoje inexplicável — como candidato a presidente da República, as posições se radicalizaram de tal modo que se tornou impossível o diálogo deles com qualquer outro partido. Foi exatamente a fase da pior radicalização que houve no Brasil. Nós todos — os outros partidos — éramos considerados a serviço do imperialismo americano. Não havia diálogo. Eu fui eleito pelo PSD, portanto, eu estava a serviço do imperialismo americano. Criou-se uma radicalização tremenda que afastou qualquer possibilidade de diálogo com os comunistas.

Nicolau — E como foi esse enfrentamento com os velhos companheiros comunistas?

Joffily — Eu fui comunista quando estudante na primeira metade da década de 30. E na bancada comunista constituinte não havia nenhum conhecido meu. E depois, quando fui comunista, eu era um simples estudante, um boboca, um cumpridor de tarefas. "Joffily, tem que fazer isto; Joffily, tem que fazer aquilo." De modo que eu era assim uma espécie de faxineiro, não era nada, não era ninguém. Mas eu tinha simpatia pelas teses comunistas porque nunca abdiquei das minhas posições. Por exemplo, o nacionalismo. Na campanha do "petróleo é nosso" eu tomei uma posição de vanguarda. Outra tese que nos unia, nos aproximava, era o negócio da dívida externa que já naquele tempo estava em pauta. A liberdade sindical e a reforma agrária eram duas outras bandeiras que também nos aproximavam.

Nicolau — Depois de uma grande euforia inicial, existe hoje um grande desencanto popular com a Assembleia Nacional Constituinte. Qual era o clima em 1946? E como você está vendo os trabalhos de agora?

Joffily — Existem diferenças essenciais entre as duas etapas de redemocratização — a de 1946 e a de 1988



"Eu não sou comunista. Não sou nada, sou um cético. Eu sou um velhinho. Eu quero é amanhecer vivo."

Em 1946, nós tínhamos acabado de sair de uma grande vitória histórica contra o nazifascismo e conquistado uma posição neoliberal: havia liberdade de imprensa e liberdade no Congresso. Então, a Constituinte de 46 se desenvolveu num clima de frente única contra qualquer ideia totalitária. Mesmo havendo divergências, construímos uma frente única, uniforme, contra o autoritarismo. Havia um clima de euforia de quem tinha saído do inferno e estava gozando as delícias de uma lua de mel política — a democracia restaurada. Havia um presidente eleito, bem ou mal, pelo voto popular; não houve coação da imprensa. Outra diferença: naquela época, era como se alguém, depois de ter suportado durante anos a fio uma jaula, uma prisão, os grilhões, quebrasse esses grilhões e ganhasse a liberdade. Então, naquela fase de lua de mel tudo parecia ótimo para a opinião pública. E até os erros cometidos pelos constituintes eram perdoados. As prisões foram abertas. Prestes, Berger e a turma toda foram anistiados. Havia uma euforia geral e ninguém discutia nada. Mas uma coisa precisa ser dita: a classe dominante não perdeu nada com a Constituinte de 46. Ela não foi a fundo nas questões de classe. A Constituinte de 1946 foi a consagração de princípios generalizantes — "Todo mundo é igual perante a lei"; "Todo mundo tem direito ao emprego" — para a consolidação da liberal-democracia. Não havia divergências. Mas é impossível estabelecer paralelos entre situações heterogêneas como as de 1946 e as de hoje. Eu esperava dos constituintes de 1988, em primeiro lugar, o avanço de uma política voltada para a justiça social, através

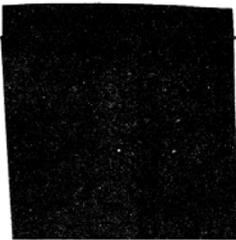
de uma política tributária e outros itens voltados para o interesse coletivo, inclusive, a limitação dos juros a 12% ao ano; em segundo lugar, maior autonomia para o Poder Legislativo e, conseqüentemente, as garantias dos interesses coletivos, representados pela imprensa e pelas associações de classe. Mas a Constituinte de 88 não conseguiu nem estabelecer a diferença entre comissões de intermediários e o verdadeiro valor da dívida externa. Ninguém sabe, em relação à dívida, quais são os valores decorrentes da intermediação e os das quantias realmente aplicadas no desenvolvimento nacional. É muito difícil confrontar duas épocas históricas. Existe sempre uma conotação artificial no confronto. Se em 1946 houve, inegavelmente, um desafio no sentido das liberdades públicas, seria de se esperar que em 1988 houvesse igual desafio, representado pelo mais autêntico dos espaços culturais e talvez em grau muito maior. O regime autoritário de 20 anos talvez tenha sido, para a sociedade brasileira, mais cruel e liberticida do que o império do nazifascismo que antecedeu a Constituinte de 1946. Prova desta constatação está no império dos Dólcidi cujas deletérias conseqüências perduram até os dias atuais. Então, numa avaliação imparcial, o povo brasileiro talvez tenha sido menos sacrificado com o torpedeamento de 31 navios de bandeira nacional, pelos nazistas, e que causou mais de mil mortos, do que com os dias elétricos dos Dólcidi no eixo Rio—São Paulo—Belo Horizonte, nos 20 anos de autoritarismo. A desilusão do povo em 1988 tende a se agravar, na medida em que havia uma esperança ilusória de que a Cons-

tituinte seria capaz de resolver os grandes problemas nacionais que ela não vai resolver. Então, a Constituição será mais um desafio lançado ao povo, no sentido de uma sociedade mais justa e mais humana. Este será o grande efeito da Constituinte 88.

Nicolau — Você foi comunista na juventude, foi deputado constituinte em 1946 e por mais 3 legislaturas, e hoje é presidente de uma empresa de defensivos agrícolas e escritor. Você sente ainda alguma vontade de voltar à política? Quais as suas convicções, hoje?

Joffily — Eu não abduco das minhas convicções democráticas. Só que não me radicalizo nem em partido comunista do Brasil, da Tchecoslováquia, de Cuba ou da Albânia. O que me interessa não é o Laos, o Camboja, mas o povo brasileiro. Sou presidente de uma empresa séria, correta e nacionalista. Comunismo, glasnost, perestroika, ouço e vejo com o maior respeito. Sou um escritor de livros e me interesso por capítulos inéditos da história brasileira. Veja este livro sobre Harry Berger. É inteiramente inédito. Era um assunto tabu. E se escrevi sobre ele é porque tenho um compromisso com a verdade histórica e não posso ficar omissivo diante de episódios relevantes para compreender a formação da mentalidade do povo brasileiro. Eu não sou comunista. Não sou nada, ou melhor, sou um cético. Partidos e candidaturas já não me interessam. Eu sou um velhinho. Eu quero é amanhecer vivo.

Apolo Theodoro é jornalista da Folha de Londrina.



TRIZ

edgard yamagami

sete estrelas
invadem os cabelos

sete tranças
se trançam
contra o tempo

constelação armada

marco aurélio cremasco

à beira da mangueira da Fazenda Tangará
a vaca malhada
pastava nuvens

mal imaginava
no pau-oco
em que eu sentava

o vento cantava
tonico/tinoco



tuti maioli

a tua língua me roça os pêlos
eu faço da pele um verso à toa
a tua orelha me ronda as palavras
eu lanço essa onda pura chama
que fogo que luz que flama a tua
atua atua atua



TRIZ

Edgard Yamagami, de Curitiba
Tuti Maioli, de Jacareizinho
Marco Aurélio Cremasco, de Guaraci

ESCREVENDO A HISTÓRIA CUBANA

Emir Rodríguez Monegal

Vista do Amanhecer no Trópico, de Guillermo Cabrera Infante
Tradução de Josely Vianna Baptista e José Antonio Arantes
Companhia das Letras, 176 p

Nem toda coleção de contos faz um livro. Na maioria das vezes, cada fragmento se recusa a harmonizar-se com os outros, atua somente dentro de seus próprios limites, e parece impellido a uma desconfortável proximidade com seus vizinhos. Geralmente, a única justificativa para um livro deste gênero, se houver, é a referência implícita ou explícita a uma unidade exterior (autor, tema, estilo). No entanto este não é o caso de **Vista do Amanhecer no Trópico**. E, contudo, o livro trilhou estranhos caminhos antes de ser compilado.

O mesmo título pertenceu primeiro a um romance que ganhou o prêmio Biblioteca Breve, em 1964, na Espanha (prêmio anteriormente dado ao primeiro romance de Mario Vargas Llosa). Porém, ele foi um livro totalmente diferente, continuava com alguns personagens de ficção, unidos pela comum atividade do frenesi da vida noturna, enquanto, ao mesmo tempo, apresentava em curtas e eficientes vinhetas um outro tipo de personagens: aqueles feitos para mudar a sociedade cubana através de uma revolução violenta. O título sugeria, no mínimo, uma coisa: uma vista panorâmica de um momento privilegiado da realidade (ou história) cubana. No amanhecer tropical era possível reconhecer o amanhecer de uma história diferente.

Durante os três anos que se passaram entre o prêmio e a real publicação do romance, Cabrera Infante o reescreveu. Basicamente, ele adicionou alguns poucos capítulos aqui e ali, mas o principal nesta cirurgia foi a excisão de todas as vinhetas. A dimensão histórica somada à narrativa por aqueles personagens que (para usar frases feitas) "pertencem a História" ou "serão absolvidos por ela" foi eliminada. O romance tornou-se mais romanesco. Publicado sob o título espanhol de **Tres Tristes Tigres**, (**Three Trapped Tigers**, na versão inglesa), foi imediatamente reconhecido como um dos textos mais relevantes do novo romance latino-americano. Tem havido muita especulação a respeito dos motivos que o autor poderia ter tido para eliminar as vinhetas do romance de 1967. Numa entrevista, em 1968, ele disse ter sido por discordar de sua intenção política original.

Ele as via como o produto de uma situação historicamente determinada: o momento no qual, com a revolução no poder, os escritores cubanos sentiram a necessidade de escrever *sobre* a revolução, *para* a revolução. Estas razões de oportunidade política, observou Cabrera Infante, já não existiam em 1967. **Tres Tristes Tigres** foi, portanto, um livro diferente: o fato de eliminar as vinhetas não apenas reduziu o texto consideravelmente, como também alterou sua estrutura. Antiga, a ficção e a realidade fundiam-se para criar uma dimensão ficcional. No livro original, o texto da ficção e o contexto histórico estavam em constante diálogo. As idas e vindas obsessivas de Silvestre e seus amigos na noite de Havana contrastavam com as trágicas confrontações das vinhetas: a paixão puramente verbal daqueles jovens tigres era nitidamente delineada contra a morte violenta, as torturas e trações de uma luta revolucionária permanente.

Sob as lentes de um de seus mais maduros escritores, GUILLERMO CABRERA INFANTE (já mais de 20 anos vivendo em Londres), a ilha de Cuba se mostra História também feita de fracassos, naufrágios, frágeis heróis. No texto em progresso em que se inscreve essa história, o direito às avessas dos insucessos que a atravessam: **VISTA DO AMANHECER NO TRÓPICO** (composto de vinhetas que originalmente integravam outro romance do autor, **Tres Tristes Tigres**) faz parte dos textos que instauram a "forma circular da História", como expõe nesta resenha, inédita em língua portuguesa, o lapidário crítico uruguaio EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL. (Da edição brasileira constam vinhetas até então incluídas apenas na edição inglesa.)

Enquanto as vinhetas não eram nada além de históricas, **Tres Tristes Tigres** não admitia outra realidade além de sua própria ficção.

Alguns leitores pensaram que pela exclusão das vinhetas do romance ao qual haviam pertencido Cabrera Infante as havia condenado à morte. O dia em que ele decidiu publicá-las separadamente, e como unidade independente, um terceiro livro surgiu. Enquanto retirava as vinhetas de **Tres Tristes Tigres** e as reunia para o novo livro, Cabrera Infante as submeteu a um processo conhecido na linguagem cinematográfica por montagem.

No livro original de 1964, as vinhetas também reconstruíram passagens da história ou lenda cubanas, mas não eram colocadas cronologicamente. Eram inseridas no longo texto do romance em desordem deliberada. Além disso, como nem os personagens nem o momento histórico que eles evocavam eram claramente identificados, foi possível encaixar episódios da luta revolucionária contra a Espanha a episódios da luta contra Batista. No contexto sincrônico do trabalho original (uns poucos dias e umas poucas noites da Havana de 1958), as vinhetas se referiam a uma única luta.

Quando compilou **Vista do Amanhecer no Trópico** para esta (terceira) versão, Cabrera Infante decidiu desfazer-se da ambiguidade cronológica. Ele colocou as vinhetas numa ordem que correspondesse àquela da História e, mais especificamente, que correspondesse a uma certa visão da História. As vinhetas, sob esta luz, adquiriram um valor documental que não possuíam no trabalho original. (A visão original era sincrônica: tudo acontecia no mesmo lugar e ao mesmo tempo.) Nesta terceira versão, a diaconia parece dominar tudo. O livro, agora, inicia-se com uma visão aérea da ilha (e ele se fechará com a mesma visão), o que nos fornece uma introdução à seqüência rigorosamente cronológica da história cubana, desde a chegada de Colombo em 1492 ao aprisionamento e morte de Pedro Luis Boitel, o líder estudantil revolucionário acusado de conspiração contra o estado em 1960.

Embora cada vinhetinha funcione como ilustração histórica (às vezes é a descrição de uma gravura ou

fotografia ou, até mesmo, a narração de uma anedota ou fato real), não há, para a maior parte, qualquer identificação exata nem da data nem dos personagens. Boitel é um dos raros a ser mencionado. Muitos podem ser identificados somente por certos detalhes na narrativa. Assim, por exemplo, qualquer leitor latino-americano reconhecerá o "homemzinho de grandes bigodes e quase calvo" como José Martí, cuja morte em Dos Rios está encapsulada numa veemente vinhetinha (veja quadro na página ao lado). Também reconhecível é o retrato de Camilo Cienfuegos, um dos líderes guerrilheiros que venceu Batista e é evocado aqui pela descrição de uma fotografia na qual somente o fotógrafo é mencionado. Os leitores cubanos, sem dúvida, identificarão muitos outros heróis e episódios. Já na segunda vinhetinha o autor inclui uma nota de Fernando Portuondo, o autor de **História de Cuba**, que tem sido usado como livro escolar por várias décadas. Cabrera Infante faz referência a este trabalho em muitas vinhetas, citando-o e fazendo uso de seus episódios históricos, ilustrações e fotografias. Na verdade, esta **História de Cuba** é um dos textos que compõem o intertexto de **Vista do Amanhecer no Trópico**.

Entretanto, o texto maior que subjaz a estas vinhetas é a História. As vinhetas são miniaturas, muito nítidas e muito concretas, de momentos na História (ou Lenda, mas também compostas no texto da História). Estes momentos são evocados em sua realidade ou solidez histórica. Ao excluir nomes e datas, preservando somente a seqüência cronológica, o livro reduz a nada um dos elementos fundamentais da História. O que está preservado ainda é História, mas omite-se o que torna a História um texto permanente — isto é, um texto que se esforça em fixar para sempre, e numa fórmula retórica durável, o que ocorreu na realidade. A proposta destas vinhetas é mais modesta. Ao invés de História, com letra maiúscula, elas dizem respeito à história. Ou mais exatamente, à escrita da história.

Há um outro texto, além daquele de Fernando Portuondo, para ser lido nas entrelinhas de **Vista do Amanhecer no Trópico**. É **História Universal da Infância**, de Borges, publicado pela primeira vez em 1935. Neste livro, Borges aplica à história uma redução paródica, exagerando na importância de eventos triviais, procurando seus personagens não entre os heróis, mas entre os atores de apoio da história, registrando infância em vez de fama. Para ele, o exercício retórico implícito em suas paródias foi um meio de encobrir uma intenção maior: investir de "realidade" histórica ou documental a irrealdade de seus personagens, muitos deles pessoas reais, porém vistas de uma perspectiva fictícia (como, por exemplo, o Incrível Impostor, Tom Castro) ou quase totalmente fictícia (como o Tintureiro Mascarado), realçada, contudo, por ornatos de efeito narrativo de alguma "história" oriental. Qualquer que fosse o caso, Borges explodiu a História através da paródia (infância) e da hipérbole. Mas ele também fazia outras coisas.

Ele não só relativizou o fato histórico ao assumir uma perspectiva diferente, como também introduziu, implicitamente, uma noção que mais tarde seria central para uma interpretação de seu trabalho como um todo: a noção de conjectura. Já que um fato pertence à História somente quando registrado ou anotado (isto é o que separa o fato histórico de um que não o seja), a escrita em si se torna História. Não há História além daquela registrada.

Este princípio torna compreensível porque, para Borges, a História é conjectural. Se cada texto histórico for um texto, então não haverá História (que postularia a existência de um texto aprovado, final e único) e sim uma série de textos escritos. Cada um deles oferece uma possível versão do que na realidade aconteceu. Cada um deles existe somente como conjectura.

Vista do Amanhecer no Trópico não visa a reconstruir a História de Cuba, uma tarefa que foi tomada por Fernando Portuondo, entre outros. Ele

visa a algo mais modesto: reconstruir o processo da escrita da História cubana.

Diz a história: "Entre as classes de cor ia se incubando o propósito de imitar os haitianos. As rebeliões das negradas dos engenhos eram cada vez mais frequentes, mas careciam de unidade e direção".

Conta a lenda que a maior sublevação foi dominada a tempo porque o próprio governador, em pessoa, descobriu-a ao ouvir a conversa de uns negros num *outio** de extramuros, enquanto realizava uma ronda

Na realidade, como quase sempre acontece, os conspiradores foram delatados por um vizinho que vivia na casa em cuja soteia reuniam-se os conspiradores. Todos os conspiradores foram enforcados.

O texto move-se da História para a lenda e de lá para a "realidade". A História, a escrita da História por um historiador indubitavelmente preconceituoso (ele fala dos negros), postula uma rebelião anônima. A lenda procura determinar um herói e fixa um regente, um tipo de Harum Al-Rashid controlando seu povo. No entanto, "na realidade" a vinheta oferece uma terceira solução, mais digna de crédito para evitar a abstração da História e a personificação da lenda. O vizinho anônimo atua exatamente ao nível no qual o livro é escrito. Não há nomes ou datas, porém é "real", com a realidade concreta de um personagem daquela ficção que é o texto da história.

Portanto, a História como uma realidade independente não existe. A História escrita existe, e este livro é secretamente dedicado a este tema. Para elaborar este texto, Cabrera infante faz uso de técnicas comuns a um outro tipo de escrita: a cinematográfica. O livro consiste em uma série de tomadas (vistas, alguém diria) de uma realidade: aquela da

ilha de Cuba, que é apresentada simultaneamente em seu espaço permanente e seu tempo recorrente. Cada vista (cada vinheta) oferece um momento privilegiado nesta série. Muitas são narrativas e são equivalentes às tomadas comuns do cinema de ficção. Frases sucessivas, unidas para formar uma narrativa completa em si mesma, embora, para seu efeito total, ela deva encaixar-se com as outras vistas. Mas há uma série completa de tomadas que usam um método diferente. Elas começam com uma tomada imóvel (uma gravura, uma fotografia) descrevem o momento em sua imobilidade e então (como nos filmes), o pôem em ação por alguns instantes antes de congelar a imagem.

Está caindo, atrás da encosta: o braço cinza levantado sem ira contra o céu branco onde há um sol mais branco que agora não se vê, a mão cinza, o antebraço cinza escuro, o rifle negro junto, colado, fundido ao peito cinza pálido com a mancha negra ao lado, sem dor nem surpresa porque não lhe deram tempo, sem saber que cai sobre a grama negra, sem nunca saber que vão vê-lo cair uma outra vez, assim, que ainda não caiu mas que está caindo porque um ombro negro, a calça negra-cinza-negra (já não há cor, não há uniforme verde-oliva nem faixa vermelha e negra nem olhos azuis: todo matiz depende da eterna, igualitária luz do sol), o pescoço cinza, o rosto cinza-cinza, todo o flanco esquerdo cinza-negro está esfumado, está se apagando e apagado inclina-se à terra negra e à morte para sempre, não se ouviu a descarga ou único disparo mas sente-se o impacto e cairá enquanto o homem existir e vão vê-lo caindo sem jamais cair quando olhos o mirarem e não vão esquecê-lo enquanto houver memória.

O confronto entre a fotografia (preta e cinza) e a colorida realidade que ela evoca, entre a imobilidade do momento, para sempre capturada

pela câmera, e a vivacidade incontornável do fato real, é o que importa aqui. Os verbos (cair, apagar) aludem a uma situação dinâmica que agora apenas existe, embora uma vez tenha completamente existido, em sua imobilidade; que agora existe porque foi congelada um dia. A História, tal qual a fotografia revelada (no sentido técnico) pela vinheta, é, também, uma realidade congelada.

Uma outra vinheta ilustra o processo de enquadramento que há na escrita histórica. Isto é, de que maneira a câmera, como a vinheta, seleciona e privilegia um fragmento de espaço, e assim, proposita-o, dando-lhe significado ou sentimento

Na foto vê-se o comandante-em-chefe entrando na capital montado num jeep. A seu lado vai outro comandante e pode-se ver o chofor e alguém que é membro de sua escolta. Ao fundo a multidão aclama os heróis. Mas o fotógrafo teve um toque de pressentimento. Como não conhecia o terceiro comandante cortou-o da foto para deixá-la mais compacta. Poucos meses depois o terceiro comandante estava na cadeia acusado de traição e condenado a cumprir trinta anos de prisão. Todos os que tiveram alguma coisa a ver com ele foram imediatamente tachados de suspeitos e seu nome começou a ser tirado dos livros de histórias. Adiantado a seu tempo, o fotógrafo não teve que recolher sua foto para recortá-la convenientemente. A isso se chama adivinhação histórica.

A escrita da História, portanto, e não a História em si, um ser abstrato cujos traços féis são alterados a cada dia de acordo com a iconografia casual fornecida pela imprensa. Porém, este livro de vinhetas não tem nada a ver com a imprensa diária. O livro trata e da repetição de situações, personagens, tragédias.

Esta repetição — índios massacrados por espanhóis, negros escravizados por *criollos* (descendentes dos colonizadores franceses na América), revolucionários torturados pela lei (qualquer lei) — não envolve a forma circular da História, mas a forma circular da escrita da História.

O texto do livro inicia-se com uma descrição de Cuba. O final da primeira vinheta é explícito: "Aí está a ilha, surgindo ainda dentre o oceano e o golfo: aí está...". A última vinheta completa a frase:

E aí estará. Como disse alguém, essa triste, infeliz e comprida ilha estará aí depois do último índio e depois do último espanhol e depois do último africano e depois do último americano e depois do último dos cubanos, sobrevivendo a todos os naufrágios e banhada eternamente pela corrente do golfo: bela e verde, imprevisível, eterna.

A escrita da História (se não a História em si) mostra aqui sua forma circular. Como no *Finnegans Wake*, o início e o fim deste livro consistem em uma só frase. Tempo repetitivo, espaço fechando-se em si mesmo, a escrita da História produz um texto completo, unificado e compacto. Para os que acreditam em Utopias, esse tempo pode parecer negativo, sombrio, destruidor. Mas para aqueles que acreditam na realidade (e na ficção da realidade, e na escrita desta ficção), este não é um tempo negativo. É o único tempo que realmente conhecemos, ou podemos conversar sobre: o tempo da escrita, que, como a ilha, é sempre bonito e verde e eterno.

*Boho (voz antilhana): cabana sem janelas, feita de madeira, galhos, bambu e coberta de palha.

Tradução de MARIA APARECIDA BAPTISTA, a partir do texto em inglês (traduzido do espanhol por David Pritchard e pelo autor) publicado na *Partisan Review*, V. XLVII, n. 3, 1980.

Emir Rodríguez Monegal (Melo, 1921 — 1985), crítico uruguayo, e autor de *Narradores de esta América* (Montevideo, 1961). *El viajero inmóvil* — Introducción a Pablo Neruda (Buenos Aires, 1966). *El Desbarajuste* — vida y obra de Horacio Quiroga (Buenos Aires, 1967). *El otro Andrés Bello* (Caracas, 1968). *El arte de narrar* — diálogos (Caracas, 1968). *Borges par lui-même* (Paris, 1970). *Notas sobre (nacional) el boom* (Caracas, 1972), entre outros.

O diário de campanha do homenzinho de grandes bigodes e quase calvo não diz o que aconteceu na reunião que ele e *el mayor* general tiveram com o foido general negro. Fizeram-se muitas conjecturas, se disse até que o general negro chegou a esbofetear o homenzinho dos grandes bigodes numa discussão sobre o comando militar ou civil da insurreição. O fato é que mãos piedosas arrancaram as páginas do diário que falavam da reunião e ajudaram a converter a reunião numa foto-cia histórica.

A verdade é que depois da reunião o homenzinho do bigode grande foi eleito presidente da república em armas e aclamado como tal pela pequena tropa.

Aí perguntaram ao general negro como é que *el mayor* general ia iniciar a invasão com tropa tão pequena e aquele respondeu: "Leva com ele um grande exército: sua estratégia".

Poucos dias mais tarde o homenzinho a quem todos agora chamavam Presidente e *el mayor* general tropeçaram com uma coluna inimiga. Ninguém sabe como se deu o incidente. Uns dizem que o Presidente se viu rodeado por forças inimigas e tentou furar o cerco. Outros dizem que o Presidente saiu correndo na direção do inimigo. Outros falam ainda de um cavalo desenfreado. O certo é que recebeu um balaço na cabeça, caindo de seu cavalo muito perto da tropa inimiga, e nunca se conseguiu resgatar seu cadáver. Reconhecido pelo inimigo levará-mo no lombo de uma mula, como um troféu de guerra. Primeiro o enterraram no campo. Mas depois exumaram

o cadáver e o embalsamaram para ir enterrá-lo na cidade. Com o tempo este cadáver converteu-se num enorme peso da consciência revolucionária. Feito mártir o homenzinho cresceu e cresceu até que finalmente não se agüentava mais o peso e todos invocavam seu nome, falando de um morto grande — embora medisse apenas cinco pés e cinco polegadas quando o enterraram.



José Martí (1853-1895), poeta, fundador do Partido Revolucionário Cubano em 1892, mártir das lutas pela independência, e o "homenzinho de grandes bigodes e quase calvo" desta vinheta de *Vista do Amanhecer no Tropicó*, que escreveu, em seu diário, última frase, antes de ser derrubado por uma bala errante no Acampamento de Dos Ríos. *Ha alertado de la delicada honestidade*.

Q - U - A - D - R -

DIE STREICHE DES ALTEN HERRN

"As aprontações do Velho Senhor" foram publicadas pela Tipografia de João Haupt, em Curitiba, em agosto de 1935. O livrinho custava 2\$500 réis e continha versos e desenhos de Fritz Winters.

Deve ser uma das maiores raridades bibliográficas do quadrinho brasileiro, não existindo referência sobre ele em lugar algum. Foi descoberto pela historiadora Denise Mohr, tendo o exemplar pertencido a Helena Mohr Mäder.

Apresentamos aqui uma das cinco histórias da série, numa adaptação livre sobre a tradução literal de Osvaldo Werner Mohr.

Key Imaguire Júnior



IMPRIMINDO

Wilhelm Busch contou as diabruras de Max e Moritz, e o Velho Senhor também estaria naquele livro, se Busch o conhecesse. Aqui o vemos rindo sozinho, na certa aprontando alguma.



Está redigindo as notícias, quando alguém inconveniente bate à porta e entra. "Logo agora que é preciso mostrar habilidade na matéria política, e ainda faltam a coluna policial e as questões sociais."



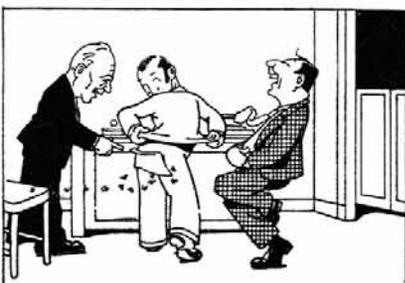
Mas o Sr. Chato gosta mesmo de incomodar e de fazer muitas perguntas bobas a todo momento. Puxa a cadeira e nela senta com tudo.



Então o Velho Senhor diz, com seriedade: "Meu caro, você sentou no papel pega moscas, estragou o que comprei com meu próprio dinheiro!"



O Sr. Chato pula da cadeira e olha para o assento. "Mas onde, se não vejo nada? É brincadeira?" E, no entanto, ele está bem preocupado.



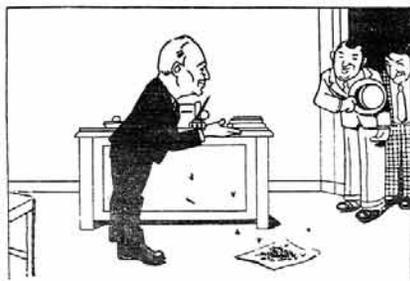
A voz do jornalista parece tremer de indignação. "Ora essa, está colado aqui atrás! O que é isso agora, de andar com papel nos fundilhos?"

-N- H- O- S

As aprontações
do Velho Senhor
1935
Fritz Winters



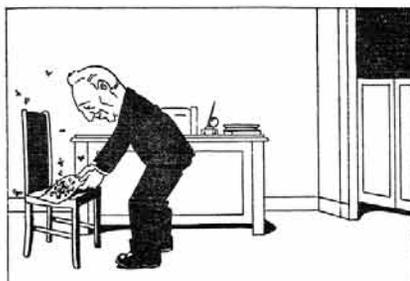
Com muito cuidado, o papel é retirado e algumas moscas vêm com ele, as demais ficam grudadas nas calças.



Preocupado e saindo da porta diz o chato: "O Senhor Redator queira me desculpar. Acredite, por favor, não foi por mal!"



O Velho Senhor esfrega as mãos e pensa: "Deste estou livre, e não foi por falta de eu avisar que incomodar um jornalista pode trazer danos!"



Mas nunca se sabe o que ainda vai acontecer. O papel não se estragou, então volta para a cadeira. Afinal, pode aparecer outro Sr. Chato.



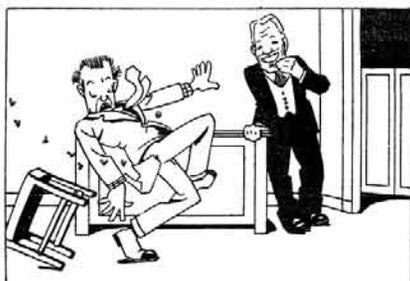
E é o senhor professor Múmia quem chega. Vem das suas aulas, vem muito cansado e, sem esperar pelo convite, senta na cadeira.



Depois levanta, curioso, para ler as notícias antes que saiam no jornal. "Vou te contar uma notícia inédita, apesar de já ter sido impressa!" "Mas como é possível uma tal coisa?"



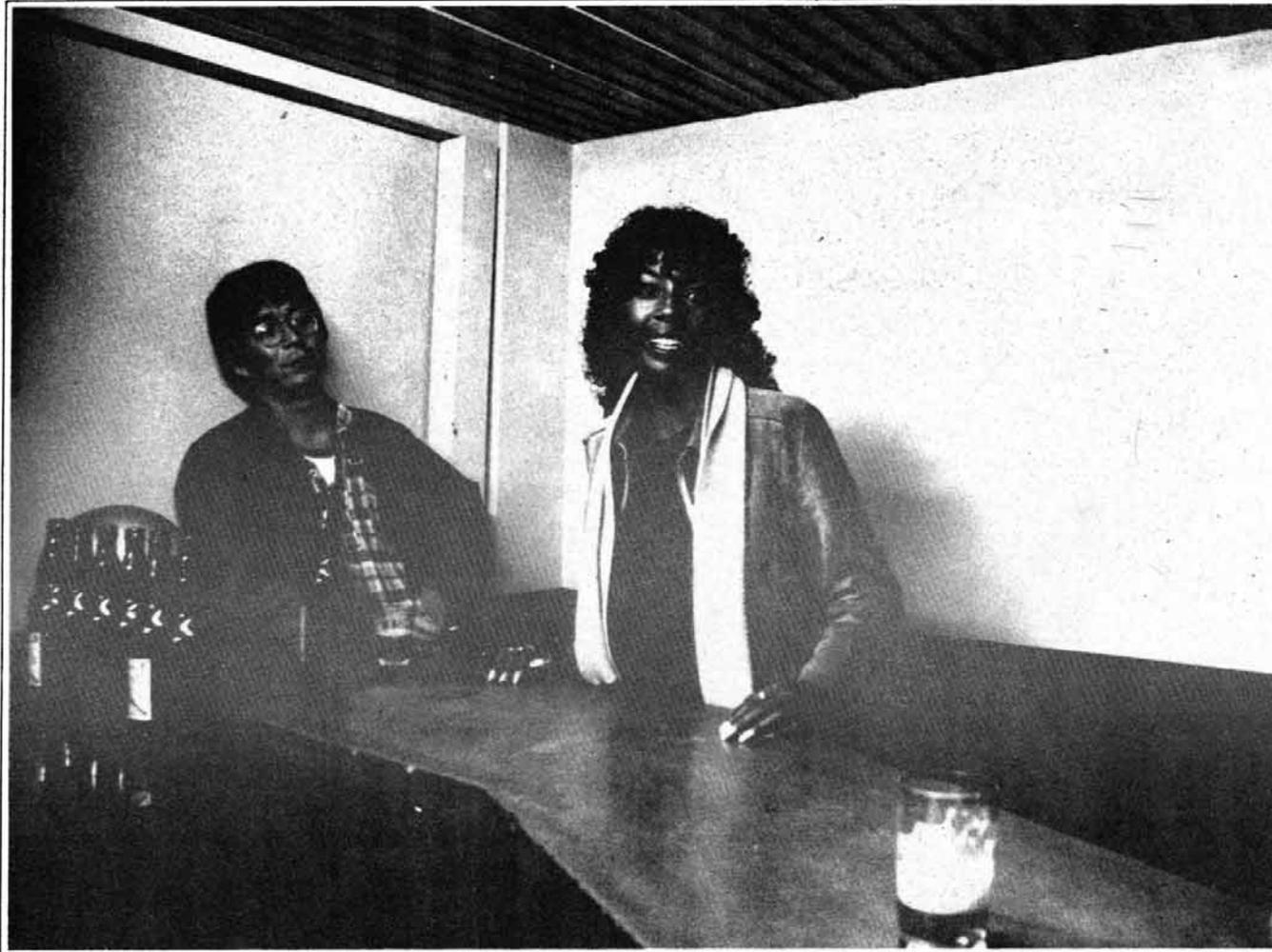
"Pois é, o Sr. Chato sentou no papel pegamos as moscas, que estava na cadeira, e já cheio desses insetos!" "Mas que ótimo, como eu gostaria de tê-lo visto".



"Não é preciso, o Sr. acaba de fazer a mesma coisa". O professor Múmia dá um grande pulo, alarmado, e, pronto: tinha saído a segunda impressão!



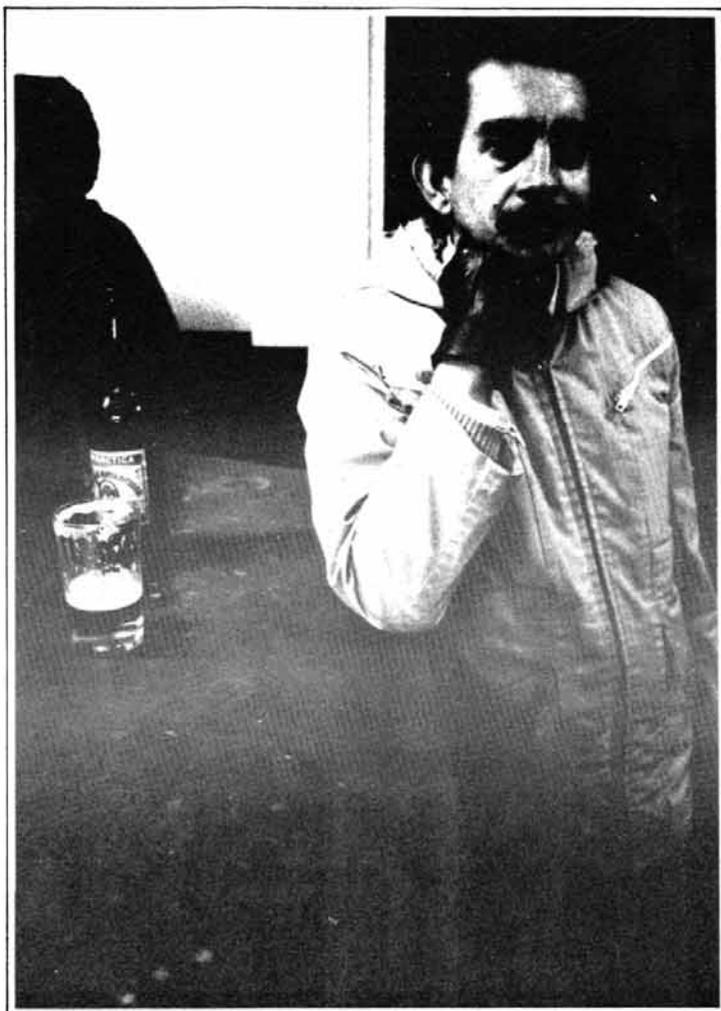
ALBERTO MELO VIANA



LUSCO-



-FUSCO



ALBERTO MELO VIANA

a noite traz estrelas,
traz desastres,
lixos, luxos,
lusco-fuscos.

do claro-escuro das horas pós-
-crepusculares, dos balcões dos bares,
alberto melo viana, o 'baiano',
pinça seus jogos de luz, onde, a olho
nu, massas branco-cinza-negras se integram
numa definição possível: a vigília
dos que vigiam a cidade, sonho e realidade,
antes da lucidez (ora solar, ora sombria).

A NOVA ARQUITETURA

Projeto G3rmen

A apenas 12 anos da virada do s3culo XX para o XXI, como pensar nossa sociedade p3s-industrial? *Less is more? Less is bore?* Como ler os signos mutantes dessa fase de transi3o, num mundo em que convivem a alta tecnologia e modos de produ3o artesanal? Os arquitetos do Projeto G3rmen — grupo de estudos formado nos ateli3s da Universidade Federal do Paran3 em 85 — v3m refletindo sobre essas e outras quest3es porque acreditam que, com uma vis3o mais clara dos rumos que tomam a sociedade e a arquitetura-contempor3neas, todos podemos interferir criativamente no espa3o que formamos e que nos forma.

Toda an3lise de um objeto, quando feita isoladamente do seu contexto geral, pode produzir vis3es parciais ou deformadas. Esse contexto, al3m de incluir o universo dos eventos relacionados ao objeto, deve abranger uma faixa hist3rica que inclua passado, presente e futuro.

Para compreens3o do momento atual da arquitetura precisamos remontar o cen3rio de toda uma 3poca e sua civiliza3o.

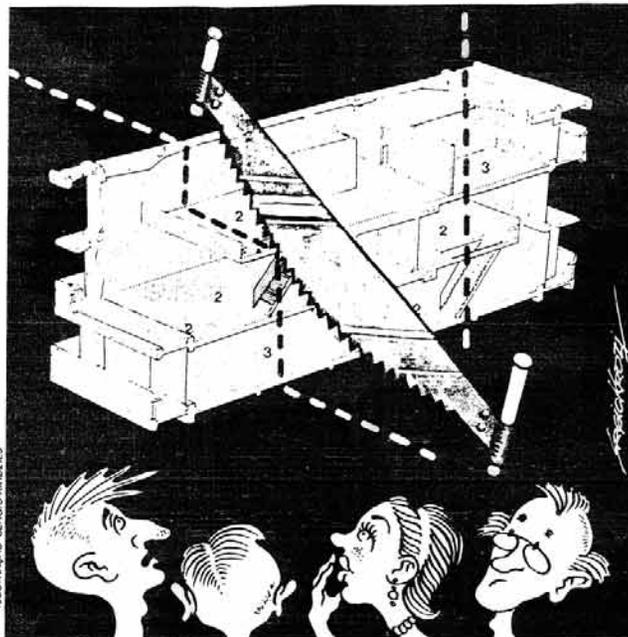
A vertiginosa queda da sociedade industrial leva consigo todos os princ3pios que as gera3es dos 3ltimos dois s3culos, inclusive a nossa, tiveram como verdadeiros e inquestion3veis. A arquitetura moderna, um dos expoentes dessa civiliza3o, desmorona, pois sua legitima3o moral, est3tica e filos3fica n3o existe mais.

Vivemos hoje um per3odo de transi3o, t3o ou mais importante que a revolu3o industrial, que n3o se limita a arquitetura ou 3s artes. Uma nova civiliza3o est3 surgindo, n3o por vontade de alguns ou por imposi3o de uma "magna carta", tampouco pela decis3o de uma esmagadora maioria. O motivo da mudan3a 3 aparentemente simples: a estrutura da sociedade moderna, criada nos moldes do industrialismo, n3o se conforma mais aos novos modos de viver, pensar, produzir, etc.

Apesar de vivermos intensamente esse processo, estamos inconscientes do mesmo. Alguns, com suas atitudes, colaboram com a mudan3a; outros, arraigados nos dogmas da cultura mecanicista, tornam mais dolorosa a transi3o.

No c3digo de toda essa cultura que se esvai est3o os princ3pios (1) da padroniza3o, sincroniza3o, maximiza3o, concentra3o, centraliza3o e especializa3o, que pretendem tornar o quadro social moderno est3vel e previs3vel. A padroniza3o de costumes, culturas, necessidades, foi imprescind3vel (usamos *jeans*, trabalhamos das 8 3s 18 horas, assistimos aos mesmos programas na TV, tomamos Coca Cola); o apito da f3brica, a escola, a hora do almo3o, a novela das oito, fazem a sociedade pulsar em um mesmo ritmo (a sincroniza3o da vida). A maximiza3o busca obter diretamente a evolu3o quantitativa (maior hidrel3trica, maior *hot-dog*); o que 3 quantidade concentramos (mercado, m3o-de-obra, energia, produ3o); a qualidade centralizamos (decis3es, poder, informa3o); a especializa3o, que na linha de montagem fragmentou a produ3o, fez o mesmo com o conhecimento, imaginando que essa vis3o cartesiana (divis3o do problema em partes) proporcionasse a compreens3o do todo.

Este c3digo determinou a metalinguagem que legitimou a arquitetura moderna. O estilo "internacional", com



seu "homem tipo", veio de encontro 3 padroniza3o dos demais setores; no urbanismo, os efeitos da sincroniza3o s3o facilmente notados nas horas de pico e nos atropelos do transporte de massa; o que foi considerado sup3rfluo foi abandonado, pois a maximiza3o rezava o aproveitamento m3ximo dos espa3os e dos materiais = *less is more*; a concentra3o do mercado, energia, produ3o, gerou as megal3podes, e nestas concentrou suas atividades (zona residencial, administrativa, comercial, etc.); o controle de todas essas fun3es centraliza-se em 3reas espec3ficas (cidades-p3lo, centro da cidade), estabelecendo um campo de influ3ncias; as atividades do homem foram especializadas (trabalho, circula3o, lazer, habita3o, educa3o). 3 esse c3digo que agora est3 em crise.

O aparente caos dos eventos atuais (crises na fam3lia, energias alternativas, movimentos separatistas, crise de realidade, revolu3o *gay*, movimentos ecol3gicos) mostra-se desconexo na sistem3tica cartesiana. Mas dentro de uma vis3o hol3stica e hist3rica, nota-se que esses eventos interagem caracterizando um per3odo de transi3o, onde o universo dos eventos da sociedade n3o encontra legitima3o no discurso em ex-

tin3o, e espera uma nova metalinguagem que os interprete.

Em transi3es como a que passamos, ocorrem com freq3ncia situa3es amb3guas e contradit3rias, pois apresentam aspectos do que est3 deixando de existir e do que est3 para surgir.

A concentra3o nas grandes cidades 3 desafiada pelo indiv3duo que mora e trabalha numa regi3o selvagem, produzindo o que antes se julgaria imposs3vel produzir fora de um grande centro; lado a lado com as informa3es massificadas (TV, jornal) j3 nos chegam informa3es individualizadas (TV a cabo, grupos telem3ticos); a for3a da dessincroniza3o do cotidiano 3 revelada pela cria3o de servi3os fora do hor3rio padr3o (Banco 24 horas, Disque-Pizza).

O tardo-moderno e o p3s-moderno nada mais s3o do que a manifesta3o desse momento de mudan3a da sociedade, onde todos os valores est3o em crise.

No tardo-moderno a arquitetura come3a a se desmitificar. A pureza das formas simples vai aos poucos sendo substituída pela intersec3o de v3rios s3lidos, e em seguida 3 desmascarada; os edif3cios v3o cada vez mais revelando sua estrutura, seus equipamentos, at3

o ponto em que estes tornam-se a pr3pria arquitetura. O arquiteto n3o 3 mais o salvador do mundo e faz arquitetura apenas pela arquitetura.

O p3s-moderno, simultaneamente, surge com um discurso de protesto (*less is bore*) aos dogmas do moderno. 3 uma rea3o contra um passado recente, voltando-se mais para um passado hist3rico que para o futuro ou presente. Busca na sociedade os subs3dios para sua arquitetura — ao contr3rio da produ3o autorit3ria moderna, ou do isolamento tardo-moderno —, tentando uma aproxima3o com a linguagem popular. Sua abordagem ainda 3 causal. No moderno o homem se adapta 3 cidade; a cidade 3 causa, o comportamento 3 efeito. No p3s-moderno a cidade se adapta ao homem; o homem 3 causa, a cidade 3 efeito. A rela3o mecanicista causa/efeito continua.

Tanto tardo quanto p3s-moderno, por serem divisores de 3guas, assumem ora odores modernistas (mesmo com nega3o), ora odores de uma nova sensibilidade. Desse modo, qualquer tentativa de rotula3o ou classifica3o dessa arquitetura de transi3o, mais pormenorizada, torna fragmentada sua vis3o, dificultando sua an3lise.

"O importante 3 que essas posturas arquitet3nicas tomam sempre como corpo principal a teia de verdades de nossa civiliza3o moderna, ou seja, nossos princ3pios b3sicos de tempo, espa3o, ci3ncias, evolu3o pol3tica, economia, etc." (2)

(Discute-se a est3tica de um edif3cio de escrit3rios; deve ser p3s, tardo ou moderno, mas ainda 3 um edif3cio de escrit3rios.)

O tardo e o p3s-moderno, portanto, n3o representam uma id3ia final, estando longe de caracterizar a metalinguagem de uma nova 3ra. A nova civiliza3o s3 poder3 ser visualizada se nos despojarmos de valores a que estamos condicionados. O novo c3digo est3 em forma3o e suas consequ3ncias s3o t3o imprevis3veis quanto foram as consequ3ncias provocadas pelo c3digo industrial. Visualiz3-las 3 t3o dif3cil quanto o foi para um precursor do per3odo industrial.

Nossa tarefa 3 distinguir desse emaranhado de contradi3es a nova metalinguagem, os novos modos de vida, a nova arquitetura. Nosso destino 3 criar.

- (1) TOFFLER, Alvin. *A terceira onda*. S3o Paulo, Record, 1980.
- (2) Projeto G3rmen. P3S-MODERNO: uma discuss3o menor. R. Projeto, (91): 40 set. 1986.

*O Projeto G3rmen 3 formado pelos arquitetos paranaenses Ant3nio Gon3alves Jr., Aur3lio Sant'Anna, Frederico Carstens, Rossano Fleiter e M3rio Cesar Costenaro.

pré-haikai (para marsicano)

num relâmpago
o tigre
atrás da
corça
(isso
disse
sousândrade)
ou:
tiro nas
lebres de
vidro
do
invisível
(cabral:
falou)

HAROLDO DE CAMPOS

assim a
multi-
mínima
arte do
hai-
cai
— bashô buson issa
(& outros ou-
tros) a
(vôoflor)
borboleta
e o ramo
onde ela
pousa

Fulgurância de relâmpago,
risca a página, vibrátil,
este poema-pre-
fácio à coletânea de hai-
cais que em arranjo de
Alberto Marsicano virão
à luz, com apoio da Fundação
Japão, em São Paulo.

A arte no horizonte do provável
(1969), *Xadrez de estrelas*
(1976), *Signância quase céu*
(1979), *Galáxias*
(1984): um mínimo do máximo
fazer constelar de mestre
Haroldo, precursor dos per-
cursos por campos e campos
imantados de invenção e
poesia.

ÊXODO

José Angeli

No sítio a gente entende as coisas. Lá tudo é mais fácil. Tem o rio, os animais, as árvores, as pessoas e até mesmo o céu e o ar. Assim: se vai chover a gente sabe. Não sei como é que a gente sabe mas dá certinho. Os bichos também sabem quando vai chover ou dar ventania. Eles ficam inquietos, bufam e correm. Os mais velhos entendem de tudo e ensinam pra os mais novos. Meu avô sempre dizia a época certa pra plantar o milho, o feijão e as verduras. Se alguém não plantasse nos dias que ele dizia não dava nada, ou muito pouco. Daí ele ficava brabo e dizia: A gente tem que respeitar a Natureza. Se a Natureza for obedecida ela dá de tudo e nunca se vai passar fome ou vontade de comer alguma coisa por falta. As frutas são delicadas e meu avô com meu pai e minha mãe cuidavam muito delas. Só uma vez meu pai ficou muito brabo. Foi quando uns meninos da cidade foram passar uns dias lá em casa. Eram filhos de um compadre de meu pai e não entendiam nada de sítio. Logo no primeiro dia quase que um dos meninos morreu afogado porque se meteu no rio, justamente no remanço, onde é fundo e a água fica dando voltas e a gente não consegue mais chegar na margem. Foi uma gritaria, mas o meu pai saltou dentro do rio e nadou com o menino seguro pelos cabelos. Assim ele se salvou. No outro dia os três garotos arrancaram muitas frutas verdes só pra atrair elas nos animais e no rio. Foi uma judiaria porque a gente cuidava muito das fruteiras. Daí meu pai ficou furioso, amarrou a cara e o pessoal foi embora. "Bem feito, disse minha mãe. Onde se viu virem fazer essas coisas aqui."

Eu gostava muito de pescar. Ia com meu avô e a gente ficava horas sentados na barranca do rio ou andando bem devagarinho de canoa. Meu avô ia explicando todas as coisas. Onde dava jundiá, onde tinha traíras, qual o tipo de isca pra pescar piavas... essas coisas que aqui ninguém sabe, acho. Meu avô gostava de ensinar as coisas. Conhecia todas as árvores e as ervas que serviam pra fazer chá, curar doenças e fortalecer as pessoas. Ele sabia também qual a maneira boa pra fazer cabo de foíce, de machado e de enxada. Acho até que ele sabia tudo que existe. Às vezes ele olhava pra o céu e dizia: "Vamos embora que logo vai começar a chover". Eu olhava também e não entendia nada, pois

não tinha uma nuvenzinha só no céu e o vento era gostoso soprando na gente. Mas logo chovia mesmo e quando eu perguntava como é que ele sabia, ele respondia: "A natureza dá todos os sinais, basta a gente aprender e entender. Quando tu crescer um pouco mais vai saber tudo também". Daí eu ficava louco de vontade de crescer logo e saber quando ia chover, onde dava peixes, qual as madeiras boas pra fazer cabo de ferramentas e que tipo de ervas serviam pra remédios... Mas agora acho que não vai adiantar mais eu crescer pois aqui ninguém sabe de nada. Eu gostava de morar no sítio. Lá andava



a cavalo no Moleque que era mansinho. Só não podia montar o Tostado que era muito ligeiro. O Tostado só o pai montava. No sítio tudo tinha nome. Os bichos também. Nossa vaca era a Mimosa e a ternerinha filha dela era a Borboleta. O cachorro era o Coleira, porque tinha uma faixa de pelos pretos no pescoço, e o pato era o Coronel, porque meu pai dizia que ele andava todo bobo como um coronel que ele conheceu. Meu avô se chamava Leopoldo mas agora ele morreu. Foi quando vieram uns homens e meu pai brigou com eles e minha mãe chorou muito. Depois tivemos que sair do sítio e meu pai dizia que era uma injustiça pois o sítio era nosso mesmo, mas os homens diziam que não, que era deles. Até nome tinha o sítio que se chamava Sítio Porteira Branca, porque meu pai e meu avô fizeram uma porteira grande e pintaram de branco e daí todo mundo dizia: "Lá no sítio Porteira Branca" e então meu pai disse "vamos batizar de Porteira Branca" e ficou assim o nome.

Não entendi direito como foi que aconteceu, mas tivemos que sair do nosso sítio e fomos morar numa casinha que tinha perto do rio só que do outro lado, nas terras da Companhia. Não sei o que é companhia, mas sei que tinham muita terra e ficaram com o nosso sítio também e eles destocaram todas as árvores, até mesmo as fruteiras e passaram o trator e plantaram soja. Ficou tudo limpo pois até nossa casa eles derrubaram. Meu avô ficou muito triste, mas sempre dizia "Deus é grande, um dia a gente volta pra lá". Meu pai dizia que

não voltava mais, que aquele não era nosso sítio. Os homens da companhia tinham acabado com tudo. Daí meu avô foi ficando triste e morreu. Meu pai vendeu os dois cavalos, tanto o Moleque, que ele dizia que era meu, e mais o Tostado. Foi um homem de fora que comprou e nem se importou em saber o nome dos cavalos e não sei como ele ia chamar depois... mas isso não importa. Depois meu pai vendeu a Mimosa e a Borboleta e daí começou a trabalhar na companhia. Todas as madrugadas ele ia pra beira da estrada e esperava o caminhão chegar. Daí ele subia no caminhão onde já estava cheio de gente e só voltava de noite muito cansado. Às vezes ele vinha meio bêbado e ficava furioso dizendo "esses gringos desgraçados" e depois dormia e minha mãe chorava.

Depois veio as férias da escola e eu passei todo o tempo trabalhando no armazém do seu Juca. Eu até que gostava pois quando o seu Juca se descuidava eu comia caramelo e outros doces. Mas quando começaram as aulas eu não fui mais. Meu pai disse que o jeito era eu continuar trabalhando no armazém. Daí a gente não tinha mais galinhas nem porcos, só o Coronel.

Um dia meu pai veio mais cedo e caminhava arcado como que: anda carregando um peso. Ele disse que tinha se machucado no serviço e não ia trabalhar por uns dias. Minha mãe matou o Coronel e fez sopa pra o pai, pois ele não podia comer outras coisas. Então meu pai ficou muitos dias na cama ou sentado na frente da casa, pois não podia andar. Ele tinha muitas dores nas costas e minha mãe dizia "tu tem que ir no doutor" até que ele foi. De tarde ele voltou de carona, na caminhonete do seu Juca e disse "que adianta ir no doutor se não tenho dinheiro pra comprar os remédios". O seu Juca falou que dava o dinheiro e descontava do meu ordenado. Mas os remédios não adiantaram porque meu pai morreu. Eu chorei muito quando meu avô morreu, mas chorei mais ainda quando o pai morreu. Depois que o pai morreu, minha mãe foi trabalhar numa casa na cidade e eu fiquei parando num quartinho nos fundos do armazém. Mas minha mãe dizia que "desse jeito não dá, a gente não ganha nem pra comer" e daí, um dia, ela resolveu que nós vamos nos mudar pra cidade.

Agora nós estamos aqui na cidade. Minha mãe trabalha numa fábrica lá na saída da cidade e eu aprendi a engraxar sapatos. Moramos num barraco que nós mesmos fizemos lá perto do rio. Esse rio não é bonito como o nosso do sítio. Ele é sujo e cheio de lixo que todo mundo atrai nele. É um rio triste, eu acho. Não tem nem um peixinho, mas acho que vai ter numa sujeira assim? Aqui as pessoas não sabem quando vai chover como meu avô sabia, nem os animais têm nome, nem conhecem os remédios do mato. Só sabem andar pelas ruas e brigar e a polícia está sempre pegando os guris e perguntando "tu anda roubando, não é?" Eu não roubo. Nunca roubei, só os caramelos do seu Juca.

Eu tenho muita saudade do sítio mas agora nem queria mais ir pra lá, pois não tenho mais nem avô, nem pai e minha mãe diz que de lá só trouxe tristezas. Eu também.

José Angeli, 37, é autor de *A cidade de Alfredo Souza* (Curitiba, Beija-Flor, 1979), *Amanhã não leremos jornais* (Curitiba, Galápagos, 1980) e tradutor de *El gaúcho Martin Fierro*, de José Hernandez (São Paulo, Scipione - no prelo).

O percurso do teatro em Curitiba é intrigante em suas reviravoltas e inércias. A complexidade dos elementos envolvidos no desempenho de companhias e espetáculos reflete, em parte, as turbulências da história dos curitibanos. A conjugação de dramaturgos, textos, atores, públicos e condições materiais da representação pressiona os resultados artísticos das montagens em direção ao difícil sucesso ou ao fracasso indesejável. Neste sentido, as experiências passadas assumem um caráter de exemplaridade para o presente, embora não lhe insersem os erros e desenganos, nem lhe desmereçam as glórias. O conhecimento da atividade teatral de um tempo que nos antecedeu soma à informação — muitas vezes pitoresca — a compreensão da afinidade entre as lutas culturais travadas hoje e outrora. É com um olhar indagador e comparativo que nos lançamos à procura do passado teatral de nossa cidade. A imagem resulta surpreendente e desafiadora.

Ao apagar-se o século XIX Curitiba tornava à vida teatral plena com a reinauguração do teatro São Teodoro, sob o nome novo e significativo de Guarira. Reformado, reequipado e repleto de espectadores, o palco acolheu a visita da Companhia Espanhola de Zarzuelas Maria Alonso a 3 de novembro de 1900, iniciando uma fase de crises, êxitos e atividade intensa. Neste acontecimento é possível distinguir alguns ingredientes definidores do teatro de um largo período. As visitas constantes de companhias estrangeiras desenhavam um quadro de dependência no campo da dramaturgia e da encenação. O gosto das platéias ia sendo moldado segundo padrões europeus — sobretudo da Europa latina. O riso e a música imperavam sobre o palco, espelhando a euforia da *belle époque*. E a elite curitibana se divertia na platéia do Guaíra e do Hauer, aplaudindo as coristas-atrizes portuguesas, espanholas e até as brasileiras — devidamente camufladas sob nomes estrangeiros.

E quem julga que a pequena Curitiba se contentava, nos primeiros anos do século XX, em assistir ao desfile de cavaleiros, carruagens e bondes puxados a burro pelas ruas enlameadas ou mal pavimentadas, enganava-se. O circo, o teatro, as touradas, os saraus e os bailes movimentavam a cidade com inusitada frequência. Agitação que ganhou, a partir de 1907, o impulso modernizador do cinema. Em 1901, o Circo Peri se deu ao luxo de assolarhar todo o seu pavilhão para receber platéias de até 2.000 pessoas, ansiosas para assistir a pantomimas aquáticas representadas na arena inundada por 80.000 litros de água! Em 1901 ainda, uma pequena companhia infantil espanhola sublevoou os espectadores com o drama anticlerical *Electra*, de Peres Galdós, originando pequeno tumulto que resultou em vidraças quebradas na casa paroquial. Não se omitiram os jornais curitibanos, descrevendo e tomando partido no episódio. A imprensa, saliente-se, exerceu importante papel no registro de fatos e na manifestação de idéias e valores a respeito do teatro. O jornal preservou a lembrança de um tempo em que a sociedade burguesa e os núcleos operários se dedicavam à montagem de comé-

EM BUSCA DE UM TEATRO PERDIDO

Marta Morais da Costa



Da virada do século aos primeiros 30 anos do novo, a animada vida teatral de Curitiba, que atingiu um de seus picos com a supimpa Esperanza Iris e sua Companhia Mexicana, em 1919. Fora outras euforias.

dias, dramas e óperas, representados, em geral, sem competência mas com grande entusiasmo. Dramas libertários como *I: de maio*, de Pietro Gori ou *O semeador*, de Avelino Fóscolo mantiveram acessos os ideais de luta social, enquanto a pequena burguesia preferia o drama sentimental e a ópera.

Considerando a diminuta população da cidade que em 1900 chegava a 30.000 habitantes e não ultrapassava os 50.000 dez anos depois, é admirável a movimentação constante de companhias estrangeiras nos anos iniciais do século. O sucesso maior do período que antecedeu a Iª Guerra Mundial deve ser creditado à opereta vienense que, trazida por companhias alemãs, lotava o Hauer e o Guaíra em espetáculos de luxo e competência. Nenhuma delas, porém, obteve o êxito da Companhia Mexicana de Esperanza Iris em 1919. Subsidiada pela prefeitura e pelo governo do Estado, dominou como um furacão os corações dos amantes de teatro e as gordas algebeiras da burguesia curitibana. Em troca de espetáculos de alto luxo e esufizante alegria, cobrou os ingressos mais caros que a sociedade local já consentira em pagar. Sua passagem pela cidade inaugurou uma seqüência rápida e marcante de grandes companhias teatrais do Brasil e do exterior. Desfilaram pelo Guaíra os elencos de Leopoldo Frois, de Clara Weiss, de Sebastião Arruda, de Eduardo Pereira, a Dramática Nacional — com Itália Fausta, entreteatros por conjuntos artísticos de menor importância. Palcos e jornais não encontravam tempo para repouso e retomada de forças. A roda-viva dos espetáculos e da crítica era incrementada por apresentações de grupos amadores. Dramaturgos curitibanos — bissexto ou de produção contínua — alinhavam-se na vanguarda do movimento de afirmação do teatro local: José Cadillac, Ernesto de Oliveira, Paulo d'Assumpção, Ildefonso Serro Azul, Alcides Munhoz, Ernesto Niemeyer, Jaime Ballão Júnior, Ernesto Merlim, José Buzetti Mori, Benedito Nicolau dos Santos e outros mais.

O período pós-guerra assistiu ao crescimento do número de companhias nacionais e ao aperfeiçoamento técnico e dramaturgício dos espetáculos. Esta efervescência teatral não representou, porém, uma modernização, como acontecia na Europa. O teatro brasileiro continuava marcando passo na revista de atualidades, na comédia de costumes e no drama psicológico dezoenovecentista de estilo francês. Num país de tradição teatral pobre como o nosso, a década de 20 propiciou, contudo, um momento de afirmação do teatro nacional. Os festejos do centenário da independência política ensejaram obras patrióticas — passageiras e ufanistas — e favoreceram a reflexão a respeito de nosso atraso cultural. O teatro demorou a encontrar um caminho próprio em razão de sua essência peculiar: como arte coletiva necessita do desenvolvimento harmônico de todos os seus componentes para que

possa alcançar um progresso definitivo. Dramaturgia, encenação e interpretação cênica precisam somar-se a um público igualmente progressista para registrar um momento de evolução marcante na história do espetáculo.

Curitiba experimentou um instante de atualização teórica nos artigos de Benedito Nicolau dos Santos a respeito de teatro sintético de Fuchs e Erler em 1928. A cidade se viu retratada e analisada na obra dramática de José Cadillac, o autor mais representativo do período. Através das páginas de *O Dia*, em 1928, o leitor comum de jornal teve acesso a notícias sobre as atualizadas experiências europeias do teatro político de Piscator. O final da década de 20 marca o apogeu da experiência coletivista e integradora de várias linguagens artísticas da Sociedade Teatral Renascença, sob a presidência de Salvador de Ferrante. Em paralelo a estas atividades, os curitibanos recebiam a constante visita de elencos itinerantes, com o predomínio das companhias nacionais, culminando em 1929 com a temporada da Companhia Brasileira de Sainetes Abigail-Oduvaldo Vianna. Curitiba assistiu, naquela ocasião, aos mais importantes espetáculos montados sobre textos nacionais de alta qualidade e com intérpretes de mais alta linhagem cênica.

Quando chegou a Curitiba, em outubro de 1930, a Revolução de Getúlio Vargas foi recebida no palco com a encenação da "revista da atualidade revolucionária" *Rumo ao Catete!*, de Jeca Rabecão e Silva do Sul (pseudônimos de Ildefonso Serro Azul e Ciro Silva), reprisada em outras seis noites, o que representava um enorme sucesso de público para a época.

O conhecimento dos primeiros trinta anos do nosso século não se restringe, porém, à enumeração de nomes, datas e títulos. Ressucita uma época em que as dificuldades de transporte, acomodação e encenação não apagavam a chama da paixão pelo palco, não afastavam o público, não sufocavam a arte. Críticos, dramaturgos, atores e encenadores curitibanos alimentavam, na medida de seu talento, a figura franzina do teatro local. Experimentavam, como hoje, a pequena receptividade do meio, a falta de recursos materiais, a ausência de uma dramaturgia produtiva e adequada e, sobretudo, os obstáculos da transposição ao palco e ao vivo do sonho idealizado pelo autor num texto escrito. O tempo comprovou, porém, que, apesar de toda a resistência, foi possível construir uma história de homens a lutar por um ideal de arte em consonância com a sociedade. Foram eles que legaram ao presente uma saga de sonhos e fracassos que, hoje, desconhecemos em grande parte ou menosprezamos e, não raro, esquecemos.

Marta Morais da Costa, professora universitária e pesquisadora, colabora em trabalhos brasileiros para a USP. Colaboradora dos Estudos sobre o Modernismo (Cian 1982). Teatro e Palco (ISCE 1982). Teatro no Paraná (INACEN, 1986). Anotação de edição crítica do Teatro de Roberto Gomes (INACEN, 1983) e de artigos para revistas especializadas.

EMPRESA CINEMATOGRAFICA E THEATRAL
A. MAITUS AZULREU

THEATRO PALACIO
Hoje — A's 8 horas da noite — Hoje

Grande Companhia de Sainetes, Comédias e
Variedades LAGE-SPER

Empresa: LAGE & IGAYARA — Director Artistico:
SILVIO LAGE Maestro: Walter

O grande acontecimento da actualidade!

RUMO AO CATETE!
Revista da actualidade revolucionaria, dos escriptores
paranaenses Silva do Sul e Jeca Rabecão.

2 LINDISSIMOS ACTOS 26 QUADROS!
20 numeros de bellissima musica!
Deslumbrante apoliceone final!
Humorismo leve! Sadio Patriotismo!

TODAS AO PALACIO HOJE!!!

DOMINGO MATINEE — DOMINGO
Um programma cellular com 3 filma de alto successo!
— "Mascaras da Alma", Super Metro G. Mayer, com John Gilbert e Eva von Berz; "Amor é Cego", Metro G. Mayer, com Edmundo Ivoe e Couleone Moore; "Sedeuta de Amor", Fox Movielone, com Lenore Ulrich.

PSICANÁLISE

No nº 4 de *Nicolau*, o psicanalista João Perci Schiavon, da Clínica Quarta Vila, assina um breve texto — A COISA, A CAUSA, A CAUDA — em que refere certa ‘mania de institucionalização’ existente nos movimentos psicanalíticos.

Questionando essa colocação, Antonio Godino Cabas, da Coisa Freudiana e da Clínica Lausanne, publica em *Nicolau* 10 sua réplica, intitulada DA CAUSA DA COISA, em que defende a ‘formalização lógica’. E Schiavon treplica, instaurando-se assim um espaço polêmico em que há — como sempre no dinâmico movimento da discussão de idéias — pequenos desvios, correções de rota, re-asserções. Aqui, todos os textos na íntegra.

A COISA, A CAUSA, A CAUDA

Os movimentos psicanalíticos lembram as vezes um gesto insensato evocado por Freud em *Observações sobre o amor de transferência*, conjurar um espírito do Averno e, tremendo com a sua aparição, mandá-lo de volta às sombras, sem interrogá-lo. Refiro-me à mania de institucionalização, pelo que esta comporta, via de regra, de fechamento e esterilização da pesquisa e das fontes, pelo seu notório temor diante dos duples. Com esta tendência contrariada da psicanálise, cresce o caudal dos laços: a boa filiação, que faz da formalização necessária dos achados clínicos uma garantia de coesão e identidade, formulas do ser e do não-ser, um lar com sua linguagem comum, por mais cifrada que seja.

É comum neutralizar a palavra, desconhecendo suas “mil faces secretas”, como diz o poeta, e instalar-se sob a proteção de uma lógica universal, o resto sendo o descampado do ilógico. E tudo bem, se são demais os perigos desta vida. Mas com a psicanálise é no mínimo paradoxal. Sabe-se que os teóricos da psicanálise dão uma tonalidade doutrinária ao seu desejo, à medida que inventam. E Freud alude a uma certa presença do delírio na teoria, ficção incontornável gerada nos infernos. É o que faz pensar que ao lado da coisa, e mesmo ao lado da causa, existe uma cauda freudiana escondida. Res ou resto pré-histórico que vem, paradoxalmente, por último.

João Perci Schiavon — psicanalista.

O número 4 do periódico *Nicolau* (outubro de 1987) inclui um texto cujo título A COISA, A CAUSA, A CAUDA chamou minha atenção. Isso porque ao assinar na condição de psicanalista, o autor, João Perci Schiavon, destaca seu propósito de denunciar os males embutidos naquilo que ele denomina: mania de institucionalizar. Como por minha vez a *transmissão* me importa, como tenho assumido posições não apenas no plano da declaração de intenções (haja vista que elas se firmam no ato de fundação de uma instituição de *transmissão* em psicanálise — justamente denominada *Coisa Freudiana*) e como entendo que esse ato está posto em causa pelo texto de João Perci Schiavon, julgo-me não apenas no direito como no dever de responder.

Duplo dever quando considero que toda comunicação é um apelo que demanda resposta e, particularmente, quando levo em conta um possível efeito. Afinal, o diálogo supõe uma chance de luz, se for verdadeira a máxima que diz que ela — a luz — surge da discussão. Contudo, não quero abordá-la sem antes declinar meu respeito pelo gesto do meu interlocutor de fixar seus pensamentos em um escrito. Em princípio porque a letra é implacável na sua função de firmar uma posição subjetiva.

Simplemente, a busca do Outro é o próprio do sujeito, donde se conclui que a experiência humana é social por natureza. Neste sentido o problema não é já a pretensa “mania de instituir” e sim a paixão que leva o sujeito a desconhecer o laço em que se funda e descobre sua experiência. Lacan dá nome a essa paixão: ignorância.

Porém, é verdade que a tradição psicológica concebe a instituição como uma deformação da tendência social ao supor que o universo regado da instituição é contrário à livre subjetividade. A tradição psicológica imagina uma dimensão em que a intersubjetividade flui sem sofrer a coerção da presença do Outro. O modelo dessa utopia é a formação social espontânea: o grupo.

É fato que o ‘grupo’ é uma formação que se desenvolve espontaneamente atendendo às exigências da libido. Donde é fácil imaginar que o grupo é o modo natural de sociabilidade do homem. Contudo, seu caráter espontâneo não deve induzir em engano. Ocorre que a tendência do grupo é de conformar *uma reunião* desde que todo grupo — sem exceção — procede indefectivelmente por reunião. Notemos então que o fundamento da reunião é o traço unário (isto é: o significante mestre) coisa que a análise da língua mostra ao demonstrar que o paradigma: “união, reunião e comunhão” faz uma série homofônica e sinfônica. Um paradigma que revela que a metodologia e a estratégia dos grupos coincidem sempre na consolidação dos traços de União e a forçosa redução das diferenças. Isto porque a vocação espontânea de todo grupo é a de fazer um ou, mais precisamente, de fazer um todo.

O fato é que ao analisar no capítulo V (de sua *Psicologia das massas*) as duas massas artificiais — Igreja e Exército —, Freud o faz na esperança de decifrar aquilo que na massa espontânea fica encoberto: o segredo de sua coesão. A análise demonstra que o que liga os membros do grupo entre si é sempre uma identificação que os nivela ao tempo que os iguala na sua relação com um ideal. Não é muito difícil concluir que o fundamento do grupo é sempre da ordem da sugestão, isto é, da hipnose, como não é muito difícil deduzir que sua lógica é a do discurso do mestre. Ele — o significante mestre — funda um grupo homogêneo onde o semblante de igualdade disfarça, sob as aparências de virtude democrática, a união profundamente narcísica que o caracteriza.

Por que imaginar então que o grupo admite os duplos quando é evidente que o único aceito é aquele que é compatível com a reduplicação narcísica? Como sustentar que no grupo há lugar para o Outro se é óbvio que é somente a título de ideal que ele ingressa nisso? Como não entender — enfim — que o grupo é uma formação defensiva face ao objeto e, logo, à causa inconsciente?

Resta — é verdade — a alternativa do analista-solitário. Um ser avesso às instituições tanto quanto aos grupos e, por consequência, um ser puro: ele seria só. Digamos que se trata de uma espécie de Robinson Crusoe das psicanálises, ou seja, um cômico exemplar das ilusões da razão. Simplemente porque um ana-

“A letra mata...” reprisa Lacan para sublinhar essa dimensão mortífera que — isso é sabido — os livre-pensadores tendem a evitar, posto que não é fácil renunciar aos sonhos de liberdade que a indeterminação alimenta. Em segundo lugar, porque em um meio como o nosso, atravessado pelo hábito da crítica entre buchichos de corredor, deve-se destacar a coragem de vir a público firmar um dizer para fazer dele um dito. Uma coragem que supõe uma transformação das posições éticas e abre as portas para a discussão da razão.

No mais, declaro que me é inconcebível a denúncia de uma ‘mania de institucionalizar’, porque admiti-la equivaleria a crer que o estado natural da experiência humana é o solitário, coisa que a psicologia consagra com a ambígua noção de “indivíduo”. Ocorre que em psicanálise não há como falar de um sujeito a não ser na sua relação com o Outro, o que põe por terra a dicotomia ‘individual/social’ de uma maneira tão decisiva que Freud não vacila em afirmar:

“... deste modo a psicologia individual é ao mesmo tempo e desde um princípio psicologia social...” (1)

DA CAUSA DA COISA

Antonio Godino Cabas

RAZÕES DE NÃO SER

João Perci Schiavon

lista-só elevado ao estatuto de um puro ser, sem laços e nem engajamentos, é algo que é contrário aos fatos, é algo que se situa na contramão da história, além de constituir um puro contra-senso. A seguirmos no texto freudiano, o analista-solitário elevado à categoria de puro ser é um fantasma neurótico. Simplesmente porque a neurose é o suporte do culto à solidão, coisa que o próprio Freud expõe de maneira nua e crua:

"Esta circunstância explica que a neurose torna o indivíduo anti-social, subtraindo-o das formações coletivas habituais". (2)

revelando assim que o analista-solitário é um caso de neurose na qual o semblante de pureza encobre as limitações sob a aparência de virtude.

É fácil concluir que as alternativas são falsas por não comportarem saída alguma. O homem é um ser social por natureza. Isto vem desde Aristóteles e não há como e nem o que contestar a isso. O que a psicanálise tem a dizer é que a alternativa do sujeito é ferrenha: ou bem ele dá conta disso, ou bem ele adocece. Em suma, o problema da psicanálise se resume a saber se é possível um laço social capaz de dar conta do real que o funda e, portanto, se há um laço compatível com o discurso do analista, coisa que — por sua parte — nos põe diante de um problema: como cernir esse real?

Impossível responder quando se rechaça — como o faz o texto de João Perci Schiavon — a formalização lógica. Ainda quando essa recusa se assenta em uma defesa da virtude criadora da linguagem. Afinal, como ignorar que a essência da linguagem reside nas suas funções de combinação e de substituição? É, sobretudo, como ignorar que essas funções são objeto de estudo da retórica e da gramática — é verdade — mas, fundamentalmente, da lógica, e que bastaria ler a *Retórica e poética* de Aristóteles (texto que Lacan cita como referência) para constatá-lo?

Em tempo: é muito fácil denunciar os males do mundo quando se é habitado por uma idéia fundamental, porque é muito fácil desconhecer o real.

Concluo: a recusa da formalização carece de porvir. O texto do meu interlocutor o demonstra por si só ao formular onze críticas em nove frases *sem fornecer nem sequer um fundamento*. Eis um miagre do cálculo que revela uma excessiva benevolência para com a própria posição. Mas o que é muito mais grave, ele vale como exemplo de um escrito que ao recusar a formalização veda seu acesso à própria causa, coisa que não impede nem à causa e nem ao matema de retornarem, feito cauda, vindo com toda força do real.

RAZÕES DE NÃO SER

"Será que eu mesmo já estava apegado ao costume conjunto do ajuntamento? Será, sei. Gostar ou não gostar, isso é coisa diferente. O sinal é outro. Um ainda não é um: quando ainda faz parte com todos. Eu nem sabia." (Grande Sertão: Veredas, Guimarães Rosa)

Também a psicanálise nasceu de uma separação — a separação de uma escuta em relação ao senso comum. E será preciso lembrar que as pedras freudianas mais raras foram extraídas dos discursos históricos, com seus abismos a-simbólicos, e dos discursos poéticos, literários? Ou ainda a aversão de Freud às concepções universais, comparando os filósofos idealistas ao viajante que canta na escuridão para afastar o medo, mas nem por isso vê mais claro?

Revertendo a orientação platônica e indicando as vias de acesso ao interior da caverna, a psicanálise se processou, desde suas origens, como a aventura da diferença; sua matéria foi desde sempre o não-dito, o heterogêneo, o feminino, o não-instituído.

Daí o peculiar laço subjetivo com o saber que uma instituição psicanalítica instaura, a tal ponto permeado de contradições que devia fazer-nos refletir. Godino Cabas, porém, num texto intitulado DA CAUSA DA COISA (Nicolau nº 10), declara não conceber que se fale em "mania de institucionalizar" (expressão retirada de um texto assinado por mim, em Nicolau nº 4), e sustenta seu repúdio, e as razões para o mesmo, através de uma série considerável de desconhecimentos.

Que significa despertar Aristóteles, cujo discurso, diga-se de passagem, é o do Ser, para nos recordar que o homem é um ser social por natureza, quando aquela expressão se destinava inequivocamente aos movimentos psicanalíticos, e não ao gênero humano como um todo? Com o termo "mania" destacava-se uma repetição, sacudia-se um sintoma, para que este liberasse os fantasmas aprisionados. Por que não se situar no ponto preciso da questão? Mesmo sendo "inconcebível" para Godino Cabas, essas coisas podem ocorrer — a mania de institucionalizar a análise, a pontuação desta mania, e outras coisas mais. Algumas escorrem por entre os dedos, impregáveis, e o discurso do Senhor não as tolera em mais de um sentido: ou as repele, ou se desgoverna e delira, ou os dois ao mesmo tempo.

E tudo se passa como se não conhecessemos bastante bem a história das várias instituições analíticas, tantas confrarias, tantas milícias, até o gesto — diremos neurótico, louco? — de Lacan, dissolvendo sua escola em 1980. E Lacan não atribuiu a Freud a preten-

são de assegurar aos seus seguidores a dignidade, o respeito e os demais privilégios de "fluabilidade universal" que as duas instituições — Igreja e Exército —, analisadas pelo próprio Freud, sempre usufruíram? Devemos acaso retornar a um período pré-crítico do pensamento, sob pena de nos acenarem com os fantasmas da neurose? Devemos banir a crítica?

Ela deve valer em certos casos, em outros não, a crer no encaminhamento dado à questão por Godino Cabas. Sua análise dos grupos, seguindo de perto a *Psicologia das Massas* — circuito de identificações narcísicas, império da semelhança, fascínio pelo líder ou mestre, bem como a exclusão dos duplos, do Outro, sob a forma do dogma e do ideal — se aplica igualmente às instituições analíticas históricas (não às ideais). Haverá uma exceção? *Ao menos uma?*

Não nos surpreendamos se aos poucos se erguer no horizonte uma nova Internacional: a lacanianiana, a verdadeira. Ou seja, a eterna ficção. Nem se poderia manter, como recomenda a fórmula marxista, que a primeira fosse um drama.

Mas há um outro desconhecimento, ainda mais intrigante, por ser mais abusivo: no texto "A COISA, A CAUSA, A CAUDA", que suscitou a resposta de Godino Cabas, não há em absoluto uma oposição à "formalização necessária dos achados clínicos" (citação do texto mencionado), e sim um questionamento do seu uso institucional, identificatório, juramentado. A que atribuir a má leitura? A uma tendência a confundir formalização com regramento institucional? Mesmo quando ali se menciona criticamente uma lógica universal, o sentido é este, o do amparo narcísico que ela promete.

Independente disto, caberia de fato perguntar se é aplicável o qualificativo de universal a uma lógica subversiva como a de Lacan, dado o que nela se formula como *não-tudo*, abertura e vertigem de tudo o que difere — do quê? Do Um, do Todo, do Organismo, dos discursos imperiais.

É precisamente da abertura ao Outro que dependem as renovações da análise, e deve-se distinguir, neste sentido, as invenções formais considerando o que na física moderna se postula como princípios de incerteza, em última análise essa impossibilidade de discernir o que se produz do que se descobre do formalismo inevitável dos epígonos e seus exageros, o vazio teórico ou a assíncrona dogmática.

É forte a tendência da instituição em se converter, já sob a forma de um sujeito planificado, na região do saber legítimo. Logo, não deixam também de ser louváveis os esforços. E valeria considerar, a título de ilustração, o intento

lacanianiano. Lacan quis superar aquela tendência fazendo intervir um elemento imponderável no cerne do funcionamento institucional: o "mais um", portador anônimo da palavra — a imprevisível, a imprescritível. Uma espécie de radar inspirado, um lógico ilógico, mas fortuito, cuja palavra-eco fosse capaz de deslocar os limites supostos do saber do grupo, insuflando-lhe movimento — contra a inércia e o conservadorismo da instituição. Designar ou identificar previamente este elemento seria trair sua essência, fazendo tudo recair na imposição — ele só poderia ser reconhecido em ato. Isto tinha ares de jogo, de jogo de dados. Tal o paradoxo insinuado por Lacan no âmago da instituição. Mas "este combate foi perdido" (Mustafa Saifouan), e o saber ficou subordinado aos semblantes.

"O mais difícil não é um ser bom e proceder honesto: dificultoso, mesmo, é um saber definitivo o que quer, e ter o poder de ir até no rabo da palavra." (GSV)

A ética despojada da análise — este termo em seu sentido etimológico original: morte, crítica, destruição, partida — é muito diversa da moral totêmica, com seu fraternalismo culposo e segregacionista. É uma ética para a qual as relações de compromisso, sintomas ou *sobre-laços* são revogáveis analiticamente, ou ao menos sua eficácia compulsória, vigorando desde então como cenas e metáforas. Ética que se funda nos enlaços primários, apreciando especialmente o fato — entenda-se *fatum*, destino, acidente — de sermos seres de linguagem.

"Só que uns peixes tem, que nadam rio-arriba, das barras à cabeceira. Lei é lei?" (GSV)

Não se trata, portanto, de opor a um universo regrado o desregramado e o caos. Esta alternativa é induzida por ilusionismos teóricos e intimididades práticas, consistentes em assimilar a singularidade à doença, à ilusão, à pouca diferença ou ao nada. Neste sentido, existem realmente muitas razões de não ser. Mas por que fazer a apologia do rebanho? Cabe antes opor às pretensões de regramento universal a infinidade dos casos singulares — a profusão das regras. Mais ou menos à maneira em que Nietzsche, corrigindo a célebre fórmula da medicina moral — "A virtude é a saúde da alma" —, transformou-a, para torná-la utilizável, nesta outra: "Tua virtude é a saúde da tua alma".

João Perci Schiavon é psicanalista

(1) FREUD, Sigmund *Psicologia de las masas y análisis del yo*, Madrid, E.G. Biblioteca Nueva, 1968, Tomo I, cap. 1, p. 1127.

(2) FREUD, Sigmund, *Psicología...*, Cap. 12, p. 1164/65

O AVESO DO DIREITO DA GRAVURA

Lívio Abramo
X
Jorge Canese

Sem gravador, respostas dadas antes de perguntas feitas — diálogo mudo entrevistado no silêncio das entrelinhas —, um mestre da gravura brasileira, Lívio Abramo, e um intelectual e poeta paraguaio, Jorge Canese, brindam o leitor de *Nicolau* com esta entrevista inversão-invenção, num procedimento similar ao da própria arte da gravura. Como contraponto, à página 24 Orlando DaSilva escreve sobre estampa, gravura e seu estatuto de 'arte'.



Sulcos, buris, ácidos, cinzeis: os traços fortes de Dom Lívio Abramo se mostram.



começar por onde eu queira e isso para mim e para todos vai resultar mais ágil e espontâneo.

Lívio Abramo não é fácil. Lívio Abramo (amigo e mestre) é brasileiro, é amável, mas não é fácil de conseguir, de convencer, de persuadir (entrevista?!); é uma pessoa/um mestre/um artista com ide(i)as próprias. Eu sabia. Sei disso. Mas insisti. Acho que a idéia de uma entrevista inversa — não convencional — convenceu-o e (nos) agradou a ambos. Lívio Abramo foi jornalista. Lívio Abramo tem — também — a alma de jornalista.

Há pouco tempo atrás, em São Paulo, foi-me perguntado o que se poderia fazer para levantar novamente o prestígio de que gozava a gravura brasileira há dez ou vinte anos atrás. Disse e escrevi o que o melhor que se poderia fazer naquele sentido seria cada gravador trabalhar o mais seriamente possível, procu-

rar "fazer arte" e não pensar em demais em outras recompensas mais imediatas, como a fama ou o êxito econômico. Coisa difícil de ser aceita por muito artista, velho ou jovem, que encara seu estro artístico como uma "profissão", da qual tem que tirar o maior proveito possível... Arte nunca foi uma profissão. Somente na antiguidade, na Alta Idade Média e até inícios da Renascença, a habilidade artística esteve a serviço do Estado, da Religião ou dos Príncipes, que eram os únicos que podiam fazer encomendas de trabalho aos pintores, escultores, joalheiros, gravadores, ceramistas — toda essa gente que na escala social não desfrutava de uma posição muito diferente da de um bom marceneiro ou caldeireiro. Mesmo na antiga Grécia da época clássica artistas tão eminentes como Praxíteles ou Fídias trabalhavam exclusivamente para o Estado, fosse ele democrático ou tirânico, entendendo-se este último termo em seu antigo significado.

Dom Lívio (me) prepara-preparou armadilha (s). Eu — generoso/locatário/ingênuo — outorguei-lhe a vantagem da iniciativa. E este respeitável senhor não (me) compôs uma entrevista. Ele fala de gravura (*gravado-gravidade?*). Vejo que Dom Lívio e penso entender que (e até por que) ele expõe *seu* manifesto artístico; não só e não tanto estético como — sobretudo — ético. Dom Lívio sente (e senta) os males de nossa com-vivência.

Hoje em dia o artista desfruta de uma liberdade de criação quase que ilimitada, não estando sujeito a nenhuma força maior — a não ser à lei da necessidade — para trabalhar. Nunca o artista foi tão livre para criar como agora e nunca esteve tão ameaçado em sua ética pessoal e artística pelos mil e um artificios da sociedade de consumo, que está se constituindo cada vez mais em um perigo para a independência pessoal do artista, que muitas vezes sucumbe às "possibilidades" econômicas que essa mesma sociedade lhe oferece. É verdade que o sistema econômico e social imperante no mundo de hoje é extremamente mais complicado em sua estrutura e oferece muito maiores alternativas ao artista contemporâneo, e é até compreensível que muito artista — acreditando demais no chamado progresso do sistema — julgue que "deve" integrar-se na tremenda parafernália da sociedade tecnológica atual para considerar-se um artista "moderno".

E Kanese/Canese deve (está aqui para) perguntar. Paraguai/Brasil/Paraná nós perguntamos. Dom Lívio (já) tem a resposta, uma palavra forte, algo que parece surgir do-fundo/de-longe.

Não estou aqui bancando o saudosista que quer voltar ao tempo das máquinas a vapor, não — o que quero dizer é que o processo tecnológico de nosso tempo explodiu de maneira tão terrível que em lugar de ser um bem para o homem tornou-se um verdadeiro peso-de-lo para toda a humanidade. Os construtores desta sociedade superatrofiada com seu próprio gigantismo não pensam mais no homem, ou no bem do homem, porque já estão envolvidos numa espiral de terríveis e obscuras forças sociais interessadas na consecução — justamente mediante o progresso tecnológico — de um poder que se tornou desumano. Existe, pois, no mundo, um paroxismo de poder — desde o condutor de ônibus que do alto de seu lugar lança o seu pesado carro com a convicção de quem está em condições de poder esmagar um simples transeunte de um auto que se lhe atrevesse na frente, somente porque ele detém essa infinitesimal parcela de poder que consiste em conduzir um ônibus, até os donos do poder, que manejam os cientistas sob suas ordens para que estes reduzam o poder destruidor da potência competitiva com um novo engenho de maior poder destrutivo ainda.

BRASIL/PARAGUAY/ BRASIL/ETC.

Falar sobre gravura é bom, se bem que eu acho preferível fazer gravura. De todos os modos, não posso deixar de atender a este pedido de Nicolau, que me chega através de meu prezado amigo Dr. Jorge Canese, aqui de Assunção, o qual se fez eco dos propósitos dos amigos de Curitiba e de sua intensa e mais que louvável ação em prol da cultura na progressista capital paranaense.

Janeiro/88. Meu carro quebrou na Serra do Mar. Eu estava voltando de minhas férias (Enseada/São Francisco do Sul/Santa Catarina), urgido já-outra-vez pela vertigem da civilização, para a dolorosa reinserção-reintegração ao mundo do trabalho e da cultura. Voltaria a (minha) Assunção sem visitar meus amigos de Curitiba "por falta de tempo", nervos, e essas coisas. (Mal agradecido! traidor!) Af: um destino brasileiro quebrou meu carro na Serra do Mar. E fiquei — obrigado — três dias em Curitiba. Visitei meus amigos e Nicolau. Ali Wilson Bueno e Jaques Brand me pediram "vinte mil" coisas do Paraguai, para o Paraná, para Nicolau. E sobretudo me pediram LÍVIO/LÍVIO/LÍVIO, muito Lívio Abramo. Uma entre-vista com Dom Lívio Abramo. No Brasil. Lívio Abramo no Paraguai. Por que foi, o que fez, o que se pensa, o que quer, o que pede, o que diz.

Decidimos, eu e Canese, fazer uma entrevista pelo método inverso: eu daria as respostas antes e ele faria as perguntas depois... De maneira que poderia

Ainda Dom Lívio? Quando e onde nasceu. O que lembra de sua infância em São Paulo. A juventude e a política. Dom Lívio é Mestre, não escuta; ele sabe o que tem o que quer (nos) dizer.

A "ciência" que os gregos antigos tinham dos valores naturais, físicos e espirituais do homem e da natureza estava ligada ao conceito da sensibilidade humana, por isso nunca arte e ciência andaram de mãos juntas tão bem quanto na civilização helênica. O que acontece agora é que a ciência disparou sozinha para o seu lado e está cada vez mais difícil tentar uma aproximação com sua irmã gêmea, a arte.

É neste mundo tão altamente sofisticado que nasce, vive e morre o artista contemporâneo. Está claro que estou falando de um homem que nasceu no início deste século, quando o progresso ainda não se havia tornado o fantasma perturbador de hoje, quando o aeroplano era ainda o símbolo icônico de conquistas humanas mais altas e mais nobres, quando se podia sair à noite e dar um passeio sem o risco de ser assaltado em plena rua, quando em quase todas as casas havia quintais com árvores de mamão, de abacate, galinheiro e espaço bastante para a gente fazer papagaios e balões nas festas juninas e trepar em árvores e fazer alcapões para caçar passarinhos e correr e brincar usando tão somente nossos músculos e nossa imaginação... Os valores que eu conheci eram bastante diferentes dos de hoje, e a vida que vivi, com todas as suas inevitáveis dificuldades e emergências, nos impunha uma certa ética com a qual nos empenhávamos na grande luta pelo melhoramento do homem e da sociedade. Hoje, eu sei, essa luta está mil vezes mais difícil, não só porque o sistema que governa o mundo é hoje muito mais forte e, em lugar de uma, tem mil cabeças, mas porque mudaram os conceitos de vida, mudaram os ideais...

O Jogo, A Vida, O Mundo. Dom Lívio: continue, continue (e continua). Arte atual/hoje/contemporânea? O que fazer? Tendências-vanguardas-pós-transvanguardismos?

Correndo o risco de ser tachado de conservador, pergunto: porque multidões de jovens comparecem ansiosos a um espetáculo de rock para ver e ouvir um dos famosos cantores de hoje que durante horas berra e pula no palco sob o efeito da droga? E porque essas mesmas multidões não comparecem a um comício público para protestar contra o aumento das tarifas dos ônibus? Claro: mudaram os ideais, e o sistema tem os meios para tornar mais atrativo um festival de rock do que a idéia de luta por uma sociedade melhor e menos injusta.

Para que e a quem falar. Quem escuta/escutará/escutaria? Os jovens. A música?

Tenho consciência, claro, de que estou falando para jovens de hoje e não para homens da minha idade, e não quero que minhas palavras soem como saudosismo barato. Quero somente ressaltar a diferença que existe na atitude entre algumas gerações. São constatações que

eu creio ser necessário fazer pois não desejo submeter-me a nenhum desses tabus pseudo-sagrados de que a gente não pode emitir um juízo sobre este ou aquele assunto. Tenho consciência de que o sistema hoje possui armas diversas e poderosíssimas para distrair a atenção dos jovens daqueles problemas que ele (o sistema) deseja manter fora do alcance da ação do homem, principalmente dos jovens, que por sua natural generosidade estão sempre propensos a adotar uma causa, um ideal, seja ele a questão social ou o frenesi de um espetáculo musical.

Uma organizadíssima indústria do festival move os fios de uma gigantesca estrutura que promove feericamente, a jato contínuo, astros e mais astros numa infundável sucessão de êxitos programados no segredo dos inatingíveis gabinetes de super-hiper-transnacionais... Nunca houve uma promoção tão bem dirigida como a da indústria do som. Muitos jovens que sentem o desejo e a necessidade de gastar suas energias em algo acabam por gastar sua força no frenesi dos festivais musicais em que, sempre, algum astro (muitas vezes de indiscutível valor artístico) empolga multidões inteiras com suas frenéticas exhibições. E depois de um espetáculo em que um jovem durante horas pulou, gritou e se entregou ao êxtase de uma música estralante, esse mesmo jovem não tem forças para pensar em mais nada...

PORTUGUÊS/ESPAHOL/ PORTUGUÊS/ETC. O QUE MAIS?

É minha primeira entrevista (verdade); nunca me fiz de entrevistador (nem virtual, como aqui) para-com ninguém, e estou nervoso, inquieto; tenho-terei que reconhecer isso (e vocês me desculparem). Dom Lívio fica sério/enérgico (isso facilita as coisas), brinca?, sabe que

eu gosto-admiro sua capacidade de indignação, sua veemência, sua combativa defesa da arte/do homem.

Dir-se-á que este é o mundo de hoje. Sim, é o mundo que existe, mas isso não significa que renunciemos ao direito de crítica. Há 50 ou 60 anos atrás fabricava-se música para a gente que gostava de música; hoje se "fabricam" músicas e festivais de canto e rock para ganhar milhões em cada um desses espetáculos. Podemos estender essa óptica para os demais setores da atividade humana, e aproveite a ocasião para voltarmos às coisas da arte gráfica.

Um dos setores industriais que mais se desenvolveu tecnologicamente foi o das artes gráficas. Temos, hoje em dia, uma indústria gráfica capaz de reproduzir imagens coloridas com perfeição jamais atingida em outros tempos. Um quadro pode hoje ser reproduzido à perfeição, e em milhares de reproduções, em brevíssimo tempo, de maneira que existem possibilidades extraordinárias de divulgação da obra de arte.

Oh, technology!

Esse progresso técnico serviu para editar belíssimos livros de arte, obviamente caríssimos e fora do alcance dos simples mortais. Acontece que esse aperfeiçoamento técnico fez surgir na mente de alguns artistas a brilhante idéia de que poderiam reproduzir um desenho, uma aquarela, uma pintura a óleo ou gouache ou lápis (por suas próprias naturezas "peças únicas") em tantos fac-símiles quanto quisessem. Assim, um quadro a óleo ou uma aquarela podem ser reproduzidos em off-set, por exemplo, em dezenas e milhares de cópias (melhor seria dizer reproduções) em tempo mínimo. Um quadro pintado a óleo, por exemplo, pode ser reproduzido em tantas lâminas quantas cores contém, e depois impressas de maneira que para uma

peessoa leiga em matéria de artes gráficas possa parecer uma "cópia original", já que nesses casos — como tem acontecido com certa frequência no Brasil — o autor assina a reprodução impressa em off-set como se ela fosse, por exemplo, uma litografia verdadeira. É preciso esclarecer que uma litografia é uma cópia original, pois a estampa é impressa diretamente do trabalho executado pelo artista em uma pedra litográfica. Estas cópias são realmente cópias originais e podem ser assinadas pelo autor, enquanto que, no caso das estampas feitas em off-set, trata-se, de uma reprodução de segunda mão. Para exemplificar melhor, seria como se o artista assinasse um trabalho dele publicado em uma revista.

Brasil. O Brasil é um dos 'amores' fortes de Dom Lívio; o Paraguai seu ponto-ponta de fuga/de mira/de perspectiva, talvez?

Essa prática, que está encontrando muitos adeptos no Brasil, desvaloriza a obra de arte gráfica original, além de ser um verdadeiro engodo para o comprador ingênuo. Por isso aplaudi e continuo aplaudindo a corajosa atitude da gravadora Maria Bonomi, que abordou, em entrevista publicada em São Paulo, o espinhoso tema das falsificações verificadas em São Paulo no terreno das estampas.

Lívio Abramo: arte, artesanaria, ética, dignidade!

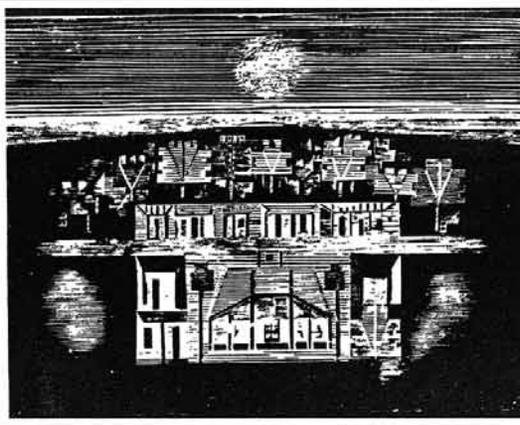
Realmente é preciso convencer tanto aos artistas quanto aos editores de estampas artísticas de que a falsificação das estampas causará o descrédito das próprias artes gráficas, tanto para o artista quanto para os editores, pois dentro em pouco ninguém mais comprará uma gravura com receio de estar comprando um "falso". Compete principal-



Abramo: marco lapidar da gravura no Brasil

Lívio Abramo nasceu em Araraquara (SP) em 1903, filho de italianos. Gravador, desenhista e jornalista, toda sua obra é marcada pelo brilho da competência e da inventividade. Como jornalista, trabalhou anos a fio na imprensa de Rio e São Paulo, e foi um dos fundadores do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo, que dirigiu de 1940 a 1942. Como gravador vem desenvolvendo, desde que em 1935 entra efetivamente no cenário artístico brasileiro, uma obra rigorosa: da conjugação com Oswald Goeldi, com quem repensa e renova a gravura brasileira, sob influência dos traços fortes da escola expressionista europeia, até a depuração das formas. Lívio Abramo vem forjando um caminho inovador, fundante. Seu trabalho tem sido exposto com frequência no Brasil e no exterior. O mestre vive hoje no Paraguai (onde na década de 50 exerceu funções ligadas à diplomacia brasileira), trabalhando sem parar os avessos dos direitos dos avessos de sua arte.

Lívio Abramo
X
Jorge Canese



mente ao artista gráfico tomar partido neste assunto. Não estou aqui defendendo uma posição elitista, isto é, uma arte para poucos; um gravador ou um litógrafo pode fazer uma gravura e tirar dela 200 cópias ou mais, se quiser, mas é preciso que essas cópias sejam todas impressas da matriz original de madeira ou de pedra litográfica original. Creio que é do interesse de todo artista e da arte em geral adotar uma postura ética e procurar impor essa ética ao mercado de arte. Estou consciente de que essa é uma tarefa muito difícil de ser levada à prática e que, em definitivo, depende

fundamentalmente da escolha a ser feita pelo próprio artista: tudo depende da importância que o artista gráfico dá à dignidade de seu próprio trabalho artístico. Aduzir que uma boa reprodução em off-set tem o mesmo valor que uma cópia original para justificar aquela é o mesmo que julgar que o provável comprador é um ignorante ou um ingênuo que não sabe o que está comprando. E essa é uma atitude inaceitável. Se as excelentes reproduções em off-set são ótimas para serem exibidas em um curso de arte ou para a divulgação e difusão da arte, nem

por isso elas podem passar por estampas originais.

E para terminar (na realidade foi muito antes de começar), de passagem/como que sem querer, cravei em Lívio (no amigo) a pergunta chave: Dom Lívio, você é livre, você é feliz? Vamos ver o que ele me respondeu...

Como neste mundo a maior parte das coisas está se degenerando lenta mas seguramente, todos os problemas e todas as atitudes do homem acabam por

assumir um valor moral. Depende, em suma, da posição que cada um de nós tome nesta grande confrontação que é enfrentar-se com a realidade reinante. Esse é o desafio.

Além de ser conveniente *ad-iniitio* este método inverso de entrevista (devo dizer), Dom Lívio me pediu/me exigiu liberdade absoluta para dizer, para pôr o que quisesse; me provocou, me tentou para tentar me animar a assinar em branco e de antemão o que quer que fosse (de sua boca, de sua mão). Eu vi esses-seus olhos claros e penetrantes (obliquos e a mais ou menos 45 graus de latitude/de inclinação) em atitude de desafio estético e profissional? — algo tão seu — e não pude senão dizer sim; coisa que aqui e agora *paraguayto* cumpre e assina como corresponde/como deve ser/naturalmente (e obrigado).

Lívio Abramo, dos primeiros artistas em São Paulo a se interessar pela classe operária, começou a produzir nos anos 20, sob a influência de Goeldi e dos expressionistas alemães e a orientação de Segall e de Fiori. Fixou-se mais tarde no Rio de Janeiro e a partir de 1957 no Paraguai. Prática o desenho, a pintura, a água-forte, a xilogravura.

Jorge Canese nasceu em 1947 em Assunção, Paraguai, onde vive. Publicou *Mas Poesia* (1977), *Esperanza el viento* (1981, Ediciones Dialogo, Calle Brasil 1391, Asunción, Paraguai, 52 pp), *Paloma blanca, paloma negra, Anita Aju e*, em 1986, (*De guau*) *La gente no cambia* (Arte Nuevo Editores, Calle Montevideo 1687, Asunción, Paraguai, 131 pp).

Por vezes a estampa de arte não é gravura, outras, a gravura não é uma estampa de arte.

Depois que a gravura foi valorizada como peça de arte, pela assinatura cópia a cópia, pela numeração limite da impressão e por marca na matriz após feita a tiragem, o artista gráfico quer ser sempre chamado de gravador.

Logo antes deste movimento feito para destacar a gravura, ela era olhada apenas como múltiplo, sua função estava restrita à reprodução ilustrativa, didática ou científica, outra utilidade ela não tinha. Aspiração à obra de arte ela não desfrutava. Sua estrutura era feita assim: depois do artista (desenhista, pintor, escultor) criar a imagem, um grupo de artesãos (transportador do desenho para a matriz, abridor da madeira ou do metal, impressor, etc.) viabilizava tecnicamente a matriz para possibilitar a cópia.

A invenção da fixação da cópia fotográfica e a descoberta do clichê dependente da fotografia vieram ocupar o espaço que a gravura tinha.

Neste texto refiro-me sempre ao artista que pratica a gravura original, isto é: aquela em que o criador da imagem é o mesmo que pratica o entalhe e, ainda (quando ele próprio não é o impressor), deve aprovar as cópias, assinando-as a lápis, uma a uma.

Há uma grande confusão quando se pensa que a assinatura a mão, afixação do número de cópias, o controle da qualidade da impressão pelo artista, foram criados só para valorizar a gravura. Estes cuidados foram estabelecidos para prestigiar todas as espécies da Estampa de Arte. Em síntese, a intenção foi trazer de volta a arte para a estampa, sem olhar a técnica com que ela é feita.

Devemos levar em consideração a

ESTAMPA X GRAVURA

Orlando DaSilva



invenção mais recente da litografia e a redescoberta e modernização técnica da serigrafia, especialmente em caráter comercial. Processos novos não podiam ser menosprezados logo desde o início, só por não se qualificarem como gravura, mesmo antes de serem testados mais profundamente.

Mas os amantes da impressão de arte não entenderam assim e classificaram a gravura num plano superior às demais estampas de arte.

Como defesa, os praticantes dos outros processos que não são agrupados na categoria de gravura, passaram a chamar de gravura toda a estampa impressa. Seria bem mais correto, através de esclarecimento cultural, demonstrar que a litografia ou a serigrafia podem ser uma peça de arte, independentes de serem gravura. Gravura não é sinônimo de arte, não sendo, outrossim, o único caminho da estampa chegar a ela.

(É difícil de entender que os praticantes da serigrafia e litografia tenham tão pouca confiança nestes processos que exercem e, se assim é, por que convivem e trabalham com eles?)

Para a cópia impressa receber o nome de gravura, a matriz que a produziu tem que ser cavada, quer diretamente por buril, goiva ou ponta, no caso da xilo ou metal, ou por intermédio de corroente, particularmente no metal, que por reações químicas vai rebaixar onde a tinta deve ser depositada e, por pressão, transposta ao papel.

Mas o ser gravura, legitimada pelo nome, não atesta que a cópia impressa é estampa de arte. A obra de arte independe de rótulos e se sobrepõe ao processo ou à técnica.

O fazer gravura não é diploma qualificatório do artista.

Temos que levar em conta que cada técnica tem suas características e muitas

vezes o artista prefere a estampa de arte feita em serigrafia ou litografia, porque esta diz melhor o que quer representar e possibilita e facilita o seu caminho para a feitura da peça de arte.

Atualmente a falta de mercado, acentuadamente para as obras sobre papel, e o custo do material fazem com que muitos artistas, mesmo os que se dedicam mais particularmente à calcogravura, pratiquem a litografia e a serigrafia por uma questão de preço.

Muitos artistas gravadores ainda não compreenderam que para se fazer arte gráfica não se é obrigado a produzir gravura. O artista gráfico não tem que ser forçosamente um gravador para ser artista e praticar a arte gráfica. É apenas uma questão de nome e nada mais.

Para o bem do colecionismo, e entendimento claro do amante da arte gráfica, refletindo no próprio artista, esta confusão deve ser esclarecida.

Para isso deve ficar bem patente: a) só a matriz que tem partes fundas e altas produz a gravura; b) a que tem origem na superfície plana gera uma estampa; c) a gravura também é uma estampa; d) a estampa por vezes não é gravura; e) tanto a estampa como a gravura podem, ou não, ser peça de arte; f) o artista gráfico pode ser um gravador; g) não o será quando pratica a estampa plana; e, finalmente, h) não é a técnica usada que credencia o artista.

Orlando DaSilva, português do Porto, 65 anos, é gravador, tendo estudado desenho com Armando Pacheco e gravura com Carlos Oswald. Participou de dezenas de exposições aqui e no exterior e foi curador de várias mostras de gravura, entre as quais a dos 20 Mestres da Gravura Brasileira, em Curitiba. Pontua seu trabalho de gravador com o de crítico, tendo vários livros e artigos publicados.

TRAPO E OUTRAS HISTÓRIAS

Cristovão Tezza é um curitibano que, por acaso, nasceu em Lages. Está em Curitiba há muitos anos, mas sempre fugindo dela; ameaçou ir para a Marinha Mercante e acabou como relojoeiro em Antonina, onde também desenvolveu uma rica experiência em teatro. Depois, aventurou-se como estudante em Portugal e como trabalhador clandestino na Alemanha, exilando-se — em seguida — no Império do Acre. Curitiba, porém, sempre o trouxe de volta. Da última vez, achou que Florianópolis lhe seria mais doce e foi morar na Lagoa da Conceição. Não resistiu: voltou e, em 1986, se tornou, por concurso, professor de nossa velha Universidade.

Desde seu primeiro livro, **Gran circo das Américas** (publicado pela Brasiliense em 1979), Cristovão tem tido uma produção literária constante e sua obra é já relativamente extensa: publicou pela CooEditora, em 1980, um livro de contos, **A cidade inventada** (certamente um dos nossos melhores livros de contos); o romance **O terrorista lírico**, pela Criar Edições, em 1981. Foi um dos ganhadores em 1982 do Concurso Nacional do Romance — Prêmio Cruz e Souza, com o texto **Ensaio da paixão**, publicado em 1986 pela Criar em co-edição com a Fundação Catarinense de Cultura. Seu romance **Aventuras provisórias** — premiado no Concurso de Literatura da Petrobrás deste ano — será em breve publicado pela Mercado Aberto de Porto Alegre; e a Brasiliense já anunciou o lançamento para as próximas semanas do romance **Traço**.

Cristovão é um bom contador de boas histórias. Sua narrativa é fluente e sedutora, construída com uma linguagem bem contemporânea, sem aqueles aborrecidos deslizes beletristas, ainda tão presentes em alguns dos escritores brasileiros. Uma linguagem coloquial, sem — contudo — os tropeços do mau acabamento. Os enredos se articulam com o suporte de diálogos muito vivos, qualidade narrativa que Cristovão certamente desenvolveu de sua experiência de teatro.

Os personagens que vivem esses enredos são seres insatisfeitos, inconformados, inquietos. Experimentam a angústia do desajuste e tentam superá-la pelo rompimento radical com a situação que os oprime. É o Juliano de **Gran circo das Américas** que, na realização do velho sonho juvenil de gerações, foge com o circo; ou o Raul Vasquez de **O terrorista lírico**, que explode toda uma cidade como solução necessária para as opressões da vida urbana, ou o Pablo de **Aventuras provisórias** que nasceu errado, apanha sem saber por que e parte para uma comunidade (alternativa? ecológica?), em busca duma paz que lhe foge.

Na construção desses e de outros personagens, o autor revela uma espécie de íntima identificação com os que vivem na margem. É como se os mais desajustados dentre todos nós melhor preservassem, em suas sempre trágicas vidas, as reais dimensões da grandeza e dignidade humanas.

A geografia de seus enredos é, de certa forma, a geografia de seus passos. O leitor curitibano não deixará de notar sutis referências à geografia da cidade. Há um pouco de Florianópolis em **Aventuras provisórias**; e uma espécie de mistura desta com Antonina e a baía de Paranaguá em **Ensaio da paixão**. O espaço é, porém, qualquer; importam os dramas humanos que aproximam ou afastam e que em vibrantes contrapontos (narrados sempre com fina ironia e requintado humor) desvelam a tragédia humana.

Em **Traço**, o livro que está chegando às livrarias, Izolda, a vulgar Izolda, invade a vida de um velho professor aposentado para dar a ele dois pacotes com os escritos de Paulo (o Traço). Um encontro quase casual e dois pacotes amarrados de qualquer jeito — o suficiente para engendrar um belo enredo e uma depuração radical (nos escritos de Traço) de nossos tristes tempos. São três inesquecíveis personagens: a vulgar Izolda, o velho professor e o atordoante Traço num livro de extraordinário fôlego que nos mostra, mais uma vez, as muitas qualidades literárias de Cristovão Tezza, um escritor ainda pouco badalado, em grande parte porque se recusa a sucumbir a um marketing autopromocional, tão comum nas plagas provincianas.

CARLOS ALBERTO FARACO



ILUSTRAÇÃO RITA SOLIERI BRANDT

Traço, Cristovão Tezza. São Paulo, Brasiliense, 1988.
O arcabuz da miséria, Noel Nascimento Curitiba, Ed. do autor. No prelo.
Dois, Luiz Carlos Cabanas. Curitiba, Ed. do autor, 1988.

O ARCABUZ DA MISÉRIA

Com a serenidade e competência que revelou em seus anteriores escritos, mormente em **Casa verde**, o romance do Contestado, Noel Nascimento vive hoje uma nova aventura: escreve nas horas mansas da madrugada um novo romance histórico que mexe com a memória do Paraná. Promotor público cassado pela "revolução" de 64, Noel não virou guerrilheiro. Não tem tempo para lamúrias, tornou-se escritor e dos bons.

Arcabuz da miséria é o personagem-título de um romance que nos dá notícia de Curitiba no auge da indústria da erva-mate: um mendigo muito famoso e respeitado. Por que não? E revive o desbravamento de um grande país chamado Paraná, com o seu solo fértil, as suas matas incomparáveis, a epopéia das viagens de Viamão a Sorocaba. Os tropeiros trazendo informações, alimentando sonhos e aspirações do povo já picado pelas idéias liberais que vinham da Europa, com os imigrantes, sentindo na carne a necessidade de romper as cadeias do atraso colonialista que despertavam a fera que existe em cada homem. Por isso os intelectuais da época, na Curitiba dos pinheiros, só falavam em Voltaire, Marat e Robespierre, e Tiradentes foi enforcado enquanto na França caíam a bastilha e a realeza.

Em **O arcabuz da miséria** ter-se-á finalmente uma nova interpretação da abolição e da proclamação da República e de sua contra-facção — a "revolução" federalista — através de personagens e episódios que devem permanecer eternos, porque criados por Noel Nascimento. Um monstro.

Como eternos são os personagens e os casos relatados em **Casa verde**, romance publicado em 1963 pela Editora Martins de São Paulo, ressuscitado em 1981 pela nossa Beija-Flor e, em 85, pela Sucesso Editorial/Parga Editora. Edições esgotadíssimas, o que é uma coisa de louco, reclamando urgentemente uma nova edição e tantas quantas forem necessárias.

E a grande guerra camponesa retratada com "engenho e arte", mais importante que Canudos, com aspectos nacionalistas. Porque além da luta pela terra contra um regime cruel e a violência dos senhores feudais, os injustamente chamados "fanáticos" do monge José Maria e da virgem Maria Rosa lutaram contra a espoliação de empresas multinacionais, que aqui se estabeleceram para a rapinagem dos nossos recursos minerais e florestais. Lutaram e morreram acreditando que voltariam do céu com uma armada e um exército de anjos para derrotar os "peludos" enviados pela República para massacrar os pobres. José Maria sempre dizia que a República era coisa do diabo, a encarnação do mal e que no fim ela seria derrotada. Ninguém duvidava.

MILTON IVAN HELLER

A AVENTURA IMAGINADA

Não são os últimos poemas do Cabanas, nem os primeiros. Li mais alguns esses dias — impressionantes. **DOIS** reúne a produção do ano passado, coisas mais antigas e a recente poesia ultramarina do Cabanas.

E claro que o título sugere muita coisa: o duplo e também a unidade do dois indissolúvel. Para Cabanas, a "aventura de ser dois", o que não exclui as duas possibilidades anteriores. O dois é também ausência e a sombra do outro. O Eu pode ser dois. O nós pode ser Um. Antes da aventura, Cabanas percebe a possibilidade do ser dois, com signos que bem representam a grande metáfora do dois — do simples número cardinal à quase construção de uma cosmologia.

A epígrafe no início do livro começa revelando as possibilidades da poética do Cabanas. Ele escolheu outro poeta das possibilidades — Pessoa, vários em um e um que era vários — como cúmplice-menor da aventura maior do poeta de todos os tamanhos: a aventura da palavra.

Cabanas opera a escritura com a possibilidade da palavra-imagem — ambígua, múltipla ou como invólucro inviolável da incomunicabilidade. O poeta ele-só trabalhando sua única e mais leal companheira, a palavra, ou abrindo mão de sua especificidade para dissolvê-la na banalidade do cotidiano: "fichas de flipperama jogadas no quintal do shopping center".

São possibilidades. Cabanas não experimenta, apesar da aventura. Ele apenas registra, grava, acentua, com o fazer poético, exatamente o que parece banal. Mas o que é banal para os outros, para o poeta mais parece a invenção do novo dia, esperado e só imaginado por ele.

SÉRGIO MENEZES

cartas na página

Tenho o privilégio de acompanhar a trajetória de **Nicolau** desde o primeiro número. É um jornal de vanguarda de primeira qualidade. As entrevistas têm sido excelentes e uma maneira agradável de colocar grandes personalidades em contato com o público. Parabéns à equipe e ao governo do Paraná por apoiar essa publicação de tão importantes dimensões para a cultura de nosso país. **Myriam de Oliveira Fernandes**, Viçosa — MG.

Considero que todos os que abrem espaço para a literatura, para o conhecimento, para a cultura — como é o caso de **Nicolau** — merecem aplausos porque embelezam a vida e nutrem os espíritos. **Maria Lúcia Vitor Barbosa**, Londrina — PR.

Estou absolutamente surpreso com o nível das matérias veiculadas em **Nicolau**, sobretudo por se tratar de uma publicação de uma secretaria de Cultura de governo... O que se vê normalmente, nestes casos, são matérias tendenciosas que não dão, na maioria das vezes, oportunidade para o leitor refletir e escolher a sua "viagem". Gostei muito do depoimento de **Luiz Manfredini** — "Nós, de estilingue, atrás das barricadas", bem como da entrevista com **Sylvio Back**, o cineasta (**Nicolau**/11). Ah, e também não poderia esquecer da reportagem sobre **hakai** — "Carpas Quietas", de **Eliane Eme Sato**. **Alotísio Macaó**, Aracaju — SE.

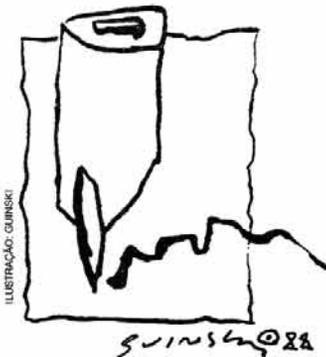
Nicolau n.º 12 é um marco — em todos os sentidos. A entrevista com **Luiz Carlos Prestes**, o poema de **João Cabral de Melo Neto** e a investigação de **João Antônio** em torno de **Victor Farias** e o *affaire* **Heidegger**, valem sozinhos por toda a edição, não revelasse ela outros grandes e antológicos momentos. **João de Souza Arruda**, Ipirorã — PR.

Por este Nordeste meio suculentto, meio seco, mas bastante poético, não perco um número de **Nicolau** que nos chega, até aqui, trazendo este sotaque paranaense, aumentando ainda mais o nosso suculentto-seco poético. Continuam assim: firmes e fortes. **Pedro do Amaral Costa** (Editor do jornal **Mandacaru**). Recife — PE.

Excelente o **Nicolau**, veículo de publicação alternativa, com grandes momentos de poesia, ricamente ilustrado e com uma diagramação nervosa, moderna e atual. **Hermes Peixoto Santos Filho**, Cruz das Almas — BA.

Só tenho elogios para o excelente nível que vocês imprimem ao seu trabalho jornalístico, dando cobertura e divulgação a autores de estilística agradável, correta e de conteúdo bem atual, além de moderna, e sem descambar para as teias chulas da pornografia, um modismo cultivado pelos falsos literatos e os marginais da escrita. Não é, pois, sem razão, que **Nicolau** alcançou sucesso em todo o país. **Edna Ribeiro Nascente**, Pelotas — RS.

Que beleza de publicação, a dar lições ao resto do Brasil de como deve ser feito um jornal de cultura. Assim é que deve ser: o Estado financia, quem sabe faz e o "oficial" fica apenas por detrás da cortina. Excelente trabalho. Parabéns! **Dalila Teles Veras** (Livrespaço de Poesia). Santo André — SP.



Posso dizer, sem erro: vocês extrapolaram (qualidade, claro) com o número de aniversário (**Nicolau**/12). Li o jornal em dois dias, sedento, como quem estivesse sorrendo, neste inverno, o melhor dos vinhos. Parabéns por haverem alcançado tão alta marca! **Estevão Miranda de Sá**, Londrina — PR.

Afirmo (e assino embaixo) que considero o **Nicolau** como um dos principais instrumentos veiculadores de cultura atualmente existentes no país. O jornal é bonito, esteticamente quase perfeito e traz assuntos da maior importância. Parabéns pelo excelente trabalho que vocês vêm produzindo na editoração do jornal e pela oportuna geração de bons produtos culturais. **Jackson de Sousa**, João Pessoa — PB.

Gosto demais do **Nicolau**, mas gostaria de fazer uma sugestão: que tal abrir um espaço maior para a música? **Arlindo Ramos**, Itajubá — MG.

Acho **Nicolau** o melhor no gênero, em todo o país, já que conheço muitas das publicações das Imprensa Oficiais dos Estados. Vocês estão realmente de parabéns! **Luiz Carlos Amorim** (Editor do suplemento literário *A Ilha*). Joinville — SC.

Tenho, aqui em casa, toda a coleção de **Nicolau**. Atingir o primeiro ano de existência, para uma publicação cultural, não é pouca coisa neste nosso magro Brasil, tão carente de verdadeiras iniciativas culturais. E quanto ao Paraná, então, nem se fala... Meus sinceros parabéns. **Jairo M. Barreto**, Paranavaí — PR.

Sabendo (por elogios em jornais paulistanos) de **Nicolau**, passei a acompanhar essa publicação. Os elogios, sabem vocês, eram poucos. O jornal é realmente muito bom, digno e talentoso. Mostrei-o a amigos, artistas e mesmo para alguns paranaenses que labutam aqui em São Paulo, e todos ficaram honrados com a qualidade da publicação. Vocês (nós?) estamos todos de parabéns. Continuem mantendo a qualidade, dando chance a novos talentos e abrindo espaços para todos os brasileiros, inclusive a paranaenses que, como eu, apaream em outros espaços-luz do planeta Brasil. **Silas Corrêa Leite**, São Paulo — SP.

Desejo que essa equipe do **Nicolau** continue nesta caminhada, e que sirva de exemplo e estímulo àqueles que têm condições, mas não sabem como agir para espalhar neste país cultura e verdade. **Jorge Alberto Vargas**, Alegrete — RS.

Através de amigos e da imprensa, tomei conhecimento do jornal **Nicolau**, cuja qualidade tem sido unanimemente elogiada. Sou jornalista, publicitário e pessoa extremamente interessada em literatura. Parabéns. **Donizete Galvão de Souza**, São Paulo — SP.

Acho muito interessante como, em sua forma tão simples, **Nicolau** consegue atuar no panorama cultural não só do Paraná, mas de todo o país. O jornal me parece válido, sobretudo numa nação tão grande e povoada de escritores como a nossa, mas que possui pouca ou quase nenhuma divulgação. **Nicolau** veio a preencher este vazio nacional. **Suênio Campos de Lucena**, João Pessoa — PB.

Com imensa gratificação é que escrevo ao **Nicolau** — periódico de cultura e de formação — traduzindo meu interesse em acompanhar seu desenvolvimento mais de perto, contribuindo na medida do possível e com o que pudermos nós, daqui da USP. **Sady Carlos** (FAU/USP), São Paulo — SP.

Gostaria de cumprimentar a repórter **Maria Adélia Lopes** pela excelente matéria — "Curitiba, um negócio da China" (**Nicolau**/10) e também pela seriedade, incluída em todas as matérias do jornal. **Luís Francisco Santos**, Jesuítas — PR.

Gostaria de salientar duas dimensões de **Nicolau**: é belo, tem estética graficamente, mas também possui conteúdo e é seguro em suas idéias. Diagramação magnífica, atualidade nos assuntos. Como não louvar o governo, a Secretaria da Cultura e a Imprensa Oficial do Estado do Paraná com tal demonstração de pujança? 107 mil exemplares de um órgão oficial, mas feito com muita liberdade e personalidade, no Brasil, é um êxito — sem precedentes. Temos aqui a *Revista da Bahia*, dirigida por **Ildásio Tavares**, um intelectual de muita seriedade. Mas o **Nicolau** é — em todos os sentidos — surpreendente! O Paraná está honrado com tal publicação, nessa forma, que há de ser cada vez mais aberta e mais pluralista, acima de conotações políticas, sociais, religiosas, etc. **Germano Machado** (Presidente do Conselho do CEPA-Círculo de Estudo Pensamento e Ação), Salvador — BA.

Divulgando **Nicolau** aqui no Rio, entre amigos professores, poetas e jornalistas, gostaria de comunicar-lhes que todos se interessavam vivamente pela publicação, não poupavam elogios por sua existência. **José Cavalcanti de Albuquerque Ribeiro Dias**, Rio de Janeiro — RJ.

Continuo acompanhando **Nicolau**, pleno de artigos essenciais e poemas de extrema qualidade, revelando grandes estetas de nossa literatura em suas páginas fortes e incisivas. Felicito os seus editores pelo empreendimento, um dos mais perfeitos do movimento alternativo nacional. Parabéns a Secretaria de Cultura do Paraná pela qualidade geral do periódico. **Márcio Schuz**, Brasília — DF.

Só agora fiquei conhecendo **Nicolau**, apesar de já ter ouvido montes de elogios a ele endereçados. Abraços especiais ao **Deonísio da Silva** e sua brilhante denúncia — "Eles não leram e não gostaram" (**Nicolau**/10). **Ana Maria Machado**, Jacaraípe — ES.

Gostaria de cumprimentá-los pela superior qualidade de **Nicolau** e sugerir que vocês publicassem uma matéria sobre o compositor **Geraldo Vandré**. **José dos Santos de Abreu**, Paranavaí — PR.

Cês estão fazendo um trabalho bonito, misturando gente nova e gente conhecida. O tom tem sido o da qualidade. Uma dose mensal de oxigênio nesse panorama rarefeito. Isso não é pouco. **Marçal Aquino**, São Paulo — SP.

Tenho lido regularmente o **Nicolau**, aliás uma leitura agradável, inteligente e útil para vários dias. Difícil agora citar um destaque: todas as colaborações são da melhor qualidade. Que mantenham o mesmo alto nível por toda existência do periódico, que espero seja muito longa. **Roberto Silva**, Natal — RN.

Os bons ventos trouxeram-me notícias do **Nicolau**. Diziam da qualidade técnica do mesmo, mas como São Tomé, precisava de ver para crer. Tenho neste momento o jornal em mãos, o qual já devorei num só gole, como quem saboreia uma pinga de qualidade. A qualidade visual e literária do jornal impressionou-me por demais e, tenho que admitir, dar a mão à palmatória, realmente, o **Nicolau** é atualmente, no gênero, o que melhor se tem feito neste país tão desgastado culturalmente. **Rogério Salgado**, Belo Horizonte — MG.

A continuar assim, com **Nicolau** melhor e sempre melhor a cada número, nosso Paraná vai ficar na história como o Estado que melhor contribuiu para a (livre) circulação de idéias e a decisiva promoção da liberdade e da criatividade. Até que enfim temos alguma coisa de que nos orgulharmos — nacionalmente. Viva vocês! Viva nós! **André Rubem Assis**, Curitiba — PR.

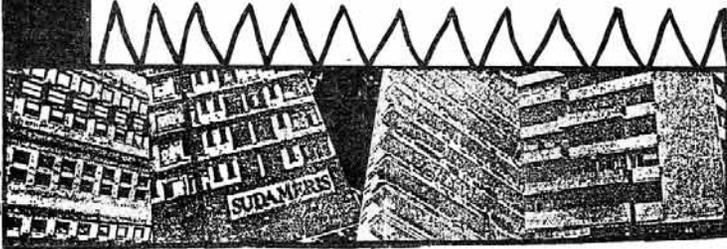


As cartas dirigidas ao **Nicolau** poderão, por clareza e espaço, ser editadas resumidamente. Escreva, opine, sugira.
Eua Ebano Pereira, 240
CEP: 80.410 Curitiba — Paraná.



**DECIFRA-ME
OU
TE DEVORO!**

MARCO



**MARCO
FREITAS**



a leã de lâ

Ele tinha, quantos anos ele tinha?
Era de uma família de artistas, ele era de uma família de circo.
Só conheceu figuras: pessoas e animais: foi tudo.
Essas figuras, tudo que, rugiam, riam, às vezes lambiam
torrões de açúcar. As vezes raspavam a lua em trapézios.
Mas sempre estavam nos sonhos dele, ele, um menino que tinha,
quantos anos ele tinha: oito, acho.

Isso, oito anos ele tinha. E tudo que a serragem do lixo do circo
tinha, ele tinha guardado no guarda-roupa que roupa não tinha.
Caco de vidro, pedacinho de pedacinho de madeirinha,
arame enferrujadinho, tampinha de garrafa, rolha de garrafão,
botão (falava com ele?), ele tinha, tudo que tinha na serragem
do circo do dia-de-ontem ele tinha.

Tinha medo de trapézio, não rugia, ria mas não comia torrão
de açúcar.

Do circo ele era. De uma família. E era no circo
que via figuras e arrava em arame uma leã de juba de lâ,
famílias inteiras com uma pessoa em cima da outra: assim, pai forte
de arame, mãe de fio de luz, uma filha de pedacinhos de pedacinhos
de madeira, um filho de uma família de circo que fazia uma família
de circo com um filho que tinha, quantos anos ele tinha agora:
sessenta e oito.

Era um velhinho então?

Era e não não e era.

Tinha cara de velhinho, corpo de velhinho e coração de velhinho,
melhinho menor que o maior menino.

Ele tinha na mão um bicho que tinha cara de leão mas não era não:
era a leã de lâ já velhinha.

Ele tinha sessenta e oito anos, ele tinha agora duas mil figuras
que arrou com tudo que tinha no guarda-roupa que roupa não tinha.
Duas mil figurinhas: um circo inteiro, pequeno, feito com um
monte de porcaria (diziam).

Um circo que se movia, manivela, motor, vento livre — vela ao vento —
é assim que chama?

E fez figurinhas que subiam, desciam, raspavam a lua e só não lambiam
torrão de açúcar.

Torrão de açúcar é pedir desculpa.

E isso, Sandy, e isso Alexander Calder não fez nunca.

Desculpa ninguém pede. Muito menos o menino que inventou o móbile,
o mundo, quando tinha, quantos anos ele tinha?

Até aqui, tudo que eu disse
é de-verdade.
Quer dizer, acho né?
Daqui para frente é tudo de-mentira.
Ou não é mentira, porque esse
menino pode ter sonhado em fazer
tudo isso que daqui pra frente
vem como de-mentira.
E se sonhou foi mentira?

O velhinho tinha oito anos.

E via as bonecas tão sozinhas que inventou um bonequinho pras
bonecas tão sozinhas.

E via tão sozinho o bonequinho das bonecas tão sozinhas que
inventou uma figurinha.

Essa figurinha era de arame emaranhado no ar.

Quando o vento batia, ela via. Às vezes ficava braba, rugia.

Às vezes beijava, chorava, às vezes fazia xixi.

Xixi de arame, lagriminha enferrujadinho, beijinho prateado.

E viu essa figurinha construir sozinha um guarda-roupa
que nem roupa tinha.

Essa figurinha guardava tudo que tinha na serragem
do lixo do circo.

Isso mesmo.

Essa figurinha de arame era de uma família de circo de arame
que tinha, quantos filhos ela tinha?

cesar
bond