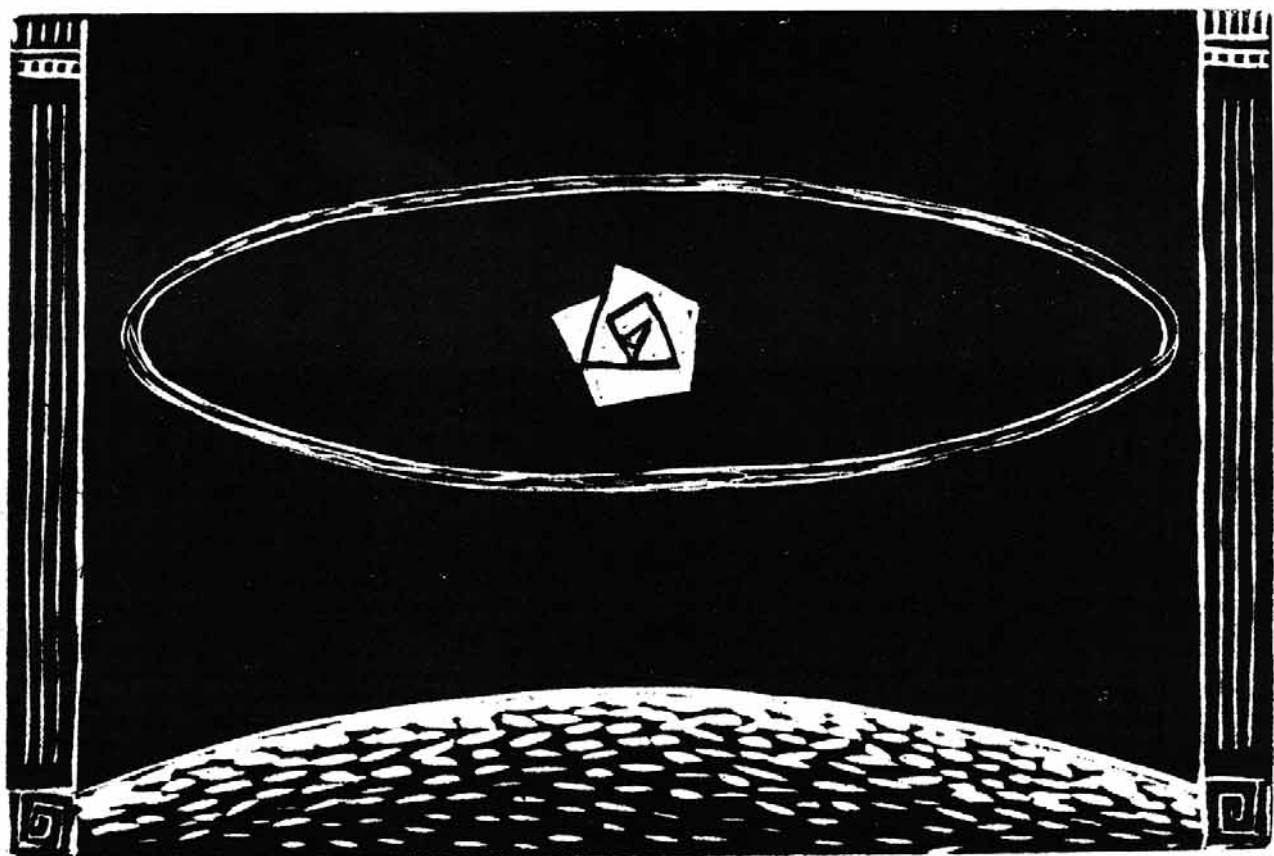


nicolau



SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO DO PARANÁ

ANO II - Nº 15

ROBERTO GOMES HAROLDO DE CAMPOS ROBERTO FREIRE FERNANDO PESSOA RONES DUNKE
CARLOS ÁVILA WALMIR AYALA LEOPOLDO SCHERNER ROSSANA GUIMARÃES EDUARDO RIBEIRO
NATALIA CANESE LUIS ALBERTO BOH SYLVIA PLATH RODRIGO G LOPES CARLOS BRACHER
RUI SUTTIL ADEMIR ASSUNÇÃO MARCOS LOSNAK GUILHERME MANSUR ELIANE EME SATO
MÁRCIA MARQUES PETER LORENZO LEO GILSON RIBEIRO ROSANA BOND NIVALDO LOPES
MAURÍCIO ARRUDA MENDONÇA GENÉSIO DE SIQUEIRA SÉRGIO KIRDZIEJ EDUARDO HOFFMANN
GUINSKI BERENICE MENDES LU RUFALCO FERNANDA MORINI CELINA ALVETTI SYLVIO BACK
WILSON BUENO LÉLIO SOTTO MAIOR JOSÉ HUMBERTO BOGUSZEWSKI VALÊNCIO XAVIER
KEY IMAGUIRE JR CARLOS AGUIAR HÉLIO PUGLIELLI ATHANASIOS KIRCHER MAURO ALICE

EDITORIAL

Um gesto: na noite de Ouro Preto, mundos & fundos de Minas, mestre Haroldo de Campos sugere, espontaneamente, que a sua pluri-pluripalavra ao poeta Carlos Ávila (mais de três horas de fita) seja publicada preferencialmente em *Nicolau*. Gesto e aposta. E, assim, polêmico, inquieto, intrigante e sempre perturbador, o inventor de *Galaxias* — presença de rigor e des-ordem na — rarefeita — República das Letras Tupiniquim trança jogos-de-brilhar às páginas 6, 7, 8 e 9 desta edição. Entrevista desde já histórica: entre outros, holofotes sobre o presente do futuro no Brasil.

Uns inéditos: no ano de centenário de Fernando Pessoa, *Nicolau* viaja o mar iniciático do poeta e entre os bruxedos merlins da numerologia dissecar, dele, através Leopoldo Schernner, pares e ímpares, conexões e os escarceus da feitiçaria no avesso do avesso de um poema célebre: "O Mostrengo". E conseguimos com absoluta exclusividade, ir ao baú dos manuscritos pessoais, para pinçar dali duas jóias raras em que os extra-ordinários, para o maior poeta da língua portuguesa, mais que maravilha, são iluminações. E que aqui se re-constatam.

Uma memória: nos vinte anos da morte de Lúcio Cardoso, o desconcertante arquiteto de *Crônica da casa assassinada*, rendemos homenagem ao seu gênio, à vida permanente que acompanha a sua obra, ele que gastou a existência como pedinte assíduo do luxo e do luto que há de morar sempre no sangue das coisas essenciais. Litúrgico e profano, nas memórias de Waldir Ayala (intima testemunha de sua biografia), Lúcio Cardoso sorri do nada um sorriso cúmplice. E parece repetir, como na última frase do *Diário Completo*: "E aqui estou: tudo o que amo não me ouve mais, e eu passo com a minha lenda, forte sem o ser, príncipe, mas estafado".

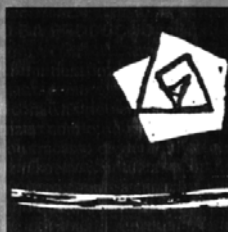
Uma estigme: de Sampa, a inquietação de Leo Gilson Ribeiro se soma espontaneamente a *Nicolau* num texto que, ao falar de agruras, nem por isto deixa de constatar as brechas das brisas na República de Pericumbá, que podem assanhar os banais da *intelligentsia* nativa. O possível do possível não é uma utopia.

Um terceto: Eduardo Hoffmann, de Curitiba, Guilherme Mansur, de Ouro Preto, e Marcos Losnak, de Londrina, afinam em triz solos de burilada beleza. A saúde da jovem poesia brasileira em dose tripla. O verbo/o verso reinventando o futuro. *Uma névoa:* com a poesia que mora em seu texto, de paciente oriental, Eliane Eme Sato, desde Londrina, se imbrica em manhas de névoa e, segura de seu pincel, retrata a pintura japonesa com a ternura de quem iluminasse um jardim de cerejeira. Há delicadeza e furor nas linhas e nas telas. Mais que o demais: a névoa.

Umhas muitas: entre outros, e tantas, a transcrição de Rodrigo Garcia Lopes, pela primeira vez em português, da poesia de Sylvia Plath; nos quadros, Valêncio Xavier e Rones Dunke realizam momento antológico no gênero; Roberto Freire saúda a saúde, pede passagem e radiografa a solidão (sem mágoa) do anarquista; as paranaenses Márcia Marques e Rosana Bond, desde o fundo do fundo de Mato Grosso, contam aventuras, peripécias, sublimes.

Wilson Bueno

nicolau



CAPA: Linoleogravura de ROSSANA GUIMARÃES

GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ

Governador
ALVARO DIAS

Secretário de Estado da Cultura
RENÉ ARIEL DOTTI

Diretora da Imprensa Oficial do Estado
GILDA POLI

Publicação mensal

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
IMPRESSA OFICIAL DO ESTADO DO PARANÁ

Tiragem: 76.500 exemplares
Distribuição gratuita

Curitiba, setembro de 1988
Ano II — nº 15

Editor
WILSON BUENO

Editora-assistente
JOSELY VIANNA BAPTISTA

Revisão
ZELIA SERENO
AMILTON P. DE OLIVEIRA

Programação Visual
LUIZ ANTONIO GUINSKI (direção de arte)
RITA DE CÁSSIA SOLIERI BRANDT
LILIAN BEATRIZ ROTHERT

Redação: Rua Ébano 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.

MOSAICO

CINEMA NO PARANÁ

Se fosse para colocar na balança, tenho certeza de que o amor dedicado ao cinema no Paraná pesaria igualzinho ao ódio que lhe é devotado. Aliás, acho que seria fundamental — é aí vai uma dica para pesquisadores — que se relacionasse, ao lado daqueles que contribuíram para a existência de um cinema paranaense, o nome dos que não hesitaram em solapar as sucessivas tentativas de profissionalização e expansão da atividade neste Estado. Não seria uma pesquisa supérflua. Ao contrário, seus atuais discípulos, e são inúmeros, mais do que rápido organizariam em sua memória uma grande e solene homenagem. Um verdadeiro evento. Afinal, para dois ou três homens públicos que elevaram o nome do Paraná, amparando e desenvolvendo concretamente a cultura nacional, contamos centenas de médiocres, oportunistas e embusteiros, que há décadas só fazem lucrar com o discurso da falta de identidade cultural do povo paranaense. *Vade retro* satanás, que nós vamos em frente.

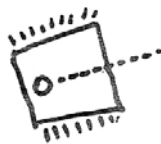
Berenice Mendes — cineasta.

ORA IRA, ORA ORA

Se o cinema é um segmento da indústria nacional, consequentemente há uma classe trabalhadora que necessita de estabilidade de emprego, assim como de resultados, para que esta atividade não se inviabilize. Por outro lado, existe a demanda deste produto, o que justifica sua presença no mercado. Mais ainda, existe um povo que necessita ver seu "retrato" para que não perca sua identidade. Portanto, existem as condições básicas para a produção cinematográfica. Por que tamanha resistência? Será o inverso de Narciso, descobrir que não somos louros de olhos verdes? Que somos, sim, frutos de uma história solta e que precisamos tomar as rédeas desta navilouca?

Mesmo que constitucional o dever do Estado para com a Cultura, e ainda que constitua patrimônio para o futuro, esta é vista como um produto fruto de acertos e momentos políticos adequados. Como se cultura fosse uma mercadoria em mãos avaras. É preciso que todos aqueles que lidam com cultura, seja em criação ou produção, tenham espaço não só para opinar, mas também para decidir sobre seus movimentos. Que frutifique a liberdade!

Peter Lorenzo — cineasta, presidente da ACIPAR/ABD-PR.



CINEMA PARANAENSE?

Há exatamente vinte anos, depois de ter sido o último interlocutor cineasta dos últimos cineastas históricos do Paraná (João Batista Groff, Arthur Rogge e Eugênio Felix; o pai de todos, Annibal Requião, morreu em 1929), escrevi e publiquei a primeira memória da conturbada cinematografia do Estado.

No cômputo das emoções e ilusões deles e de tantos outros que antes e depois quebraram a cara para morder o sonho, não resisti e tasquei uma provocativa interrogação no título do meu ensaio: "Cinema Paranaense?"

Mas, neste rescaldo de década, o que se constata é que a aventura dos nossos maiores não só permaneceu tão viva quanto a sua utopia, como toda uma geração de jovens soube metabolizá-la para conseguir dar visibilidade à sua própria obsessão.

Os fotogramas estão aí para quem quiser ver e intuir, nas telas e mentes.

O cinema paranaense existe.

Sylvio Back — cineasta e poeta.

O DESAFIO DA PRODUÇÃO

O cinema é um desafio de persistência.

Na relação com o Estado encontra o interesse alternado com o desprezo.

O sucesso ou fracasso de determinado projeto, diz respeito à política.

O que tem relevância é mais a capacidade de pressão do que a qualidade ou a importância que o trabalho represente. Assim, para aqueles que têm no cinema seu exercício profissional cotidiano é exigido: despreendimento, paciência, perspicácia e, acima de tudo, abnegação.

A mais cara das artes não deveria pressupor a miséria da parte dos seus produtores.

Mas, numa época onde a estética se dilui na comunicação de massa, a tentativa do registro de identidade tem que enfrentar a letargia da parte daqueles que apenas contemplam, em seus cargos estáveis, a passagem das horas.

Fernanda Morini — cineasta.



o que há por trás do escurinho do cinema

A TOMADA DO PODER NO CINEMA

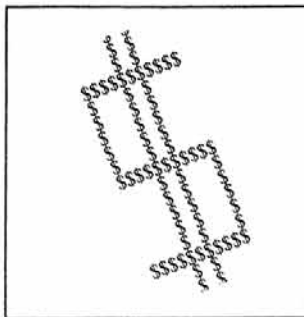
Isto aconteceu em dois momentos, o primeiro, e óbvio, se dá com a própria mudança aparente dos rumos políticos do Estado e do País, e também pelo avanço político do próprio meio cinematográfico paranaense, que ganha força e corrói as raízes feudais dentro do poder cultural do Estado. (Antes de tudo, o cineasta tem que ter avançada consciência política para conseguir realizar o primeiro filme, furando, assim, o bloqueio sócio-econômico e cultural na relação entre Arte e capital.)

O segundo momento, e que na minha opinião é de importância capital neste processo, se dá através da linguagem, a mola propulsora do próprio artista. Através dos filmes de ficção em curta-metragem, o cinema paranaense (final dos anos 70 e anos 80) impõe ao cinema nacional uma linguagem que extrapola a imagem 3x4 do cinema documentário (guardada a sua importância). E, como a linguagem se manifesta através do inconsciente, surge um cinema visceral, capaz de corroer lentamente, sem panfletos, a ordem estabelecida.

Pode-se negar o artista, jamais a sua obra.

Nivaldo Lopes — cineasta.

PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA



Lu Rufalco — produtora de cinema.



CRÍTICA DE CINEMA

A crítica de cinema curitibano pode ser definida em 6 ou 7 nomes: Armando Ribeiro Pinto, Sylvio Back, Francisco Bettega Netto, Lélío Sotto Maior Jr., Christo Dikoff, Estevão von Harbach, Aramis Millarch e Francisco Alves dos Santos.

Armando é o nosso "papa", o nosso André Bazin, as críticas de Sylvio são inteligentes, as de Bettega excelentes, as minhas ligeiramente *cahieristas*, as de Dikoff de uma atualidade e de uma criatividade impressionantes, as de Harbach sempre com um amor inmensurável pelo cinema americano, as do Aramis de um jornalismo seguro e objetivo e as de Francisco ("Chico") de uma grande dedicação ao cinema nacional.

Deve ser acrescentado que jornalistas como Rogério Bonilha, Jaques Brand e Luiz Geraldo Mazza também fizeram ocasionalmente crítica de cinema, com resultados invariavelmente ótimos.

Lélío Sotto Maior Jr.
— crítico de cinema.

CINE PERDIDO

Os sonhos cinematográficos continuam os mesmos, enquanto os anos passam. O tempo não modifica a história. Pois, se cinema subdesenvolvido é questão nacional, a opção pelo documentário é uma característica — circunstancial — da cinematografia paranaense. Nem Sylvio Back e Sérgio Bianchi escapam da maldição. Em *Lance Maior*, o existencialismo aos 20 anos é histórico. A transgressão original da denúncia em *Romance*, quase um estigma. Quem salvará os novos? Só a recusa à piração nacionalista e à antropofagia cultuada. *Cult* é Kozák, por isso não vamos acabar como ele.

Celina Alvetti
— crítica de cinema.



MIRANTE
ADEMIR ASSUNÇÃO

NO FUTURO A GENTE SE ENCONTRA

Notícias fantásticas aos que ficaram. Mensagem cifrada, mas nem tanto.

Olho o olho que me olha. O olho que me olha olha mas não vê. Não vê nada além da carcaça que está fichada em seu arquivo fotoelétrico como um inimigo que deve ser exterminado. Giro o rosto e olho a lua através da janela. A janela tem um vidro quebrado. Olho a lua através do vidro quebrado da janela e ouço Lady Laurie Anderson. Um sax enlouquecido sussurra profecias melancólicas no fundo do fundo de meu ouvido. William Burroughs tenta dizer alguma coisa. Não consegue. Um *iceberg* corta o enquadramento da lua no vidro quebrado da janela. Passa diante da janela. *Mister Ice* tem um sol negro tatuado na pele de gelo. Presságio. Arrepio. Está chegando a hora.

"Onde você escondeu meus olhos, *doctor Normal*?" — diz *frau Daryl*, uma andróide deliciosa, criação perfeita de Linx II.

Está chegando a hora. Peter Pin faz soar a campainha. Barulho de ferragem sendo triturada. Luz vermelha e estroboscópica cegando os caçadores. Labirintos de linguagem. Peter Pin assume o comando da aeronave equipada com radar a laser. Peter Pin aciona o botão automático do transmissor: "Punks em pânico no *shopping sex*, Rodrigueixa. Mensagem cifrada: isso aqui está um gelo. Mensagem cifrada: retrate o ataque. Rodrigueixa. O monstro escamoso foi visto ontem no setor 9, Projeto SP. Mensagem cifrada: 7 astros se alinharão em Escorpião como só no dia da bomba de Hiroxima e eles não estão sabendo de nada, Rodrigueixa. Mensagem cifrada: prepare o ataque, Rodrigueixa. A nave vai varrer as ruas numa altura mais alta, fora do alcance dos tapetes. Está pronto para incendiar a metrópole, Rodrigueixa? Você está certo de que eles não estão entendendo nosso código?"

Peter Pin desliga o rádio *sample*. Estende o mapa sobre a mesa. Prega com dureza na parede o papíro meio amarelado com as instruções da tribo ecoalizadas. Escreve com tinta invisível: "ah, ah, eles pensam que estamos fazendo ficção dentro da ficção que eles chamam realidade. Não vamos crescer, mestre Zen Sato. Vamos seguir. Ouça o tambor. Ouça os tambores do templo da Fernando de Noronha, em frente ao Country Club, onde os B. M. estão amotinados. Ouça os tambores e me responda: já está avistando em seu binóculo o cruzamento África-Japão? Dizem que Lord Byrestone anda caçando vampiros no Blue Valentino's. O Rio de Janeiro está em guerra civil. Fawcett Kid manda boletins informando sobre a movimentação estratégica das neomodonas. Ele não suspeita da rebelião dos intratáveis na velha Londrix."

Deito ao lado de Peter Pin. A nave fica sob o comando do piloto automático. "Você é homem ou mulher, Peter Pin?" "Sou uma chinesa. Sou um cataclisma. Estou fora do seu alcance" — diz Peter Pin girando o botão do equalizador. Coxa sobre coxa. Tio Bill se retorce como um lobo bêbado nas caixas de som. Ela tenta. Ele diz ao palhaço que se retirou: "Você não caberá no futuro, Blade Boboca. Você será trucidado pelos radicais da Falange Mutante. Blade Boboca". Bbbbbbzzzz. Sintonize Rodrigueixa: você sabe de quem estou falando, certo? Claro: Blade Boboca, o imbecil que foi vaiado no concerto de Londrix — digo enquanto Peter Pin tira a calcinha e deita-se novamente a meu lado.

No telão à nossa frente, uma mexicana viciada em cápsulas de *spryx* pergunta à platéia atônita: "Quê é *más macho*, *pineapple* ou *knife*?" A mexicana com os cabelos desgrenhados chamada Camila Lopez pergunta ao pó: "Who is who in the planet of my dreams. Conde Záppula?" No enquadramento da janela, o sol negro dissolve *Mister Ice*. Clara Crocô estende sua pata sobre a maçaneta da porta. Tio Bill completa a mensagem cifrada na cápsula estereofônica: "language is a virus". Peter Pin está gulosa esta noite. Olho o olho que me olha. O olho que me olha permanece no mesmo lugar. "Ele é cego, seu bobo" — sussurra Peter Pin no meu ouvido. Ah, ah, um olho que olha mas não vê, penso, entrando em delírio.

■ Ademir Assunção é poeta e jornalista.

O QUADRADO

Mauro Alice

O que Oswald precisava era estabelecer a relação dos elementos do filme com a vida real. Austríaco, ele não podia avaliar fatos que não vivenciou, distantes dele no tempo e no espaço — sentenciava meu amigo Flaminio, curitibano que participou da equipe de montagem do filme *Tico-tico no fubá*. Agora, numa de nossas raras palestras, a referência ao editor Oswald Hafenrichter era uma integração deste a nosso passado.

— Lembra? Ele conhecia algumas daquelas músicas e achava que eram peças tardias da canção alemã, ou uma perda francesa.

Sim, e na pesquisa, cada pessoa lhe dizia como e porque ouvira esta ou aquela composição de Zequinha de Abreu, sem deixar de emitir opinião, quase sempre um desdém pelo antiquado, pela dificuldade em cantar as frases melódicas extensas, e aqueles versos que não acabavam mais, com palavras que ninguém usa. O modismo contra o fora de moda.

Eram muitas as referências a bandinhas. Flaminio e eu também lembrávamos vagamente de retreiros no coreto da praça Osório, ou da Banda da Polícia tocando no Passeio Público, em certas datas à tarde, ou quando havia fogos de artifício. Oswald não queria saber de críticas a respeito dos fatos: queria captar o fato e seu momento. À hora do cafezinho, instigando a memória: “são valsas antigas”, exclamavam; “Tocavam em dia de festa”; “É, sim, tocavam em festas...” Flaminio espontaneamente adjuntou: “e em enterros”. Foi uma gargalhada geral. Ele mesmo se assustou, olhou em torno procurando uma explicação e afirmou:

— É sim, em enterros. Tocavam “Amando sobre o mar”.

— O quê? “Amando sobre o mar”? Aquela valsa não era enterro?

— É, “Amando sobre o mar”.

Tomou seu último gole e saiu.

Mais tarde, Oswald, que respeitava nosso gosto, foi comigo procurá-lo e pediu, pela janela da varanda, que falasse mais do enterro com valsa.

— Bem, uma mocinha, colega de minha irmã, gostava tanto de “Amando sobre o mar” que pediu que mandassem a banda tocar essa valsa em seu enterro.

— Mas, “Amando sobre o mar”?

— É, “Amando sobre o mar”.

E não falou mais nada. Oswald não insistiu: essa valsa não entrava no filme. Voltei para a minha sala e Oswald permaneceu encostado à janela, à maneira como ele gostava de ficar durante horas, olhando a gente trabalhar.

Mas, agora, debruçado à minha mesa, olhos firmes na toalha de filé de Guipure, cujos amarrados seus dedos tateavam, Flaminio retomou suas lembranças depois de tanto tempo, falando em tom velado, pouco mais que um sopro:

— Quem era ela? Nem me lembro do nome. Era companheira de minha irmã Lina, na Escola Normal. Morava perto de nossa casa, por isso voltávamos juntos pela 24 de Maio até a Visconde. Eu saía do Grupo anexo no mesmo horário, e vinha literalmente arrastado por Lina, porque eu já era molenga e andava permanentemente “encantado”, enquanto elas corriam e tagarelavam, cantavam, ensinavam letra de música. Ela adorava “Amando sobre o mar”. Lembro bem quando ela disse: “acho essa valsa tão linda que se algum dia eu morrer quero que uma banda não toque outra música no acompanhamento”. Quando alcançamos a esquina do sobrado, uma repentina lufada de vento quase levou tudo.

Naquela menção à valsa, ocorreu-me um trecho melodramático: “se eu, que souro por te amar...” e de outro mais pomposo: “mas se, na vida que bendigo / terei como castigo / este penar que não tem fim...” e cantarolei alegre com a evocação, mas tentando salienta o ridículo do sentimentalismo e a superficialidade da expressão. Flaminio, no entanto, encarou-me bem sério, a ponto de eu encabular. Bem, talvez no fundo eu não achasse tão ridículo nem tão superficial. Perdi a linha da encenação e aguardei a zombaria punidora. Mas, não. Flaminio ergueu lentamente o braço, colocou a mão em minha nuca e forçou-me a baixar pouco a pouco a cabeça sobre a mesa, até que eu não visse nada mais do que as rosáceas e teias, nós e tramas

que enredavam as linhas e compunham o filé. E sua voz prosseguiu naquele sopro, aquele sopro interior, sopro do interior de seu ser:

— Foi como uma ventania que soprasse pela janela a notícia da morte daquela mocinha. Uns 14, 15 anos, se tanto. Era um corte sem continuidade na compressão ordinária dos fatos ordinários. Todos de casa correram à janela para reverenciar a última passagem. Minha mãe estendeu no parapeito a melhor colcha de crochê. Todos os vizinhos tinham feito o mesmo, mas estranhei que ninguém usava o forro de tecido brilhante e vistoso, como nos dias de procissão. Puseram-me de pé numa cadeira para ver melhor. Mas incomodava-me a cortina de filé tecida por minha mãe. Era feita de barbante, tão pesada, precisava de uma haste de bambu para mantê-la esticada na largura da janela enorme. Era o bambu que me batia nas pernas se me debruçasse, e se me alçassem, o barbante me espinhava e esquentava demais, e eu não parava quieto. O que mais me perturbava era notar que os quadrados do filé, uns vazios, outros cheios, colocados na urdidura da cortina de maneira igual à notação primitiva de música, formavam à distância a figura de um menino nuzinho e alado dentro de um oval sustentado por um tufo de rosas repolhudas. E isso não acontecia quando vistos de perto. Eram quadrados vazios e quadrados cheios. Quando muito, o olho da criaturinha aparecia vazado. Tentação de meter os dedos nos buracos, de repente repulsiva.

VAZIO

Ouvi a música da Banda. O cortejo surgiu na esquina da Nunes Machado com a Visconde, e minha irmã reconheceu:

— Ah, “Amando sobre o mar”. Escute, escute. “Amando sobre o mar”, bem como ela queria. Compreendi que era o seu enterro.

Que diferente aquele enterro. Seria o modelo vivo de figuras de livro de histórias. Os cavalos eram quatro e os quatro brancos, cobertos por mantas brancas com franjas prateadas. Até a cabeça dos animais era coberta com uma espécie de capuz, que tinha orifícios por onde passavam as orelhas e outros por onde eles olhavam. Sobre a testa, equilibravam um penacho alto e branco. Eram lindos. Nervosos, queriam galopar, porém os freios na boca os obrigavam a ralantar, pisoteando muitas vezes o mesmo lugar, as mesmas pedras do macadame. Mordendo os ferros e encurvando o pescoço, contrariados, eram ainda mais vigorosos e mais empolgantes que os cavalos da banda de clarins que às vezes descia do quartel do “Nono”.

Que contraste com tanta brancura: negros eram os trajés dos dois condutores, de chapéu alto, igual ao do sr. Schmidt, o limpador de chaminés.

— Pare quieto e abaixe a cabeça —, disse minha irmã, mandona mas chorosa.

Obedeci, e percebi com o canto dos olhos que meu pai saía de sua oficina de sapateiro e prendera ao cinto o avental enrolado, evidenciando que aquele não era um momento comum.

Na sala todos se ajoelharam à aproximação do cortejo. Comecei a levantar os olhos quando bem perto tinha o tropel dos cavalos indóceis, e pude ver o carro. Maravilhoso. Todo branco também, as rodas e a plataforma, e os quatro postes, com algo azul na sombra dos entalhes, sustinham o docel em pirâmide que terminava em bola de fogo, reluzente de prata — adorno de madeira que aos movimentos do carro parecia arder e vivificar-se. Cortinas brancas, atadas aos postes do docel à maneira de procelônio, concediam a contemplação do personagem central: um caixão pequeno com

metais prateados. “Ela está lá dentro”, adivinhei. Sentia um peso dentro de mim, esquecendo o encantamento da encenação. Pensei em seu riso, seu canto, e atônito, no sufoco, na escuridão. Negras eram as roupas dos que seguiam o carro. Algumas pessoas tinham não só os vestidos negros, como também envolviam-se em véus negros pendentes do chapéu, encobrindo o lamento e salientando a dor. Diante do féretro, um sentimento de desamparo e impossibilidade era novo para mim. Meu pai levou a mão direita ao coração — cumprimento respeitoso, ou gesto sentimental, mas, de todo modo, solene; perto de mim todos oravam, e os soluços de minha irmã estimulavam minha repentina angústia.

— Baixe a cabeça — ela repetiu, quase suplicando.

Baixei a cabeça. Via apenas os pés de outros acompanhantes e sentia a aproximação da música pela vibração dentro de meu cérebro. Era apenas uma seção da banda. Então o conjunto das clarinetas soava bem definido, e emitia clara e triste a melodia. Harmonia perfeita, lenta, muito lenta, a estirar-se por toda a rua, envolvente, envolvendo em azul, evocando uma paisagem luminosa filtrada em azul. A nostalgia daquele som nem grave nem agudo, que recebia por vezes um contracanto, um ornamento das flautas, era a mesma de pios de pássaros ao anoitecer, da sensação de estar perdido, repentinamente, numa rua desconhecida, longe de casa. Meu coração acelerou-se, batendo muito mais vezes que o espaço de tempo das notas que, aos sopros das clarinetas, se sucediam em escalas ascendentes, descendentes, ascendentes, descendentes, envolventes, e azuis.

Um fascínio total de escutar os instrumentos passando à altura em que eu estava, pertinho de mim, me fez olhar em frente. O prato fez uma incursão com o som de uma chicotada, instigando o féretro a prosseguir, e me atingiu o rosto como um pé-de-vento que modificou minha respiração. A grande boca da tuba, à altura do rosto, emitia uma força incrível sobre meu diafragma. Eu respirava naquele compasso, e meus tímpanos vibravam no tempo forte com que o bumbo massacrava meus ouvidos, o pulsar do coração tornou-se insuportável, uma fúria estalou na chicotada dos pratos ao sol, soltei um grito e me agarrei à minha irmã.

Alguns momentos depois, notei que o cortejo se afastara, cruzara a primeira esquina — 24 de Maio — depois a Alferes Poli, e já ganhava outras ruas que, situadas fora do quadrado determinado pelas linhas entre os meus 4 pontos cardeais (então o percurso de minha casa para o Grupo, o Bom Jesus, e para a casa da avó), eu ainda não precisava conhecer. Todos se recolhiam, só eu fiquei à janela, olhando o cortejo sumir no ponto de fuga da perspectiva traçada pela calçada e a fileira de árvores do meio-fio.

Depois... Depois...

A mão de meu amigo era agora um leve calor em minha nuca, mas eu não levantava a cabeça, permanecia como alguém tão torturado, amargurado, sofrido, que não ousasse enfrentar sua própria imagem no espelho. Continuei debruçado sobre a trama da toalha de filé de Guipure, enquanto Flaminio prosseguia com aquela voz redonda e precisa, voz de pensamento:

Depois... tantas cidades estranhas. Tanta gente se entrecruzando. Quantas ruas entrelaçadas. Ruas, *boulevards*, vias fechadas. Panoramas abertos. Horizontes que se desorientam. E o mais interessante, meu caro, ou o mais estranho, é que até hoje, depois de tanto tempo, quando me debruço à minha janela, a uma das janelas que reservei para me debruçar, eu olho, olho e não entendo, não consigo entender, gostaria de entender e não consigo, não compreendo como é que depois de tanto tempo, o cortejo ainda está lá, no mesmo lugar.

The End.

Mauro Alice, 62, curitibano radicado em São Paulo, trabalha como montador cinematográfico. Em seu currículo, destacam-se as montagens de *Uma pulga na balança* e *Floradas na Serra* (1953 e 1954, direção de Luciano Salles), *Noite vazia* (1965, direção de Walter Hugo Khouri), *O beijo da mulher aranha* (1985, direção de Héctor Babenco), e o inédito *Do Brasil Fogo e paixão* (1988, direção de Isay Weinfeld e Marcio Kogan).

a vinda, o calor, o guaraná, a chapada, os índios, o pantanal, a imprensa, nossos livros

NÓS NO MATO GROSSO



Duas mulheres perdidas numa mata escura? Não. Duas jornalistas-escritoras descobrindo como andam o tempo e o vento em Cuiabá, medindo a intensidade de onda do canto de um tuiuiú, forjando novos livros sob o tórrido sol mato-grossense. Duas visões — em cor chapada — de um mesmo ponto: um pedaço de Brasil que, se o fogo não queimar e a água não inundar e o homem não arrasar e o vento não levar, deveria ser tombado como Patrimônio Natural da Humanidade. Rosana Bond e Márcia Marques estão lá, lado a lado com a Chapada dos Guimarães e o Pantanal.



Márcia Marques

Defeito no avião. Mais tempo no aeroporto. Maior a ansiedade. — Senhores passageiros, bem-vindos a bordo. — O que me leva para tão longe? — Senhores passageiros, estamos sobrevoando Cuiabá. A temperatura é de 39 graus. — Qual será a cor desta cidade? Desta gente? Deste Brasil?

Durante todo o dia, sol de meio-dia. As mangueiras nos quintais nem se mexem. O corpo ferve. Calor dos trópicos...

Guaraná ralado ao invés de café. Cabeça de pacu. Um cotidiano que não é o meu. A cor cafuzo substitui a polaquice no calçadão do centro da cidade, versão cuiabana da Rua das Flores. Prédios explodindo de todos os lados. Num ritmo mais acelerado, é o Paraná de dez anos atrás. Integração. Não-integração. Sentimento contraditório.

A muralha aparece no meio da estrada. Rios, cachoeiras e magia. Os *hippies* que ainda se escondem por trás das velhas montanhas não acreditam que o sonho acabou. Coração místico da América do Sul. Longe do mar. Antigo fundo de mar. Periquitos conversam no horizonte perdido.

Perdidos no caminho da aldeia. Perdida na aldeia. Os nômades *bakairi* fixaram-se. Reverenciavam o milho. Até quando eu nômade? Reverencio o milho...

Descer de caiaque o rio Cuiabá. Até o Pantanal. Medo dos jacarés medrosos que se escondem na água. A garça solitária acompanha curiosa a estranha *troupe* nos remos. Sol forte, pescadores aqui e ali, mulheres lavando roupa, crianças brincando com cachorros. Sarras e aguapês enchendo o cenário de verde. O tucano gordinho que passa é apelidado de Richa. Saudade da araucária.

Os jornais oscilam entre a cuiabania e os forasteiros.

A máquina de café funciona a mil. A Rô, no escritório, conta a história do Peru. Eu, na sala, reinvento histórias de amigos. Ao fundo, músicas latinas se alternam com o mais puro *rock'n'roll*.



Rosana Bond

O comissário avisou que lá em baixo fazia 39 graus. Olhei para a Márcia no banco ao lado. Caras de nada surpresas. Besteira. Sabíamos perfeitamente que a temperatura era a única informação que tínhamos sobre esta terra. No aeroporto, a sensação do irreversível. Sem culpa. Dar as costas ao Paraná é uma ingratidão, consentida, que venho cometendo há muito tempo.

Meu suor foi a primeira coisa de que Cuiabá se apossou. Um pouco do meu corpo já escorreu no ralo, junto com a água de muitos banhos inúteis. O calor é invencível. Doe-me. Hoje já há gotas de Rosana engrossando o rio Cuiabá, fluindo pela mata e enchendo o Pantanal.

O tempo, aqui, tem um outro valor. Não é dinheiro, como nos treinaram no sul. Quem sabe se é o espírito da prosa que sobrou das varandas e das cadeiras de balanço cuiabanos. Quem sabe se é o índio desprezando calendários e ponteiros. Estou dessintonizada: ainda não entendo o guaraná.

O asfalto é um retão e o horizonte aberto nas duas margens. De repente, sem aviso nenhum, ela, a Chapada dos Guimarães, surge na sua frente. E pede respeito. Uma muralha de pedra avermelhada, em semicírculo, que toma tudo, de lado a lado, imensa, grandiosa, deusa, escondendo cachoeiras, bichos, segredos. Quase me ajoelhei.

A índia *bakairi* chama para um banho no rio. Madrugada alta, os pajés correm no mato espantando os maus espíritos. Nem as cobras, nem a água, nem a escuridão me assustam. Ao lado da fogueira, sem sono, sem fome, sem cansaço, espera-se o sol, sagrado e soberano, com uma oferenda de milho assado.

O ultraleve sobe e me vejo numa cadeirinha solta no ar. Medo, pavor. Natureza, beleza. O Pantanal brilha, se aproxima e se afasta. Não invejo mais os tuiuiús.

Malária, garimpo, posseiro, cidades-meninas, faroeste, queimadas, paranaenses, gaúchos, bols, favelas, *shopping-centers*, júlios campos. Toda vez que abro os jornais daqui tenho a impressão de que nada disso está acontecendo.

No sossego de madrugadas silenciosas, nasce um novo livro. Cuiabá está sendo generosa: permitiu que a Cordilheira dos Andes, seu frio e suas dinâmicas guerrilheiras penetrassem no abafado do escrítorio.



★ Rosana Bond e Márcia Marques são jornalistas

HAROLDO de CAMPOS

HAROLDO DE CAMPOS esteve mais uma vez em Minas Gerais, mais uma vez entre nós. Superpoeta, transcriador, ensaísta da rosácea das convergências, Haroldo esteve em Ouro Preto, no mês de julho, para realizar uma conferência sobre o trabalho que vem desenvolvendo de revisão crítica da *Formação da Literatura Brasileira*, de Antônio Cândido, no qual enfatiza a importância do Barroco dentro de uma perspectiva não-linear da historiografia literária. E nada melhor do que falar de Barroco no ambiente ouropretano, entre pedras de cantaria, no sobe-desce ladeiras, emoldurado pela plástica mineira, acompanhado por seu filho, o químico Ivan, e rodeado por amigos como o pintor Carlos Bracher (que retratou Haroldo numa sessão pictoselvagem, ao som de Beethoven e versos hebraicos, o que resultou numa verdadeira "porrada painting", segundo o poeta), o músico Harry Crowl e o poeta-tipógrafo-editor Guilherme Mansur, da Gráfica do Fundo de Ouro Preto.

Depois de sua estada em Ouro Preto, Haroldo seguiu com Ivan para Tiradentes e Sabará, num giro pelo imaginário barroco, reencontrando e redescobrimdo igrejas, casas, pedras, montanhas e uma luz muito especial. Em Belo Horizonte, pouco antes do retorno a São Paulo, conversamos com Haroldo no Hotel Wembley. Quase uma hora de fita gravada, cujos tópicos principais estão reproduzidos aqui. Haroldo falou dos vários trabalhos e projetos que vem desenvolvendo atualmente, incluindo desde a transcrição da poesia bíblica até um filme sobre o Padre Vieira, a ser dirigido por Júlio Bressane. A fala sedutora, torrencial, sábia e linda de Haroldo traduz a imagem de um poeta em pleno voo, livre e bem-humorado que, ao lembrar dos detratores menores da sua aventura poética ao lado de Augusto de Campos e Décio Pignatari, aconselha, sorrindo: "em matéria de 'emparedamento', conversar com o Dr. Sigismundo e em matéria de stalinismo, com Tavares Gorbachev. Eu não tenho mais nada a ver com isso!" Evoé Haroldo! A palavra é sua.

Nicolau — Há algum tempo você vem se dedicando a traduzir do hebraico alguns fragmentos poéticos da *Bíblia*. Quando e por que se deu seu interesse por este trabalho? Já há uma previsão para publicação?

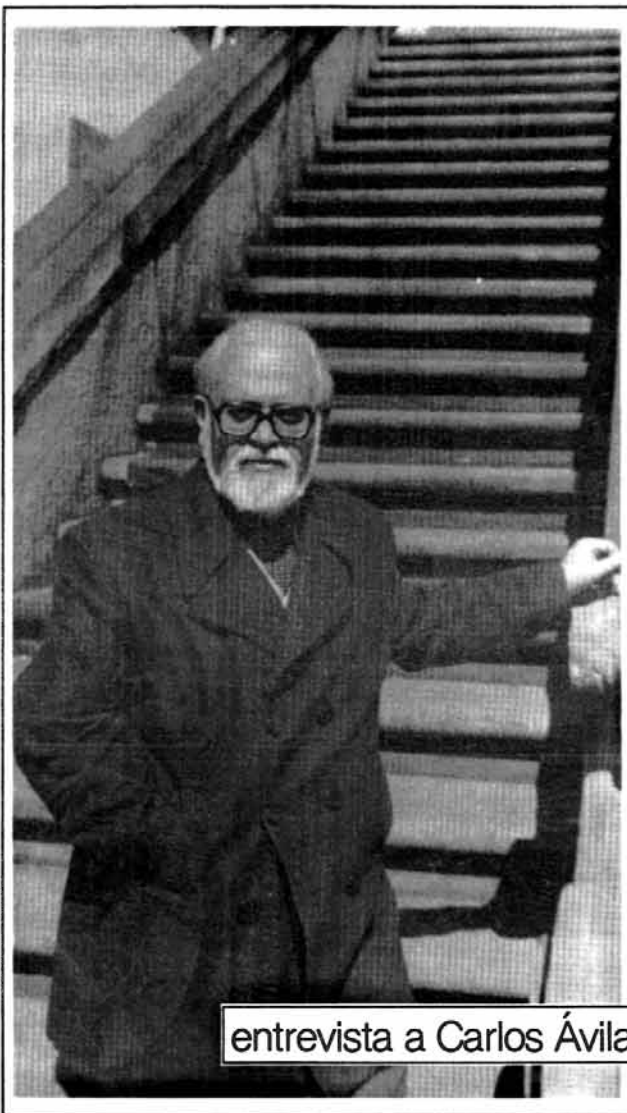
Haroldo de Campos — Eu comecei a estudar o hebraico no ano de 1983 com uma jovem professora, a Zípora Rubinstein. Fiz um aprendizado

No cenário de anjos, astrágalos, volutas e trombetas, no *chiaroscuro* das barrocas Minas Gerais, o poeta, crítico e transcriador Haroldo de Campos entrevista-se com Carlos Ávila, especialmente para **Nicolau**.

Pedra angular, ponta de lança, o labor do mestre é da natureza das rochas e constelar por sobre natureza.

Um fragmento dos *Sermões* de Padre Vieira sobre o estilo poderia — tempos superpostos — ser aplicado a seu trabalho:

"Não fez Deus o céu em xadrez de estrelas, como os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras. (...) Como hão de ser as palavras? Como as estrelas."



entrevista a Carlos Ávila

rotineiro da língua, isto é, estudei os métodos pelos quais se alfabetiza alguém no hebraico que se fala hoje em Israel. Eu tinha o propósito de estudar o hebraico para traduzir poesia bíblica. Sendo o hebraico uma língua semítica, fiquei fascinado por esta possibilidade. Tive em vista também aquela colocação de Auerbach a propósito dos dois grandes modelos de poesia ocidental — o modelo homérico e o modelo bíblico. Minha primeira tradução foi do "Gênesis", do primeiro capítulo do "Gênesis" e foi publicada no "Folhetim" da *Folha de S. Paulo*. Daí me dispus a traduzir o "Eclesiastes" ou o "Qohélet", que é um poema tardio do Século III antes de Cristo: ele representa o ponto de encontro do hebraico bíblico com a filosofia grega. Tem peculiaridades de linguagem extremamente modernas, inclusive peculiaridades de visão do mundo. A nulidade da condição humana que se traduz normalmente por "valdade das valdades" eu traduzi por "névoa de nadas", para manter a concretude do termo hebraico. "Névoas de nadas" evoca "nonada" que, aliás, não é uma invenção do Guimarães Rosa, é uma palavra lexicalizada que ele resgatou do olvido lexical e repropôs, até com uma carga ontológica. A minha tradução tem a preocupação de hebraizar o português, de resgatar a força poética do original hebraico, coisa que não ocorre em outras traduções que eu conheço em português: umas feitas a partir do latim e nenhuma delas com a proposta de resgatar a função poética. Acredito que o meu trabalho será o primeiro, em português, de reinvenção da poesia bíblica, a partir dos critérios da "transcrição", ou seja, do resgate da função poética, do seu percurso, das paronomásias e dos jogos de linguagem. O hebraico é um campo de constatação maravilhoso das teorias "jakobsonianas" sobre as relações de som e sentido na linguagem. O próprio Jakobson tem trabalhos onde considera a importância da estrutura paralelística na poesia bíblica, fazendo comparação entre a poesia bíblica e a antiga poesia chinesa, a poesia popular russa.

Quanto à publicação dessas traduções, eu espero que, no mais tardar, no primeiro semestre do ano que vem este livro saia — *A Poesia Bíblica* — pela Perspectiva, em texto bilingüe.

Nicolau — Você vem desenvolvendo uma revisão crítica da *Formação da Literatura Brasileira*, de Antônio Cândido, que foi inclusive tema de sua última conferência em Ouro Preto. Em linhas gerais, o que você desenvolveu nesse trabalho? Quando será publicado?

Haroldo — Este trabalho é fruto dos cursos que eu dei na PUC e, a



Haroldo com o filho Ivan, em Ouro Preto: "Para mim o Barroco é fundamental".

rigor, diria que ele começou a ser elaborado em 78, num curso que dei sobre a Evolução da Literatura Brasileira, na Universidade de Yale, em New Haven, como professor visitante. Eu não me restrinjo unicamente ao caso do Antônio Cândido, também abordo as posições do Afrânio Coutinho, abordo as leituras modernas da evolução literária brasileira. Eu me fixei no Antônio Cândido, ele acaba sendo o objeto preferencial do meu trabalho, porque fez a análise mais extraordinariamente engenhosa e bem articulada. Exatamente por isso eu acho que este trabalho merece ser discutido no nível de seriedade que ele propõe e não ser objeto de culto reverencial. Em nosso país temos o costume de não discutirmos as ideias, cercamos as pessoas que têm ideias de culto reverencial ou simplesmente de polêmica cerrada. Eu tenho o maior respeito pelo trabalho do Antônio Cândido e, por respeitá-lo, quero discutir-lo num nível de independência e objetividade que procuro ter. Depois, o meu trabalho também será objeto de discussão e assim por diante, porque a cultura é feita disso.

O problema básico é que eu entendo que o recorte do Antônio Cândido para estabelecer o momento de formação da literatura brasileira — a data de 1750 como momento de formação da nossa literatura como sistema articulador, com produtores, obras e público — é convencional. Responde a uma determinada perspectiva histórica, a de uma historiografia que teve

seu grande momento no século passado e produziu as grandes histórias da literatura nacional, como aquela de Lanson na França, de Sanctis na Itália, Gervinus na Alemanha. São histórias que procuravam rastrear o desenvolvimento do espírito nacional e da literatura como expressão desse espírito e fazer acoplar este momento com o da emancipação política dos respectivos países. É um recorte que representa uma determinada visão que é ideológica como qualquer outra. Como há uma visão da história que corresponde a este recorte — uma visão evolutiva com princípio, meio e momento de cumulação — ela corresponde a um ponto de vista que não é o único possível a respeito da história. Nós temos, por exemplo, o ponto de vista do Walter Benjamin de uma história constelar, de uma história como construção, feita a partir do presente e não obedecendo uma sequência linear e uma evolução homogênea. Se eu considerar desse ponto de vista a literatura brasileira, não posso aceitar como correta ou como cálica, para minha perspectiva, a posição do Antônio Cândido. Portanto, eu não posso aceitar pacificamente a data de 1750 como o início dessa história triunfal do *logos* nacional brasileiro (de 1750 até Machado de Assis) por várias razões, inclusive porque para mim o Barroco é fundamental. Eu não acho que é necessário haver um sistema cultural organizado para que nós tenhamos tido grande literatura. Gregório e Vieira eram já autores que pro-

duziam literatura num altíssimo nível.

A geração de Garcia Lorca resgatou Góngora, o Walter Benjamin resgatou o teatro barroco, Eliot resgatou os poetas metafísicos... Quer dizer, por toda parte houve o resgate moderno do Barroco, de uma perspectiva do presente, a história foi relida exatamente porque esses períodos que caíram no olvido, no esquecimento, passaram a dizer muito para a modernidade. E o nosso Barroco está no mesmo caso. A minha visão é de uma história constelar, como construção, na qual nós temos de fazer um outro tipo de percurso. Na poesia, por exemplo, nós temos Gregório de Matos, nós temos os arcades mineiros — que são barroquizantes, que têm estilemas e traços barrocos evidentes. Depois aparecem figuras marginais curiosas, como Odorico Mendes com as traduções incríveis que fazia do grego e do latim — que o Silvio Romero chamava de traduções em português macarrônico — que, na realidade, eram também neobarrocos num certo sentido. Não à toa, o Sousaândrade o chamava "o Pai Rococó". Depois, o caso do próprio Sousaândrade que nos trechos do "Guesa" e de outros poemas é barroquizante ao extremo. Não por coincidência, ele é tam-

bém excluído do recorte do Romantismo da *Formação da Literatura Brasileira*.

O que me parece é que a *Formação da Literatura Brasileira* montou um dispositivo semiológico de leitura do espaço literário brasileiro, fulcrado na comunicação referencial e emotiva, ou seja, tipicamente apto a ler o período romântico. Como efeito semiológico e não apenas pelo fato de não ter sido editado, não ter existido em perspectiva histórica, o Barroco é excluído. Mas o Barroco é uma poética do lúdico, como diz o Afonso Ávila, da vertigem do lúdico e do desperdício, como diz o Severo Sarduy. Esta poética se move exatamente com outras funções da linguagem, não a referencial e a emotiva, mas com a função metalingüística, voltada sobre o próprio código, e com a função poética, voltada sobre a materialidade do signo. É por aí que vai o meu trabalho. Estou elaborando pequenos detalhes para publicá-lo num livro que terá por título *Da Razão Antropológica* que vai conter este e outros ensaios que eu prometi para a Companhia das Letras.

Nicolau — Que rumo segue a sua poesia depois da publicação de *A Educação dos Cinco Sentidos*, seu último livro? E sua prosa? As *Galáxias* terão continuidade?

Haroldo — Eu estou preparando um novo livro de poemas que tem o título *Da Condição Latinoamargá*. Acredito que estou nessa fase que chamei de "pós-utópica". Sem abdicar do rigor crítico da poesia concreta, procuro tirar partido das minhas várias experiências de dicção nesses quarenta anos de "janela" poética, digamos assim. A minha nova coletânea de poemas se perfila na linha da *Educação dos Cinco Sentidos*. Eu tenho explorado bastante uma certa retomada do lírico. Em um poema que publiquei recentemente no "Folhetim" eu dialogo com uma linha horaciana. Fiz também uma tentativa de poema-letra dedicada à Marina. Enfim, tenho um conjunto de trabalhos que, a esta altura, talvez já dê para formar um livro. Ele vai nessa linha de retomada da lírica e tem muito a ver com o meu trabalho de tradutor. Por isso mesmo, nesse novo trabalho, além de publicar uma série de novos poemas, devo fazer — como fiz na *Educação* — uma segunda sequência de "transluminuras", ou seja, algumas traduções muito especiais que vão além da "transcrição" porque são "usurpações" de um modo de dicção poética. É como aquele poema que eu fiz sobre o esquema do Guido Cavalcanti ("Baladeta à Moda Toscana"): ao invés de falar da Toscana, eu falo da Lira Paulistana, e assim por diante.

Quanto às *Galáxias*, eu entendo que elas terminaram enquanto livro. É um trabalho muito elaborado que envolveu um longo tempo de minha parte para ser escrito (demorou 13 anos, de 63 a 76) e eu não queria ser repetitivo.

HAROLDO de CAMPOS

Nada impede, no entanto, que eu faça textos que fiquem entre poesia e prosa. Eu fiz uma pequena "Carta ao Titãs", que é um texto paródico assim como aquele texto do Manifesto Anti-Ánta do Oswald de Andrade, entre o texto propriamente poético e o texto em prosa. E tem um aspecto satírico além de uma série de jogos de linguagem.

Nicolau — O que muitos consideram um "monstro", ou seja, a poesia concreta, da qual você foi um dos criadores — ao lado do Augusto de Campos e do Décio Pignatari —, ainda assusta o meio cultural brasileiro? O "monstro", depois de trinta anos, já foi absorvido?

Haroldo — "Monstro" é aquela coisa que se mostra, etimologicamente falando. A poesia concreta se mostrou muito, foi alvo de muitos ataques desde o momento da sua eclosão, desde os anos cinquenta. Isso porque ela ocupou um espaço polêmico na literatura brasileira que é muito acomodaticia, amebóide, de hienas complacentes, onde as pessoas evitam a discussão, preferem o compadrio, etc. A poesia concreta não fez média, ela queria rigor. Ela propôs uma reatualização de informação da poesia brasileira e uma poética de rigor. Evidentemente, aquilo correspondia a um determinado momento histórico. O que não significa que a lição da poesia concreta esteja encerrada, ao contrário. Se eu faço os poemas que faço hoje é porque estou alimentado pela lição da poesia concreta. Eu vejo algumas pessoas dizendo que a poesia concreta fechou, que ela "emparedou". Isto é problema dessas pessoas. Por toda a parte onde eu olho ela abriu. Basta ver a música popular. Para um Caetano Veloso a poesia concreta abriu, para os Titãs a poesia concreta abriu, para os jovens poetas que eu encontro por toda parte — fazendo uma poesia com um timbre pessoal — a poesia concreta existiu e existe como força de instigação. Não só a poesia concreta enquanto produção textual, mas a poesia concreta enquanto levantamento de um novo "paladino". O enriquecimento do tesouro de formas à disposição do novo poeta brasileiro através de um trabalho de tradução criativa que é coletivo e nunca houve antes com esta dimensão. Dizem que nós somos elitistas e afastados da realidade, mas como chamar de elitista alguém que fez cantar em português Brecht, que trouxe Joyce para o convívio do leitor de língua brasileira e inumeráveis outras coisas... Além dos nossos detratores, quando se insurgem contra a poesia concreta, quando vão fazer seus versinhos, fazem "sub-maiakovskis" para os pobres de espírito e estão absorvendo, embora mal, a lição da poesia concreta. Eu acho que este "monstro" se mostrou, continua se mostrando e só assusta aqueles que ficam apavorados diante dos desafios que a poesia concreta e suas seqüências impõem à invenção.

Nicolau — Seu irmão, o Augusto, escreveu um livro fundamental sobre a música popular brasileira, continuou ligado ao Caetano, mas vem mantendo silêncio em relação aos novos compositores. Surpreendentemente, você se

aproximou da MPB e escreveu textos sobre os Titãs, a Marina, etc. Como surgiu esta aproximação?

Haroldo — Acho que o Augusto tem o direito de, num certo momento, preocupar-se com outras coisas, embora continue preocupado com música. Ele tem um equipamento sensível e de informação mais amplo do que o meu nesse campo: deu uma contribuição relevante com o *Balanço da Bossa*, fundamental inclusive para os novos compositores que vieram depois do Caetano. Os trabalhos dele alimentaram Walter Franco, Arrigo, alimentaram, enfim, toda a geração criativa da chamada música popular brasileira. Para não falar do que ele fez no campo da música erudita, com os trabalhos numerosos que escreveu. Basta ver

que o Lívio Tragtenberg declarou recentemente que aprendeu mais com os trabalhos do Augusto do que com os músicos brasileiros propriamente ditos.

Eu, sem um caráter sistemático e sem me pretender musicólogo, acompanhei sempre o trabalho dos baianos e dos novos compositores que foram surgindo. Mais recentemente tive a oportunidade de ver de perto o trabalho dos Titãs. Eu acho admirável o trabalho do Arnaldo Antunes, por exemplo, que é um excelente poeta além de estar fazendo, junto com a equipe dele, um trabalho de renovação na música popular. "A porrada pós-utópica dos Titãs", como eu falo, uma crítica contundente e desmistificadora do ponto de vista ideológico. No caso

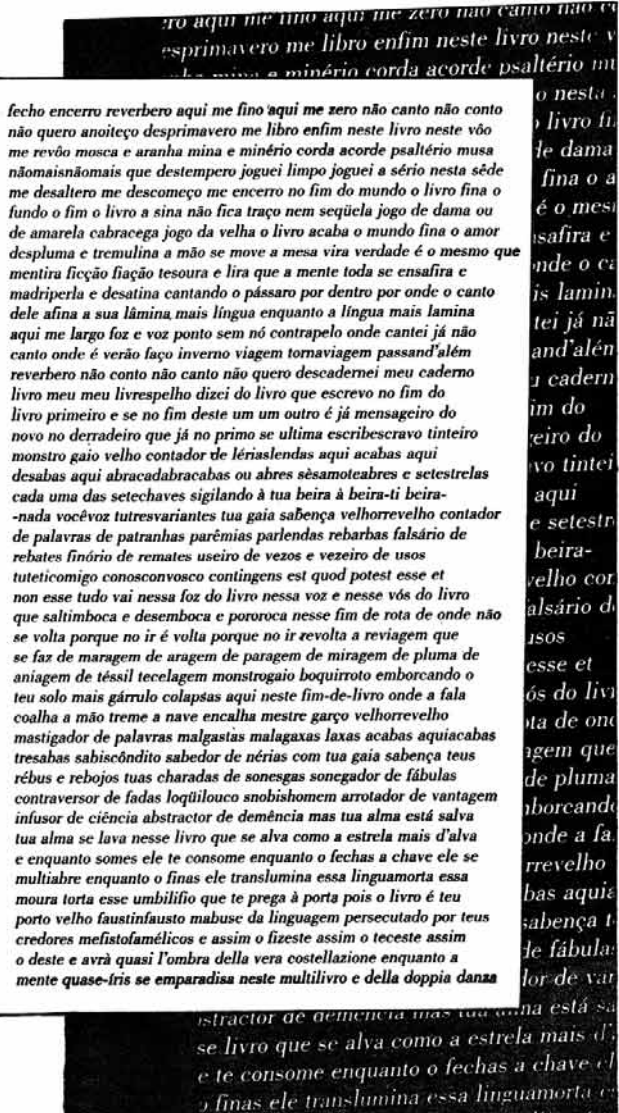
da Marina, eu fui assistir a um *show* dela, convidado pelo Antônio Cicero, poeta e letrista. Fiquei encantado pela beleza plástica do *show* da Marina, pela graça como ela interpreta. Fiz um poema para a Marina, que ela provavelmente musicará, e acho que isso mostra como é largo e aberto o espectro da poesia concreta. Com é que eu posso me entender com a Marina na maior tranquilidade e me vem um "poeta", que aprendeu nas nossas mãos muitas coisas, dizer que ficou emurado e fechado! É um problema dele!

Nicolau — Já que estamos falando de música vamos a erudita. Qual o seu interesse pelo trabalho de Stockhausen? O que pensa das críticas formuladas por ele a Cage ("Não é um músico") e Boulez?

Haroldo — Eu considero os três maiores músicos contemporâneos Pierre Boulez, Stockhausen e John Cage. O meu contato recente com Stockhausen — que eu havia conhecido em 59, em Colônia — me permitiu constatar o alto nível, o altíssimo nível em que ele manteve a sua tarefa compositora. É um compositor que não capitulou, que continua fazendo o novo e inclusive se propôs a realizar tarefas monumentais, como escrever uma ópera para o ano 2000! As opiniões que ele emitiu sobre o Boulez e o John Cage são opiniões muito compreensíveis a partir do ângulo dele. Para ele o Cage não é um músico na medida em que não opera com o rigor mas trabalha com o aleatório, sendo um músico anárquico num certo sentido, cheio de humor. Um músico que, de certa maneira, desmistifica a música. Agora, o Stockhausen é um supermúsico, para o qual a música é uma coisa extremamente séria. Eu acho o Cage um extraordinário músico que chega lá por outros caminhos: uma certa atitude zen, uma indistinação entre a música e o ruído... É também um pensador e um poeta. Nos textos dele funde duas atitudes que pareceriam antitéticas, uma posição a Gertrude Stein e uma posição a Ezra Pound. Agora, o Boulez também é um músico extraordinário. A objeção do Stockhausen ao Boulez é porque ele não é um temperamento místico, é um temperamento crítico, laico, e tem perante a atitude criativa uma posição de não-envolvimento místico. Já o Stockhausen é um temperamento eminentemente místico. O Fernando Pessoa dizia que escrevia obedecendo "informes instruções do além". Quando o sujeito é o Stockhausen ou o Fernando Pessoa e com essas teorias produzem música e poesia, o que importa é o resultado. O Stockhausen deu um exemplo de competência aos músicos e criadores brasileiros durante seus sete concertos no Rio de Janeiro. Trabalhou de uma maneira fervorosa como eu escrevi com amor, humor, rigor e furor quando necessário para obter o melhor resultado.

Nicolau — Você está envolvido num projeto do cineasta Júlio Bressane de filmagem da vida do Padre Vieira. Fale um pouco sobre este projeto que você intitulou de "Grande Sermão: Vieira".

Haroldo — Trata-se de um filme que o Julinho vai fazer sobre o Padre



■ Fragmento final das *Galáxias*. Para Octavio Paz, os galácticos textos haroldianos são "fosforescências semânticas entre o branco do papel e o negro".

Vieira mas que vai pegar também o Barroco no seu sentido "transepocal". Vai ser o fenômeno do Barroco na sua translação epocal e temporal e vai ser rodado em Salvador, Olinda, Lisboa e Roma — locais onde o Padre Vieira em realidade pregou —, com projeções para a modernidade. Queremos envolver também o elemento latino-americano de língua espanhola. Nesse sentido eu convidei o Severo Sarduy para fazer um personagem que fosse a Sórora Juana Inês de La Cruz e apresentasse ele próprio os seus sonetos eróticos. Nós queremos fazer com que a Monja seduza com a sua cavilação engenhosa o Padre Vieira. Os sonetos eróticos do Sarduy vão dialogar com os *Sermões* do Vieira. Eu, de minha parte, lerei um fragmento das *Galáxias* dialogando com o *Sermão da Sexagésima*. O Padre Vieira e a Sórora Juana seriam feitos por dois personagens: na parte propriamente de ator, o Julinho pensou no Olhon Bastos; na parte de textos eu faria as leituras, isto no caso do Vieira. A Sórora Juana na parte de textos seria o Sarduy e enquanto atriz o Julinho pensou em convidar a Bethânia ou a Marina. Seria então uma *féerie* barroca na qual seremos guiados pelo talento extraordinário que tem o Julinho e que, atualmente, no meu modo de ver, é o mais inventivo dos cineastas brasileiros.

Nicolau — Você traduziu integralmente a peça do teatro Nô japonês, *Hagoromo*, e está envolvido na montagem, juntamente com Caetano, Hamilton Vaz, os Parangolés de Olitica, Lívio Tragtenberg, etc. Como se desenvolverão estes cruzamentos signícos dentro do espaço do Nô japonês numa montagem brasileira?

Haroldo — Esta peça, pela qual eu me interesse há muitos anos, fascinou o Hélio Olitica: eu comparei o *Hagoromo* — que significa "manto de plumas" — com um Parangolé. Fiz uma tradução hiperpoundiana, enfatizando os valores visuais do texto, os valores paronômicos... É um poema, na realidade, praticamente sem enredo: é a história de um anjo que dança, a pedido de um pescador, para que este lhe devolva um manto de plumas que ele tinha esquecido numa árvore ao descer a terra. Tudo se resume nisso: o anjo dança a Dança da Lua, sobe e desaparece "no céu do céu"; enquanto isso caem as bênçãos sobre a terra porque a origem disso é uma espécie de mito de fertilização, etc. A ideia seria que o Caetano fizesse esse anjo, que é uma espécie de anjo-andrógino, com um manto-parangolé do Hélio (o espetáculo seria em memória do Hélio). O Caetano ficou de musicar esta canção sobre as fases da lua, que é "A Dança da Lua". Não seria um Nô estritamente à japonesa, seria misturado: à japonesa, à baiana. A gente iria por vários ingredientes nesse caldo cultural aí. Seria um saquê misturado com cachaca. O Hamilton, do Asdrúbal, seria o diretor do espetáculo e faria o personagem do pescador. Os coros seriam apresentados através de vozes gravadas. A coreografia seria desenvolvida pelo próprio Caetano, quase inventada com o Parangolé em cena. A parte de cenários e figurinos seria feita pelo Lu-



HAROLDO de CAMPOS

Apoiados às "barroquíssimas" pedras sobre pedras ouropretanas, o poeta Haroldo de Campos e o pintor Carlos Bracher.

ciano Figueiredo com base em anotações do próprio Hélio Olitica. A ideia seria fazer isso em São Paulo, depois levar para outros lugares do Brasil (eu pensei que poderia ser encenado naquele maravilhoso teatro barroco de Ouro Preto) e, finalmente, levar ao Japão: reinventar o Japão para os japoneses como uma resposta dos brasileiros às belíssimas aquisições que tivemos com a imigração japonesa.

Nicolau — Você tem feito ultimamente sucessivas viagens a Minas, para conferências e leituras de poesia. Existe Minas ou todo este universo barroquizante é apenas uma ficção borgeana?

Haroldo — Minas existe veementemente porque quando eu vejo alguns brasileiros dizendo "temos que voltar ao nosso quintal", com uma mentalidade provinciana, paroquial e excludente de influências estranhas, com um bairrismo jeca, eu olho para Minas Gerais e vejo aqui, no nosso setecentos, a esplendorosa convivência ecumênica do chinês com o mulato, influências as mais estranhas, uma permeação de culturas. Aquela ligação que viu o Roman Jakobson, quando visitou Congonhas, entre os profetas do Aleijadinho e as estátuas em pleno ar da Ponte Carlos em Praga. Eu venho a Minas Gerais desde muitos anos, tenho uma amizade antiga que remonta aos anos cinquenta com o Afonso Ávila, ele encarnou este barroco na sua poesia e no seu trabalho crítico ao qual nós devemos um livro fundamental so-

bre o lúdico e o barroco. Eu acho que Minas existe sim. Ela não é uma ficção borgeana no sentido de que ela seria uma inexistência. Ela é uma ficção borgeana no sentido de que ela é uma ampliação extraordinária dos nossos horizontes, ela é "o imaginário". Foi sempre um imaginário ecumênico, caldeante e mestiço, capaz de pluralidade e diálogo. Eu não acredito em nacionalismo por subtração. Minas é um exemplo desta extraordinária capacidade de dialogismo de formas que foi a característica, digamos assim, das nossas artes, não apenas da poesia. Conseguimos acrescentar ao código universal do barroco a nossa diferença mulata, mestiça, caldeada. Este é o grande imaginário, a grande ficção heurística da qual nós somos herdeiros.

Nicolau — Finalmente, como vê o momento cultural brasileiro num país, carcomido pela inflação, que você já classificou criticamente de "marimbônico"?

Haroldo — Pois é, nesse país dos marimbondos, uma das coisas que me deixa pensar com otimismo no futuro e não ficar tão pós-utópico, são exatamente os jovens. Estou comovido pela recepção que tenho tido entre os jovens e pelo fato de estar aparecendo, nos vários campos, pessoas muito jovens fazendo coisas extremamente criativas. Isto mostra que o descalabro reinante no país não tocou a criação. Eu apontaria, por exemplo, o caso do Lívio Tragtenberg, um músico de 27 anos que está fazendo coisas extraor-

dinárias no campo musical. Também todo este trabalho que tenho visto aqui, neste período que estive em Ouro Preto. Um trabalho feito modestamente, de pouca divulgação, como o trabalho que tem feito o Guilherme Mansur com a sua tipografia, suas edições. Preparou o livro da Laís Corrêa de Araújo — uma belíssima edição. Vai lançar o livro de poemas do Carlos Ávila. Ele próprio é um poeta de surpreendente qualidade e ainda não tem um livro: veja o desprendimento desse rapaz que edita outros poetas jovens e ainda não editou a si próprio, tendo poesia de excelente qualidade. Isto é um fenômeno que ocorre aqui, ocorre na Bahia: temos lá o Risério fazendo uma produção extremamente interessante. Pra nem falar dessa figura maravilhosa que é o Erthos Albino de Souza, de uma geração mais velha mas sempre apoiando as coisas dos novos. Nós temos o Cleber Teixeira, lá em Florianópolis, fazendo coisas. Agora há pouco eu vi a pintura de um jovem pintor paulista, o filho do Gianotti, o Marco Gianotti, de 21 anos, com uma pintura de extremo nível, extraordinariamente madura para a juventude dele. Vejo no teatro o Gerald Thomas, que tem pouco mais de trinta anos. Não posso deixar de levar lã nessas intervenções. Isto me consola diante desse panorama de mediocridade, dessa jequitude generalizada que nós estamos vivendo.

Carlos Ávila é mineiro. Poeta e jornalista, autor de *Aqui & agora*, poemas (Edições Dubol, 1980).

A EMBRIAGUEZ QUE NÃO TERMINA

Walmir Ayala

Criado nos solares barrocos de Curvelo, planalto central das Minas Gerais, em meio a rosários desfiados de cristianismo e *le deums* diários, Lúcio Cardoso (1912-1968), ao desvendar o universo sem limites da existência humana, entrou em crise permanente: a força motriz de sua vida-obra fez-se do choque entre as dualidades irreconciliáveis. Faiscante, elétrico, sua atividade estendeu-se da literatura (vital) ao cinema, ao teatro, às artes plásticas, sempre com o selo essencial do *excesso*, da desmedida, do sem-limite.

Walmir Ayala rememora Lúcio, que faz 20 anos não morreu.
Vida-vida.



Lúcio Cardoso: dos estilhaços de um universo esfacelado, a criação de uma vida-obra magnetizada pela busca da unidade perdida.

Outra noite sonhei com Lúcio Cardoso. Estranho sonho. Estávamos eu e Helena, irmã dele, numa festa de inauguração de um espaço. Poderia ser uma galeria de arte, mas não havia quadros nas paredes. Havia muita gente, muito ruído, e de repente surge o Lúcio, impecavelmente vestido, com a roupa e a idade que tinha numa antiga foto em que estava em companhia de Faulkner, em São Paulo. Isto há mais de trinta anos. Diante do meu espanto, Helena explicou que o Lúcio aparecera nu, numa estrada. Que não tinha morrido. Que sua morte havia sido mais uma de suas invenções, que em seu lugar, no caixão, estava um defunto qualquer tirado do necrotério. Ela ria e contava, e o Lúcio ia se afastando, e eu o seguia no meio da turba, tentando protegê-lo dos empurrões, até que o sonho se interrompeu, como no corte avançado de uma imagem cinematográfica. Este sonho tem muito a ver com algumas inquietações reais que ele nos despertava. Lembro-me de uma vez em que mandou contratar um homem para persegui-lo, porque precisava de uma experiência deste tipo para levantamento de um personagem. Muitas vezes dormi em sobressalto, quando morava em sua casa, pensando que ele poderia querer me abrir o peito para ver meu coração pulsando. Entre o absurdo e a realidade destas percepções há muito de um retrato real do homem mágico e apaixonante que foi Lúcio Cardoso. Uma coisa é certa, nós o amávamos, e digo nós, porque éramos uma turba heterogênea em volta dele, como os personagens de um romance complexo como a vida. Padres, escritores, marinheiros, poetas jovens, homens de bar, políticos, colunáveis, a todos ele equilibrava em suas festas de vinho e cristal, passando pelo nosso tempo como um príncipe descalço e tenso, os olhos aclarados de uma luz humana e por vezes inquietante, conferindo à nossa brevidade uma nova dimensão. Até hoje, estou certo,

aqueles pessoas que testemunhavam sua breve permanência, terão a marca deste encontro, e sonharão, como eu, que ele está vivo e nu, em alguma estrada deserta, rindo da peça que nos pregou.

Estamos há vinte anos de sua morte. Tendo saído de cena o personagem maior que ele era, pode-se dizer que os personagens reais, desenhados em tantas páginas de amor e morte, começaram a aparecer com maior nitidez, a infiltrar-se na consciência de leitores e estudiosos de sua obra. As edições sucederam-se, as reedições das obras mais antigas, a *Crônica da casa assassinada* é lançada em Paris, dividindo as atenções da crítica e do público com Clarice Lispector, numa mesma *saíson*. Em seguida, um produtor de TV da França começa a elaborar uma adaptação da *Crônica* para o vídeo. Outra editora pede autorização para a tradução e edição de *Íncio*. Uma agente literária francesa propõe-se a difundir toda a obra de Lúcio Cardoso, com exclusividade para a Europa, tudo isto num tempo compacto de reconhecimento. Mário Carelli, tradutor da *Crônica* para o francês, lança no Brasil um ensaio sobre a vida e obra de Lúcio, dando-lhe o significativo título de *Corcel de fogo*, tirado de Clarice. De Brasília nos escreve Vitor Hugo F. Martins, solicitando subsídios para complementação da tese de doutorado que defenderá proximamente na cadeira de Literatura Brasileira da Universidade de Brasília. Título da tese: A ficção impressionista de Lúcio Cardoso. Por vários caminhos detectam-se cintilações de interesse, e o que é mais importante, cada depoimento, ao contrário de fechar a vertente, é um mar de sugestões, de polêmicas visões em torno de uma obra ficcional tão extraordinária como a vida.

A vida de Lúcio Cardoso, enquanto gerador de arte, foi uma sucessão de entraves, como se pode

avaliar com clareza na obra de Mário Carelli. Havia o reconhecimento dos observadores mais importantes e não engajados neste ou naquele setor do dirigismo cultural, mas o dia-a-dia lhe era mesquinamente sonhado. Daí o desespero, a luta contra a vida (apesar do tremendo apego a ela), o espelhamento permanente na misericórdia divina, o que o conduzia, não raro, a uma luta terrível com o Anjo. Seu intimismo, seu apego a uma reflexão menos epidérmica, seu afastamento lento e irreversível do colorido regional, em favor de uma sondagem obstinada da alma, tudo isto era um acinte aos narradores de um populismo vicioso. Na verdade ninguém conseguia conter o corcel de fogo, ninguém se atreveria a colocar-se abertamente diante de suas patas insolentes, mas na sombra dos bastidores era sensível o efeito da política mesquinha do ostracismo a que o relegavam. Era grande demais a imagem daquele mouro mineiro, para a assimilação dos espaços festivos e pequeno-burgueses dos grupos reinantes, geralmente disfarçados sob a capa furtiva de um socialismo colegial. Lúcio Cardoso desprezou as fórmulas vigentes do sucesso, as fileiras cômodas dos militantes de ocasião, e mergulhou

no mistério maior, no câncer coberto de violetas, no desespero das consciências decadentes, na vertigem dos amores violentos e inaugurais. Duas coisas sempre me ocorrem ao ler Lúcio Cardoso, especialmente em sua última fase, a *Bíblia* e a tragédia grega. Esta dimensão genésica confundiu muito os participantes da mesma mesa porque o coloquial imperava, o folclorismo levemente transcendido, a imediatês das ações e reações. Enquanto isso o tempo cardosiano era de absoluta rebeldia, as trombetas de jericó derrubando muralhas, os corpos se desfazendo numa purificação extrema, diante do Juízo.

Vinte anos sem Lúcio Cardoso, e o sentimento mais objetivo de que se abrem afinal as comportas. E a consciência final de que para os grandes espíritos, como o dele, o tempo é de permanente ressurreição, porque não provou do absinto do sucesso efêmero, para se guardar para a grande embriaguez que não termina.

Walmir Ayala é poeta, crítico de arte e produtor da Rádio do Ministério da Educação. Autor, entre outros, de *Cantata* (G.R.D., 1966), *A pomba da paz* (Melhoramentos, 1974), *A beira do corpo* (Nórdica, 1979) e tradutor de *A Celestina*, de Fernando de Rojas (Francisco Alves, 1988).

lado a lado
sobre o a mo-nos
abismados

eduardo hoffmann

██

o homem é o único
(a
n
i
m
a
l)
que possui

segundos
(c
o
m)
olhos

diante do
(m
e
d
o)
mago da morte

marcos losnak

(((((telhados))))))
(((((telhados))))))
(((((telhados))))))
beleza mais bonita essa
(((((de telhas sobre
telhas))))))
(((((de tê-las sob
estrelas))))))

guilherme mansur

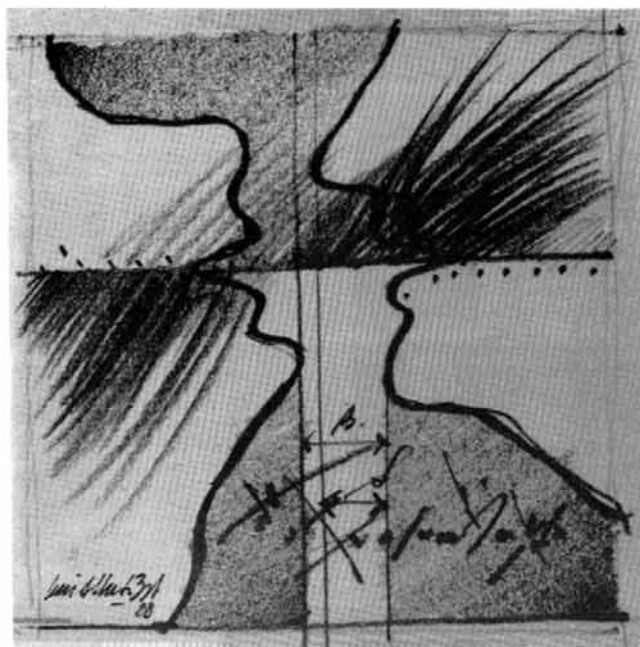
██

TR'Z

Eduardo Hoffmann, de Curitiba.
Guilherme Mansur, de Ouro Preto.
Marcos Losnak, de Londrina.

QUE LÍNGUA SE FALA NO PARAGUAI?

Natalia Krivoshein de Canese



Natalia Krivoshein de Canese, professora de Língua Guaraní na Universidad Católica de Asunción, editora da revista de cultura guaraní *Nemity* e pesquisadora, aborda neste texto — especial para Nicolau — o *sui generis* bilinguismo do Paraguai, apontando para a importância de uma política educacional voltada para o resgate e preservação da única língua indígena das Américas que sobreviveu amplamente à hegemonia lingüística do conquistador.

Guaraní, guaraní, *aguyje!*

O Paraguai caracteriza-se por possuir um original bilinguismo, diferente do de outros países americanos e considerado o mais amplo, a nível nacional, no mundo. Sua originalidade está radicada principalmente no fato de que uma língua indígena, o guaraní, sobreviveu aos aborígenes que a falavam — resta apenas 1% de indígenas na população paraguaia — e é falada pela quase totalidade, mais de 90%, dos paraguaios (mestiços, em sua maioria). A mestiçagem e a sobrevivência do guaraní têm causas históricas, geográficas, econômicas e culturais, que seria longo analisar aqui.

Tanto o guaraní como o espanhol são, por lei, línguas nacionais, embora este último seja de uso oficial, sendo falado somente por pouco mais da metade da população. Nas relações formais, como educação, meios de comunicação, governo, justiça, etc., usa-se um espanhol padrão, considerado correto pela Academia de la Lengua. Nas relações informais, como em família, com os amigos e em meios rurais, usa-se o guaraní paraguaio ou *yopará* e o “espanhol paraguaio coloquial”. Embora as duas variedades de língua estejam muito misturadas, não chegaram a formar uma terceira língua.

Muitas das características do espanhol paraguaio, tanto do padrão quanto do coloquial, devem-se à influência da dialetologia espanhola. No Paraguai, usa-se o *voseo* tanto pronominal quanto verbal, como na Argentina e no Paraguai. Usam-se os pronomes *vos* (você) e *ustedes* (vocês) em vez de *tú* (tu) e *vosotros* (vós), com conjugações verbais correspondentes. Quanto à fonologia, os paraguaios diferenciam o /y/ consoante do /ll/, que nos outros países rioplatenses se pronunciam da mesma forma.

A mistura do espanhol com o guaraní pode se dar em forma de mudança de código (*code switching*), frases ou parágrafos intercalados de ambas as línguas, e também como interferências, decalques e empréstimos, tanto a nível fonológico como morfológico.

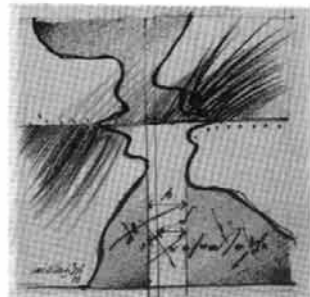
A influência do guaraní na pronúncia do espanhol do Paraguai manifesta-se principalmente na supressão de consoantes, tanto em finais de palavras como em intermediárias, porque no guaraní não há grupos consonânticos nem palavras terminadas em consoante. Isto determina, em parte, a falta de concordância nos morfemas de número plural, o que se deve também a decalques, que produzem, ainda, usos incorretos de preposições, relativos, etc.

Outra característica que torna pouco compreensível para outros lati-

no-americanos nossa forma coloquial de falar o espanhol é a grande quantidade de empréstimos tomados do guaraní, não só de palavras, como também de partículas que se agregam às palavras e que são características das línguas aglutinantes, como o guaraní.

Pelo prestígio social que outorga o uso de uma forma “correta” do espanhol, dá-se o fenômeno da supercorreção, que consiste no uso inadequado de algumas formas da língua, com o intuito de imitar a fala de prestígio.

É evidente que essa situação lingüística precisa de uma boa política educativa para evitar a deterioração da comunicação, numa sociedade que vai modernizando seu modo de



vida. Embora alguns passos tenham sido dados no sentido de implementar o ensino do guaraní como língua, a nível secundário e terciário, o ensino primário se realiza em espanhol. Não existe um programa de alfabetização em língua materna (guaraní) e ensino do espanhol como segunda língua para as crianças monolíngües em guaraní, 60% do total, segundo recomenda a UNESCO para áreas bilingües.

A educação bilingüe seria a única forma pela qual se poderia ensinar a diferenciar os dois códigos lingüísticos e evitar a mistura de línguas, a evasão e a repetência escolar, e também erradicar o monolíngüismo guaraní e seu correspondente 40% de analfabetismo. Além disso, o ensino sistematizado do guaraní contribuiria para sua “preservação e aperfeiçoamento”, como recomenda a Constituição Paraguáia, e é condição importante para conservar a coesão e identidade nacionais.

Natalia Krivoshein de Canese é autora de *Gramática de la lengua guaraní* (1983, 179 p.) e, em colaboração com Graziella Corvalán, *El español del Paraguay en contacto con el guaraní* (Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, Eligio Ayala 973, Asunción, Paraguay, 1987, 103 p.).

ESTIAGEM CULTURAL NA REPÚBLICA DAS BANANAS

Leo Gilson Ribeiro

Olhar para o próprio umbigo ou, Narciso, afogar-se nas águas em que a própria imagem se reflete é suicídio. Nesta navalha Terra à vista em que vivemos, dentro dos limites do universo observável, é preciso escancarar portais e fronteiras, é preciso o livre ir e vir de gentes e idéias para que, sem compartimentos e comportamentos estanques, a cultura flua, não supérflua. Uga uga, não tem mais banana...

A Lei Sarney, a que permite descontos no imposto de renda através do patrocínio de eventos culturais, tem sido acusada de desvirtuamento por compadrismos e nepotismos pelos seus críticos. No entanto, a Lei Sarney permitiu que um primeiro passo, tímido, rumo à desburrificação maciça do Brasil, fosse dado finalmente.

É claro, os puristas se insurgem contra a filantropia de uma companhia de cigarros financiar o Festival de Música, nos meses de inverno, em Campos do Jordão (SP): seria algo assim como o câncer patrocinando a última soprano coloratura a cantar em público... Mas seria exagerado comparar essa situação com a de um grande traficante de heroína bancando um Festival de Pesquisas sobre a Aids. Com todas as suas tortuosidades maranhenses e quejandas, a Lei que há 8 anos dormitava na gaveta do então senador (pela Arena) pelo PDS? pelo PMDB? não sei mais) finalmente foi aprovada, sobreviveu e é preciso agora complementá-la.

O desalento, é verdade, toma conta de quem quer que deseje propor alguma coisa de construtivo durante este último baile no arraial de São José de Pericumã, em Brasília, onde o presidente toma a fresca, fugindo à canícula do palácio do Planalto ou da Alvorada, não sei qual dos dois infernos arquitetônicos planejado por Niemeyer para punir os donos de um poder capitalista. Sem minimamente querermos jamais defender a nefanda ditadura getulista (Deus nos livre e guarde!), é forçoso reconhecer, objetivamente, que desde aqueles longínquos tempos só tivemos um único Ministro da Educação digno desse nome: Gustavo Capanema.

Ou me falha a memória ou todos os outros nem a marca de sua mediocridade deixaram no MEC, no máximo o seu ectoplasma burocrático: esquecimento meu? Quanto ao Ministério da Cultura, então, o mero título já lembra os órgãos totalitários que controlam a *Kultura* ou a *Kultur* como na Rússia de Stálin ou na Alemanha de Hitler, não? Ora, objetivamente, sejam justos: o Ministério da Cultura NADA realizou, é uma Funarte sem verbas, ainda mais raquítica e vaziamente pomposa, como um elefante branco inflável, en-

tregue a um economista e a um séquito de funcionários, todos infecundos no MinC. Desponta agora um novo Imperador cultural, ex-governador de Brasília, como poderia ter sido assessor do setor de caminhões do Ministério dos Transportes, tão versátil é a dança de cargos outorgados como semestras pelo presidente. Desalento.

Mesmo assim, não seria o caso de exportar sucintamente e pedir ao novo Czar da nossa chagásica cultura cabocla que crie um dólar mais barato apenas para diminuir o preço de aquisição de bens culturais estrangeiros? A importação de livros, no Brasil, não líquida nem com 2% de nossas reservas cambiais. Revistas, jornais e livros dos Estados Unidos, da França, da Alemanha, da Inglaterra, da América hispânica, do mundo todo estão se tornando no Brasil uma espécie em extinção, como o jacaré do Pantanal mato-grossense. Universidades ricas como a USP (Universidade de São Paulo) cortam a assinatura de importantíssimas revistas científicas, literárias, artísticas e outras, por falta de verbas para adquirir o caro dólar. As

livrarias pagam uma taxa de dólar exorbitante para importar livros que — queiramos ou não — são o fio umbilical que mantém o Brasil dentro do mundo de idéias, de revoluções tecnológicas e da problemática de seu tempo. Ou será que a asnática reserva de mercado da informática auververde, que na verdade só legaliza indiretamente o contrabando e cria computadores 10, 20 vezes mais caros que os similares estrangeiros, acarretará uma fatal reserva de mercado da burrice nacional?

Não foi essa a antropofagia sonhada pelos criadores da Semana de 22 de São Paulo: eles preconizavam que nós devorássemos e digeríssemos matérias importadas, mas não que nos comêssemos canibalisticamente uns aos outros. A xenofobia é a receita mais certa para matar a cultura de um povo: vide a Alemanha nazista, a Rússia stalinista, os regimes dos generais Pinochet e Jaruzelski, de Fidel Castro, de Stroessner... Ou será que queremos instaurar uma "revolução cultural" maoísta no Brasil, sufocando eficazmente a renovação que vem do contacto com outros

povos? O Brasil pode ser autônomo em tudo? Podemos isolar-nos de todas as nações da Terra, seguindo o autismo paralisante da Albânia, que olhou só para o próprio umbigo, décadas a fio, com resultado infrazero para a sua evolução cultural, social, política, econômica?

Se o Ministério da Cultura tomasse a medida de criar um dólar mais barato para a importação desse vital material cultural (quem sabe poderíamos incluir instrumentos musicais para nossas orquestras, material de pintura para nossos artistas também?), o Brasil teria acesso fecundo a tudo que está revolucionando o mundo fora das nossas fronteiras. Diminuiria o nosso provincianismo obtuso de nos fecharmos a tudo que vem de fora, pois os bens culturais não são comparáveis às multinacionais, a não ser pelos Goebbels de plantão, que ao ouvirem falar de cultura sacam logo a foice e o martelo do cinturão.

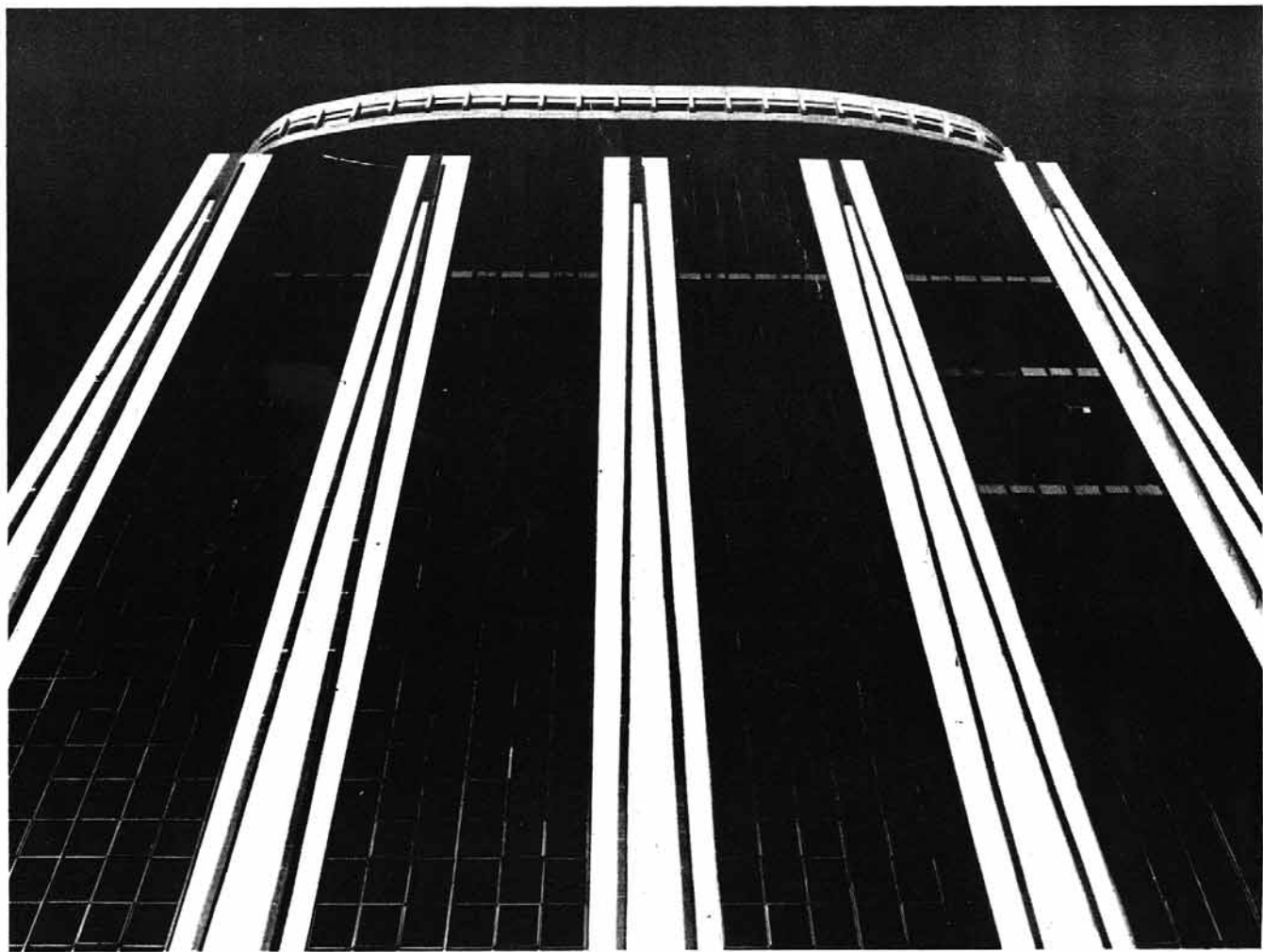
Como manter o Brasil a par do que acontece no setor eletrônico, da bioenergética, dos supercondutores, da medicina, da ecologia, das artes, da literatura, da história, da sociologia e mais mil etc., sem o abundante acesso a jornais, revistas e livros estrangeiros? O que saberíamos da *perestroika* e da *glasnost* de Gorbachev se não houvésssemos traduzido o seu livro? Como estar a par da evolução de um compositor como Stockhausen se não tivérmos os discos que registram a sua revolução sônica? O desaparecimento da camada de ozônio, a desertificação gradual da Terra, Chernobyl, são manchetes mundiais às quais o Brasil não pode fugir, como surdíssimo avestruz, enterrando a cabeça na areia.

Há pouco li, no *Le Monde* parisiense e no *L'Express*, que alguns pobres países africanos estão servindo de depósito do perigosíssimo lixo atômico que as nações européias despejam em seu solo, pondo em perigo milhões de vidas humanas. A revista alemã *Der Spiegel* revela que forças neonazistas se reorganizam ameaçadoramente na Alemanha Ocidental. As revistas norte-americanas *Time* e *Newsweek* documentam, em reportagens impressionantes, o crescimento da miséria absoluta no campo (9% da população rural) e nas cidades dos Estados Unidos (500.000 mendigos abandonados nos desvãos das grandes metrópoles norte-americanas).

Não há escapatória: somos todos passageiros de uma única nave, a Terra, e só sobreviveremos por meio da interdependência e da solidariedade em escala planetária. Fechar-se para o mundo é cometer suicídio.

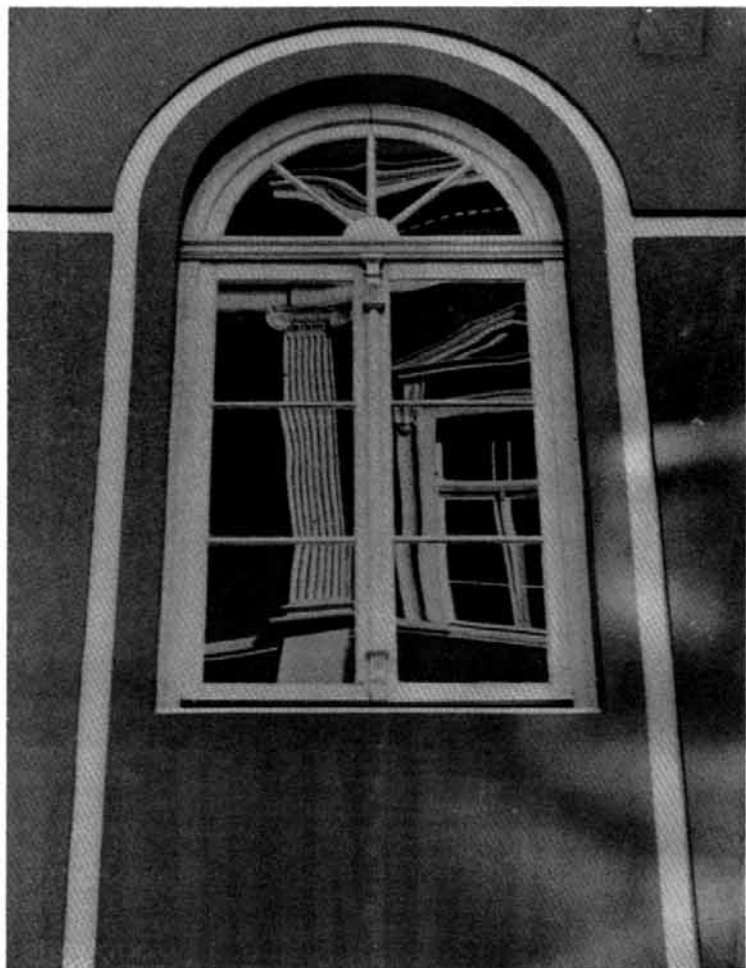
Leo Gilson Ribeiro, jornalista e crítico literário, é autor de *Cronistas do absurdo* (José Álvaro, 1964 — ensaios sobre Brecht, Kafka e outros) e *O continente submerso* (Best Seller, 1988 — entrevistas, ensaios e artigos sobre escritores hispano-americanos: Borges, Vargas Llosa, Rulfo, Carpentier, Lezama Lima, Cabrera Infante).



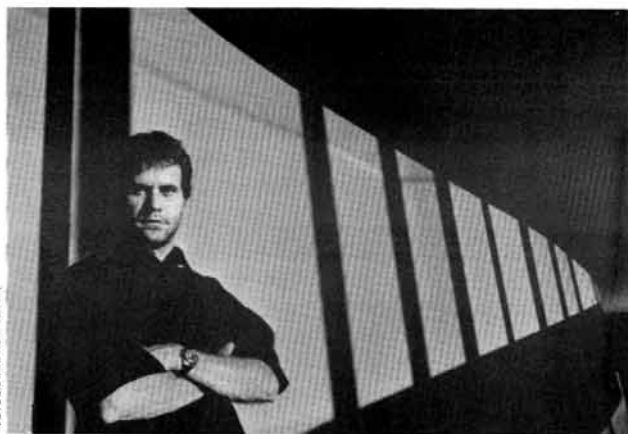


RETILINEAS

RETLINEAS



FOTOGRAFIA: NEN GLOCK



GENÉSIO
DE SIQUEIRA
JUNIOR

Uma verdade irrecusável é que tudo muda.

A realidade é fluida, movente, e o tempo se encarrega de dar sempre novas caras às coisas do mundo. Dizem alguns filósofos que o homem inventou a arte para perenizar a imagem das coisas, para impedir que elas desapareçam, obedientes, no sorvedouro do tempo.

As fotografias de Genésio aí estão para tentar fazer, com muita sensibilidade, com que os instantâneos capturados durem um pouco mais, para nos dar tempo de repassá-los com os olhos da mente e do coração.

Sérgio Kirdziej

MANHÃ DE NÉVOA

pinceladas japonesas

eliane eme sato

Escandido entre as folhas, um botão de crisântemo que se abre. Sobre a rocha escura, um corvo descansa. Para olhar uma pintura japonesa é preciso mental e cuidadosamente ir remexendo os ramos, ir descobrindo as rochas. Como no teatro Nô, o artista exige que entremos no quadro. Participando, fazemos parte dele.

Na pintura japonesa, notar uma pequena folha no chão pode significar a compreensão de toda a obra, de todas as coisas. A mesma profundidade e riqueza de Hieronymus Bosch revelada com simplicidade, com sutileza.

Como o poeta do *hai-kai*, que busca na natureza poesia e beleza, o artista capta nas cenas mais corriqueiras o auge, a plenitude da vida. Os gestos miúdos dos pardais, a brisa nos bambuzais. Sentimos a atmosfera que envolve a paisagem. Som, cheiro, movimentos, vivacidade na obra. Tudo captado com a precisão de um *flash* fotográfico, com poesia de quem gasta todo seu tempo observando, contemplando, colecionando detalhes.

Pintura zen.

Desprezíveis borrões. Esta pode ser a primeira impressão ao depararmos com a pintura *sumi-ê*, ou pintura a nanquim, a mais significativa corrente de pintura japonesa, trazida da China no Século 13.

Como na prática da arte caligráfica, o pintor do *sumi-ê* traz, nos seus poucos e breves traços, a arte no seu estágio mais evoluído e profundo. Com a técnica monocromática e com pinceladas livres, o pintor do *sumi-ê* desafia e extrapola os padrões da estética. Ele despe por inteiro a pintura e nos revela apenas sua essência: emoção e espiritualidade.

No *sumi-ê*, pinceladas casuais e desconexas correm o risco de ser obra-prima, dependendo do estado de espírito com que foram traçadas e da maneira com que são sentidas. Com suas desvairadas pinceladas formando borrões indefiníveis, Toyo Sesshu, o maior nome da pintura a nanquim, já atingia seu último grau de abstracionismo, em pleno Século 14.

Praticada pelos poetas e monges *zen*, a pintura a nanquim representa um acúmulo da rica experiência espiritual, de mosteiros, de peregrinações. Seus temas surgem como verdadeiros *koans*, aforismos que, dando um nó no uso do raciocínio, foram responsáveis pela iluminação de muitos monges.

A pintura dos monges *zen* é um despertar para a vida. Ela mostra o desapego às coisas, à própria vida, onde nada querendo tudo se tem. A naturalidade diante de atos que nos parecem inconcebíveis. A tranquilidade de se tocar flauta em cima de um temido búfalo, de dormir profundamente aconchegado num enorme tigre. A profundidade naquilo que é aparentemente insignificante. Monges-pintores do *sumi-ê* conseguiam flagrar as excitantes experiências do mais venerável monge *zen*. Pu tai pescando lagostas com uma cabaça; Pu tai, com os pés suspensos, olhando para o

Ver através das transparências opalescentes de um papel-arroz. Trilhar as linhas e entrelinhas de um jardim pedra a pedra traçado. Enxergar (como disse Alice Ruiz de Bashô) a lágrima no olho do peixe.

Como todas as artes do Japão, das marciais ao caminho do chá, a pintura é exercício espiritual. E como acontece com o processo de síntese das metáforas gráficas de sua escrita ideogramática, ela busca, do *sumi-ê* ao *ukiyo-ê*, a essencialidade da simplicidade. A profunda simplicidade de um *hai-kai*, um *hara-kiri*, um *kabuki*. Simplicidade de se transformar no que pinta e se está pintando. Aqui, em rápidas pinceladas, Eliane Eme Sato trilha o caminho dessa arte milenar, a pintura japonesa.



Sumi-ê: "Monge Pu tai assistindo a briga de galo", de Miyamoto Musashi (1610).

céu, para a bola que acabou de chutar. Pu tai sempre com o riso maroto, com sua enorme barriga e seu jeito desengonçado. Pu tai sempre com muita alegria. Com humor *zen*. O humor indispensável da pintura *sumi-ê*.

Traços que ficam.

O estilo da pintura a nanquim dominou o Japão até fins do Século 16, passando daí a influenciar os demais estilos de pintura, principalmente no uso das pinceladas. Junto com o *sumi-ê* se desenvolvia lentamente a técnica da pintura policromática em tons suaves e harmônicos. Bambuzais, desfiladeiros, andarilhos, solitários pescadores, tudo numa técnica de delicadeza e precisão.

No Século 17, a arte é convocada para saudar o novo Estado político do país, livre das guerras internas. Prevalece, na avançada técnica policromática, a cor dourada, representada pelas nuvens e terras, simbolizando exuberância e poder do novo regime.

Como na *belle époque* parisiense, inicia-se o entreguismo à pompa, às frivolidades e ao hedonismo. Surge a pintura *ukiyo-ê*, literalmente, pintura do mundo transitório, que retratava, em blocos de madeira, as cortesãs e atores que serviam os quarteis da capital Edo. Prevalecem as pinceladas rápidas, as cores puras.

Entra em cena o *kabuki*, teatro da dança, do simbolismo, das cores exageradas, que logo inspira fortemente os pintores do *ukiyo-ê*.

Surge uma nova e consumista classe média urbana e o país abre suas portas para o exterior. Nas artes plásticas, surpresa e deleite no encontro de culturas totalmente adversas: de um lado, a meditativa e reservada arte japonesa, do outro, a expansiva e turbulenta arte européia.

Bebendo em fontes japonesas.

O Oriente, particularmente o Japão, sempre exerceu um certo fascínio nos ocidentais. O senso de síntese, a capacidade visual e intuitiva, a mística filosófica dos japoneses ofereciam a eles novos rumos de pensamento. Ezra Pound e os *beats*, na literatura; Serguei Eisenstein, no cinema; John Cage, na música; Fritjof Capra, na metafísica.

Nas artes plásticas, se tem notícias de que Vincent Van Gogh foi o primeiro a beber em fontes japonesas. Hokusai e Hiroshigue talvez nunca souberam, mas suas paisagens, de poucos traços e cores, atraíram atenção do maior gênio da pintura ocidental. Amigo de Van Gogh, Toulouse-Lautrec receberia as mesmas influências em suas telas. Depois foram Monet, Sisley, Signac, Renoir, os impressionistas que, com suas formas e cores esmaecidas, defendiam a mesma luminosidade que era especialidade dos japoneses já no Século 14. Seurat foi longe com o pontilhismo, provavelmente inspirado no poeta-pintor Yosa Buson, que há um século preenchia todo seu pergaminho com pequeninas pinceladas.

Em 1930, Mark Tobey, em com-

panhia do ceramista inglês Bernard Leach, traz diretamente dos mosteiros zen seu estilo "pintura branca", baseado nos estudos da arte caligráfica.

Bebendo em fontes européias.

Grande foi também a influência dos ocidentais no Japão, principalmente dos europeus. Os velhos e tradicionais ateliês são abandonados e fundam-se modernas escolas de arte. Jovens artistas japoneses viajam para Europa a fim de estudar a sensação do momento: óleo sobre tela. Van Gogh, Cézanne, Gauguin. Os japoneses buscam neles a liberdade individual de expressão. Daí em diante, o Japão acompanharia passo a passo todos os movimentos artísticos que borbulhavam na Europa. Kishida trazia apaixonadamente em suas telas as cores vivas de Matisse. O fauvismo e o cubismo fazem a cabeça dos japoneses. Mas eles estão de olho vivo e trocam, no ato, o humanismo e a liberdade de expressão pelo absurdo e o fantástico da arte existencialista, destrutiva. É o advento do dadaísmo, surrealismo, futurismo, na Europa e logo também no Japão.

Fissurado pela pintura européia, na realidade o mais internacional pintor japonês não conseguia se livrar totalmente da sua raiz, deixando transparecer, em suas telas, uma técnica bem européia, com sentimentos ainda japoneses.

Toyota: "discutindo a arte".

Para se compreender a busca dos japoneses pela arte ocidental, não é preciso ir tão longe. No Brasil mesmo, após a década de 50, eles chegaram às dezenas e, hoje, são importantes nomes da arte contemporânea, sendo reconhecidos também no exterior.

O escultor Yutaka Toyota e os pintores Tomoshigue Kusuno e Kazuo Wakabayashi são alguns deles. Deixando para sempre um Japão destruído pela guerra, eles chegaram em São Paulo, na década de 60, trazendo a bandeira da arte vanguardista que defendiam no Japão.

Yutaka Toyota chegou em 61 e, em 69, viajou para a Europa, onde conheceu o escultor Lúcio Fontana, cuja convivência fez mudar sua forma de expressão, da pintura para a escultura.

Com os europeus, Toyota viveu experiências inéditas, marcantes. Como a do artista que, enquanto pintava uma tela, abria discussões sobre a obra e a arte. "Aprendi muito com isso, porque no Japão não costumávamos conversar tanto sobre arte, quanto mais logicamente", afirma Toyota. Ele observa pontos semelhantes também nos artistas brasileiros: "Eles não se prendem à precisão da técnica como os japoneses. Às vezes não têm nada tecnicamente, mas suas obras se apresentam como arte. Eles discutem a obra enquanto arte, e eu gosto disso".

Chegando ao Brasil, Toyota trazia ainda as marcas fundas que o estudo do zen-budismo lhe inculcira. Atualmente, diz que nem pensa no assunto. "Tu-



Ukiyo-e (fase moderna — 1830): "Viajantes da neve em Oi", de Andō Hiroshigue.



Trabalho de Yutaka Toyota (1981): "associam minhas esculturas a espadas de samurais, bem finas e afiadas".

do surge naturalmente, acho que isto já está no sangue". Ele confessa que sempre procurou desenvolver suas obras nos modos ocidentais, mas acaba, intuitivamente, criando obras com afinidades orientais. As pessoas, por exemplo, afirma ele, associam suas esculturas em metais a espadas de samurais, bem finas e afiadas.

Wakabayashi: "arte participativa".

Quem vê as obras mais recentes de Kazuo Wakabayashi não acreditaria nesta declaração: "Sempre tentei esconder o meu lado japonês nas minhas obras, contrastando cores e composições". Ultimamente é que Wakabayashi decidiu abrir-se a qualquer tendência e deu no que deu: "Não sei explicar, mas surgiram elementos totalmente japoneses".

Da arte dos ocidentais, Wakabayashi gosta da racionalidade, da participação dos artistas no processo histórico, e cita Picasso como grande nome da pintura mundial.

Na verdade, diz Wakabayashi, a arte é uma linguagem universal, sem divisão de oriental ou ocidental. "O que vale é a expressão e o sentimento do artista, que deve criar por si mesmo."

Kusuno: busca pela lógica.

Ar inquieto, deixando escapar expressões como "sacar a obra" e "transar intelectuais", o pintor e professor de arte Tomoshigue Kusuno é todo o oposto da bem comportada tradição japonesa. De herança nipônica diz que não trouxe nada: "Sou desses caras que saíram do Japão já formados, conscientizados da concepção da arte contemporânea européia". Da opção pela arte ocidental, Kusuno explica: "No Japão busca-se tudo através da meta, coisa muito abstrata. O ocidente me ensinou a lógica, a busca pela concretização".

Kusuno observa que está longe de desprezar a arte nipônica ou endear a arte ocidental. Para ele o que vale é o ego do artista, que deve se sobrepor e ser percebido na obra. "Não concordo que se julgue uma obra apenas pelo seu exterior, separando esta como ocidental, aquela como oriental".

Numa técnica abstrata, sugerindo a velocidade da pós-modernidade, Kusuno diz que ainda se empenha numa busca de identidade em sua obra.

Da busca de Van Gogh, que ele tanto admira, pela pintura nipônica, Kusuno explica: "A busca pelo oriente foi consequência do próprio processo artístico ou filosófico ocidental que, já caótico, procurava outra forma de raciocínio". O Japão, diz Kusuno, se tornou uma saída porque lá tudo era o oposto do ocidente: a maneira de pensar, de ser, de viver. O mesmo ocorreu com os japoneses depois da abertura para o ocidente, afirma Kusuno: "Nos deliciamos com a descoberta da lógica, das coisas vistas mais racionalmente, mais concretamente".

Eliane Eme Sato é jornalista.

Os números 3 e 9 em "O Mostrengo" da Mensagem de Fernando Pessoa

Leopoldo Scherner

Qual o pensamento de Fernando Pessoa com relação aos símbolos e, por extensão, aos números, em matéria de arte? A este respeito ele diz o seguinte: "O entendimento dos símbolos e dos rituais (simbólicos) exige do intérprete que possua cinco qualidades ou condições, sem as quais os símbolos serão para ele mortos, e ele um morto para eles."

A primeira é a simpatia... A segunda é a intuição... A terceira é a inteligência... A quarta é a compreensão. A quinta é menos definível. Direi, talvez, falando a uns, que é a graça, falando a outros, que é a mão do Superior Incógnito, falando a terceiros, que é o Conhecimento e Conversação do Anjo da Guarda, entendendo cada uma destas coisas que são a mesma maneira como as entendem aqueles que delas usam, falando ou escrevendo." (Apontamento solto de Fernando Pessoa, s.d., citado por Maria Aliete Galhoz in *Fernando Pessoa — Obra Poética*, volume único, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1969, p. 69).

Fernando Pessoa aproximou-se das mais variadas doutrinas e filosofias. E tinha, como ninguém ignora, grande tendência para o ocultismo, a cabala, o esoterismo, o hermetismo, o rosa-crucianismo, o simbolismo, o sebastianismo, o gnosticismo, o neoplatonismo, a teosofia, o misticismo. E, na *Mensagem*, único livro que publicou em vida (1934), mais do que em qualquer outro trabalho, lançou mão dos números para expressar idéias, o que, possivelmente, por outro meio, não faria tão bem.

Se os números são poeticamente, esteticamente válidos, muito mais o são quando se trata de uma personalidade como Fernando Pessoa. E, principalmente na *Mensagem*, jamais poderão ser argüídos de coincidências fortuitas: são demasiadas numerosas para se considerarem fortuitas, levando-se em conta, sobretudo, as características que a *Mensagem* encerra. Observa-se, com clareza, como os números vêm, rigorosa mente, lúcida mente, consciente mente, estruturados, arquitetados, montados, calculados, elaborados. As verdades, afirmações, proposições acham-se, portanto, escritas também nos números.

As dimensões impostas a este trabalho não comportam um estudo mais demorado a respeito dos números na obra de Fernando Pessoa. Por isso, vamos nos restringir a, apenas, um poema da *Mensagem* que é "O Mostrengo". E, em "O Mostrengo", aos números 3 e 9.

O que o Gigante Adamastor é para *Os Lusíadas*, é para a *Mensagem* "O Mostrengo". Ambos, cardeais, axiais, ambos de tal importância, que foram colocados, pelos seus autores, exata mente, pensada mente, mesmo materialmente, no meio do grande poe-

"O mito é o nada que é tudo."
O poeta lisboeta Fernando Pessoa (1888-1935) dispensa apresentações. A obra poética que construiu em língua portuguesa (e inglesa) é um literal arranha-céu: tange as raízes irreais do infinito. Aqui, o professor Leopoldo Scherner, da PUC-PR, faz uma exegese esotérica do poema "O Mostrengo", integrante da *Mensagem*, único livro em língua portuguesa de Pessoa publicado em vida. Da mesma linha esotérica são as anotações sem data (pág. ao lado) que Nicolau — além-mar — resgatou, com absoluta exclusividade, do famosíssimo baú de inéditos do poeta, na Biblioteca Nacional de Lisboa.



O MOSTRENGO

*O mostrengo que está no fim do mar
Na noite de breu ergueu-se a voar;
A roda da nau voou trez vezes,
Voou trez vezes a chiar,
E disse, "Quem é que ousou entrar
Nas minhas cavernas que não desvendo,
Meus tectos negros do fim do mundo?"
E o homem do leme disse, tremendo,
"El-Rei D. João Segundo!"*

*"De quem são as velas onde me roço?
De quem as quilhas que vejo e ouço?"
Disse o mostrengo, e rodou trez vezes,
Trez vezes rodou immundo e grosso,*

*"Quem vem poder o que só eu posso,
Que moro onde nunca ninguém me visse
E escorro os medos do mar sem fundo?"
E o homem do leme tremeu, e disse,
"El-Rei D. João Segundo!"*

*Trez vezes do leme as mãos ergueu,
Trez vezes ao leme as repreendeu,
E disse no fim de temer trez vezes,
"Aqui ao leme sou mais do que eu:
Sou um Povo que quer o mar que é teu;
E mais que o mostrengo, que me a alma teme
E roda nas trevas do fim do mundo,
Manda a vontade, que me ata ao leme,
De El-Rei D. João Segundo!"*

ma. No caso da *Mensagem*, o rigor e a exatidão são matemáticos: 21 poemas antes, 21 poemas depois de "O Mostrengo". A intenção de Fernando Pessoa é tão evidente, que os dois poemas "Septimo" contam-se como um só: daí, "Septimo" (I) e "Septimo" (II).

Vamos, finalmente, ao número 3 e, por extensão, ao número 9, em "O Mostrengo" da *Mensagem*.

Diz a sabedoria popular: Não há 2 sem 3.

Hegel (1770-1831) desenvolveu o movimento do raciocínio em 3 tempos: tese, antítese, síntese.

Três é o último número da primeira série ininterrupta de números primos, 1, 2, 3, que têm, além disso, a proprie-

dade única: $1+2+3 = 1 \times 2 \times 3 =$ soma e produto iguais.

Pai, Filho, Espírito Santo, as pessoas da Santíssima Trindade, são 1 em 3 e são 3 em 1.

Três, os anjos que procuraram Abraão em sua tenda (Gênesis, 18, 2 e ss.). Moisés, em menino, ficou escondido durante 3 meses (Êxodo, 2, 2). Sansão enganou Dalila 3 vezes (Juizes, 16, 15). Foram 3 os anos de fome no tempo do rei Davi (2 Samuel, 21, 1). Três vezes Elias se estendeu sobre o filho da viúva, curando-o (3 Reis, 17, 21). Três os amigos de Jó a quem ele contou suas desventuras (Jó, 2, 11). Três foram os jovens que Nabucodonozor lançou na fogueira ardente (Daniel, 3, 19 e ss.).

A Bíblia menciona 3 arcanjos: Miguel, que derrotou Lúcifer e seus companheiros (Daniel, 10, 13-21; Judite, 1, 9; Apocalipse, 12, 7); Rafael, que guiou o jovem Tobias (Tobias, 3, 25); Gabriel, que foi enviado a Daniel, Zacarias e Maria (Daniel, 8, 16; 9, 21; Lucas, 1, 19-38).

Três são as virtudes teológicas: Fé, Esperança e Caridade.

A família é constituída, fundamentalmente, de 3 pessoas: pai, mãe, filho.

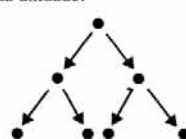
Três são as Graças, e 3, as Fúrias. E as musas são 9, que é o mesmo que 3×3 .

Os números 3, 7 e 10 (10 é a soma de 3 e 7) regem as relações entre Deus e o Homem. E eles mesmos são 3.

O 3 simboliza o espírito e o céu. Três é o produto de uma primeira polaridade da unidade:



Prosseguindo no processo, obtém-se 7, que é, portanto, o resultado de uma dupla polarização da unidade:



$3 (= \text{o céu}) + 4 (= \text{a terra}) = 7$, a totalidade do universo criado.

O 9 tem sua correspondência com o 3: $3 \times 3 = 9$.

O 9 é o número da tríplice manifestação divina nos 3 planos: o mundo do espírito, o mundo da alma, o mundo da matéria.

É a tríplice manifestação da divindade: 3×3 . Nove é o número de Adão ou da Humanidade. Representa a integralidade da criação: 4 (o mundo material) + 5 (o homem espiritual): $4 + 5 = 9$.

Nove e novo se correspondem.

O 9 é o zero de um ciclo superior da numeração. Ele é, portanto, o começo e o fim: o alfa e o ômega, que são a expressão do Deus verdadeiro (Apocalipse, 1, 8; 21, 6; 22, 13).

Esclarecidos os possíveis significados gerais do 3 e o 9, vejamos-se as suas ocorrências em "O Mostrengo". E, depois, o leitor, degustador ou intérprete, como, talvez, preferisse Fernando Pessoa, que veja o que faz. Só não gostaria que dissesse que vi demais, digo-lhe que, com certeza, vi de menos. Não vi tudo, sei que não vi tudo, sei que sou incapaz de ver e de ter visto tudo, sei que não cheguei a des-cobrir tudo o que coberto está, que não cheguei a re + velar tudo o que velado está:

"Sentir? Sinta quem lê!" (Fernando Pessoa, *Cancioneiro*, Isto).

Afimos "a cifra e a alma que pode conter a decifração" (Fernando Pessoa, *Páginas de Doutrina Estética*).

"Quem puder compreender que compreenda" (Fernando Pessoa, in: João Gaspar Simões, *Vida e Obra de*

Fernando Pessoa: História de uma Geração).

Aqui estão, pois, o 3 e 9 em "O Mostrengo":

O poema compõe-se de 3 estrofes. Cada estrofe, de 9 versos: 3x3.

É o único poema da *Mensagem* com estrofes de 9 versos.

Diz o poeta que o mostrengo voou 3 vezes, e três vezes o diz, sendo que 3 vezes voou a chiar. E, igualmente, 3 vezes, diz que ele rodou.

O homem do leme "Trez vezes do leme as mãos ergueu / Trez vezes ao leme as repreendeu, / E disse no fim de tremer trez vezes, ..."

Ocorre 3 vezes a frase: "El-Rei D. João Segundo!", uma vez em cada uma das 3 estrofes, sempre no 9º verso.

A palavra mostrengo comporta 9 letras.

São 3 as perguntas feitas pelo mostrengo: "Quem é que...?", "De quem...?", "Quem vem...?" e são 3 as respostas, repetindo 3 vezes o mesmo verbo: "disse", "disse", "disse".

Há 3 formas verbais na 1ª pessoa do singular na 2ª pergunta: posso, moro, escorro. Todas 3 com o na raiz. Igualmente, 3 formas verbais na 1ª pessoa do singular da 3ª pergunta: roço, vejo, ouço.

Há 3 verbos, empregados para rima, na 3ª estrofe: ergueu, repreendeu, teme.

Fernando Pessoa usa 3 vezes uma palavra rimando, no plural. A palavra é vezes: "trez vezes".

Na 2ª estrofe, usa, rimando, 3 verbos da 3ª conjugação: poder, ver, dizer. O mesmo, na 3ª estrofe: erguer, repreender, temer. Note: 3 verbos na 3ª estrofe.

Fernando Pessoa diz que o mostrengo voou 3 vezes. E três vezes emprega o verbo voar: "a voar", "voou", "voou". O mesmo acontece com o verbo rodar: diz que o mostrengo rodou 3 vezes e três vezes emprega o verbo: "rodou", "rodou", "roda".

O mesmo acontece com o verbo tremer: diz, três vezes, que o homem do leme tremer, e emprega o verbo tremer 3 vezes: "tremendo", "tremeu", "tremeu".

Emprega 3 vezes a palavra mostrengo, uma vez em cada estrofe.

Usa 3 verbos, rimando, no infinitivo, na 1ª estrofe: "voar", "chiar", "entrar".

Usa, rimando, 3 vezes verbo no pretérito perfeito do indicativo: "disse" (2ª estrofe), "ergueu" (3ª estrofe), "repreendeu" (3ª estrofe).

Usa o pronome quem 3 vezes na 2ª estrofe.

A palavra mar ele a usa 3 vezes, uma vez em cada uma das 3 estrofes.

A expressão "trez vezes" é repetida 3 vezes na 3ª estrofe.

Vinte e sete é o número de versos do poema: $3 \times 9 = 27$. E somando-se $2 + 7 = 9$.

São empregados 3 adjetivos qualificativos: "negros", "imundo", "grosso".

As duas palavras principais, que indicam lugar e meio, têm 3 letras e uma só sílaba: "mar" e "nau".

Aparecem 3 palavras, indicando a parte pelo todo (sinédoque): "velas", "quilha", "leme".

Ocorrem 3 palavras de conteúdo negativo: "não", "nunca" e "ninguém". Todas começadas por n, que representa som nasal; a 3ª, com 3 sons nasais.

Em nem um outro poema, Fernando Pessoa empregou a palavra três. Só a empregou em "O Mostrengo". Ele reservou, pois, o três para "O Mostrengo". Em outros poemas, há situações de 3, mas a palavra 3 ele nunca empregou senão em "O Mostrengo".

Três versos começam com "trez vezes": "Trez vezes rodou..." (2ª estrofe), "Trez vezes do leme as mãos ergueu" (3ª estrofe), "Trez vezes ao leme as repreendeu" (3ª estrofe).

Três versos terminam com "trez vezes", sendo sempre o 3º verso da estrofe.

São 3 os sentidos expressos através do verbo: "visão" (veja), "ouvido" (ouço), "tacto" (roço).



inédito

Fernando Pessoa

Não há em "O Mostrengo" nem uma palavra com mais de 3 sílabas.

Na 2ª estrofe, aparecem 3 palavras com 3 sílabas.

Três vezes ocorre a expressão "ao leme". E na 3ª estrofe.

Os 3 oitavos versos das 3 estrofes têm, cada um, 2 substantivos. E, nos 3, a palavra leme. Portanto, 3 vezes leme.

Três versos do poema não contém nenhum substantivo: "E disse: 'Quem é que ousou entrar'", "Quem vem poder o que só eu posso", "Que moro onde nunca ninguém me visse".

Os 3 últimos versos das 3 estrofes têm, todos eles, o mesmo número de substantivos: 3, 2, 3.

A 1ª e a 3ª estrofes, cada uma tem 3 versos com 3 substantivos.

A estrofe central — charneira — tem 3 versos com um substantivo: "velas", "quilha", "vezes".

O número de substantivos em cada verso nunca vai além de 3.

Em cada uma das 3 estrofes, há 3 versos que começam por palavra com letra inicial e.

Há um total de 3 versos que come-

çam por uma palavra que começa pela letra t. E esta palavra é sempre a palavra "trez".

Em cada uma das 3 estrofes, há 3 tipos diferentes de rima.

Para concluir:

Onde quer que Fernando Pessoa esteja, tanto em prosa como em verso, quer ele mesmo, quer qualquer dos seus heterônimos ou semi-heterônimos, está o mistério, o mistério poético, está o escondido, o en + coberto que se há de des + cobrir, o velado que se há de des + velar e re + velar. E nunca se sabe até onde é ou está ele mesmo, ou até onde são ou estão os outros: o seu rosto, a sua pessoa e personalidade; até quando o seu discurso se refere ao passado e até quando, ao futuro.

A indistinação de tudo isto cria a distinção de alguém, em boa hora muito apagada, como tudo é apagado, não definido, tudo obscuro, tudo minuciosamente obscuro. E tudo sem luz, por mais sol que haja: muitas luzes clareiam, mas também muitas luzes escurecem.

Leopoldo Scherer é professor titular de Literatura Portuguesa da PUC-PR.

Zero - o pre-immanifesto (super-Kether, Ain, etc.)
Um é o número da immanifestação, número supremo.
Dois é o número da primeira manifestação, da manifestação do Um a si mesmo.
Trez é o número da criação, resultado da manifestação do Um a si mesmo, somada a esse mesmo um.
Quatro é o número da manifestação da criação, o número da queda e da prisão, e, em certo modo, da mentira (cf. quarto voto).
Cinco é o número da vida (cinco pétalas da rosa, cinco pontos do orgulho ou reencarnação).
Seis é o número (cf. criação em seis dias)
(Criação em seis dias envolve a dupla criação de Ain em si mesmo e depois a expansão sephirothica através dos quatro mundos).

(1) A base da geometria é o sólido, considerado apenas como ocupando espaço, isto é, considerado apenas como corpo visível. Por uma série de abstrações, de que aquela é o ponto de partida, se obtêm os vários conceitos, em que a geometria assenta.
São pois dois os conceitos fundamentais da geometria: o de sólido, e o de espaço. O espaço é considerado como ilimitado, isto é, como infinito. E este conceito de infinito ou de ilimitado penetra toda a estrutura da geometria, aparecendo já na ideia da produtividade infinita da recta, já na noção do encontro no infinito de duas rectas paralelas.
O ilimitado, porém, é simplesmente aquilo a que se não pode conceber um limite. Ora o outro conceito, o de sólido, é de uma coisa a que se não pode conceber

SYLVIA PLATH

delírio lapidado



Grito congelado, desespero suspenso, cor pura chapada, o trabalho da norte-americana Sylvia Plath, espécie de Emily Dickinson de *jeans*, é quase-inédito no Brasil. Além de uns pouquíssimos poemas publicados em coletâneas e periódicos, apenas seu romance *The Bell Jar* (*A Redoma*) foi editado em 72, pela Artenova: está faltando seu veneno poético na veia do leitor brasileiro. Do delírio lapidado de Sylvia, Nicolau apresenta esta aresta, fresta-festa para a poeta que há 25 anos se suicidou: 3 poemas — inclusive seu último, “Auge” — transcritos por Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça, poetas londrinos que vêm trabalhando, ourives, na tradução de toda sua obra.

Sylvia Plath pertenceu, pelo menos genericamente, a um grupo especial de poetas surgido nos Estados Unidos no fim dos anos 50. Se na costa oeste os *beats* levavam a loucura à poesia, com a proposta rimbaudiana de “cair fora”, do outro lado do continente a situação era literalmente inversa. Havia poetas como Robert Lowell, Anne Sexton e outros que tentavam a poesia “confessional”, valorizando o registro pessoal, “nas entrelinhas”. Mesmo adepta dessa corrente, a poesia de Sylvia Plath se diferenciava das demais por vários aspectos: poeta “artesã”, seguindo a definição poundiana, Sylvia não se contentava com um poema até que ele estivesse perfeitamente adequado ao impulso daquele momento.

Antes de 56, ano em que escreve *The Colossus*, sua poesia, ainda que bem-acabada, ainda estava amarrada à tradição (Eliot, Stevens) e a outros movimentos poéticos que se articulavam nas universidades americanas. A virada radical se dá na última fase (62-63), ironicamente depois da sua separação do poeta Ted Hughes (espécie de Afonso Romano de Sant’Anna britânico). Abandonou os formalismos, apurou sua pena e decidiu jogar-se na poesia. De ritmo interior rapidíssimo, poesia de imagens fortes e agressivas. “Loucopéia”, diríamos: a dança da loucura em forma de imagens.

A força da poesia de Sylvia Plath talvez esteja em causar no leitor a sensação de ser subitamente jogado numa atmosfera irreal, encantatória, onde a linguagem se estiliza em *flashes* sutis e fugazes, registros de puro pânico. O mundo que ela vê não é o real: é distorção, estranho, sufocante. Nele o amor pode ser “a fumaça que se enrola em meu pescoço, como a echarpe de Isadora”, temendo que uma das pontas prenda-se na roda. Em seus poemas a realidade se impõe, a realidade se esgota e transforma tudo o que vê numa intensa experiência material, quase uma super-realidade. Esquizofrenia passada a limpo, em dia com as mudanças da lua.

Em *Ariel* (nome do cavalo que Sylvia costumava cavalgar), publicado postumamente, é onde talvez se encontre o melhor de sua poesia. Escrito nas últimas semanas, em precárias condições de saúde, possuída, deixou os críticos britânicos e americanos atônitos. Tratava-se de poemas a jato, delírio lapidado, que Sylvia anotava de um fôlego só. O tom é urgente, sombrio. Ou como disse Ana Cristina César: “de associações meio súbitas, meio fora de controle”. Há em sua poesia muito de improvisação, giros imagísticos que têm como função deslocar a mente do leitor o tempo todo. Além do desejo de transformar o poema numa conversa íntima, *cheek to cheek*, cheia de segredos que seduzem mas não dizem tudo. Poesia diagnóstico, de quem confessa verdades em seu ouvido no último minuto.

Rodrigo Garcia Lopes

MIRROR

I am silver and exact. I have no preconceptions.
Whatever I see I swallow immediately
Just as it is, unmisted by love or dislike.
I am not cruel, only truthful
The eye of a little god, four cornered.
Most of the time I meditate on the opposite wall.
It is pink, with speckles. I have looked at it so long
I think it is a part of my heart. But it flickers.
Faces and darkness separate us over and over.
Now I am a lake. A woman bends over me,
Searching my reaches for what she really is.
Then she turns to those liars, the candles or the moon.
I see her back, and reflect it faithfully.
She rewards me with tears and agitation of hands.
I am important to her. She comes and goes.
Each morning it is her face that replaces the darkness.
In me she has drowned a young girl, and in me an old woman
Rises toward her day after day, like a terrible fish.

ESPELHO

Sou prateado e exato. Não tenho preconceitos.
Tudo o que vejo engulo no mesmo momento
Do jeito que é, despidido de amor ou desprezo.
Não sou cruel, apenas verdadeiro.
O olho de um pequeno deus, com quatro cantos.
O tempo todo medito do outro lado da parede.
Cor-de-rosa, desbotada. Há tanto tempo olho para ele
Que acho que é uma parte do meu coração. Mas ele falha.
Escruidão e faces nos separam mais e mais.
Sou um lago, agora. Uma mulher se debruça sobre mim
Buscando em minhas margens sua imagem verdadeira.
Então olha para aquelas mentirosas, as velas ou a lua.
Vejo suas costas, e a reflito fielmente.
Me retribui com lágrimas e acenos.
Sou importante para ela. Ela vem e vai.
A cada manhã é seu rosto que repõe a escuridão.
Ela afogou uma garota em mim, e em mim uma velha
Emerge em sua direção, dia a dia, como um peixe terrível.



SYLVIA PLATH



ARIEL

Stasis in darkness.
Then the substanceless blue
Pour of tor and distances.

God's lioness,
How one we grow,
Pivot of heels and knees! — The furrow

Splits and passes, sister to
The brown arc
Of the neck I cannot catch,

Nigger-eye
Berries cast dark
Hooks —

Black sweet blood mouthfuls,
Shadows,
Something else

Hauls me through air —
Thighs, hair;
Flakes from my heels.

White
Godiva, I unpeel —
Dead hands, dead stringencies.

And now I
Foam to wheat, a glitter of seas.
The child's cry

Melts in the wall.
And I
Am the arrow,

The dew that flies
Suicidal, at one with the drive
Into the red

Eye, the cauldron of morning.

ARIEL

Estase no escuro.
E um fluir azul sem substância
De penhasco e distâncias.

Leoa de Deus,
Nos tornamos uma,
Eixo de calcanhares e joelhos! — O arado

Sulca e passa, irmão do
Arco castanho —
O pescoço que não posso abraçar,

Olhineiras
Bagas expelem escuras
Isas —

Goles de sangue negro e doce,
Sombras.
Algo mais

Me arrasta pelos ares —
Coxas, pêlos;
Escamas em meus calcanhares.

Godiva
Branca, não nua
Mãos mortas, regras mortas.

E agora
Espumo com o trigo, um brilho de mares.
O grito da criança

Escorre pelo muro.
E eu
Sou a flecha,

Orvalho que avança,
Suicida, e de uma vez se lança
Contra o olho

Vermelho, fornalha da manhã.

AUGE

A mulher está perfeita.
Seu corpo

Morto mostra um sorriso de satisfação,
A ilusão de uma necessidade grega

Flui pelas listras de sua toga,
Seus pés

Nus parecem nos dizer:
Fomos tão longe, é o fim.

Cada criança morta embrulhada, uma cobra branca,
Uma para cada

Vasilha de leite, agora vazia.
Ela acolheu

Todas em seu corpo como pétalas
De uma rosa que se fecha quando o jardim

Se espessa e odores sangram
Da garganta doce e profunda, flor noturna.

A lua não tem nada que estar triste,
Espia tudo de sua touca de osso.

Ela já está acostumada a isso.
Suas crateras trincam e a devoram.

EDGE

The woman is perfected.
Her dead

Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,
Her bare

Feet seem to be saying:
We have come so far, it is over.

Each dead child coiled, a white serpent,
One at each little

Pitcher of milk, now empty.
She has folded

Them back into her body as petals
Of a rose close when the garden

Stiffens and odors bleed
From the sweet, deep throats of the night flower.

The moon has nothing to be sad about,
Staring from her hood of bone.

She is used to this sort of thing.
Her blacks crackle and drag.

tradução: Rodrigo Garcia Lopes
Maurício Arruda Mendonça

Sylvia Plath nasceu em Massachusetts, Estados Unidos, em 1932, filha de pai alemão (professor de biologia) e de mãe austríaca. Aos nove anos perde o pai, fato que influenciaria toda a sua poesia. Aos 19, no auge de sua carreira então iniciada, tenta o suicídio. Durante toda sua vida, Sylvia Plath sofreu de depressão maníaca, sendo submetida a vários tratamentos (inclusive choque elétrico). Abandonou a brilhante carreira universitária e casou-se com o poeta inglês Ted Hughes, com quem teve dois filhos. Depois da separação, passou a viver sozinha (com os filhos) em Londres. Acometida por uma série de infelizes coincidências, teve minada a sua resistência, chegando à morte, por suicídio, no dia 11 de fevereiro de 1963, em seu apartamento.



ONH CELLERA DA NOITE, HELENA MAURPENECER SOBRIETEA- MENTE NA RUA MANO DO MILIONÁRIO STORROW.



COM SEU ESPORTE DE PÓCRA, REDE- DE CONTINUA SOBRIETEA O INTELIGEN- CEM, LEVANDO-O A UM AUTOMÓVEL NEGRO QUE ESPERA NA PORTA DA MANSÃO... UM RAPTO.



UM OUTRO DEVIÇÃO, A REAC- TA FINEJA ADOPTIVA HISTÓRIA, RECEBE UMA CARTA AMEÇA- DORA. CYRILLOVA, O FIEL MURDENDO LE A MISSIVA:



... É PRECISO SALVAR PAPEL... A... UM SERVIÇO PARA JONATHAN... (CONTINUA NO PRÓXIMO DOMINGO)

Muitas tiras já rolaram na história das Histórias em Quadrinhos, mas o fruto do incesto entre cinema mudo e literatura gráfica tinha que nascer num lugar de sincretismo assumido como Curitiba. Foi o que se passou quando o cineasta Valência Xavier e o artista plástico Rones Dunke produziram as poucas tiras de *Josnath*, inspiradas em cenas de filmes publicadas na revista *Scena Muda*.

Vindas à luz no *Diário do Paraná*, em 1972, essas tiras são agora uma raridade. Resgatando um pouco da memória gráfica paranaense, Nicolau reapresenta aqui os 5 fragmentos que formaram *Josnath*, primeiros e últimos.

Key Imageire Júnior

JOSNATH

Josnath 1972
Valência Xavier
Rones Dunke



VICIA DESCOBRI O MISTÉRIO. REDE- DE CONTINUA SOBRIETEA O INTELIGEN- CEM, LEVANDO-O A UM AUTOMÓVEL NEGRO QUE ESPERA NA PORTA DA MANSÃO... UM RAPTO.



ONH CELLERA DA NOITE, HELENA MAURPENECER SOBRIETEA- MENTE NA RUA MANO DO MILIONÁRIO STORROW.



COM SEU ESPORTE DE PÓCRA, REDE- DE CONTINUA SOBRIETEA O INTELIGEN- CEM, LEVANDO-O A UM AUTOMÓVEL NEGRO QUE ESPERA NA PORTA DA MANSÃO... UM RAPTO.



UM OUTRO DEVIÇÃO, A REAC- TA FINEJA ADOPTIVA HISTÓRIA, RECEBE UMA CARTA AMEÇA- DORA. CYRILLOVA, O FIEL MURDENDO LE A MISSIVA:



... É PRECISO SALVAR PAPEL... A... UM SERVIÇO PARA JONATHAN... (CONTINUA NO PRÓXIMO DOMINGO)

A SOLIDÃO DO ANARQUISTA

Roberto Freire



Antes, era a grande
solidão sem mágoa.

Assim começa a letra do *Hino a Brasília* escrito pelo Vinícius, com música de Tom e encomendado por Juscelino. O poeta se referia ao Planalto Central antes da construção da cidade. Para mim, entretanto, sempre foi outro o significado desse verso: a solidão também pode ser algo desejável, necessário, bonito, saudável e, sobretudo, voluntário.

A solidão sem mágoa é coisa própria da Natureza, reflete o jeito de ser e de estar das pessoas em relação ao todo da vida do Universo, fora e dentro de si mesmas. Sinto que a solidão sem mágoa dos homens faz mais parte de sua natureza mineral, porque parece imóvel, incommunicável e eterna, do que da orgânica, que é pulsátil, móvel, transformável, comunicável e fátua.

É através desse tipo de solidão que podemos avaliar, sem interferências externas, nossa própria inteireza como ser e como pessoa, podemos conviver com o que nos é realmente próprio, original e único. As outras oportunidades para isso seriam o momento de criação e o instante de amor, porém nessas ocasiões não estamos sós e ocorrem interferências, geralmente boas demais para permitirmos a solidão, mesmo a sem mágoa.

Por isso é que os melhores amantes e os melhores criadores necessitam da solidão que libera e alimenta seus potenciais de amor e de criatividade. É essa razão porque os grandes amantes e os grandes criadores são pessoas muito e satisfatoriamente solitários.

Fica assim bem distinta a maneira com que vejo a solidão sem mágoa da solidão produzida pela discriminação, pelo preconceito, pelo medo e pelo ódio de um lado e, de outro lado, pelo abandono, pela fuga, pelo desterro e pelo ostracismo. Há ainda outra fonte para a formação da solidão com mágoa, que são a perda da pessoa amada, a falta de saúde, os defeitos físicos, a pobreza, a neurose e a velhice.

Entretanto, nada me parece mais solitário (não sei se com mágoa ou sem mágoa) que um homem morto. Muito,

"Por que não nasci eu um simples vaga-lume", disse um dia o genial prosador Machado de Assis. Pois é, não somos simples nem temos o lume-do-vaga-lume: somos essencialmente sós e nós.

Sobre esse fantasma, a solidão, fala aqui, especialmente para Nicolau, o somaterapeuta Roberto Freire.

A solidão escura e a outra, a solidão necessária para se amar, para se criar: a solidão sem mágoa, a solidão sólida, plena, a solidão solar.

É preciso, mesmo a sós, aprender a ser sol.

mas muito mais solitário que aqueles que o amaram e o perderam. A solidão do morto é essencial e completamente mineral.

Quando vejo as pessoas não conseguindo se livrar da solidão com mágoa e, ao mesmo tempo, sendo-lhes impossível alcançar a solidão sem mágoa, fico lembrando o quanto isso foi difícil para mim também, embora nos últimos anos tenha começado a viver mais solitariamente, cada vez com menos mágoa e aprendendo a encarar e enfrentar o que gera mágoa em minha solidão particular.

Aprendi com poetas e com cientistas solitários que a duração da vida é mais vertical que horizontal e que esta se passa fundamentalmente dentro de nós, não fora. É isso o que chamo viver: eu comigo mesmo, vivendo minha solidão que só pode ser, originalmente, sem mágoa. A vida que se passa fora de nós depende da que se passa dentro, claro, porém é mais horizontal, é mais troca de vida já vivida, que pode agradar e encantar nossa solidão, mas pode tam-

bém desagradá-la e desencantá-la criando a mágoa.

Não existe mais diferença hoje entre um poeta e um cientista, assim como é impossível separar energia de matéria. O cientista me provou que sou um ser original e único no universo. Nunca houve, não há e nem haverá também nunca ninguém igual a mim. A minha vida é uma mensagem específica e especial, de cuja resposta do meio ambiente e dos outros homens depende o futuro da espécie.

O poeta entende e me explica isso de uma forma que me faz sentir esse poder em mim, sem que precise entendê-lo. Ele me diz que a solidão primordial é produzida por tudo o que nos afasta, na vida pessoal, social, amorosa, profissional e política de nossa originalidade única, ou seja, daquilo que só eu posso ser e que, se não for, nada do que seja e faça me significa, me explica, me satisfaz e me recompensa. O resultado é a solidão de mim mesmo. Com mágoa. É uma sensação permanente ou recorrente de incompetência ou de impotência para o amor e para a criati-

dade. Uma capacidade de sujeição e de submissão aos padrões, à medida, à mágoa.

Uma das coisas que mais me espanta e entristece é o observar na sociedade contemporânea a dificuldade para o amor e, sobretudo, quando alcançamos, a dificuldade ainda maior para mantê-lo vivo e inteiro. Acho que através das idéias que defendo nestas reflexões, entendo que no instante da revelação do amor ou no momento da sedução, abrimos para o parceiro a nossa originalidade única, como se a vivêssemos de fato, sempre.

Acredito mesmo ser nisso que reside o nosso poder de sedução e é isso mesmo que sentimos ao nos apaixonar. O encantamento do namoro e dos primeiros tempos da relação amorosa deriva da exposição de nossa originalidade única, coisa que só os amantes apaixonados podem exibir e podem com ela se comunicar. Porém, nossos bloqueios e medos, apesar do amor, acabam por ocultar de novo aquilo que somos originais e únicos e retornamos à velha solidão com mágoa, proporcionando decepção, desencanto e mágoa a nós mesmos e aos companheiros. É a solidão se impõe, sozinhos ou acompanhados, porém sempre com mágoa, sempre maior, porque a cada namoro e a cada paixão, embora durem pouco tempo, sentimos o gosto inesquecível, porque essencial e vital, da solidão sem mágoa a dois.

Assim entendida, a solidão é fruto do autoritarismo que impede a liberdade individual e a formação de sociedades que entendam a liberdade individual como apenas o singular da liberdade social e esta como apenas o plural da liberdade individual.

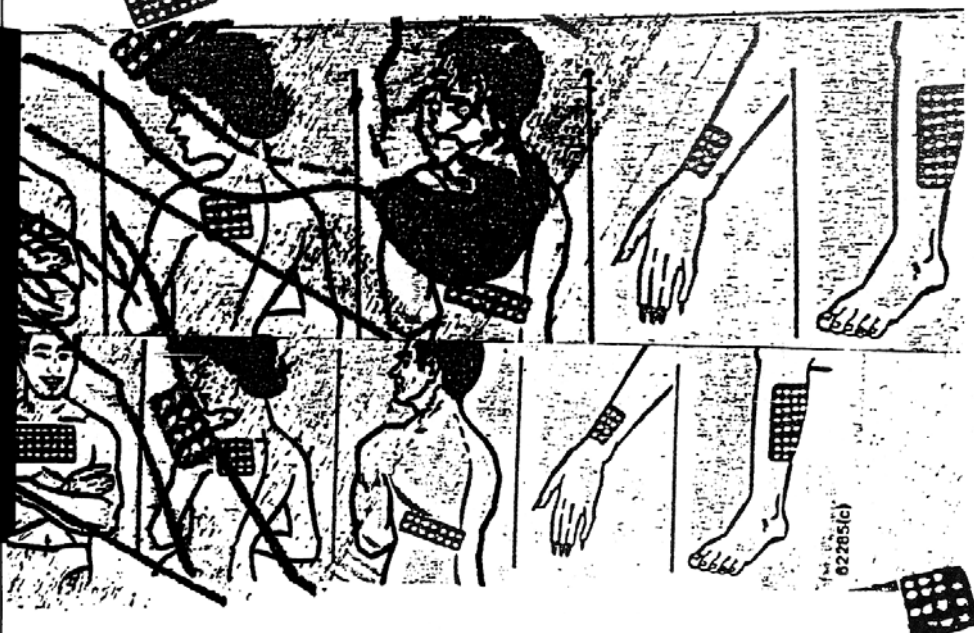
Só numa sociedade socialista libertária isso seria possível. Enfim, a solidão sem mágoa é coisa do coração, da alegria e do tesão anarquistas. E isso explica por que, mesmo já velho, continuo amando muito e me divertindo com a vida. E, parafraseando George Moustaki, já não me sinto mais sozinho se tenho a minha solidão por companhia.

Roberto Freire, somaterapeuta e escritor, e autor de *Cleo e Daniel* (Global, 1972), *Coiotte* (Guanabara, 1986), *Sem tesão não há solução* (Guanabara, 1987) e *A alma é o corpo* (Primeiro livro da soma — uma terapia anarquista, a ser lançado em outubro pela Guanabara), entre outros.

EDUARDO RIBEIRO

navegando em meus olhares
me decido pelo desconhecido

o acaso é um deus sem certeza
e eu sou o peixe assustado
com a força da correnteza



agora eu vou virar
um cara bairra pesada
mais puro
mais nada
agora eu vou ser
um rapaz muito amado
sorrir para todos
e andar sempre armado

sou plano de aeropeixe
um sonho que cria comigo
enigma em meio de ano

sou asa de aeroplano
aquário em cores vítimas
de vitrines cheias de engano

a cada passo
cada gota do meu ácido
deixo verter

a cada passo
inverter o rumo
e por fim o perder

sou um garoto tão sensível
vou ter tudo que mereço
vou me vender por um bom preço
me matar
ser seu carrasco
quero cuspir meu deus no espaço

► Eduardo Ribeiro, 24, videomaker
e artista plástico, e autor dos
independentes *meta os pés*
pelas mãos (81), e *novo o vento*
do outono (82) e *abismo* (84).

cartas na página

Em primeiro lugar, desejo cumprimentar essa equipe pelo excelente tabloide que está produzindo. Não sei se vocês sabem, mas sem ser exatamente um colecionador da área dos suplementos culturais (veículo que no Brasil desempenha um papel ainda a ser estudado), possuo alguns volumes, entre outros, do *Jornal de Letras* (de 1949 a 1953), *Planalto*, de São Paulo, (de 1941/42), *Artes & Letras*, do Múcio Leão (quase completo desde o n.º 1, em 1941), *Letras e Artes*, (de 1946 a 1954), *Política e Letras*, dirigido por Odílio Costa Filho, no Rio, em 1948, além de alguns anos, não encadernados, dos suplementos do *Jornal do Brasil* (toda a época do Concretismo, sem falha), do *Diário de Notícias*, *O Jornal*, *Jornal do Commercio*, etc. E é, pois, em nome dessa certa intimidade com tal campo editorial que eu vivamente cumprimento Nicolau — novo e importante momento na área dos suplementos de Cultura no Brasil. José Ramos Tinhorão. São Paulo — SP.

Apesar dos muitíssimos elogios que continuo dedicando a "Mar Paraguayo", de Wilson Bueno, gostaria de comunicar que virei (um pouco) o leme e prefiro, agora, "Cão Intimo" (Nicolau/12), do mesmo autor, obra-prima de síntese, pungência e a surpresa final, desconcertante: "simples como um desenho vivo". Uilson Pereira. Araquara — SP.

Absolutamente fascinado por "Mar Paraguayo", de Wilson Bueno, é que lhes escrevo para saudar Nicolau/11, publicação que, aliás, eu ainda não conhecia, e do mesmo número destaque e celebro a presença, igualmente, da festejada tradutora de *Paradiso*, Josey Vianna Baptista, e o belo texto — "Cardoso" — de Rodrigo Garcia Lopes. Mas foi na micropoética intersticial das ondas de "Mar Paraguayo" (o poeta argentino Francisco Madariaga fala de "gaucha-afró-hispano-guarani, no livro *El tren casi fluvial*) que mergulho — em fluxos e refluxos — e emergo, realizando profundas intuições sobre a (imane) microscopia molecular do portunhol. Como a carta do estudioso Uilson Pereira ("labirinto de aranhas, cisne, e sabre...") delata uma entrega anterior de Bueno a essas gozadas ondas, me apresso em pedir-lhes que me enviem o número em que foram publicadas estas outras ondas. Peço permissão ainda para dar a conhecer em Buenos Aires algumas das correntes de "Mar Paraguayo". Néstor Perlongher. São Paulo — SP.

Na qualidade de educador e de Secretário Geral de Ação Comunitária da Federação dos Trabalhadores em Serviços Públicos da Paraíba — FETASP —, desenvolvendo projetos sócio-educativos-culturais com camadas das periferias urbanas de João Pessoa, é que me dirijo a vocês para destacar que Nicolau vem contribuindo efetiva e sistematicamente para a evolução do patrimônio educacional do povo brasileiro. Aliás, o jornal tem nos servido como instrumento de valioso auxílio para a destruição de dicotomias, mitos, desmistificando pseudo-"realidades" acerca do Paraná, contidas em alguns livros didáticos de Geografia e História. Entre várias sugestões, algumas: que Nicolau vá rompendo gradualmente com a perspectiva regionalista, promova concursos de humor e, sobretudo, que seja criado um espaço para o debate de temas, como prostituição, música popular brasileira, drogas, política, ecologia, homossexualismo. Giovanni de Sousa Lima (FETASP). João Pessoa — PB.

Acabo de conhecer Nicolau encartado em um jornal aqui de nossa região. Simplesmente adorei: é interessante, versátil, delicioso mesmo. Fiquei assim meio que paralisado e muito chateado por não tê-lo conhecido antes. Cristina Mary da Silva. Santo Antônio da Platina — PR.

Cumprimentos sinceros pelo excelente trabalho que vocês vêm editando aí em Curitiba com Nicolau. Apesar de morar na Bahia já há 11 anos, sou um londrinense (pé vermelho) que não se emenda: basta ver alguma coisa bem feita vinda aí da terrinha pra ficar morrendo de saudade. Editei, durante muito tempo, a página dominical "Rascunho", da *Folha de Londrina*, que lançava e divulgava toda essa gente boa que, agora, passei a (re) ler nas páginas de Nicolau. Carlos Verçosa. Salvador — BA.

Que beleza Nicolau/14! Não sei o que destacar, mas na ânsia de fazê-lo, além de cumprimentar efusivamente a Secretaria da Cultura e Imprensa Oficial do Paraná por tão alta e histórica iniciativa, eu diria que a tradução de Keats, por José Lino Grünwald extrapolou em qualidade e rigor. Parabéns! Amadeu Angélico Silva. Paranavai — PR.

Senti-me um verdadeiro privilegiado em ler, aqui em Florianópolis, o Nicolau, pois são raras as chances de alguém ter, como eu, um elo de ligação tão significativo como este com a terra onde viveu por quase 20 anos. E o privilégio aumentou ao ler na resenha "Trapo e Outras Histórias" (Nicolau/13), o comentário sobre o mais recente livro de Cristóvão Tezza. Gostaria, aliás, de que vocês, oportunamente, entrevistassem este grande escritor, poeta, devassador, relojoeiro... gênio. Ademir Kimmel. Florianópolis — SC.

Ei, Deonísio da Silva, perdeu a memória? Ou o caráter? Ou ambos? (Nicolau/14, "Nós desta faixa otária") Beijos. Sylvio Back. Rio de Janeiro — RJ.

No editorial de Nicolau/13, este pequeno grande jornal, li o editor falando em "luz e sombra". E isto me lembrou uma bebida que preparamos com licor de aniz e canhaça (receita espanhola) à qual damos o nome de "Luz e Sombra" e certamente aproveito para, com essa bebida, brindar deliciosamente o tabloide que vocês vêm fazendo com tanta competência. Amo poesia e a seleção rigorosa de vocês acaba revelando excelentes trabalhos, como o do poeta Edgar Yamagami, publicado em "Triz". Meus cumprimentos pela guerra e trabalho tão bonito de todos vocês. Mercedes Vasconcelos. São Paulo — SP.

Tenho curtiado demais o Nicolau que já tá com cara própria e coroa de Nicolau I. Mandei pra vocês o meu "Rockabillyrics" na esperança de um registro no jornal e, para minha decepção, até agora nada. Será que nem no Nicolau escapou do boicote? Mesmo que o boicote seja confirmado, espero continuar a curtir a moeda. Glauco Mattoso. São Paulo — SP.

Tive oportunidade de ler o Nicolau, aqui de tão longe, e fiquei fascinada. Há esperança de salvação para a cultura tupiniquim *after all*? Que maravilha... Cecília de Medeiros. Köln — República Federal da Alemanha.

Poderia chamar Nicolau de "baluarte", uma vez que de suas páginas ainda colhem obras de efetivo cunho cultural. E, em razão de trabalho publicado no número 14, sob título "Religião Guarani", de Miguel Chase-Sardi, traduzido por Josey Vianna Baptista, e que tomo a liberdade de solicitar-lhes informações sobre obras do mesmo assunto. Interessante-me, portanto, obter mais conhecimentos sobre os ritos religiosos, dogmas, mitos e fundamentos do culto da raça guarani. Agradeceria, assim, se me fossem indicadas obras, ou pelo menos diretrizes para a localização de tais obras, sobre o assunto em questão. José Roberto Pinto Júnior. Curitiba — PR.

Aí vão algumas indicações bibliográficas sobre o assunto:

CADOGAN, León. Las tradiciones religiosas de los indios Juguaká Tenondé.

Revista de la Sociedad Científica del Paraguay, 7 (1): 15-47, 1946.

— El concepto guaraní de alma, su interpretación semántica. *Folia lingüística americana*, 1 (1): 31-4, 1952.

— Ayvu Rapyta: textos míticos de los Mby'a-guaraní del Guairá. São Paulo, USP, 1959.

SCHADEN, Egon. *Ensaio etno-sociológico sobre a mitologia heroica de algumas tribos indígenas no Brasil*. São Paulo, USP, 1946.

— Aspectos fundamentais da cultura Guarani. São Paulo, E. P. U., 1974.

ROA BASTOS, Augusto. *Las culturas condenadas*. México, Siglo XXI, 1980.

Nicolau — a cada número nos chega de forma ainda mais competente. Entrevistas, política, história, cinema, fotografia, poesia, livro, ilustração; enfim um jornalismo literário que merece ser aplaudido, perpetuado, incentivado, principalmente por sua autonomia editorial frente ao agente patrocinador. O ECP — Elo de Comunicação Poética — se congratula, assim, com todos que vêm se empenhando para solidificar essa preciosa página de comunicação e jornalismo cultural da História brasileira. Saudações, sintonia e sucesso. João B.S. Filho. Rio de Janeiro — RJ.

Tenho lido, com muito prazer, o Nicolau, indubitavelmente uma das melhores publicações culturais brasileiras, dinâmica, bem feita, com abertura para novos e veteranos, exatamente do jeito que mais me agrada. Muito antigamente, nos anos 50, quando ainda iniciava minha carreira literária, colaborei algumas vezes na célebre *Revista Guaíra*, que então se editava em Curitiba. Aliás, Nicolau faz jus à tradição e procura honrar a extinta *Guaíra*. José Afrânio Moreira Duarte. Belo Horizonte — MG.

Entre outros temas, excelente a entrevista de Dalva Ventura e Manoel Wambier, com Luiz Carlos Prestes, o Cavaleiro da Esperança (Nicolau/12). Em tempo: gostaria de ler nas páginas de Nicolau um substancial estudo de alguém daí sobre a obra do mestre Ernani Reichmann. Anotem, por favor, este meu pedido e descubram alguém capaz de se desincumbir da tarefa. Roberto Silva. Natal — RN.

Queremos informar que Nicolau é material bibliográfico indispensável às pesquisas e para o enriquecimento do nosso acervo. Nossa área de interesse, dado o tipo de organização, abrange todos os campos do conhecimento, e aí Nicolau vem a suprir lacunas. Dorival Ferreira Gomes (Fundação Universidade de Brasília). Brasília — DF.

Que belo presente da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná para o Brasil é o jornal Nicolau! Só reafirma o que todos sabemos: o Paraná é um Estado modelo em nosso país, por sua diferenciação sócio-cultural, e Nicolau é um exemplo disso. Parabéns. Jorge Alberto Nabut. Uberaba — MG.

O que vocês estão fazendo de bom para a Cultura poderá servir de exemplo para os demais Estados que, ao contrário do Paraná, não dão a mínima atenção para a nossa Cultura. Gostaria de sugerir que publiquem mais quaderns, pois sei que aí em Curitiba há ótimos quadernistas. Moacir Torres. Santo André — SP.

Nossos cumprimentos ao escritor Wilson Bueno, editor desse magnífico tabloide que é o Nicolau e que já entrou para a história das publicações culturais brasileiras, pelo prêmio "Mérito Cultural — 1988", concedido por unanimidade pela União Brasileira de Escritores. Rafael Souza Linch. Rio de Janeiro — RJ.

Nicolau — verdadeiramente um trabalho de larga visão artística, sério, profundamente belo, uma publicação das mais envolventes: sensível, cortante, real, o jornal reflete muitos problemas enfrentados pela arte no Brasil, com a competência que o torna uma publicação de altíssimo nível. Que beleza de trabalho! Leontino Filho (Editor do boletim poético *Flete*). Aracati — CE.

Parabéns ao editor de Nicolau, Wilson Bueno, pelo merecidíssimo prêmio de "Mérito Cultural — 1988", conferido pela União Brasileira de Escritores, em solenidade realizada na Academia Brasileira de Letras, pelo que li nos jornais do Estado. Nada mais oportuno: premia-se a inteligência e o talento de quem faz o mais importante jornal cultural brasileiro que é o "nosso" Nicolau. Neuza Rodrigues de Oliveira. Londrina — PR.

Estou rigorosamente apaixonada pelo Nicolau por seu alto nível de leitura. É simplesmente maravilhoso em tudo, tudo mesmo, desde a capa até as reportagens, as fotos, os poemas, as traduções. Estou realmente encantada com esse veículo de Cultura, acompanhando todos os números, sem perder nenhum. Que o jornal continue sempre neste alto astral, coisa que nosso Estado anda precisando muito. Rosângela A. Soares. Maringá — PR.

As cartas dirigidas ao Nicolau poderão, por clareza e espaço, ser editadas resumidamente. Escreva, opine, sugira. Rua Emanoel Pereira, 240. Curitiba — Paraná — 80410

R E S E N H A

Hélio de Freitas Puglielli



Andrade Muricy no Consulado Geral dos Estados Unidos, Rio de Janeiro, durante a gravação do programa da Hispanic Foundation para a Library of Congress, Washington, em 14 de janeiro de 1976.

Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro, de Andrade Muricy. São Paulo, Perspectiva, 1987. 2 vol. 1355 p. (Coleção Texto).

O PANORAMA VIVO DO PASSADO

Não me insurjo contra blasfêmias literárias de porta de bar. Se há jovens que menosprezam a cultura paranaense, a culpa não é deles. Sei, por ter levado 20, 30 anos para conhecer a verdadeira dimensão de gente como Rocha Pombo, Nestor Vitor, Andrade Muricy, Erasmo Pilotto, para compreender melhor David Carneiro, Valfrido Pilotto. Indeciso, até hoje me defronto com Emiliano Pernetta e Dario Vellozo, difíceis em se deixar avaliar fora de sua época. Poderia tê-los conhecido todos, menos tardiamente, mas — como os jovens de hoje — não encontrei seus livros, suas obras (apenas mais tarde, circunstancial e descontinuamente). É evidente que se estabelece, como consequência, a ilusão de que apenas aquilo que se conhece é o que existe. Só os anos revelam que aquilo que se julga inexistir nada mais é do que a ignorância acerca do que de fato existe. Sem pretensão a dono da verdade, ou a seu arauto, cabe proclamar que o Paraná teve e tem literatura. Não é a terra de vácuo mental que alguns (até bem intencionadamente) supõem que seja.

O que malsina nossa vida intelectual é a falta de continuidade entre as gerações: os elos são muito frágeis ou realmente não existem. Terá contribuído para isso, talvez, a diáspora que se observou no final do século passado e princípio deste século,

quando tantos e tantos paranaenses deixaram o solo natal: Emiliano Pernetta, Emílio de Menezes e João Itiberê, ainda no tempo do Império, o paranguara Nestor Vitor e o morretense Rocha Pombo, nos primeiros anos da República, assim como Scharffenberg de Quadros (aliás, quem adivinha que a "Reinaldino S. de Quadros" é rua em sua homenagem?). Nas primeiras décadas do século, deixaram o Paraná o lapeano Ernesto de Oliveira (figura das mais curiosas, magnificamente retratada pelo prof. Milton Carneiro), o paranguara Leôncio Correia, o guarapuavano Eurico Branco Ribeiro e os curitibanos Francisco Leite, Jurandir Manfredini, Tasso da Silveira e Andrade Muricy, entre outros.

Na década de 30, continuaríamos perdendo gente, nessa "evasão de cérebros" que empobreceu o Paraná: Ada Macaggi, Ilnah Secundino, Newton Sampaio.

Um pouco da história de alguns dos integrantes dessa *lost generation* araucariana consta da monumental resenha do movimento simbolista brasileiro que vem de ser reeditada pela Ed. Perspectiva. Trata-se, sem sombra de dúvida, do enfoque mais completo do Simbolismo no Brasil, quer em poesia, quer em prosa, embora não se possa dizer que seja análise e triagem desapassionada. O autor não é um "cientista" da literatura, necropsiando um corpo de estudo transformado em cadá-

ver. O simbolismo, com todo o seu ímpeto vital, surge atualíssimo nesse *Panorama*. Tendo vivido o simbolismo, tendo acompanhando gênese, apogeu e declínio da tendência, passo a passo, Muricy capacitou-se a historiá-la de modo global, sem omissões. Parece mesmo que colocou dentro do simbolismo quem não tinha muito a ver com ele. Pior se tivesse omitido. Na qualidade de participante direto do movimento, não é de se espantar que tenha certa dificuldade crítica para avaliar de modo completamente imparcial as grandes figuras e os grandes momentos da tendência. Tal problema, no entanto, acaba dialeticamente superado: o *Panorama* é obra definitiva que corresponde a um verdadeiro resgate do papel do simbolismo na literatura brasileira. Quem quiser conhecê-lo ainda mais a fundo, porém, deverá ler outra obra substancial de Muricy: o livro de memórias *O Símbolo à Sombra das Araucárias* (Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras — 1973). Por intermédio dele é que podem ser acompanhadas as pegadas de Nestor Vitor, desde Paranaçu até o transfigurador encontro com o "Dante Negro". Cruz e Souza merece muitas páginas, possivelmente as melhores que já foram escritas a seu respeito. Como obra de recuperação do passado, a quem e além do simbolismo, as memórias apresentam ainda surpreendentes flagrantes, como o de Euzébio Silveira da Mota, filósofo que ninguém discute em mesa de bar, embora tenha sido vigoroso pensador paranaense, metafísico bicho do Paraná.

Além desse "sábio platônico", surge o "sábio pitagórico" do Templo das Musas: é sobre Dario que Muricy lança sua *zoom* no capítulo IV das memórias, juntamente com Emiliano, Silveira Neto, novamente Euzébio, João Itiberê da Cunha (o paranaense que virou poeta belga) e o sergipano Justiniano de Mello e Silva, estranhíssima figura que viveu muitos anos em nossa terra, escrevendo textos que parecem constituir, *avant la lettre*, enigmática antecipação de toda essa onda esotérica hoje tão vulgarmente comercializada pela sede de lucro que anima o *marketing* editorial.

De contrapeso, lava-se a alma nos quadros bucólicos de uma Curitiba ainda não devastada pela especulação imobiliária, que Muricy poeticamente põe à tona da memória, especialmente no capítulo III e no "Postlúdio", onde retrata as tardes da Água Verde, rememorando a fértil vida musical na Curitiba antiga.

José Cândido de Andrade Muricy não é apenas o historiador do simbolismo. Preservou, também, tudo o que houve de mais significativo na vida intelectual paranaense, durante um período de pelo menos quatro décadas, incluindo a última do Séc. XIX. É a esse mal conhecido passado que nos remete a sua obra, não como passaporte ao convívio com fantasmas, mas como livre passagem a um mundo tão vivo quanto o nosso, variado e rico, que exige ser conhecido cada vez mais ampla e profundamente, para ser devidamente valorizado.

Hélio de Freitas Puglielli é jornalista e professor de Teoria da Comunicação na UFPR.





FOTO CARLOS AGUIAR

Let's try again

Roberto Gomes

Escrever.

Funciona assim: papel na máquina, cigarro, porta fechada, silêncio.

Não. Silêncio é dispensável.

Pode haver música. *Rock* produz períodos longos e rápidos e ríspidos e sem pontuação. Para um tédio altivo: Mozart. Quando grandes blocos narrativos se entrecortam e chocam: Bach. Noel Rosa permite diálogos fulminantes.

Mas a música é dispensável.

Podemos escrever com gente ao lado, na sala ao lado, na construção ao lado, na rua ao lado, na cela ao lado.

A porta pode ficar aberta. Ou fechada.

Resta o papel na máquina e o cigarro.

Não há como se livrar do cigarro. Escritor sem cigarro é pai de santo sem charuto. Do meio da fumaça surgirá um editor que rói unhas, disca, disca, telefona, telefona, e pede o texto, o teste, o triste, o tigre, o traço.

Tudo em baixo: não vai.

Talvez aquela idéia... Bobagem. Não se escreve com idéias. Com idéias se faz filosofia, ciência, discurso. Literatura é antidiscurso. Não passa de uma porção de letreiradas enfileiradas, assim como música é uma porção de notas etc. e tal.

Cigarro. Cigarro.

Será preciso escrever? Alinhar palavras umas após as outras. Num canto da sala repousa a torre de papel de contados sessenta centímetros de altura que resultaram nas 364 páginas finais do romance. Tudo somado, duas mil páginas. 60 mil linhas. Um milhão e duzentos mil centímetros se postas lado a lado. Doze quilômetros.

Mais cigarro.

E dizer que os livros não mudam o mundo, não mudam nem mesmo a cabeça de leitores e autores, a maior parte deles (99,999%) não muda nem mesmo a literatura.

Tentar mais uma vez.

A história do crítico literário que, de tanto abrir a boca, engoliu o guarda-chuva de um membro da Academia de Letras. O desejo de todo escritor era enfiar-lhe a mão garganta adentro e abrir o guarda-chuva na sua barriga para que ele virasse morcego.

Realista demais.

Então, a história do político. Jamais lera um livro e muito menos ouvira falar em Eubúides. Como vivia mentindo, se consolava pensando que lhe restava uma verdade a dizer: eu minto sempre. Até que uma dia bateu com a cabeça no teto da sua Mercedes Bens e teve uma triste iluminação: se mentia sempre, ao dizer "eu minto sempre" estaria mentindo. Ou seja: mentia quando dizia a verdade e dizia a verdade quando mentia. Entrou em crise profunda e já pensava em se internar no Manicômio Judiciário quando foi surpreendido por uma nomeação para o primeiro escalão do governo. Assumiu o cargo e nunca mais pensou no assunto.

Não. Cigarro.

Será necessário escrever? Antes que qualquer reflexão mais completa se instale no trapézio que também o Machado de Assis e o Brás Cubas tinham na cabeça, o editor salta de dentro do telefone, descabelado e insone, e inquire (editor não pergunta, inquire):

— Deu?

Não deu.

Let's try again, Wilson Sam.