revista substânsia

ano 1 • nº 1



revista substânsia
ano I nº 1 2mil13

EXPEDIENTE

Editores
Nathan Matos
Roberto Menezes

Revisão
Nathan Matos
Roberto Menezes
Madjer de Souza Pontes

Impressão
Depende de você

Quem ajudou nessa edição
Camila Araújo da Silva
Leandro Liporage
Luis Maffei
Madjer de Souza Pontes
Marcelo Magalhães
Marcelo Peloggio
Natércia Pontes
Omar Khouri
Pedro Salgueiro
Robert de Bröse
Simone Barreto

Desenhos
Simone Barreto|flickr.com/simonebarreto

Revista Substância
www.substansia.com.br

Envio de Material
revistasubstansia@gmail.com

Editorial

A Revista *Substânsia*, nascida de irrequieta disposição a fazer circular vozes e tons que vão do academicismo ao despojamento, traz em seu primeiro número uma súmula de textos e imagens que apresenta parte da ânsia que mobilizou o que agora é matéria, pronta a movimentar-se.

Para este marco inicial, procurou-se propor uma estrutura que vai do ensaio à poesia. Pedro Salgueiro nos brindou com um texto intitulado *Talento*, em que discute, sem colocar ponto final, as forças mobilizadoras que atuam na feitura do texto literário. Omar Khouri nos apresenta um percurso pela cidade de São Paulo em que pese a íntima relação com o movimento modernista de 1922, promovendo um encontro espaciotemporal com a arquitetura que moldou essa época não tão distante. Marcelo Magalhães buscou olhar *O país do carnaval* através das páginas de Jorge Amado, destacando os aspectos que marcam o instantâneo da vida literária no Brasil modernista. Autora de *Copacabana Dreams*, Natércia Pontes se nos abre para uma entrevista descontraída. Marcelo Peloggio se propõe a mostrar as facetas históricas, filosóficas e estéticas em torno da natureza, do homem e da linguagem, como o olhar de Gagarin a avistar a Terra em sua totalidade material. Luis Maffei nos brinda com o conto inédito "Fita e redinha". Os originais e as traduções dos fragmentos líricos de Safo de Lesbos são oferecidos por Robert de Bröse. Por fim, um conjunto de desenhos de Simone Barreto compõem toda a nossa substânsia.

A ideia é fazer que a substânsia literária possa, assim, comungar através dos seus mais diversos gêneros para que seja sorvida por vocês, leitores.

Não poderíamos deixar de agradecer a todos os colaboradores deste primeiro número, que confiaram na proposta da Revista e aceitaram entrar nesta incerta substânsia.

Aproveitem a leitura. O prazer é sempre nosso.

Os Editores

revista substância
ano I nº 1 2mil13

Textos

Pedro Salgueiro Talento, p.06

Omar Khouri São Paulo : Arqueologia e História de 22,
e do antes e do depois: percurso modernista para ser feito,
de 6 meses a 1 ano, p.15

Marcelo Magalhães País do carnaval: instantâneo da vida literária no Brasil modernista, p.25

Natércia Pontes Entrevista, p.51

Marcelo Peloggio O olhar de Gagarin, p.55

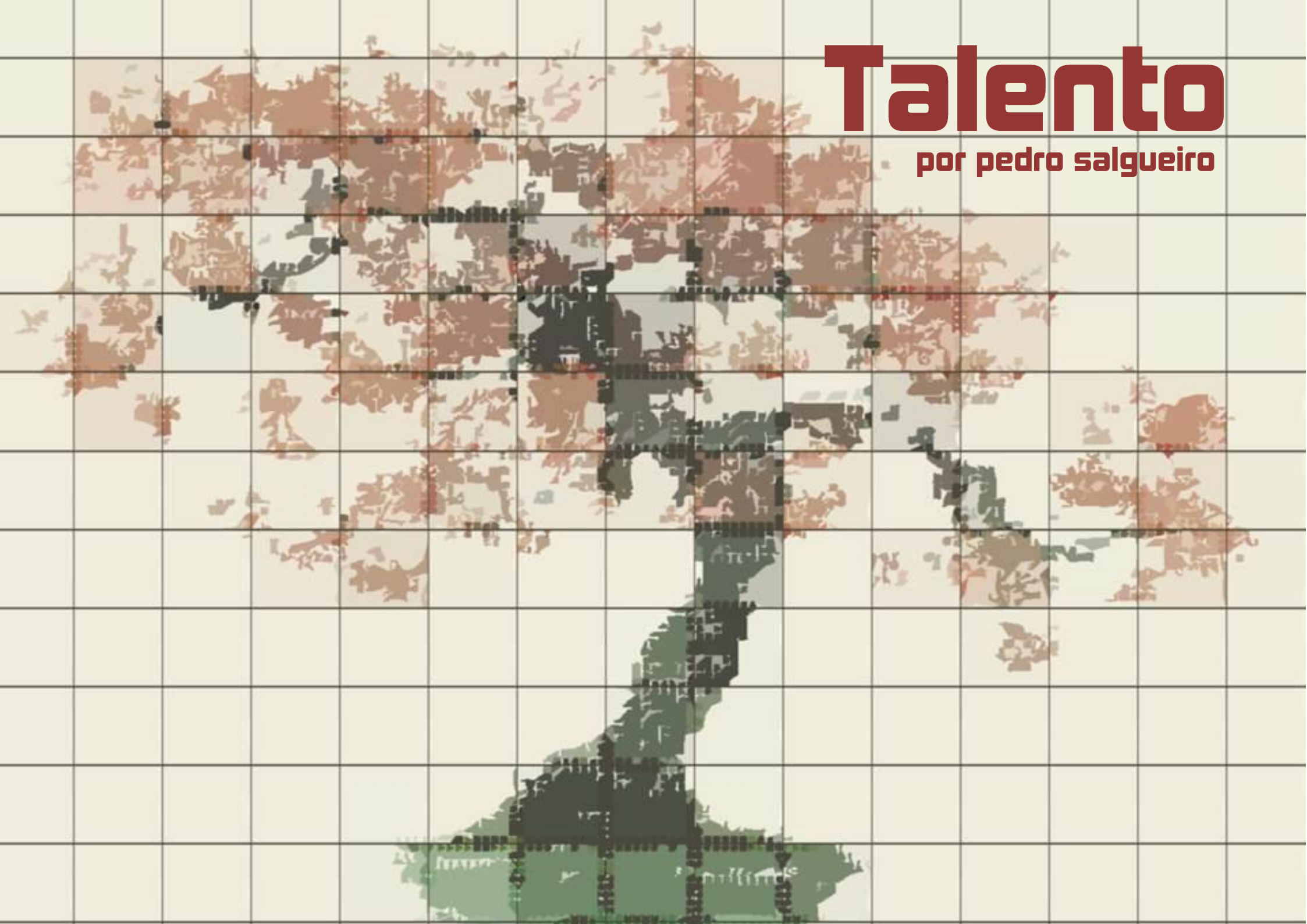
Luis Maffei Fita e redinha, p.67

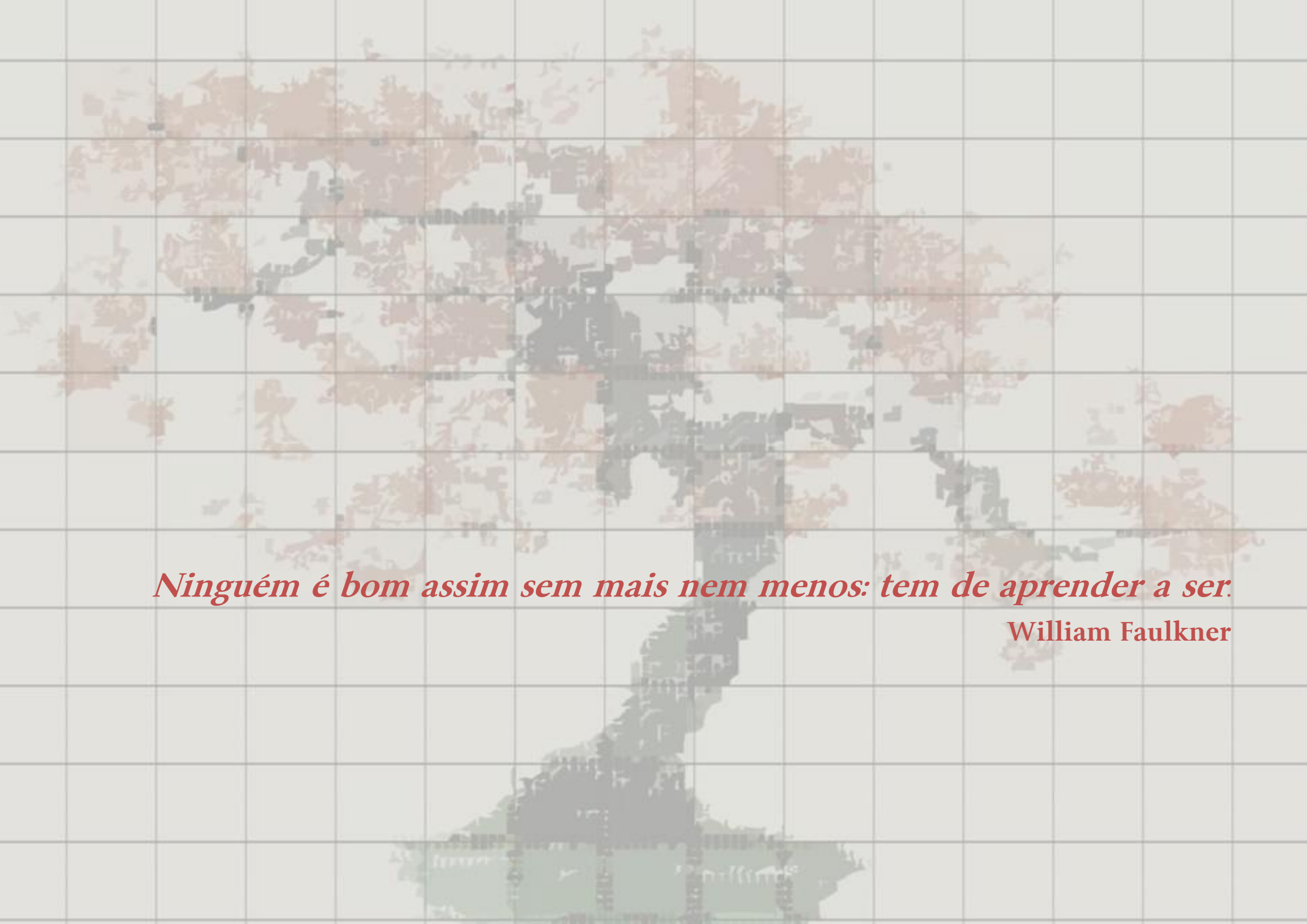
Robert de Bröse Fragmentos Líricos Safo de Lesbos, p.72

Simone Barreto Desenhos, p.82

Talento

por pedro salgueiro





Ninguém é bom assim sem mais nem menos: tem de aprender a ser.

William Faulkner

Um escritor importante (não lembro se Flaubert) afirmou certa vez que o talento, na verdade, não passava de uma longa paciência. A frase ficou rodopiando em minha cabeça desde então, muito mais pelo que ela deixa de dúvida, desconfiança, do que pelas gotas de certeza que traz em suas entrelinhas.

Já nasceria o artista (seja lá qual arte escolha ou seja escolhido por ela para se expressar) com uma dose genética, inata, de talento? Uma sensibilidade diferenciada, uma maneira própria de ver o mundo, um ângulo qualquer meio enviesado de perceber certas coisas que a maioria dos mortais não é capaz? No meu modesto entender acho que "sim" e "não". Explico: acho que o artista já nasce com essa sensibilidade especial (não diria jamais que ela seja superior) de ver "certas" coisas de um ângulo, digamos, não (ou pouco) convencional. Mas perguntaria: E apenas essa sensibilidade diferenciada seria suficiente para o suposto artista desenvolver com êxito sua arte? Outra pergunta que me persegue quando penso sobre o assunto: Somente uma criatura com essa tal (e suposta, claro) característica seria capaz de se desenvolver como artista? Aí que entra a resposta "não" que veio junto com o "sim" um pouco atrás.

Acredito que mesmo um escritor "naturalmente" talentoso, cheio de "inspirações" (palavra mágica que muitos usam sem desconfiar de seus perigos ocultos), não vá muito longe se não tiver toda uma carga de trabalho (e aqui lembro que "trabalho" pra mim não significa apenas o ato em si de escrever, reescrever, lapidar etc., mas, bem antes disso, o ato de ler muito e bem, pensar muito e bem; ter curiosidade e coragem para aprender sobre

"coisas", as quais muitas vezes não estão obrigatoriamente, e diretamente, ligadas à ação imediata de escrever; dialogar com os textos lidos dos grandes autores, os que encontraram suas próprias soluções artísticas, mas, obviamente, não para imitá-los apenas), e pode não conseguir escrever uma grande obra.

A nossa história literária, mesmo o nosso meio artístico contemporâneo, está cheia de exemplos: artistas que por um motivo ou outro (desde a carência de preparo intelectual até a falta de compromisso, passando por mil outras barreiras ao bom desenvolvimento de suas potencialidades) deixam de obter êxito em seu ofício. Já outros tantos escritores, mesmo não tendo essa "facilidade" toda do "bom talento de berço", conseguem através de seu esforço, dedicação, enfim, do suor de seus corpos e mentes, desenvolver obras importantes, competentes, de mestres até. Trocando em miúdo (e usando um assunto pouquíssimo utilizado pela nossa intelectualidade, por pura boçalidade), acredito que ocorra na arte o que muitas vezes vemos acontece no mundo do futebol. Vou tentar justificar comparação tão esdrúxula: Fanáticos por futebol, muitas vezes acompanhamos aquele jogador visivelmente talentoso, de bom drible, boa habilidade (uns além disso ainda têm uma visão privilegiada de todo o campo, um olho de lince que antevê a jogada antes de ela ocorrer: são os fora de série, os Pelés, Puskas, Zidanes etc.), mas que no final da carreira não consegue uma reputação de craque, mil também são os motivos que o impedem ou dificultam seu êxito, desde a pouca dedicação ao esporte, aos treinamentos, à parte física, à concentração mental, até o imponderável da sorte de encontrar um meio propício ao seu

desenvolvimento (quantas vezes não escutamos de alguém a frase: “Se estivesse num grande clube tinha chegado à seleção brasileira”); por sua vez, quantas e quantas vezes não acompanhamos aquele jogador de qualidades técnicas apenas medianas mas que com uma dedicação grande, uma concentração incrível, não consegue muitas vezes ombrear (vejam o caso de jogadores como Vavá, em 1958, Amarildo, em 1962, Dunga, em 2002, e diversos outros) em êxitos com os grandes mestres do gramado? O que não significa que preferimos o jogador esforçado ao craque, claro que o craque esforçado, preparado, e num bom time, conseguirá chegar aos píncaros da glória.

Entremeando (e superando em quantidade) estas categorias de craques desleixados, medianos esforçados e craques dedicados está a maioria dos nossos escritores contemporâneos: os sem (ou com poucas) habilidades que não se esforçam. Esses enchem o mundo de livros, escrevem com uma “facilidade” espantosa, exploram o “talento fácil” até a medula: publicam uma, duas, três obras por ano, se vangloriam de seus já quase 50 livros: Confessam, vaidosos, sua “genialidade”, sua inspiração incontrolável; revertem, pois, a lógica, quanto menos talento e esforço mais “facilidade”, talvez por não conhecerem as dificuldades da arte de escrever, por não terem informações suficientes sobre o que já foi feito (sua pouca leitura geral é um sinal: a estante pequena, nem de novos e muito menos de clássicos). O craque dedicado, por sua vez, é mais cauteloso, está sempre de olho no que se escreveu ontem e o que se produz hoje, mas principalmente no que perdurará amanhã. Não gasta tinta à toa, no fundo sabe que o que fica é muito, muito, muito pouco.

São os raros escritores. Já o craque desleixado acha que no final da partida "resolverá" com um lance genial, um drible desconcertante, uma jogada de gênio: não lê, bebe em demasia, pouco dorme. Geralmente a carreira dele é curta e no final é bastante confundido com o perna-de-pau, deixa uma obra irregular, tiradas finas e sutis num emaranhado de escombro. Triste vida: geralmente dará uma boa biografia. A maioria de nós (me incluo com unhas e dentes nesta categoria) é dos que levam jeito pra coisa, tem certa habilidade, mas sabe que se não ralar, se não ler muito, se não for curioso, se não dedicar-se com afinco ao ofício, sucumbirá sem ter alcançado sequer o primeiro degrau do êxito. Por sermos maioria, ficaremos a vida inteira lutando com revisões, remendos nos textos, leituras dos mestres; correndo que nem loucos atrás de editoras, que parecem (sempre) correrem bem mais que nós.

Outro assunto que às vezes me vem à cachola é o da originalidade. Sabemos, e acho que a maioria concorda, que pouquíssimos são os artistas realmente originais, que criam algo inteiramente novo. Aparece um, dois em cada cem anos (pessoalmente acho que um pouco mais, levando-se em contas as diversas artes) e passam a ser imitados por séculos e séculos. São os Dante, Camões, Fernando Pessoa, Proust, Faulkner, James Joyce, Virgilia Woolf, Kafka etc. da vida. Pois bem, depois vêm os imitadores, diluidores. Ou será que mesmo um diluidor, imitador, pode chegar a desenvolver melhor do que o criador aquele "tipo novo de arte"? Será que Clarice não foi (sem querer ofender, claro, os claricianistas de carteirinha) uma imitadora do irlandês Joyce? Um

amigo diz que ela deve mais a Hermann Hesse. E daí se tiver sido, se ela tiver partido daquela inédita ideia de literatura e pensado, sonhado em cima e conseguido dar sua contribuição pessoal importante, que, mesmo sem ser totalmente inédita, será necessária e terá novos diluidores, que pululam por esse mundão afora. Mas será que o conhecimento humano, a arte em especial, não será uma grande diluição, imitação, continuação; novos pontos de vistas sobre os mesmíssimos caminhos? Quantos de nós, prosadores modernos, não devemos um tiquinho a Kafka, que deveu a Robert Walser, que deveu a... Quantos de vós, pobres contistas modernos, não devem um tantinho a Borges, que deveu a Marcel Schwob... Quantos não devem um neologismozinho que seja a Guimarães Rosa, que deveu a Joyce, que deveu a... Quantos romancistas não devem a Proust, que deveu a Montaigne, que deveu a... Quantos contistas cearenses não devem um tiquinho a Moreira Campos, que deveu a Tchekhov, que deveu a... Acho que estaremos sempre tentando subir um degrau, pouquíssimos conseguirão ir além do modelo, do que inventou o "novo". Imagino que, no fundo do fundo, somos todos uns imitadores, uns diluidores. E ainda bem! Mas claro que todos devemos tentar ir além, dar uma contribuição pessoal em sua arte, tentar uma fresta nova na porta, um ângulo nunca antes utilizado, um efeito distorcido na frase, uma sonoridade sugestiva no verso, enfim: ousar encontrar uma voz própria.

Também ando matutando sobre se, nós escritores, devemos mesmo ter um estilo próprio, inconfundivelmente pessoal, a ponto de que alguém que nos leia saiba logo de quem se trata. Algo assim como a nossa marca registrada.

Alguns grandes autores adquiriram uma maneira de escrever que, de tão peculiar, se tornou inconfundível. Uma crônica de jornal de Clarice Lispector é facilmente reconhecida, mesmo que se omita o nome dela. Um poema de Fernando Pessoa (qual deles?, perguntaria alguém mais atento) poderia não ser tão óbvio. Franz Kafka é outro quase inconfundível em suas parábolas. O alemão W.G. Sebald e o italiano Cláudio Magris, para quem conhece minimamente suas obras, também são inconfundíveis. Mas talvez a canadense Alice Munro e a escocesa Ali Smith não sejam tão facilmente descobertas. Dalton Trevisan desenvolveu um tipo de enredo que dificilmente não se descobre de quem é o conto. Rubem Fonseca, idem. José J. Veiga nem se fala...

Mas penso: Cada livro, cada conto, cada poema não exigiria (seria melhor falar "não necessitaria de") uma maneira própria de ser escrito? Acho que "sim" e "não" também. "Sim" porque alguns escritores muitas vezes abusam das "fórmulas" descobertas, do êxito alcançado por determinadas livros seus, e criam assim como uma "fôrma" na qual cabe tudo: um conto alegre e um triste, um de suspense e um de aprofundamento psicológico. Vemos tais características em escritores de renome, mas muito mais em iniciantes, que na maioria das vezes não pensam, antes de escrever uma história, qual "voz" dará ao seu personagem (quando em primeira pessoa). Ana Miranda certa vez afirmou que só começa um livro quando "descobre" a voz do personagem (que em terceira pessoa pode muito bem ser a do narrador). Certa vez a vi copiando um livro enorme de determinada época histórica somente para tentar adquirir a "voz", a cor, o cheiro, o ritmo, daquela época. Também responderia

"Não" porque acho importante que, mesmo encontrando uma maneira própria para cada caso literário, o escritor tenha uma característica sua marcante, mesmo que não tão óbvia e superficialmente visível, que permeie seus livros, um a um. Algo como, me falta palavras apropriadas agora, uma "alma subterrânea", que os seus leitores mais atentos, constantes e sensíveis, vão encontrar em qualquer um de seus escritos. Não seriam pontos de vistas contraditórios os meus? Como não sucumbir às armadilhas fáceis de um estilo próprio, de uma "fôrma" pronta a ser usada em situações distintas? E como adquirir essa voz subterrânea pessoal e não parecer que escreve sempre o mesmo livro, o mesmo conto, o mesmo poema? Perguntas difíceis de serem respondidas como uma fórmula. Cada autor deve tentar fazer uma obra singular, sim, pensada com esmero, paciência. Talvez tenha sido isso o que o escritor que afirmou que o talento não é nada mais do que uma longa paciência tenha querido afirmar nas entrelinhas.

Para fechar essas minhas ingênuas divagações, digo que aprendi uma coisa muito importante com o mestre moderno do conto, o russo Tchekhov, ao afirmar que a arte deveria estar mais preocupada em fazer as perguntas certas do que em encontrar respostas verdadeiras.



São Paulo : Arqueologia e História de 22, e do antes e do depois : percurso modernista para ser feito, de 6 meses a 1 ano

por omar khouri

Como se sabe, São Paulo foi fundada em meados do século XVI, no Planalto, região que, para ser atingida a partir do litoral, impõe as grandes dificuldades de uma Serra do Mar – área bastante acidentada - recoberta por exuberante/espessa mata do tipo tropical: a Mata Atlântica que, em outros tempos, recobria grande parte da faixa litorânea leste do que veio a ser o Brasil. Durante séculos, a São Paulo de Piratininga enfrentou uma vida de pobreza empreendedora, responsável pelo alargamento das supostas fronteiras da América Portuguesa e pela descoberta do ouro em quantidades apreciáveis, em fins do século XVII, na região que ficou conhecida como as Minas Gerais e que a Coroa Portuguesa – oportunista - desmembrou da Capitania de São Paulo, a qual continuou pobre. Somente com a chegada do café em terras paulistas, e com o desenvolvimento das lavouras cafeeiras, já no século XIX, é que São Paulo, que se tornou Província, veio a conhecer a cor do dinheiro e a dinâmica de uma mudança acelerada, que envolveu crescimento da própria economia cafeeira, aumento da população escrava, imigração, com colônias de parceria e trabalho assalariado, crescimento das cidades, enriquecimento de uma aristocracia branca e/ou remotamente mestiça, que vinha dos séculos XVI e XVII, melhoria das condições urbanas, crescimento das ideias republicanas, abolição da Escravatura, implantação de estradas-de-ferro, aparecimento de pequenos estabelecimentos fabris, substituição de antigas construções de taipa por sólidos edifícios de alvenaria, com arremates de materiais nobres, o que significava ostentação ou simplesmente adequação às novas condições econômico-financeiras (a imponente Catedral da Sé, onde predominam estilemas do Gótico, é construção do século XX e substituiu antigo templo).

Embora bastante provinciana, a partir mais ou menos de 1900, a cidade começa a crescer a olhos vistos, processo que não teve descanso até os dias de hoje. Muita coisa teve de ser criada para atender às novas necessidades de uma cidade que se expandia e que começava a apresentar grande diversidade étnica (e explicitar diferenças sociais), o que significava que, além da introdução de novos modos na sociedade paulista e paulistana em especial, a coisa se projetava para um futuro em que haveria substituição das elites – pelo menos em parte – com a ascensão de imigrantes de procedência vária, mas principalmente de italianos. Na 2ª década do século XX, por ocasião da famosa exposição Malfatti (dez. 1917 – jan. 1918), o

Estado de São Paulo era, já há algum tempo, o centro mais dinâmico da economia brasileira e isto, mais do que outros fatores, também importantes (existência de uma aristocracia endinheirada e esclarecida, a diversidade étnica etc), determinou o fato de a Pauliceia ter sido o centro de irradiação das ideias modernistas no Brasil. Muito embora ideias arrojadas para a época surgissem também em outras áreas do País, foi em São Paulo que se tornou possível articular um movimento de renovação que mudaria a feição das linguagens das artes no Brasil. Em São Paulo ocorreu, em fevereiro de 1922, a Semana de Arte Moderna, marco importante do Movimento Modernista, que começou antes e cuja 1ª fase se estendeu até a alguns anos depois. Portanto, para quem pretenda se aprofundar no assunto Modernismo brasileiro, é preciso passar uns tempos na Terra Bandeirante – só que, ao invés da tímida e agitada cidade de 1922, o visitante se deparará com uma megalópole assustadora e fascinante, feia com recantos belos, estressante e culturalmente reconfortante, e notará que pouco restou da configuração urbana/arquitetônica que havia nos anos 1920.

Já andei por São Paulo (para onde me transferi, em 1970) à procura de vestígios de modernistas de 22 ou de depois da famosa Semana de Arte Moderna - decepções e surpresas. E, passados 91 anos daquele evento, a cidade, mutante como é, ainda traz, de um modo ou de outro, marcas daquele pessoal que protagonizou mudanças de procedimentos artísticos no Brasil. Houve os que participaram intensamente da Semana e de outros processos, houve os que participaram, não em pessoa, mas com obras, e houve os que nenhuma participação tiveram naquele fevereiro de 1922, mas que se integraram, a seguir, ao grupo de modernistas. (Cheguei a visitar Tarsila do Amaral por duas vezes, em 1968 e 1969. Tarsila não participou da Semana, pois, na ocasião, estava em Paris adquirindo tardiamente repertório artístico - o que a conduziu ao Cubismo de Léger e de outros - visitando museus e artistas e frequentando, para compras, a Maison Poiret. Uma vez de volta ao Brasil, integra-se ao grupo de modernistas. Dá um salto qualitativo a partir de 1923). A cidade tem uma dinâmica raras vezes observada, o que, ao invés de elevá-la, traz-lhe grandes problemas. Daí é que muitas construções vieram abaixo em nome do progresso e da riqueza que São Paulo, como um todo, foi vivendo: antigas construções de taipa deram lugar a àquelas com materiais mais nobres e outras, mesmo já construídas com materiais nobres, acabaram cedendo lugar a altos edifícios.

Teatro Municipal de São Paulo

Uma das coisas que se dizem de São Paulo é que a cidade nunca fica pronta e que tem o centro-dinâmico sempre deslocado para outras áreas. Mas muito do antigo centro ainda está de pé, destacando-se algumas construções anteriores a 1922, a começar pelo Teatro Municipal (inaugurado em 1911), totalmente restaurado, que abrigou a famosa Semana e é uma instituição ativa.



Restaura-se e constrói-se, como a escola de música em que Mário de Andrade lecionou. As ruas a que poemas fazem menção, como a Tabatinguera, a Rua 15 de Novembro, a Rua Direita, a Rua Aurora, a Rua Lopes Chaves lá estão, mas, em grande parte, são outras. Das casas que marcaram época por receber pessoas para discussões e saraus, desde um pré-modernismo, até os anos 1930, só resta a de Mário de Andrade, no bairro central da Barra Funda, justamente a casa da Rua Lopes Chaves (a que se refere Drummond, em poema que homenageia o autor do *Macunaíma*), porém, sem alma, já que seu importante acervo de livros, obras de arte, móveis e objetos vários foi transferido para o Instituto de Estudos Brasileiros da USP, por aquisição à família, e esse acervo poderá ser visto e estudado, em parte, com autorização especial. Não mais existem: a casa do Senador Freitas Valle (Rua Domingos de Morais), a de Dona Olívia Guedes Penteado (Rua Conselheiro Nébias com Duque de Caxias), a de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral (Alameda Barão de Piracicaba), a de Paulo Prado (Avenida Higienópolis). A da avó de Paulo Prado, Dona Veridiana da Silva Prado (que também dá nome àrua lateral à casa) está inteira - foi sede do Clube São Paulo e recentemente foi adquirida pelo Iate Clube de Santos, que prepara uma de suas alas para visitação pública. A lembrança dos modernistas, pela ou para além da Semana, está por toda parte, com esculturas de Victor Brecheret, de épocas diversas: do "Fauno", no Parque Siqueira Campos, passando pelo "Monumento às Bandeiras", no Ibirapuera, à gigantesca e tardia estátua equestre do Duque de Caxias, na Praça Princesa Isabel. E, ainda, de Brechet: no Museu Brasileiro da Escultura, no Largo do Arouche e no Centro Cultural São Paulo, e em outros museus, que abrigam trabalhos seus, os quais nem sempre estão em exposição. Na Avenida Paulista, o pavilhão do Trianon, referido em vários momentos do Primeiro Tempo Modernista e que, em 1951, abrigou a 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, já não existe – em seu lugar está o MASP, projeto de Lina Bo Bardi e que já se tornou um dos cartões-postais da cidade. A casa dos Thiollier na Paulista, tampouco existe – foi demolida e no lugar, hoje, há o Parque Mário Covas, inaugurado em tempo recente. Casas interessantes, as da família Penteado: a da Rua Maranhão (estilo art nouveau), onde funciona a Pós-Graduação da FAU-USP e a da Rua Ceará com Alagoas (estilo art déco), que é

onde se instalou a diretoria da Fundação Armando Álvares Penteado e que não está aberta à visitação pública.

O Museu de Arte Brasileira da FAAP possui algumas preciosidades modernistas, de momentos diversos: de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Flávio de Carvalho (uma série de retratos), Pancetti e Portinari, entre outros, porém, raramente o acervo é exposto e precisar-se-ia de autorização especial para pesquisá-lo, guardado, como está, na reserva técnica.

Casas de Guilherme de Almeida e de Sérgio Buarque de Holanda, no belo bairro do Pacaembu - a do 1º tornou-se museu (com várias preciosidades em termos de obras de arte e de livros) e a do 2º passa por adaptações sendo que talvez se torne um centro cultural. Casas Modernistas: Grigori Warchavchik, um imigrante russo, que acabou por se tornar concunhado de Lasar Segall (ambos se casaram com moças da família Klabin, irmãs: Mina e Jenny, respectivamente) foi quem introduziu a arquitetura moderna no Brasil e a cidade possui ainda várias construções que partiram de projetos seus: a casa da Rua Bahia (talvez um pouco descaracterizada), a da Rua Itápolis (inteira) e a da Rua Santa Cruz, em Vila Mariana, em meio ao Parque Modernista, e que foi residência do arquiteto. O Museu Segall (este, um lituano, em 1913 expôs em São Paulo e Campinas, mas suas exposições não chegaram a contribuir para a eclosão do nosso Modernismo, embora, residindo na Alemanha, ele houvesse assimilado o repertório expressionista, que desenvolverá radicalmente em algumas obras. Volta para São Paulo em meados dos anos 1920 e aqui se estabelece, tendo um papel importante na sedimentação de uma linguagem modernista em nossa pintura). O Museu Segall fica na antiga residência de Lasar Segall (projeto de G. Warchavchik) e abriga parte substancial de sua obra. Pela cidade, acoplados à arquitetura, painéis de Di Cavalcanti em pastilha, quando menos se espera. Pelo que me consta, a maioria em bom estado de conservação. No Pátio do Colégio – lugar onde oficialmente São Paulo nasceu – podem-se ver belos edifícios remanescentes do século XIX e da 1ª metade do séc. XX. O edifício do antigo Colégio é uma suposta reconstituição. O Edifício Martinelli, inaugurado em 1929, ainda está lá no centro, à Avenida São João, 35 e, intacto, impressiona. Pode-se ter acesso ao seu terraço, de onde se vê uma São Paulo limitada apenas for algumas

formações montanhosas de pouca elevação. O Mercado Municipal conserva sua arquitetura (escritório Ramos de Azevedo) e se constitui numa grande festa para os que apreciam alimentos de toda espécie e de muitas procedências – acabou por se tornar alvo de turistas, raro festival pró-gastronomia que é. Se se dilata a coisa do Modernismo, então, adentramos as obras de Portinari e de Oscar Niemeyer. Quanto a Portinari, o principal conjunto de pinturas faz parte do acervo do MASP, mas também obras suas podem ser encontradas nos acervos da Pinacoteca do Estado, do MAC-USP e dos Palácios do Governo do ESP + Memorial da América Latina, complexo arquitetônico assinado por Oscar Niemeyer, mal localizado num pedaço da Barra Funda (em que o entorno não permite uma melhor visão do conjunto), porém com belas construções em que o estilo 'Pampulha' é retomado. Parece que São Paulo, depois de Brasília, é a cidade que possui o maior número de obras do arquiteto: do complexo do Ibirapuera ao edifício Copan. Cemitérios: há o complexo Consolação, que congrega, na mesma gleba, três cemitérios: o da Consolação propriamente, o dos Protestantes e o da Venerável Ordem Terceira do Carmo, ou seja, são necrópoles contíguas. No da Consolação podem ser visitados os túmulos de Dona Olívia Guedes Penteado, que é encimado por um complexo escultórico de Brecheret: figuras com o Cristo morto; o de Paulo Prado, o de Oswald de Andrade, o de Mário de Andrade e o de Tarsila do Amaral. No dos Protestantes, o de Anita Malfatti (que era Krug por parte de mãe: alemães que passaram pelos Estados Unidos e vieram para o Brasil – protestantes). Outros modernistas de São Paulo estão enterrados em outros cemitérios. Sérgio Buarque de Holanda foi cremado e suas cinzas deveriam ser lançadas no Tietê, mas a família considerou o rio muito poluído no município de São Paulo e eu não sei se rumaram mais para o interior, que é onde o Tietê se torna um grande rio e a poluição passa despercebida.

Obras em Museus: visitar a Pinacoteca do Estado, aproveitando para dar um passeio pelo Parque da Luz e estações nas cercanias, que eram cenários vistos e vividos pelos modernistas. A Pinacoteca possui obras importantes, principalmente de Brecheret. Pinacoteca Estação (Coleção Nemirósvky), MAC-USP, MAM (possui alguma coisa que, geralmente fica na reserva técnica, já que o museu, agora com um acervo grande, pois renasceu do quase-nada, continua um museu de

curadorias), o MASP, que possui pouca coisa de arte brasileira, mas tem uma obra-prima de Anita Malfatti: "A Estudante", o IEB-USP, que guarda a coleção importantíssima de Mário de Andrade, porém, com exceção de 3 obras da coleção original do poeta. Há, ainda, o acervo dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, com uma ou outra preciosidade modernista. Bibliotecas: a do IEB-USP, que congrega bibliotecas particulares de algumas celebridades - de Mário de Andrade e Guimarães Rosa, por exemplo. A Seção de Livros Raros da Biblioteca Municipal 'Mário de Andrade', a Biblioteca da FAU-USP, e a Biblioteca Mindlin, que começa a funcionar em prédio especial na Cidade Universitária. Dos nossos grandes estudiosos, Aracy Amaral, já octogenária, é a maior historiadora e crítica das artes plásticas do Brasil, sob o signo do Modernismo: grande pesquisadora, reside em São Paulo, mas tem atuado pouco no campo da crítica nos últimos tempos (mas deve ainda ter grande material sobre os modernistas do 1º Tempo, pois ela pôde, da 2ª metade dos anos 60 à 1ª dos 70, conviver com alguns deles (menos Mário de Andrade, falecido em 1945, Oswald de Andrade, em 1954 e Anita Malfatti, em 1964) e entrevistá-los: teve acesso



a informações preciosas e fez levantamento de documentos que ainda servirão a mais de uma geração de historiadores.

Seus livros sobre as Artes Plásticas na Semana de 22, sobre Blaise Cendrars, no Brasil, e sobre Tarsila do Amaral, são fundamentais para se ter uma idéia do que foi aquele período. Disse, numa entrevista, que possuía muito material que ela não havia utilizado para os seus livros, inclusive material gravado, com informações de vários níveis e que talvez possam vir a ser utilizadas por outrem, futuramente. Tarsila do Amaral (morta em janeiro de 1973), além de muito culta, escrevia muitíssimo bem e chegou a exercer, por muitos anos (sua família, de aristocratas milionários, passou por graves problemas financeiros a partir da Grande Crise, instaurada com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929), o jornalismo cultural, em forma de crônicas: inteligentíssima, quando opinava. Geralmente, acertava em cheio, mas essas crônicas ficam ainda melhores quando assumem a feição de memórias: daí, os tempos de Paris, o Cubismo, a vida cultural em São Paulo etc fazem a alegria dos aficionados. Foram editados dois volumes com seus escritos: um pequeno, pela EDUSP e outro alentado, praticamente completo, pela Editora da UNICAMP. Tarsila colecionou e chegou a ter em casa preciosidades, como a mais importante das obras da série 'Torre Eiffel', de Robert Delaunay, que hoje se encontra no Instituto de Artes de Chicago, pois vendeu sua coleção (pequena, numericamente falando) em inícios dos anos 1950. Uma obra-prima de Giorgio de Chirico, de 1914 – "Enigma de um dia" - felizmente ficou no Brasil e integra o acervo do MAC-USP (pertencia a ela e a Oswald de Andrade, seu marido em parte dos anos 1920). Alguns acervos importantes, constituídos principalmente por livros e documentos, foram para a UNICAMP, em Campinas: o de Oswald de Andrade e, mais recentemente, o de Sérgio Buarque de Holanda (ironicamente, pois ele é fundador do IEB-USP). O fato de se residir em São Paulo pode favorecer o encontro com descendentes ou parentes ou contraparentes de modernistas históricos e o que acontecerá é que você, um aficionado das artes e, em especial, do que produziu o Modernismo brasileiro verá que sabe mais sobre os parentes do que eles que, por sua vez, ficarão espantados pelo que você sabe. Daí é que, como professor em diversos níveis e em algumas escolas, pude encontrar e conversar com os meninos Krug, portanto, parentes de Anita Malfatti, recebi por uma aluna um recado

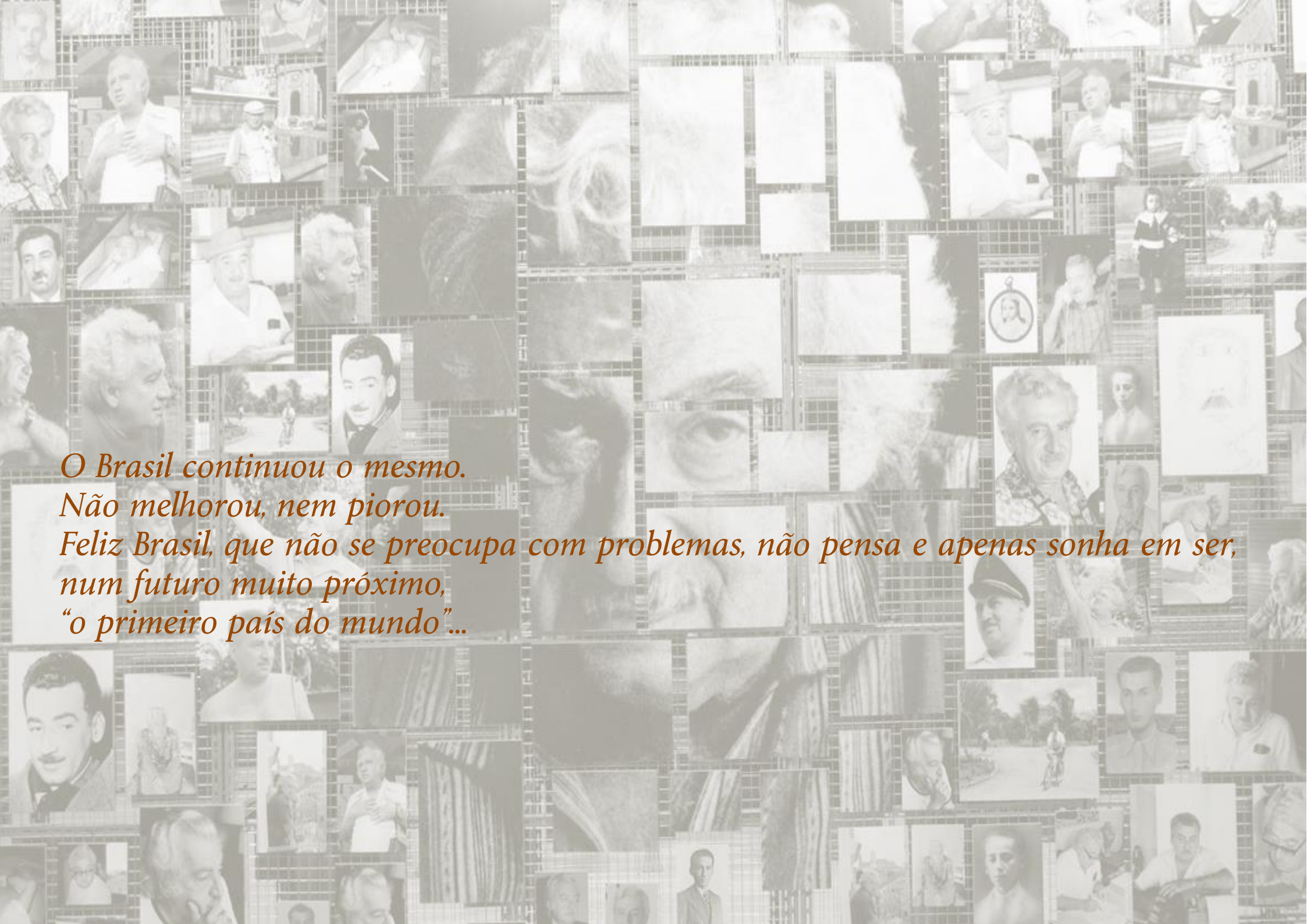
de uma sobrinha neta de Tarsila do Amaral, fui professor de dois Silva Telles, tataranetos de Dona Olívia Guedes Penteado (o MASP possui peças preciosas doadas por sua filha, Dona Carolina da Silva Telles, incluindo uma bela natureza-morta de Fernand Léger, mas a família ainda conserva obras, como ótimas peças de Brecheret), dois Silva Prado, parentes de Paulo Prado, uma neta e um contraparente de Lasar Segall, um neto de Oswald de Andrade, uma sobrinha de Patrícia Galvão, a Pagu, um bisneto de Gregori Warchavchic.

Lá pelos anos 1920, Dona Olívia Guedes Penteado dizia que, quando as vitrines do Mappin Stores começavam a ficar boas, era sinal de que se tinha de retornar a Paris! O Modernismo foi um fenômeno europeu, que se difundiu pelas Américas, que acabaram por se constituir numa espécie de extensão daquela civilização. Coube a São Paulo o papel de centro irradiador do Modernismo no Brasil. (Que imagens da São Paulo dos anos ‘20 teriam guardado, entre outros, Blaise Cendrars e Marinetti?) Este texto termina aqui, porém, poderá ser corrigido e sofrer acréscimos por aqueles que, sabendo mais, ainda tiverem boa-vontade para tanto. O Google auxiliará aqueles que são sedentos de imagens.



PAÍS DO CARNAVAL: instantâneo da vida literária no Brasil modernista

por marcelo magalhães



O Brasil continuou o mesmo.
Não melhorou, nem piorou.
Feliz Brasil, que não se preocupa com problemas, não pensa e apenas sonha em ser,
num futuro muito próximo,
"o primeiro país do mundo"...



O país do carnaval, primeiro romance de Jorge Amado, foi desde o momento de sua publicação considerado uma espécie de retrato do Brasil, do início da década de 1930, que de algum modo testemunhara as transformações do primeiro período modernista. Publicado em 1931, mas escrito ainda no ano anterior, quando o romancista tinha apenas 18 anos, O país do carnaval é de fato documento da vida literária e ideológica brasileira de então. Documento parcial certamente, como não poderia deixar de ser, em que transparecem as dores de duas maioridades, simbólica ou efetivamente compreendidas, a se estabelecer: a do modernismo literário brasileiro e a do próprio autor do romance em questão, o jovem Jorge Amado.

A trajetória de Paulo Rigger, o protagonista do romance do qual falamos, é representativa de um momento sociocultural intensamente crítico (posto em crise), momento em parte determinado pela assimilação de inovações propostas à vida cultural do país pelas ideias modernistas. O "cenário triste" em que transcorre a ação do romance, o Brasil, é o país no qual ainda são debatidas antigas ideias concernentes à nossa formação cultural e étnica, quase todas subsistindo no limiar da exaustão ou do cinismo. Ao lado disso, e com equivalente interesse, é o país em que intelectuais e artistas tentam delinear com maior clareza posicionamentos ideológicos e políticos, tentativa fundamental diante das transformações que o fim da República Velha trazia.

Mais que a análise literária de O país do carnaval ou a lucubração sobre o desenvolvimento artístico de seu autor, que não deixam de ser aspectos de grande interesse e que tangencialmente abordarei, interessará a seguir a compreensão deste romance inaugural de Jorge Amado como representação de elementos essenciais que animavam a vida cultural brasileira na virada de 1920 para 30. Além do romancista baiano e de suas primeiras criaturas romanescas, figuras ilustres terão lugar no instantâneo da vida literária modernista aqui revelado, como Paulo Prado, Oswald de Andrade, Augusto Frederico Schmidt e Mário de Andrade.

LÁ LONGE, O PAÍS DO CARNAVAL

O protagonista de O país do carnaval, Paulo Rigger, volta de Paris, então e tradicionalmente chamada de "umbigo do mundo" (na expressão de Paulo Prado), sem ter encontrado o "sentido da pátria". Caracterizado já no primeiro capítulo do romance, Rigger é apontado como filho de "riquíssimo fazendeiro de cacau no sul do estado da Bahia", tendo seu pai falecido há tempos. Atendendo a um desejo paterno, seguira "para Paris em busca de um anel de bacharel", status almejado como requinte frente ao diploma conquistado em território nacional. Rigger, diletante com o estofo histórico da classe proprietária brasileira, "em Paris, como é natural, fez tudo, menos estudar Direito": é "um blasé, contaminado de toda a literatura de antes da guerra". Segundo o narrador, seu protagonista não fizera "uma base para a sua vida", pois era "muito francês": "Não tinha filosofias e fazia blagues acerca do espírito de seriedade da geração que surgia".

Com esta sucinta apresentação do personagem principal, a partir dos traços riscados pelo jovem romancista, pretendo chamar atenção para o último aspecto relacionado no parágrafo anterior: a oposição entre o "espírito de seriedade da geração que então surgia" e o espírito satírico e cosmopolita (leia-se francófilo) da geração precedente, da qual Paulo Rigger será supostamente exímio exemplar. Quem conhece apenas um bocadinho da história do modernismo, e mais especificamente a caracterização de seus dois tempos – o primeiro, de 1920, caracterizado por seu "projeto estético", e o segundo, da década seguinte, pelo seu "projeto ideológico" –,

reconhecerá certamente os dados desse jogo opositivo, assim como a origem factual do protagonista de O país do carnaval.

"A geração de 22 falou francês e leu os poetas", atestou certa vez o crítico Sérgio Milliet. Tal atestado mais nos induz à consideração de Rigger como exemplar desta "geração de 22", ainda que não saibamos com precisão, pela narrativa romanesca, de suas predileções literárias, e percebamos que algumas de suas posturas ideológicas chocam de frente com o pensamento da ala progressista do modernismo. Sabemos apenas, como já referido acima, que fora ele "contaminado de toda a literatura de antes da guerra", a qual é caracterizada em sequência posterior como uma "literatura de frases".



Ilustração de Tarsila do Amaral para Pau-Brasil, de Oswald de Andrade

Essa "literatura de frases", por sua vez, se contrapõe à literatura da geração posterior à Segunda Guerra, referida como "uma literatura de ideias".

Esta oposição é certamente redutora, mas esteve de fato entre as concepções da jovem geração que começava a se estabelecer em 1930. De um modo geral, o "espírito dos anos 30", segundo Antonio Candido, obstinou-se na busca do conhecimento do que então era chamado de "realidade brasileira", pondo de lado as preocupações com a elaboração formal em literatura, cerne do "projeto estético" da "geração de 22". Candido não deixa de comentar o quanto há de equívoco nesta mentalidade, expressa nas palavras de muitos dos escritores daquele momento. "Chega-se a pensar que para eles não era necessário [...] fundir de maneira válida a 'matéria' com os requisitos da 'fatura', pois esta poderia atrapalhar eventualmente o impacto humano da outra (quando na verdade é a sua condição)" (CANDIDO, 1987, p. 196).

Em carta assinada por Augusto Frederico Schmidt, poeta católico e primeiro editor de Jorge Amado, que serve de prefácio a O país do carnaval, por exemplo, encontramos indícios claros desta percepção. Diz o poeta-editor que o livro do estreante Jorge Amado "deve ser visto de uma maneira diversa da que se olham as obras de ficção", e acrescenta: "É, antes de tudo, um forte documento do que somos hoje, nós, mocidade brasileira" (in AMADO, 2011, p. 9). Ou seja, Schmidt avaliza a noção de que a "matéria" é o aspecto fundamental da produção literária, que deveria buscar de alguma forma maior compreensão da "realidade brasileira", neste caso através do conhecimento do "tédio e do desespero" de

sua mocidade. A elaboração formal, concernente ao que Candido chama de "fatura", é aspecto secundário, já que o romance é, "antes de tudo, um forte documento".

Augusto Frederico Schmidt, nascido no Rio de Janeiro em 1906, foi figura fundamental da vida literária dos anos 1930. Adepto do "catolicismo militante" chefiado por Tristão de Athayde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima), no começo desta década o poeta carioca passa a dirigir a Livraria Católica, onde pouco depois fundaria a Schmidt Editora. O grupo de intelectuais católicos do qual Schmidt fazia parte, e que muitas vezes se reunia em sua editora, formava o pensamento espiritualista de direita, surgido no Brasil com a atuação de Jackson de Figueiredo. Além de editar o primeiro livro de Jorge Amado, o poeta-editor foi responsável pela publicação de escritores essenciais da nossa literatura, como Otávio de Faria, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Vinícius de Moraes e Gilberto Freyre.

Além de comentar aspectos do romance que editava então, Schmidt propõe, ao final de sua carta-prefácio, uma leitura dissidente do movimento modernista. Procurando demarcar a divergência entre as gerações, afirma o poeta-editor: "O movimento modernista iniciado por Graça Aranha, e que Mário de Andrade e outros mais sistematizaram foi o movimento de afirmação do espírito". Diante desta interpretação, recorro novamente aos que sabemos um bocadinho da história do modernismo brasileiro. É certo que Graça Aranha teve nele participação relevante, mas é certo também que o autor de Canaã não pode ser considerado o iniciador do movimento,



Ilustração de Darcy Penteado para edição ilustrada da Livraria Martins Editora. de 1963

sendo “Mário de Andrade e outros mais” apenas sistematizadores. Esta interpretação nos parece equivocada, sintomática do desdém que “o espírito dos anos 30” cultivou em relação aos da “geração de 22”. Mais sintomática ainda do “grupo espiritualista” de então, marcado pelo reacionarismo de direita.

Mas Schmidt não para no ponto em que o deixamos acima, avança um pouco mais na avaliação tendenciosa do movimento modernista, quando afirma: “Mas o movimento morreu e não nos diz hoje mais nada. Era errado desde o início, na direção que tomou” (in AMADO, 2011, p. 12). O caráter negativamente conclusivo da avaliação permite-nos perceber que o equívoco estava realmente na perspectiva de Schmidt, para quem “Cristo é a chave e é a medida”. O espiritualismo católico sustentado pelo grupo que frequentava a Schmidt Editora,

reacionário e direitista, renegava muitas das conquistas culturais do primeiro modernismo, que no entanto não seriam abaladas em sua validade. Estética e ideologicamente conservadores, parece-nos hoje que erro de direção houve na atitude do grupo que formava o chamado "catolicismo militante", incapaz de valorizar certos elementos formadores da cultura brasileira.

Aliás, modernismo e carnaval são postos lado a lado por Otávio de Faria em seu primeiro livro, Machiavel e o Brasil, editado originalmente pela Schmidt Editora no mesmo ano de estreia de Jorge Amado (1931). O livro de Faria é referido por Schmidt em sua carta-prefácio, tomado como "representativo da geração revoltada que vem surgindo". O carnaval, que fora considerado por Oswald de Andrade "o acontecimento religioso da raça" (no "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", publicado em 1924), será tomado por Faria como "uma fuga diante de nós mesmos" (FARIA, 1933, p. 197), e de modo semelhante avalia o movimento modernista. Nem o modernismo nem o carnaval seriam aspectos relevantes da perseguida "realidade brasileira", não representariam o que Otávio de Faria denomina a "busca de brasileiro". O movimento modernista, porque "era importado" e o carnaval, porque era "um caminho de decadência" (idem, p. 200).

Mas o que tudo isso tem que ver com o protagonista de O país do carnaval? Paulo Rigger, "doente de civilização", chega ao Brasil em pleno carnaval. O burburinho acerca dos acontecimentos políticos de 1930 agitam os jornais, assim como os festejos momescos agitam

as ruas do Rio de Janeiro, então capital da República, onde Rigger primeiro aporta em seu retorno de terras europeias. Logo se depara com a sonoridade das marchinhas, que chama ironicamente "a grande música do Brasil", caracterizada pela "barbaria do ritmo". Rigger parece pretender sempre uma asséptica distância da "grande alegria" da multidão em êxtase, ainda que sua alma brasileira pareça tender para a voluptuosidade do delírio coletivo: "Era o Carnaval... Vitória de todo o Instinto, reino da carne...", considera o narrador, em sintonia com a percepção do seu protagonista.

"Sou bem a representação da minha geração", afirma Rigger nas páginas finais do romance. Para o protagonista, assim como para a geração que ele pretende representar, não se confirmava a ideia de que "a alegria é a prova dos nove", como sugeriu Oswald de Andrade (no seu "Manifesto Antropófago", publicado em 1928). Rigger supõe o oposto, em fina sintonia com o pensamento de Otávio de Faria e de Augusto Frederico Schmidt: "Toda geração que inicia uma luta é uma geração que vai sofrer" (in AMADO, 2011, p. 143). Algo que recorda o que Schmidt dissera em sua carta-prefácio, considerando a "ausência de um grande sofrimento" como causa dos sofrimentos dos personagens de O país do carnaval; assim como recorda Otávio de Faria, que na crítica ao carnaval estampada nas páginas de Machiavel e o Brasil apontava para a lição "mais profunda", "a lição do sofrimento" (FARIA, 1933, p. 200).

É sintomática e simbólica, portanto, a frase final do romance que narra a trajetória do protagonista diante do "cenário triste" do Brasil: "Lá longe, desaparecia lentamente o país do Carnaval...".

Paulo Rigger, "tendo há muito perdido o sentido de Deus", caminha para a conversão, marcante também na trajetória de alguns dos intelectuais do "grupo espiritualista" por volta de 30; não tendo encontrado "o sentido da pátria" no próprio país, não o encontraria no "umbigo do mundo", Paris, para onde retorna por fim. "Voltaria a Paris, para esquecer". Qual o sentido possível? Haveria acaso uma revelação em seu caminho? Lá longe...

EXPLICAÇÃO

"Quem me fez assim foi minha gente e minha terra", canta o poeta com um sorriso sardônico por volta de 1930, em poema intitulado "Explicação" (no livro Alguma poesia). Mas a explicação que pretendo comentar aqui não é a do poeta, mas a do jovem romancista Jorge Amado, que antecede sua narrativa ficcional de uma. Espécie de profissão de fé, a "Explicação" do romancista estreante não tem a mesma tonalidade zombeteira da de Carlos Drummond de Andrade. Aliás, pelo contrário, ela é um tanto cinzenta em sua austeridade juvenil, procurando apontar pretensas causas de nossos "males de origem" e estabelecendo significações do próprio enredo romanesco de O país do carnaval.

"Eu ainda sou um que procura...", revela o romancista baiano em um dos passos de sua "Explicação". No mesmo parágrafo, Jorge Amado diz que seu "livro é como o Brasil de hoje": "Sem um princípio filosófico, sem se bater por um partido. Nem comunista, nem fascista. Nem materialista, nem espiritualista.". Tabula rasa, portanto, que no contexto específico do momento já representava

algumas escolhas ou um desejo de superação. Superação das experiências vanguardistas da década de 1920, que algumas vezes se tingiram de tonalidades progressistas ou socialistas, mais acentuadamente no final desta década. Jorge parece querer alargar o caminho para as possibilidades da conversão, declarando sugestivamente ser ainda "um que procura".

Pouco antes, encontramos na "Explicação" a glosa de um mote que naquele momento ainda não caíra em exaustão completa: a discussão em torno de nossa formação étnica, tomada melancolicamente como fatalidade insuperável. "E dessa confusão está saindo uma raça doente e indolente", afirma o romancista, referindo-se ao Norte do Brasil, no entanto qualificada como "terra de promissão". É a mesma ideia que Paulo Rigger faz da formação brasileira, vista sob a perspectiva do chamado "racismo científico", que (de)formara a percepção de muitos dos nossos intérpretes anteriormente. É a má "formação do povo", que se alia a outras causas na cruel manutenção do atraso nacional. Outra dessas causas é a "grandiosidade da natureza", a primeira que encontramos na referida "Explicação": "Diante da grandiosidade da natureza, o brasileiro pensou que isto aqui fosse circo. E virou palhaço...". A natureza, ao contrário do que considerava a mentalidade romântica brasileira, seria fator determinante de um atraso mental praticamente insuperável. Schmidt, o poeta-prefaciador, já referira, antes da explicação do romancista, este aspecto, acusando "a grandeza do território e a ausência de uma raça com nitidez, com marca". Povo sem marca, não seríamos capazes de transformar o país, fazer com que ele deixasse de ser

"um cenário triste". "A culpa é da sombra das bananeiras de meu país", redarguiria irônico o poeta de Alguma poesia.

Jorge Amado diz ainda que seu livro "é um grito", "pedido de socorro" de "uma geração de insatisfeitos", com "veleidades de humanitário". "Cristo disse que se devia amar o próximo", anuncia o romancista, confirmando o canal de contato com o grupo de intelectuais do chamado "grupo espiritualista". E ataca enfim o tom satírico da literatura que se desenvolvera na década modernista de 1920, da qual seria preciso se distanciar: "A sátira, no Brasil, só a praticam os papagaios". Os representantes da geração de 22, que falaram francês e leram os poetas, bem poderiam responder com um verso do poema incidental que abriu esta seção: "Se meu verso não deu certo foi seu ouvido que entortou".

UM POUCO DE LITERATURA

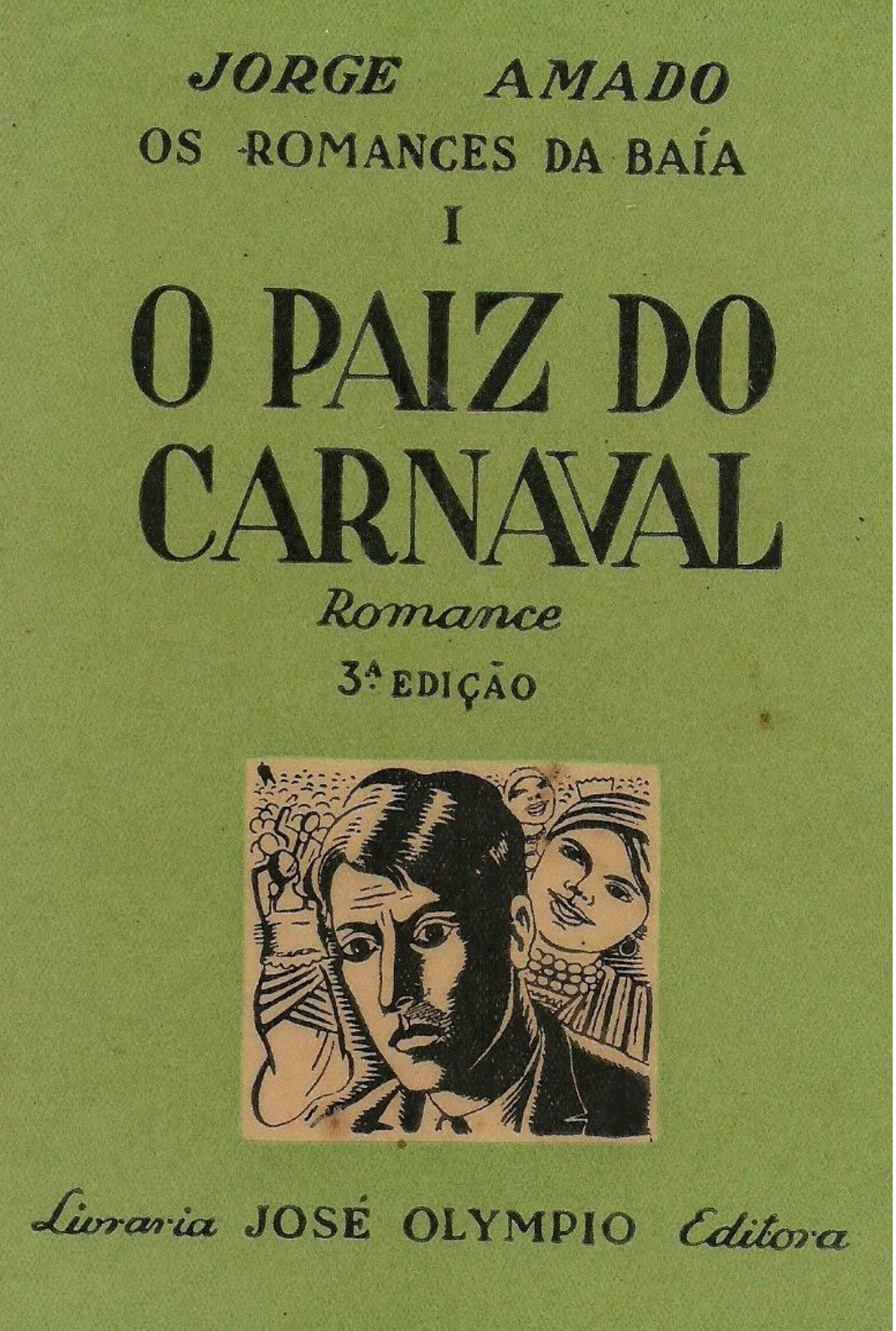
Fazendo a crítica das Memórias sentimentais de João Miramar, de Oswald de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto apontam uma contingência que consideram prejudicial à narrativa: "De vez em quando, um pouco de literatura". E discrimina este "pouco de literatura" em exemplos: "A tarde suicidava-se como Petrônio"; "Paradas casavam Picasso, Satie e João Cocteau" (in HOLANDA, 1996, p. 212). O que os críticos chamam de "um pouco de literatura" é representado pela presença da tradição cultural europeia, clássica ou contemporânea, que

contrasta com o objetivo primordial do personagem oswaldiano, o de "escrever brasileiro".

A narrativa de O país do carnaval traz alguma coisa semelhante a esse "pouco de literatura", mas com significações peculiares. Nas páginas que contam a trajetória de Paulo Rigger, tão diversas das que evocam as peripécias de João Miramar, a ocasional presença de "um pouco de literatura" parece ainda servir a desígnios críticos e reflexivos. Em um dos casos, subentende-se uma visada irônica diante das vanguardas que haviam marcado as artes plásticas europeias; em outro, percebe-se o registro da presença de uma nova linguagem artística, o cinema, que anunciava hábitos novos e costumes postos em desuso.

A primeira porção de "um pouco de literatura" que encontramos em O país do carnaval está no primeiro capítulo, em que Paulo Rigger encontra-se ainda no navio que o leva para o Rio de Janeiro, inicial ponto de desembarque no retorno da Europa. Rigger está no tombadilho, pensando sobre sua trajetória até ali e sobre as implicações de sua volta ao Brasil. A narrativa esclarece nesta altura que seu protagonista "correra toda Paris, dos mais aristocráticos salões aos mais sórdidos cabarés", o que nos faz supor ser ele conhecedor das novidades vanguardistas que no "umbigo do mundo" circulavam. Com "seu olhar cansado", indagava as ondas sobre o sentido de sua vida. "Mas o mar, indiferente, não lhe respondia. O sol que morria desenhava no horizonte paisagens berrantes. O sol foi o primeiro cubista do mundo...".

O trecho, que é pronunciado pela voz do narrador, parece constituir um momento de discurso



indireto livre, ao menos no último período que o compõe. "O sol foi o primeiro cubista do mundo" é frase que pode facilmente ser identificada como blague de Paulo Rigger, este caracterizado mais de uma vez como blagueur (assim como Pedro Ticiano, também personagem fundamental, interlocutor dileto de Rigger). Blague que poderíamos classificar como ironicamente naïf, procurando desbancar os inventores da pintura cubista, simples seguidores da lição do sol, que afinal "desenhava no horizonte paisagens berrantes".

O país do carnaval é composto por 16 capítulos, e é no final do nono que encontramos a segunda porção de "um pouco de literatura", porção esta que também faz convergirem astros do céu e do panorama cultural do início da década de 1930. "O céu cheio de estrelas. A Lua, muito gorda, parecia uma atriz velha

entre girls novas.". Aqui não encontramos o mesmo registro irônico que no primeiro caso, mas tão somente uma referência ao cinema e às suas novíssimas girls, que pareciam impor um novo padrão de beleza feminina, do qual o modernismo literário não deixou de tratar, com as mais diversas intenções.

Para rematar esta seção, um último aspecto relacionado. Trata-se do caráter livresco que se destaca na formação dos personagens que compõe o grupo de interlocutores nacionais de Paulo Rigger, que ele declara serem "os únicos amigos", os únicos que figuram no enredo. No início do décimo segundo capítulo, o protagonista constata: "A vida da gente é unicamente literatura". Essa constatação ecoa no pensamento de Rigger até o final do romance e acentua uma problemática colocada anteriormente: o fato de Rigger, assim como alguns de seus amigos, mostrar-se "contaminado de toda a literatura de antes da guerra", ou seja, por uma "literatura de frases". Caráter livresco que a narrativa pretende impingir aos escritores da geração de 22, que no entanto combateram a formação livresca e que estiveram constantemente "contra o gabinetismo".

Mas seria interessante também apontar algumas dessas referências culturais como elementos característicos da prosa romanesca de Jorge Amado. A música popular, o cinema americano e seus astros, os anúncios de reclame e os cartazes políticos do momento estão presentes em O país do carnaval, como elementos da realidade factual que garantem o colorido pitoresco da narrativa. Esses elementos compuseram cada vez mais o universo amadiano, constando não apenas como conteúdos temáticos, mas também como modelos de linguagem expressiva,

como é o caso do uso da montagem cinematográfica na organização romanesca, perceptíveis principalmente nos livros posteriores a Jubiabá, de 1935.

RIQUEZA E FRAQUEZA

Em artigo escrito no início da década de 1940 sobre o encontro que teve com Jorge Amado, Oswald de Andrade felicitava o romancista baiano por ser "alguém que representava realmente uma geração" (ANDRADE, 1991, p. 56). Não apenas por isso, mas também pelo reconhecimento do ainda jovem romancista, com vinte e poucos anos, diante de Oswald, na época cinquentão e colocado à margem da vida literária brasileira. "Criou-se então a fábula de que eu só fazia piada e irreverência" (idem, p. 55), depunha o velho modernista. E é a matéria dessa fábula que faz de Oswald de Andrade uma figura que provavelmente tenha servido de modelo para algumas das percepções críticas que Jorge Amado expõe em seu primeiro romance, ainda que não seja o principal dentre os possíveis.

Entre os artistas da primeira fila modernista, Oswald de Andrade foi o responsável maior pelos contatos entre os anseios artísticos brasileiros e as inovações das vanguardas europeias, fundamentais para a elaboração do movimento modernista. Foi Oswald, voraz antropófago, quem devorou elementos da revolução artística que abalava a vida cultural europeia e soube, a partir da transformação radical deles, propor uma relação cultural nova, que subvertesse os vínculos de dependência e submissão a modelos metropolitanos. Mas a interpretação desta atividade artística e crítica não foi sempre favorável,



Jorge Amado e
Oswald de Andrade
em comício do PCB, em 1945

tendo sido combatida com virulência por grupos modernistas que acusaram Oswald de estrangeirice, como foi o caso do grupo conhecido como "Verdeamarelismo", depois chamado "Escola da Anta".

O encontro e a amizade entre Jorge Amado e Oswald de Andrade só se deram depois de 1933, quando ambos estavam filiados ao Partido Comunista Brasileiro. A trajetória intelectual de Oswald, no entanto, não tivera sempre a marca deliberada de ideologias de esquerda, tendo ele próprio avaliado sua atuação na década de 1920 como a de um "palhaço de classe", um palhaço da burguesia, com o sadio estofo do que ele chamou de "fundamental anarquismo". A feição boêmia e cosmopolita de sua atuação serviria bem, desta forma, à caricatura de intelectuais modernistas que Jorge Amado esboça nas páginas de seu primeiro romance. Oswald, que já foi caracterizado como um "intelecto formado através dos transatlânticos" (SILVA, 2009, p. 123), certamente emprestou parte de seu figurino aos personagens de O país do carnaval.

Observando a narrativa do jovem estreante em perspectiva mais ampla, é curioso perceber que há indícios de certo revanchismo regional em suas páginas. Voltando ao primeiro capítulo do romance, deparamos com um curioso diálogo entre os ilustres passageiros do transatlântico que se dirige ao Brasil, vindo da Europa. Um dos interlocutores, senador, afirma que "o café continua a dar um lucro fabuloso", e arremata: "É a riqueza de São Paulo e a do Brasil". A senhora do senador então acrescenta: "Mesmo porque o Brasil é São Paulo!". O narrador taxa a nobre senhora de "bairrista de irritar", e ironicamente

põe a dialogar com ela um diplomata baiano, que exalta a Bahia pelos "grandes gênios" que tem, como Rui Barbosa.

A ironia com o grande gênio baiano, Rui Barbosa, que em trecho posterior é considerado sarcasticamente como um dos santos da Bahia, não esconde a indisposição que havia entre os intelectuais "do Norte" diante de um robusto "paulistocentrismo", proporcionado principalmente pela economia cafeeira e sublimado de mil maneiras pelo movimento modernista. A concentração de poder no sudeste deixava os Estados do Norte em situação secundária, e este desconcerto acentuou uma postura crítica dos intelectuais situados fora desse espaço privilegiado. Entre os menos críticos e mais ufanos, porém, Rui Barbosa era ainda motivo de orgulho, no Norte ou no Sudeste.

Mas o que pretendo destacar aqui é justamente o olhar crítico, e algumas vezes ressentido, dos intelectuais e escritores do Norte diante de regiões mais privilegiadas pelo governo central, em momento de vasto rearranjo político e social. Além da percepção reivindicatória de que as condições de desenvolvimento econômico se concentravam, repetindo um injusto esquema histórico, no Sudeste, havia a percepção mais ou menos clara de que o portentoso desenvolvimento econômico (decorrente inicialmente da cultura cafeeira) fora o fundamento necessário do modernismo paulista. Vejamos, como exemplo, um trecho de entrevista de Jorge Amado que toca fundo nesta questão:

[...] o modernismo no Brasil é uma transposição dos movimentos que surgiram na Europa

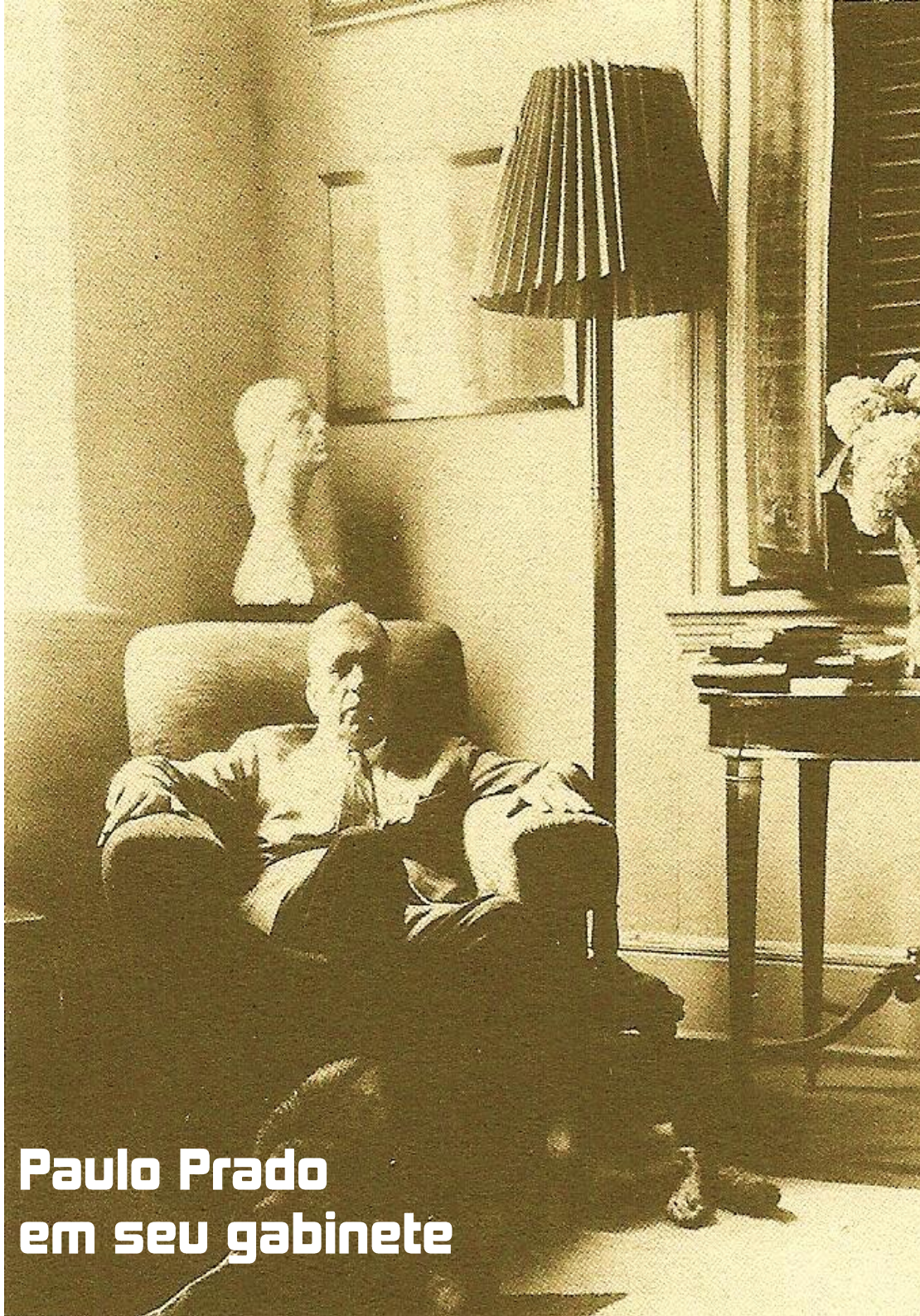
[...] e influenciaram os jovens paulistas da alta burguesia [...] e aqueles que não eram ricos eram protegidos dos ricos, como foi o caso de Mário de Andrade, protegido por aquela riquíssima senhora de São Paulo, Dona Olívia Penteado [...] – foi ela quem o levou para a famosa viagem à Amazônia. O modernismo foi patrocinado por homens ricos de São Paulo, como Paulo Prado, autor de "Retrato do Brasil" (Apud RAILLARD, 1990, p. 59).

Essa percepção crítica não seria refutada pelos principais artistas paulistas. Mário de Andrade diria, duas décadas depois da Semana de Arte Moderna, que "o movimento modernista era nitidamente aristocrático" (ANDRADE, 1964, p. 236). Os salões de Dona Olívia Guedes Penteado e de Paulo Prado, onde se reuniam "os novos de São Paulo", constituíram um espaço de sociabilidade essencial para o movimento. "Paulo Prado, ao mesmo tempo que um dos expoentes da aristocracia intelectual paulista, era uma das figuras principais da nossa aristocracia tradicional" (idem). E é este rico expoente que mais de perto deve ter se fixado como modelo para a elaboração de Paulo Rigger.

Como afirmou Mário de Andrade, "o fautor verdadeiro da Semana de Arte Moderna foi Paulo Prado" (idem, p. 235). O rico proprietário de terras e grande produtor de café patrocinou o evento acontecido em 1922, e era mais que um simples cafeicultor interessado em meetings artísticos. Nascido em 1869, Paulo Prado viveria, a partir de 1890, longas temporadas na Europa, que lhe dariam matéria para sua colaboração inicial na imprensa brasileira (na coluna "Notícias da Europa", do Jornal

do Commercio). Em suas temporadas europeias ou mesmo no Brasil, adquiriu obras de pintores bastante cotados, como Fernand Léger, Picasso, Picabia, Anita Malfatti e Portinari. Em 1924 patrocina a vinda do escritor franco-suiço Blaise Cendrars ao Brasil, ano em que escreve também o prefácio para Pau-Brasil, de Oswald de Andrade.

Estes dados parecem epidérmicos, porém são relevantes para a construção do retrato irônico e caricato que encontramos em O país do carnaval. São dados biográficos que transparecem na feição de Paulo Rigger, e que na figura factual de Paulo Prado compreensivelmente causavam uma apreciação desdenhosa por parte dos jovens escritores do Norte. Eça de Queirós, que Paulo Prado frequentou em Paris, teria chamado o autor do Retrato do Brasil de “uma



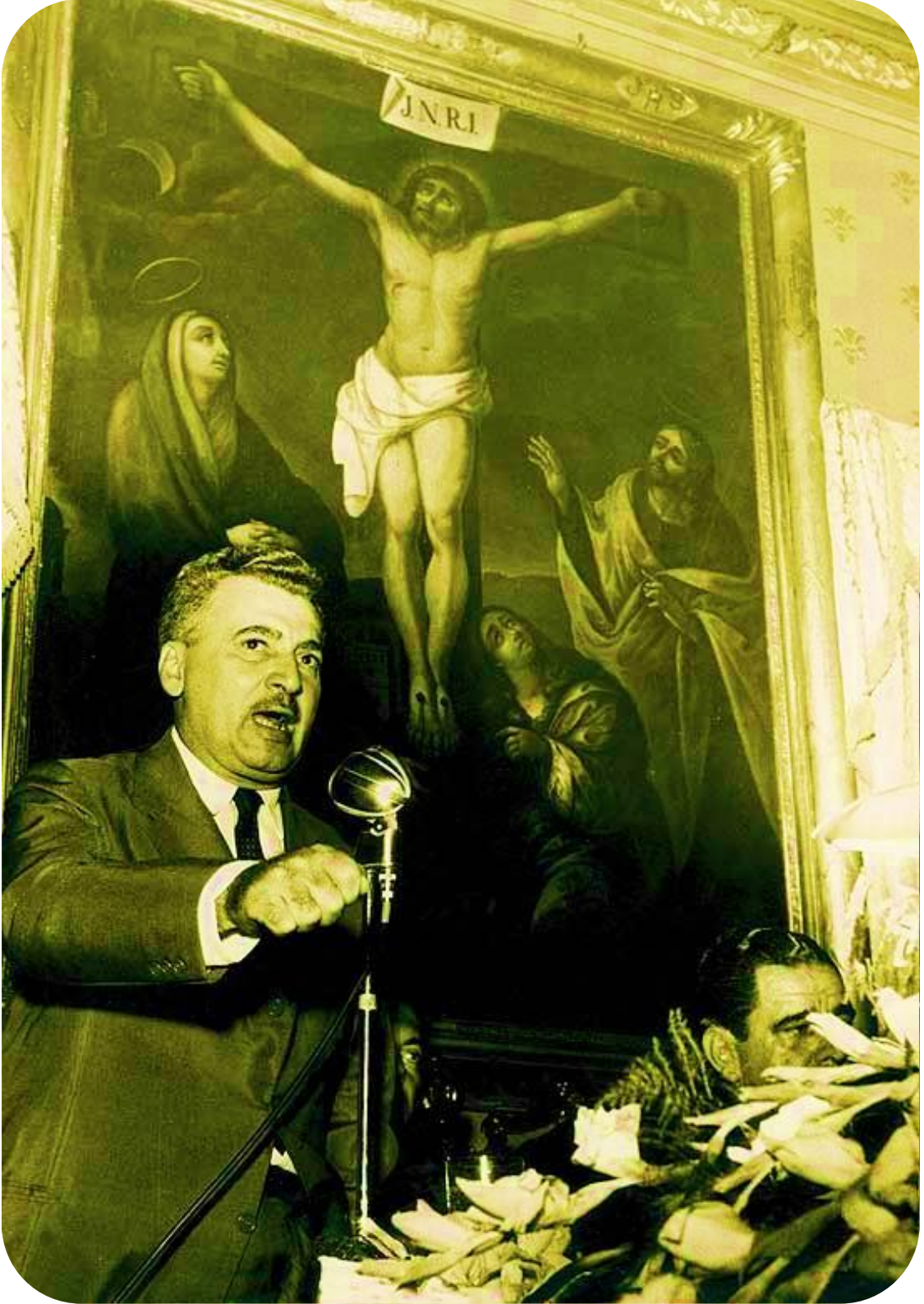
Paulo Prado em seu gabinete

perfeição humana", por sua inteligência e cultura. Para os que reparavam ressabiados para a distante pauliceia modernista, com sua "aristocracia de espírito" lastreada pela fartura financeira e agitada por guinadas culturais, Paulo Prado provavelmente não pudesse deixar de ser identificado como um "doente de civilização".

Aprofundando o confronto de dados assemelhados, chegamos ao mais interessante. Trata-se da convergência de conceitos expressos por Paulo Rigger no romance com as ideias de Paulo Prado estampadas em seu livro mais famoso, o Retrato do Brasil. Por trás desta convergência, é curioso perceber a incidental identificação do jovem Jorge Amado com alguns aspectos desenvolvidos por Prado em seu referido livro. É o caso da frase inicial da "Explicação", apresentada anteriormente, que antecede a narrativa de O país do carnaval: "Diante da grandiosidade da natureza...". No Retrato do Brasil, a frase inicial do livro é a seguinte: "Numa terra radiosa vive um povo triste" (PRADO, 2012, p. 39).

Pelo que foi posto até aqui, creio que a curta extensão das citações não afasta a compreensão da convergência que proponho. O "ensaio sobre a tristeza brasileira" – esse é o subtítulo do Retrato do Brasil –, de Paulo Prado, peca justamente pela condenação de nossa formação étnica como obstáculo decisivo ao nosso desenvolvimento socioeconômico.

Para o ensaísta paulista, o caldeamento racial de que resultou o Brasil teria nos deixado uma maldita herança: a luxúria, a cobiça e a tristeza,



acentuados todos pelo mal do romantismo. E é essa mesma herança que aflige Paulo Rigger e o afasta da possibilidade de encontrar "o sentido da pátria", já que não se identifica com a população de brasileiros, entregues todos aos "pecados" apontados por Paulo Prado, principalmente entregues ao "reino da carne".

"Paulo Prado é o homem mais elegante do Brasil", dizia no começo da década de 1930 um indiscreto admirador. A elegância é também atributo de Paulo Rigger, mas este requinte é corrompido pelos "males de origem" com que se depara em sua terra. "Paulo Rigger não era o mesmo elegante de quando chegara da Europa" (p. 140). Não fizera uso de seu diploma, não exercera seriamente o jornalismo, não aproveitara as possibilidades políticas que seu status social permitia e facilitava. Apenas descobrira em si a iníqua presença daqueles pecados de que fala

Paulo Prado, nos raros momentos em que se sentiu brasileiro: quando sambou certa vez na rua, em meio ao carnaval do Rio, e quando surrou a amante que lhe traíra com um empregado de sua fazenda. Nas páginas de O país do carnaval, portanto, podemos encontrar um rico painel de figuras que compuseram um momento de guinada cultural no Brasil, o início dos nos 1930. Ideias e conceitos que se entrechocaram no período do primeiro modernismo ganham projeções que podem ajudar uma compreensão transversal da definição ideológica do início da Nova República. Ideais frustrados e a manutenção de desigualdades sociais lançam luzes no cenário de então, assim como nos desenvolvimentos posteriores e mesmo contemporâneos. Na esperança de que, ao final desta compreensão, possamos constatar, aliviados, que o Brasil não continuou o mesmo, e nem tampouco se tornou "o primeiro do mundo".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMEIDA, Alfredo W. B. *Jorge Amado*: política e literatura (um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado). Rio de Janeiro: Campus, 1979.

AMADO, Jorge. *O país do carnaval*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

_____. *O país do carnaval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ANDRADE, Mário. "O movimento modernista". In: _____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1964.

ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança*. São Paulo: Globo, 1991.

CANDIDO, Antonio. "A Revolução de 1930 e a cultura". In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

FARIA, Otávio de. *Machiavel e o Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *O Espírito e a Letra*: estudos de crítica literária I. Organização, introdução e notas Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

PRADO, Paulo. "Poesia Pau-Brasil". In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 5ª ed. São Paulo: Globo, 1991.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. 10ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1990.

SILVA, Anderson Pires da. *Mário e Oswald*: uma história privada do modernismo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

ENTREVISTA



NATÉRCIA PONTES

1) Natércia, do que você gosta mais: de escrever ou de observar?
Gosto de observar. Gosto igualmente de quando o texto está pronto. O cansativo é o que fica entre. Sou muito preguiçosa para escrever. Ultimamente minha maior luta tem sido essa: sentar na cadeira e escrever as coisas que eu pensei em escrever.

2) O seu livro foi um sucesso, principalmente em Fortaleza. Como foi saber que o livro havia esgotado em poucos dias?
Esgotou? Não sabia! Me falaram que não encontravam, mas não sabia que tinha esgotado. É claro que fico feliz com uma notícia dessas. Muito!

3) Copacabana Dreams é classificado como ficção. Você se preocupou em deixar evidente uma unidade entre as partes?
Não. Mas minha editora, sim. Arredondamos um bocado no processo de edição – a ideia de repetir personagens foi do Cassiano e do Emílio, por exemplo. De qualquer forma, essa unidade que se formou foi muito natural, impensada. Porque o livro foi todo escrito lá, de uma maneira espontânea, como uma forma de registro.



4) Quem anda por Copacabana? Você gosta de aproximar as vozes dos seus textos com você mesma, a signatária?
Às vezes sim, às vezes não. Depende da lua. Gosto muito de fingir um traço biográfico quando escrevo em primeira pessoa, em um texto que parece biográfico, mas não é. E o contrário também, dar a minha voz a um personagem absurdo em terceira pessoa e ali abrir meu coração. Mas no fundo não controlo isso, o texto vem como ele tem que vir. Agora, quem anda por Copacabana não sei dizer. A signatária está escondida por um par de óculos escuros.

5) Assim como no seu livro 'Az Muleres', em 'Copacabana Dreams' você vai do A ao Z. Isso é reflexo de algo em você ou na consistência de sua escrita?
Não sei responder. Sou metódica, apesar de parecer caótica. Será que isso responde? Mas a decisão do *Copacabana dreams* vir em ordem alfabética foi da minha editora Heloísa. Ela citou um livro do Borges, cujo nome esqueci, como justificativa. Já no *Az Mulerez,* a ordem alfabética fazia parte da ideia e estrutura do livro, só poderia vir em ordem alfabética mesmo. Senão seria outro livro.

6) Antes você não aceitava ser chamada de escritora. E agora, Natércia, você já se dispôs a aceitar a 'coroa' de escritora, que antes lhe era tão distante?
A coroa não. Acho que nunca. Essa é para poucos. Mas aceito dizer que escrevo. É mais verdadeiro. Depois de escrever esse livro, vi que não precisava dos salamaleques todos que julgava associados ao ofício de escritor. Foi muito natural. Tudo pode ser mais simples. É mais saudável pensar assim.



7) O mercado editorial, nessa última década, tem tido uma preocupação em angariar, cada vez mais, lucros através de romances de ficção, tendo como personagens centrais figuras lendárias, pois os leitores mais ávidos são os adolescentes. Como você percebe a ficção brasileira em meio a tudo isso?

Não sei bem o que dizer aqui. Pra mim, não importa o que aconteça, eu acho que sempre haverá coisas boas, novas ou velhas, para se ler na nossa literatura. E na do resto do mundo também. Incluo aqui as sagas místicas de personagens lendários.

8) Ainda há espaço para os livros de contos no Brasil?

Sim. Na minha estante, sobretudo. É engraçado gente que acha o conto menor. Conto é diferente. Um outro caminho.

9) Excluindo as obras da Clarice Lispector, que foram de extrema importância para a sua imagética, como você já declarou, quais outras você tem como influência?

Olha, tudo. Posso responder assim? Juro que não estou sendo preguiçosa. Mas tudo que me passa, seja um filme, um poema, uma frase de um passante perdida na calçada, um programa ruim na TV aberta, uma conversa profunda, uma conversa boba, um macarrão bem feito, um sonho, um cheiro de roupa limpa, um copo sujo de suco, um vídeo de youtube filmado em baixa definição, uma lembrança aleatória, uma peça de teatro ruim — adoro tudo que é ruim — , um mergulho numa piscina gelada, as pestanas lisas do meu sobrinho. Quase tudo me influencia e me dá vontade de escrever.

10) As experiências artísticas que você teve com Simone Barreto contribuíram de que maneira para a sua escrita? Os desenhos do tumblr (http://simonenatercia.tumblr.com/) que vocês partilham geram frutos para além do que é compartilhado lá?

É um projetinho muito querido nosso. Descobrimos que somos muito parecidas, mesmo antes de nos conhecer. Nosso mapa astral é assustadoramente igual. Aí, ficamos amigas. Aí, pensamos nesse projeto. O que eu acho legal dele é pensar que ela escreve desenhando e eu desenho escrevendo. Queremos muito que vire um livro, acho que uma hora ou outra vai virar. Tenho outro projeto bem parecido, com o fotógrafo, também cearense, Marcio Távora. Digo "parecido" porque a ideia parece a mesma, mas o resultado da junção dos textos com as fotografias do Marcio vai para outro lugar.



O olhar de Gagarin

por Marcelo Peloggio

O que é pois a natureza senão aquilo que a todo momento inventamos? Talvez devêssemos considerá-la naquilo que ela mostra ser: a rigor, uma criatura cuja dimensão ampla e profunda deixou de suprimir a nossa; que, encerrada em um quadro geral da linguagem, não diz mais respeito a si mesma, mas tão-somente ao ser do homem no curso de suas realizações. A natureza designará o "lugar" sem identidade; sua antiga soberania agora se dobra, e para sempre, ao ser precário da soberania humana. É porque sua imagem deixou de refletir o espectro de si mesma, e do qual acreditávamos ser o portador, mas que, curiosamente, não nos dizia respeito – sobretudo ao fato de dar guarida ao absoluto e objetivar, assim, de tempos em tempos, as forças centrais do universo. Talvez a natureza se mostre cada vez mais próxima, e deixe que nosso ser compareça mais *soberano* e *natural*. É que a historicizamos de tal modo que precisamos entender em que medida e de que forma ela encarnará – não como um oponente mais forte, ou em toda fenomenologia considerada ("o mundo exterior está adaptado à Mente") –, esse elemento singular mas ao mesmo tempo múltiplo.

Ora, sem relação alguma com seu primeiro limite, a natureza bem poderia sugerir um mundo em desencanto, quer dizer, sem a posse de seus segredos fundamentais[1]. Expulsa de seu domínio, é organizada segundo as regras de uma epistemologia, cedendo lugar aos sistemas e estruturas, aos nomes e suas derivações, dentro do quadro amplo da linguagem. Ela pode indicar, até mesmo, uma nação inteira. Em outro sentido, e igualmente largo, o conhecimento acerca da natureza sugere também polarizações valorativas, mais ou menos explícitas, que giram em torno de um caráter de ameaça, de uma analogia com situações sociais. Indica também a projeção de sentimentos, a formação de uma etimologia da condição humana, de um estado de alma e, em uma

[1] Ver ACOT, Pascal. *História da ecologia*. 2ª ed. Trad. de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Campus, 1990, sobretudo p. 130-2.

perspectiva marcadamente romântica, sua leitura histórica[2].

Os mais variados modos de sentir e pensar o mundo certificam ao homem, na realização global da vida, o estatuto de uma evolução: ou o "aprendizado da humanidade do homem"[3], de que fala Gerd Bornheim. Como em Hegel, poder-se-ia dizer que nossa consciência, aí e então, se "alarga"; que se lhe confere a vontade de "apossar-se" ou mesmo de se "confundir" com o mundo à volta, esclarecendo, portanto, toda a *epistémê*. Assim, a apreensão do real pode dar-se sob duas maneiras: em um primeiro momento, o olhar ocupa-se das notas constitutivas do objeto para, em seguida, cobri-lo de uma ou outra significação (isto é, uma natureza qualquer, referida por uma categoria ou ideia, é objetivada *de direito*); em um segundo momento, o objeto, ao encarnar esse ou aquele conceito, como que se transforma pela segunda vez (ou seja, uma natureza qualquer, modificada em sua estrutura interna e *material* objetivando-se *de fato*). Em verdade, o primeiro movimento já supõe e comanda o segundo, dando a impressão muito viva de que "o espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas"[4]; sucede uma transformação destas mediante uma "construção da consciência", a qual, em seu "duplo", é determinada "sob formas historicamente específicas das relações sociais"[5].

Com efeito, este é um modo entre outros de se representar o real dentro de determinado sistema de pensamento. Na visão metafísica, por exemplo, de um dado objeto, por meio de uma operação do espírito, separamos a *quidditas* (permanente e necessária), cuja imagem mental é expressa em um conceito; em relação ao idealismo lógico, a diferença aparece no grau de determinação da consciência, já que não se trata aí de um "voltar atrás", que, na reflexão ontológica, penetra o "ser tal" das coisas, mas de uma essência autônoma e

[2] HEYNEMANN, Cláudia. *Floresta da Tijuca*: natureza e civilização no Rio de Janeiro – século XIX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995, p. 33.

[3] BORNHEIM, Gerd. O homem não é um ser natural, *Ambiente*. Revista Cetesb de Tecnologia, São Paulo, Secretaria de Estado do Meio Ambiente, v. 4, n. 1, 1990, p. 9.

[4] MEARLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: *Os pensadores*. 2ª ed. Trad. de Marilena de Souza Chauí, Nelson Alfredo Aguilar e Pedro de Souza Moraes. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 91.

[5] THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. Estudos sobre a cultura popular tradicional. Trad. de Rosaura Eichember. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 22.

absoluta, ou seja, de uma Ideia geral que portaríamos sem se ter-lhe a imediata consciência – o que, de acordo com Hartmann, compreenderia o absurdo de um "subjetivismo sem sujeito"[6]. É o que geralmente se verifica nas mais variadas expressões do panteísmo.

É igualmente o caso de situar as próprias coisas no centro de uma divisão arbitrária para a transformação ulterior desta em uma "unidade". Colocada acima mas espargida graças ao ser mesmo das coisas (*natura naturata*), a "ideia das ideias" (*natura naturans*) há de impor à vida a regência de uma "realidade absoluta e incondicionada", posto que se considere a conversão da forma inferior na superior. Assim, por exemplo, na filosofia da natureza de Schelling,

> a coisa singular é apenas um momento daquele ato eterno da transformação da essência na forma; por isso, a forma, como particular, por exemplo como figuração do infinito no finito, é distinguida; mas aquilo que se torna objetivo através dessa forma é somente a própria unidade absoluta[7].

Visão importante, a dissipar a crença geral de que os artistas românticos, em grande parte, ver-se-iam metidos em algum gênero de transcendentalismo: não fariam mais do que ler os símbolos da natureza[8], encarando o fenômeno estético como o "princípio da síntese". Daí que há todo um lado positivo nesta suposição, a revelar-se, principalmente, na continuidade flagrante entre o sujeito e o objeto, ou na rejeição de um Blake à visão mecanicista[9], dado que, em geral, a natureza é representada na convenção romântica como um "todo vivo".

A *Naturphilosophie* de Schelling, ou mesmo a de Steffens, pode ser contestada em seu nascedouro, uma vez que nos é possível sublinhar a presença decisiva de Hölderlin: o caráter ambíguo de sua poesia, ora a manifestar "a comunhão com a natureza", ora a dissociação em relação a esta, em que o Eu vê apontar "o

[6] Cf. BRUGGER, Walter. *Dicionário de filosofia*. 3ª ed. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: EPU, 1977, p. 216.

[7] SCHELLING, Friedrich von. Exposição da ideia universal da filosofia em geral e da filosofia-da-natureza como parte integrante da primeira. In: *Os pensadores*. 2ª ed. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 51.

[8] Ver WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, s/d., p. 154-69 e 189.

[9] *Ibidem*, p. 160.

vazio [...] em consequência da ausência dos deuses"[10].

À falta de uma simbologia propriamente dita, à qual deve o artista romântico aderir por uma imposição da forma, surge a figura de um "sujeito pensante real" e a historicidade que, porventura, venha determinar. Isto é, elidem-se os deuses para que, no domínio mais amplo da vida, reine tão-somente o homem e a sua escritura da história (ou linguagem em devir). Ora, é em função justamente de um pensamento dominante e historicamente considerado – com suas ideias, sua "carapaça de costumes"[11] – que passamos a entrever, aqui e ali, a emergência do "desvio", do "distanciamento", da "reapropriação"[12]. Assim, livrando-se a si mesmo e toda a história de uma fantasia mitológica ou das "estranhas leis de uma dança circular" (Fichte), pode o artista romântico atingir, de pleno direito, "a realidade de seus pensamentos, [para] remodelar o mundo de acordo com [seus] planos, criar livremente algo historicamente novo"[13].

Mas é preciso situar a natureza, aos poucos, no meio de tudo isso.

Em primeiro lugar, com a supressão da *Naturphilosophie*, libera-se o ser poético da condição de títere, pois que devia comunicar, de tempos em tempos, o regime das essências, reduzindo a natureza a um mero "sistema de símbolos" ou "linguagem emblemática"[14]. Sendo assim, a natureza nada ocultará ou exibirá para além de si ou em si própria: doravante, deve assinalar esse ser sem identidade, o qual, em outro tempo e lugar, abrigava, como predicativo que era, um "sentido" *a priori*. Destituída de sua forma primeira, não lhe resta outra coisa senão ver-se lançada em meio à dança das significações: porque, à sombra do grande espelho estilhaçado, suas imagens passam a correr e multiplicar-se

[10] ROSENFELD, Anatol. *Letras germânicas*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 49 e 51.
[11] DUBY, Georges. História social e ideologias das sociedades. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (org.). Trad. de Theo Santiago. *História*: novos problemas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 133.
[12] CHARTIER, Roger. *A história cultural*, entre práticas e representações. Trad. de M. Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand; Lisboa: Difel, 1990, p. 59 e 60.
[13] ARENDT, Hannah. *Rahel Varnhagen*: a vida de uma judia alemã na época do Romantismo. Trad. de Antônio Trânsito e Gernot Kludasc. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 110.
[14] WELLEK, René. *Op. cit.*, p. 166.

ao infinito. A natureza figurará, pois, como esse objeto "necessário" de uma epistemologia, mas também de uma poética nacionalista, e em boa parte de um utilitarismo devastador (neste caso, seu fim industrial, comercial e agrário).

Em segundo lugar, uma vez que escape a um modo de dominação (aquele invisível dos deuses), o mundo físico, em todo o seu conjunto, vê-se colhido por outro (o qual Lyotard reconheceu em uma dimensão *meta* da técnica[15]), ou seja: aquele visível do pensamento instrumental (de uma ciência e de seu saber), e que concerne, em um sentido mais preciso e profundo, ao ser mesmo da linguagem nas suas formas de expressão (as manifestações literárias, por exemplo, para as descrições de um campo mental específico; ou mesmo o absurdo da "ideologia em geral" em Althusser). Com efeito, falamos de uma dominação oferecendo-se antes e depois de toda e qualquer ação do homem sobre a natureza.

Na idade clássica, por exemplo, a vida natural é organizada à base de uma "teoria unitária", subordinando-se o devir a uma lógica da visibilidade e da nomeação. Trata-se de um novo modelo de racionalidade: o da primazia do ser da linguagem esquadrinhando, de forma lisa e fiel, as "superfícies visíveis" do ser vivo. A natureza, em tudo aquilo que designa, recebe a visita de um "olhar minucioso", que descreve a série contínua dos seus elementos, recorta-os no interior de uma representação, "segundo um modo que é evidente e universal", fazendo aparecer-lhes o "nome" em uma taxionomia; e que também deixa reunir

> em uma única e mesma operação o que a linguagem de todos os dias mantém separado: deve, a um tempo, designar muito precisamente todos os seres naturais e situá-los ao mesmo tempo num sistema de identidades e de diferenças que os aproxima e os distingue dos outros [...] deve assegurar, num só movimento, uma *designação* certa e uma *derivação* controlada[16].

[15] Ver LYOTARD, Jean-François. *O inumano*: considerações sobre o tempo. 2ª ed. Trad. de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 17-24.

[16] FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. 6ª ed. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 153 (grifos do autor).

Esta é uma situação que já se armara bem antes e em outro nível. Pode-se aventar, ao menos na Inglaterra, com relação aos escritos morais e teológicos dos séculos XVI e XVII, "que o principal propósito [...] era definir a condição especial do homem e justificar seu domínio sobre as outras criaturas"[17].

Foi mediante esse largo movimento da historicidade, a deixar o mundo em "quadro" a partir de suas propriedades fundamentais, que a linguagem pôde assumir certo caráter de ameaça. É que a designação mesma das coisas não compreende uma totalidade como tal.

Poder-se-ia dizer que se trata de "um signo que procura o seu significado"[18], movimentando todo o universo da enunciação. Falamos mais precisamente do ser do homem; de suas realizações nos setores mais variados da vida social, cultural e política. Isso porque, em cada efeito de sentido doado à existência, a realidade ela mesma converte-se na expressão máxima de uma "hipótese de mundo". Nesse ato linguístico, o signo reinventa toda a cadeia semântica, já que descerra os elementos mágicos de uma estrutura significante, resgatando-os de outro tempo e lugar, de vez que brilhavam retos em uma Idade de Ouro da linguagem. Trata-se, sem mais, de *uma* história a pulular como "origem" de toda palavra, ou seja, em devir. Com o desvanecimento das imagens universais, cuja soberania repousava no coração das estrelas, deve a orfandade do homem, conforme anunciada por Hölderlin, arremeter toda a linguagem para além de si própria. Afinal, *que* é o homem, se este não se encontrar *na*, isto é, ao mesmo tempo contra e a favor da linguagem? Esse incessante deslizar da significação carrega em si uma dimensão trágica, que não passou despercebida aos românticos e a Hölderlin em especial.

Barthes diz, em tom estruturalista, que "o homem não preexiste à linguagem"; que "jamais atingimos um estado em que o homem estivesse separado da linguagem", pois "é a linguagem que ensina a definição do

[17] THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*: mudanças de atitude em relação às plantas e animais, 1500-1800. Trad. de J. R. Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 30.

[18] PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2ª ed. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 114.

homem, não o contrário"[19]. Mesmo quando admitimos dizer o indizível, saltando por sobre o significante "aqui e agora"; mesmo quando a despojamos de todos os seus poderes, em virtude da errância dos signos, nada mais fazemos senão restituir ao ser mesmo da linguagem sua alteridade e soberania. Portanto, a não-significação já é historicidade, e pode ser vista como um "agenciamento de enunciação"[20], ao se nomear e renomear o mundo e a vida.

A tensão entre a significação e a não-significação constitui "promessa de sentido", "experimentação", mediante a qual o signo já é, em toda a sua espessura, uma forma de significar. Mas as coisas não são assim tão simples. A historicização do mundo diz respeito à maneira por que as sociedades, no correr das épocas, tecem a representação do real através de categorias partilhadas. No entanto, convém lembrar que, no seio de toda convenção, divisa-se aquilo que descreve uma curva; que é movediço dentro de um sistema de pensamento próprio; em suma, uma nova maneira de significar, no todo ou em parte, o mundo no vir-a-ser.

Porque em um arranjo cultural o mais fechado, investido de certos dispositivos gerais (religiosos, políticos, econômicos), as opiniões também se dividem. É inevitável: às representações de outro tempo e lugar, agregamos as nossas (valores e expectativas), que correspondem às objetivações de determinado período. O resultado de tudo isso é a revelação de uma nova abordagem da realidade histórica, ou mais especificamente do seu "campo mental", como expressão das condições materiais de uma época e sua cultura. Quer dizer, inventa-se, nos textos, "uma coisa diferente daquilo que era a 'intenção' deles"[21]. De onde se conclui que a produção discursiva, lançando por terra os universais, não pode ser pensada senão em meio a

> condições de enunciação historicamente definíveis. As significações – e não o significado – que poderão ser aceitas por um discurso

[19] BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 31-2.
[20] Ver GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1995, p. 7-37.
[21] CHARTIER, Roger. *Op. cit.*, p. 61.

> dependerão, cada vez, das condições de enunciação em que se materializam [...] um texto poderá comportar ou um significado ou significações variáveis[22].

História é movimento; feito que, se a cultura muda, a simbologia dominante que lhe é aderente também. Assim, tomando-se a realidade material em sua permanente mudança, "o objeto do conhecimento é infinito do ponto de vista das interações e das correlações, portanto, da estrutura das coisas e dos fenômenos [...]"[23]. Daí ter-se a impressão de que se vive para reescrevê-lo: a linguagem radica-se no curso inexorável do devir histórico, a endossar conceitos em função das épocas, da historicidade de um "aqui e agora". Afinal, lemos porque fomos lidos *a priori*; escrevemos como ser da escrita que somos; cumpre, portanto – já que a soberania da linguagem *parece* nos ultrapassar –, voltar o signo contra si mesmo: uma vez mais, reescrever[24]. Infensa à soberania da linguagem, só restaria a do homem desaparecer no tempo.

Quando Simon Schama nos diz que "a paisagem é obra da mente", compondo-se "tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas"[25], sugere que a historicização da natureza dá-se a um modo que é ao mesmo tempo singular e múltiplo. Em sua fenomenologia, o mundo da natureza não traz uma "existência própria e independente", senão dentro de um domínio intelectual; por conseguinte, a autonomia do meio físico só é possível em razão de determinações interiores. Operação "ontológica" à qual, como combinação de imagens de uma experiência estética ampla e profunda, não corresponderá

[22] RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel*: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EdUFF, 1996, p. 36.
[23] SCHAFF, Adam. *História e verdade*. 6ª ed. Trad. de Maria Paula Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 194.
[24] É bastante sugestiva, sob esse ângulo, a sentença de VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Trad. de António José da Silva Moreira. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 292: "A ciência é inacabada porque não totaliza nunca e a história é inacabada porque os seus totais estão sujeitos à revisão por erro ou omissão".
[25] SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 17.
[26] WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*: na história e na literatura. Trad. de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 197.
[27] HÖRDERLIN, Friedrich *Apud* WELLEK, René. *Op. cit.*, p. 193.
[28] DE CERTEAU, Michel. A operação histórica. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (dir.). Trad. de Theo Santiago. *História*: novos problemas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 29 (grifo do autor).

nenhuma linguagem humana, quer dizer, nenhum signo a arrolar por entre "encantadores bosques e prados" com "arvoredos em flor". Diz respeito e tão-somente a uma "natureza", talvez em uma "linguagem verde"[26], acontecendo, tornando-se, sem cessar, no plano geral do devir (ao ver de Hörderlin, as palavras deviam, uma a uma, "brotar como flores"[27]).

Dentro de um vasto campo de significação, uma história será contada. Mais precisamente a de como a natureza se transformou em um "*ambiente* cultural"[28]; de como abrigou no interior de si mesma, indistintamente, as "técnicas" de uma ou outra "prática". Pois que a transformação da técnica no centro de uma prática suprime "a dicotomia que opõe o *natural* ao *social*", de modo que impere, por contrapartida, "a conexão entre uma socialização da natureza e uma 'naturalização' (ou uma materialização) das relações sociais"[29].

Confundindo-se, pois, "com a história de sua circulação"[30], a realidade natural muda-se em *texto*: em "produto do desejo da cultura"[31]. Daí que devemos encará-la em si mesma quando engendrada pela história, isto é, à medida que uma prática demasiado específica a transforma, em todo o seu ser, em um bem prático ou de cunho espiritual. Com isso, ampliam-se lhe as fronteiras: mediante a ciência, a literatura, a religião, a ecologia política etc.

O conhecimento possível sobre a natureza estabelece, portanto, uma interpretação circunstancial, que corresponde, em seu conjunto, a crenças e práticas de uma dada formação histórica. Ele nos envia a um movimento de "naturalização" do pensamento, fazendo baixar os valores da cultura sobre o meio ambiente (sua "domesticidade"). As opiniões se multiplicam. No julgamento de Norbert Elias, por exemplo, "o mais importante para os homens são os

[29] *Ibidem* (grifos do autor).

[30] RIBEIRO, Luis Filipe. *Geometrias do imaginário*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1999, p. 124.
[31] SCHAMA, Simon. *Op. cit.*, p. 17 e 23.
[32] ELIAS, Norbert. *A condição humana*. Trad. de Manuel Loureiro. Rio de Janeiro: Bertrand; Lisboa: Difel, 1991, p. 16-7.
[33] Cf. WELLEK, René. *Op. cit.*, p. 154.
[34] WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.*, p. 76.
[35] THOMAS, Keith. *Op. cit.*, p. 337.

próprios homens"[32]; Vigny não pensa diferente; para ele, a natureza não passa de uma criatura "morta, silenciosa e até mesmo hostil ao homem"[33]; concepção que é também a do século XVII – mais precisamente a do antibucolismo inglês, mostrado em toda a sua grosseria por Raymond Williams[34]. Mas há outro teor habitando as sensibilidades: seja ele expresso através de um ecologismo radical, encarnando o "sapário" do reverendo Hill[35], seja mediante o Deus-natureza de Schelling e Steffens, bem como o "contrato natural" de Michel Serres:

> Volta à natureza! Isto significa: ao contrato exclusivamente social juntar o estabelecimento de um contrato natural de simbiose e de reciprocidade onde a nossa relação com as coisas deixaria domínio e posse pela escuta admirativa, pela reciprocidade, pela contemplação e pelo respeito, onde o conhecimento não mais suporia a propriedade nem a ação a dominação, nem estas os seus resultados ou condições estercorárias[36].

E há um propósito em tudo isso: o de mostrar que a natureza, quer em sua relativa autonomia, quer em um sentido muitíssimo amplo, não faz outra coisa senão filiar-nos à esfera superior da civilização.

[36] SERRES, Michel. *O contrato natural*. Trad. de Beatriz Sidoux. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 51 e segs.

FITA E REDINHA

por Luis Maffei

Ele pensou, antes de entrar na padaria que fica quase em frente ao shopping Carioca, que haveria lá dentro diversas coisinhas livres de lactose, perguntou à sua mulher, que parava o carro onde ficaria esperando, era domingo, o que deveria trazer a ela, e ela respondeu, o que ele julgasse mais adequado, ele pensou, antes de deixar o carro e entrar na padaria, que tinha perfeita capacidade de atender à solicitação, sobravam-lhe capacidade de juízo e senso de adequação, isso era mais ou menos como aprender as regras de um jogo depois do jogo começado, ele costumava começar jogos que desconhecia sem fazer questão de assimilar as regras pois tinha grande dificuldade, não sabia se com as explicações, se com a teoria vazia de teoria, ele pensou que, ao deparar as paisagens da padaria onde visse guloseimas em desfile, julgaria a ausência de lactose, sua própria vontade e a da mulher, que esperaria no carro de rádio ligado e telefone ao ouvido, e faria escolhas acertadas, sua mulher lhe dissera estar sentindo um pressentimento horrível acerca da viagem que ela faria horas depois, não se sabia ainda mas ele voltaria ileso, o que não deixava de ser bastante previsível, ele pensou que era domingo, saiu do carro, fechou a porta e entrou naquela padaria da Vila da Penha sentindo alguma fome e supondo estar num estabelecimento ajustado a quem precisava comer sem demora, preferencialmente no carro já em começo de movimento, portanto a escolha havia de ser rápida, ele passou os olhos pelo recipiente grande e envidraçado que mostrava comidinhas divididas, grosso modo, em três compartimentos, salgados, pães recheados e docinhos, ele pensou que os quibes, ainda que fritos, eram aceitáveis, pois não levavam leite em seu preparo, notou que os salgadinhos, os pães recheados e os doces eram pequeninos, e notou, acima do recipiente com porta de vidro, pequenos pratos retangulares de material mais resistente que papel,

perto dele um diálogo de bairro, era domingo, uma funcionária da padaria perguntou se era menino ou menina a uma mulher que estava às costas do homem, ele se virou e viu uma grávida acompanhada de marido e filho crescidinho, quatro ou cinco anos, e ela respondeu que ainda não sabiam, sorrindo, e a funcionária, sorrindo mais, desejou flagrantemente que fosse um menino, a fim de que um irmão fosse companhia para o outro, amigos próximos haviam de ser, e o homem se surpreendeu sem surpresa pois a pergunta da atendente, seguida da visão de uma família composta provisoriamente por mãe, pai e filho, levou-o a prever um desejo que lhe parecia óbvio, o de que a expectativa embalasse uma menina para o quadro ficar pleno de um casalzinho de irmãos, ele pensou, com aquele mínimo susto desassombrado, que o augúrio ou o anseio, superficial, claro, como uma conversa entre conhecidos numa padaria de esquina e bairro, e toda padaria é de bairro, era dele, ele é que talvez previsse uma menina naquela família que se mostrava justa a um colóquio breve na padaria, eram mais ou menos como um jogo novo para ele aqueles minutos, a regra agora descoberta era o papel generosamente central desempenhado pela funcionária cujo uniforme, então ele reparou, exibia a logomarca do comércio, ele se voltou àquela mulher e perguntou se podia misturar no pratinho coisas oriundas dos três gêneros que o forno vítreo oferecia à vista, ela sorriu como sorrira ao casal engravidado e disse que sim com um sim largo e acolhedor, fez mais sentido que nunca para o homem estar ali, uma criatura humana sorrindo e dizendo farto sim, ela também disse que pesaria o pratinho na balança, ele pensou que algum jogo podia ser jogado naquela padaria, um sim, pratinho e produtos sem lactose para sua mulher que esperava no carro, tivera terrível e trágica intuição e apostara na capacidade de juízo e adequação do homem que não morreria, sequer sofreria um acidente na viagem, isso naquele momento, ele pensou, a confiança da sua mulher soava como um gesto original de amor, um intenso possível, uma doação, e julgar passava então pela aliança com a funcionária que tinha a coragem de dizer sim tão gordamente, ele viu, em outro recipiente, prateado e exclusivo

para pães franceses e análogos, uma espécie de broa que evidentemente não era broa mas semelhante, e perguntou à atendente se aquilo levava leite, e ela, não menos aberta e mais que nunca sábia, disse que não sabia e encaminhou a pergunta a uma colega, e a colega, também incerta e sabida, apenas intuía que sim mas, disse, iria consultar o padeiro, voz, no caso, a mais autorizada, o que o homem indicou ser desnecessário pois sua mulher gosta de pão francês o bastante para que um ou dois deles, além dos minúsculos quibes, a satisfizesse, e a funcionária aliada no jogo ainda em fase de aprendizagem perguntou o porquê da fuga ao leite, e ele respondeu que sua mulher tinha, suspeitava a nutricionista que a vinha acompanhando, suave mas concreta intolerância a lactose, coisa que a levava a pequenos mas desagradáveis eventos alérgicos, e a comerciária ampliou ainda mais as bordas daquela tarde, era domingo, havia portanto muitas franjas, ao se ver em aliança com quem se encontra interditado a leite, queijo, manteiga etc. e enviar pelo freguês um abraço àquela desconhecida e próxima mulher, desconhecida e próxima como muitas mulheres e homens, como homens e mulheres capazes de comer e não comer guloseimas com lactose, de esperar o companheiro aproveitando os minutos para falar ao telefone envolta pelo ar condicionado do carro com o rádio ligado, sabendo que o homem seria a razão de os aparelhos calarem quando voltasse, a fim de reunir mais de um impedimento para solidão fugaz, e não sabendo ainda, viria a saber com um espanto cheio de simplicidade, que era abraçada por uma desconhecida corajosa de sim, abraço e augúrio, era domingo, o homem agradeceu, pôde sorrir e dirigiu-se, com já apreçadas embalagens, uma com quibes, minicroissant recheado e docinho de coco, outra com dois pães franceses, ao caixa com jovens e máquinas registradoras sem que houvesse vidro a apartá-las, onde esperou que se concluísse pagamento que o pai de menino grandezinho e bebê vindouro efetuava, enquanto a mãe recolhia o último produto esquecido mas recuperado na memória justo no minuto de se concluir a passagem daquela gente pela padaria, uma das moças do caixa perguntou se seria

dinheiro ou cartão, o homem disse: cartão, e esperaram os dois, além do menino de quatro ou cinco anos, o reaparecimento de mulher e barriga com mercadoria final em mão, a transação foi feita e ele enfim se aproximou do caixa com seus dois pacotinhos, nesse momento as duas jovens que exerciam a função de receber os pagamentos conversavam sobre vantagens e malefícios do uso de fita ou redinha nos cabelos, já que alguma ferramenta higiênica na cabeça era bem-vinda, ele pensou que seria adequado levar para o carro um guardanapo, pois o minicroissant e a doce empadinha de coco poderiam engordurar-lhe as mãos, pediu o papel a uma das jovens funcionárias supondo que aquele talvez não fosse o lugar certo de obter o que recém-quisera, mas ela, sem qualquer estranhamento, solicitou à colega um guardanapo e passou uma caixinha cheia de tênues folhas ao homem, que dali retirou uma e guardou-a numa das embalagens que levava, elas jamais deixaram de conversar sobre benefícios e contratempos do uso de fita ou redinha no cabelo, ele pensou que o assunto tinha um peso evidente de realidade e ao mesmo tempo algo de uma permeabilidade indispensável para as coisas fazerem algum sentido, a fome, a paragem na padaria, a tarde, o gesto amoroso, uma visível sequência em sim, sorrisos, sabedoria, crianças crescidas e nascituros, o filho de quase dois anos que ficaria umas poucas horas em casa de uma velha tia da mulher enquanto ela e ele teriam de cumprir um compromisso profissional agradável, a dificuldade dela com leite, a dificuldade dele em esculpir com a matéria grossa demais ou de menos do mundo, sendo uma faina deixar de olhá-la nos olhos ainda que por meros átimos, a saciedade à vista, o domingo, o calor tresloucado na Vila da Penha, ele pensou, as jovens continuavam a ponderar acerca do uso de fita ou redinha, ambas com cabelos longos o bastante para que o tema tivesse comprimento e alguma urgência, existia o problema e sua discussão, os cabelos havia e as jovens, e ele considerou as aparências de ambas prevendo seus cabelos presos de um modo ou de outro, não era uma ilusão ou um anteparo, ele não pensou se era um mecanismo semelhante que levava sua mulher a ligar o rádio do carro enquanto o esperava porque ainda não

sabia que ela, naquele instante, repetia a estratégia, caso soubesse poderia cogitar imitação involuntária mas logo depois descartaria a conjectura, a fita e a redinha, mais ainda ditas por aquelas funcionárias de padaria, eram um atalho de língua e cabelo para que existisse fita, redinha, cabelos, aliança e festa, ele pensou que o fim do ano se aproximava e trazia consigo hipóteses de encontros celebrantes, ocasiões desse tipo podem ser forçadas, até constrangedoras, mas ele pensou em reuniões cheias de um calor entre o primaveril e o estival de trópico, em que as criaturas pudessem fazer uma para as outras mais ou menos o mesmo sentido que se jogou naqueles minutos na padaria entre o homem e a funcionária que interrogou a gravidez de uma mãe e enviou abraço a outra, sem saber que esta era também dona de maternidade própria, entre ela e alimentos sortidos em embalagem pesada na balança, entre as caixas e a tensão brandamente dialética entre fita e redinha, ele pensou que fita e redinha, ditas por aquelas mulheres que usariam fita ou redinha, possibilitaram o vindouro fim de ano com quentes encontros entre pessoas que conhecem fita e redinha, ainda que não as usem, era domingo, ele saiu da padaria, voltou ao carro, esperou o término do telefonema em que sua mulher estava metida, abriu os pacotes que trazia e começou a distribuir os alimentos em divisão entre a mulher e ele, ela desligou o rádio e ele pensou que de fato havia adequação naquela ceia rápida e improvisada a meio de caminho rumo a uma prazerosa obrigação de trabalho que dizia respeito a ambos, em nada análoga à coincidência de ter visto uma caminhonete cheia de flores justo enquanto sua mulher falava no pressentimento lúgubre, ele voltaria são e salvo no dia seguinte, mas adequação, escolha genuína, ar condicionado, jogo em aprendizagem, enquanto entregava a ela o abraço enviado pela funcionária compadecida de uma discretamente noticiada intolerância a lactose.

Fragmentos Líricos
Safo de Lesbos
Tradução de Robert de Bröse





FRAGMENTOS LÍRICOS
SAFO DE LESBOS

Lésbia da cidade de Eresso e poeta lírica, Safo nasceu na 42ª Olimpíada **OS AUTORES:** "Safo: filha, segundo alguns, de Simão ou de Eumeno ou de Eríguios; segundo outros, de Écrito, ou de Semo, ou de Camão, ou de Etarco ou de Escamandrônimo. Sua mãe foi Cleis., quando Alceu, Estesícoro e Pítaco ainda eram vivos. Teve três irmãos, Lárico, Cáraxo e Eurígio. Casou-se com um varão riquíssimo chamado Cercila, um comerciante de Andros, e dele teve uma filha chamada Cleis. Teve três companheiras e amigas, Átis, Telesipa e Mégara, e foi acusada de manter uma amizade vergonhosa com elas. Suas discípulas foram Anágora de Mileto, Gonguila de Cólofão e Eunica de Salamina. Safo escreveu nove livros de poesia e inventou o plectro. Ela também escreveu epigramas, elegias, jambos e canções solo." (Verbete do *Suda* Σ 107, ed. Adler).

O TRADUTOR: Robert de Brose é professor assistente de língua e literatura grega da Universidade Federal do Ceará (Campus de Fortaleza) e mestre em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo com a dissertação *Os Fragmentos Atenienses de Simônides: um estudo das fontes epigráficas anteriores a 480 a.C.* Nessa mesma instituição desenvolve, atualmente, pesquisa em lírica grega arcaica como candidato a doutor no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, com tese sobre as odes sicilianas de Píndaro. Tem interesse na pesquisa em língua e literatura greco-latina e na linguística e poética do protoindo-europeu.

Fragmento 1 Campbell

πο]ικιλόθρο[ν' ἀθανάτἈφρόδιτα,
παῖ] Δ[ί]ος δολ[όπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ'] ἄσαισι [μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότν]ια, θῦ[μον,

ἀλλ]ὰ τυίδ' ἔλ[θ', αἴ ποτα κἀτέρωτα
τὰ]ς ἔμας αὔ[δας ἀίοισα πήλοι
ἔκ]λυες, πάτρο[ς δὲ δόμον λίποισα
χ]ρύσιον ἦλθ[ες

ἄρ]μ' ὑπασδε[ύξαισα· κάλοι δέ σ' ἆγον
ὤ]κεες στροῦ[θοι περὶ γᾶς μελαίνας
πύ]κνα δίν[νεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνωἴθε-
]ρο]ς διὰ μέσσω·

αἶ]ψα δ' ἐξίκο[ντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,
μειδιαί[σαισ' ἀθανάτωι προσώπωι
ἤ]ρε' ὄττ[ι δηῦτε πέπονθα κὤττι
δη]ῦτε κ[άλ]η[μμι

κ]ὤττι [μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μ]αινόλαι [θύμωι· τίνα δηῦτε πείθω
.].σάγην [ἐς ϝὰν φιλότατα; τίς σ', ὦ
Ψά]πφ', [ἀδικήει;

κα]ὶ γ[ὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,
<αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,>
<αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει>
<κωὐκ ἐθέλοισα.>

‹ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον>
‹ἐκ μερίμναν, ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι>
<θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὔτα>
‹σύμμαχος ἔσσο.›

Fragmento 1 Campbell

Do trono multicolorido, imortal Afrodita
filha de Zeus, arditramante, eu te imploro
nem com ânsias, nem com dores domes, Senhora, meu coração

mas acá vem, se outrora' inda outra vez,
quando minha voz, discernindo ao longe,
escutavas e, do pai deixando a áurea morada, chegavas,

o carros após jungires. Belos te conduziam
rápidos pardais em torno à terra negra
cerradas asas batendo desde o vão do empíreo firmamento.

Pronto chegaram. Tu, ó bem-aventurada,
após sorrir com teu imortal semblante
perguntavas o que de novo sofro, por que de novo clamo,

e o que eu mais desejo que me aconteça
com meu cor sandeu: "quem agora persuado
que te aceite de volta em seu amor? quem, Safo, te maltrata?

Pois se agora foge, pronto caçará;
se os presentes não aceita, dá-los-á;
e se não ama, pronto amará, mesmo que obrigada".

Vem a mim também agora, e o aperto alivia
do meu peito, tudo que para mim cumprir
o cor almeja, cumprido esteja. Sê tu mesma minha aliada.

Fr. 16 Campbell

ο]ἱ μὲν ἰππήων στρότον οἱ δὲ πέσδων
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ὶ] γᾶν μέλαι[ν]αν
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται·

πά]γχυ δ' εὔμαρες σύνετον πόησαι
π]άντι τ[ο]ῦτ', ἀ γὰρ πόλυ περσκέθοισα
κάλλος [ἀνθ]ρώπων Ἐλένα [τὸ]ν ἄνδρα
[]τὸν [πανάρ]ιστον

καλλ[ίποι]σ' ἔβα 'ς Τροΐαν πλέοι[σα
κωὐδ[ὲ πα]ῖδος οὐδὲ φίλων το[κ]ήων
πά[μπαν] ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' ἄϋταν
[ ]σαν

[ ]αμπτον γὰρ [
[ ]...κούφως τ[ ]οησ[.]ν
..]με νῦν Ἀνακτορί[ας ὀ]νέμναι-
σ' οὐ] παρεοίσας,

τᾶ]ς <κ>ε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κἀμάρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἢ τὰ Λύδων ἄρματα κἀν ὅπλοισι
[πεσδομ]άχεντας.

Fr. 16 Campbell

Esses, uma cavalaria; aqueles, infantes;
outros, navios, o que sobre a terra negra
dizem ser o mais belo. Mas eu digo: é aquele a quem se ama,

e é fácil fazê-lo completamente inteligível
a todos, porque aquela que muito excele
em beleza os humanos, Helena, ao varão, ao nobilíssimo

abandonou e foi-se, para Tróia navegando,
e nem da filha e nem de amados pais nada
se lembra, mas, [ardendo], a arrasta [o amor(?)] [...]

[ced]eu portanto [em seu coração],
[facilmente] [lhe conduz a nau ligeira]
(ela), agora, (fez-)me lembrar de Anactória, que não está aqui,

preferiria seu adorável caminhar
e o lampejo de sua face contemplar
que as carruagens lídias e, em armas, infantes combatentes.

Fr. 31 Campbell

φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν
ἔμμεν' ὤνηρ, ὄττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἆδυ φωνεί-
σας ὐπακούει

καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,
ὠς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὤς με φώναι-
σ' οὐδ' ἒν ἔτ' εἴκει,

ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα †ἔαγε λέπτον
δ' αὔτικα χρῶι πῦρ ὐπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἒν ὄρημμ', ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,

κὰδ δε μ' ἴδρως κακχέεται τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὔτ[αι

ἀλλὰ πὰν τόλματον ἐπεὶ †καὶ πένητα†

Fr. 31 Campbell

Parece-me aquele igual aos deuses
ser, o varão que oposto a ti se senta
e pode, de perto, teu falar mansinho ouvir com atenção

e teu riso voluptuoso; pois isto, eu juro,
fez-me o coração no peito tremular;
pois basta qu'eu te encare que falar não mais consigo,

mas inerte queda-se-me a língua, lépido
sob a pele súbito um fogo me percorre
com os olhos nada vejo, zunzunam-me os ouvidos,

frio suor escorre cima à baixo e um tremor
me assola inteira, mais branca que uma folha
estou, para morrer pouco falta, pareço a mim mesma

mas tudo é suportável, ainda um pobre (...)

Fr. 58 Voigt

Ὑμμες πεδὰ Μοίσαν ἰοκόλπων κάλα δῶρα, παῖδες
σπουδάσδετε καὶ τὰν φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν

ἔμοὶ δ᾽ἄπαλον πρίν ποτ᾽ ἔοντα χρόα γῆρας ἤδη
ἐπέλλαβε λεῦκαι δ᾽ἐγένοντο τρίχες ἐκ μελαίναν·

βάρυς δὲ μ᾽ ὀθῦμος πεπόηται, γόνα δ᾽οὐ φέροισι,
τὰ δή ποτα λαίψηρ᾽ἔον ὄρχησθ᾽ ἴσα νεβρίοισι.·

τὰ μὲν στεναχίσδω θαμέως· ἀλλὰ τί κεν ποείην;
ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ᾽ οὐ δύνατον γένεσθαι·

καὶ γὰρ ποτα Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων
ἔρωι φ . . αδεισαν βάμεν εἴς ἔσχατα γᾶς φέροισαν,

ἔοντα κάλον καὶ νέον, ἀλλ᾽ αὖτον ὕμως ἔμαπψε
χρόνωι πόλιον γῆρας, ἔχοντ᾽ ἀθανάταν ἄκοιτιν.

Fr. 58 Voigt

Sede diligentes, meninas, com os belos dons das Musas
de perfumado seio e co'a aguda lira, amiga de cantilenas.

Eis que minha pele, que outrora já foi macia, a velhice
recobriu e, de negros, brancos tornaram-se meus cabelos.

Fez-se pesado o meu ânimo, as pernas não me sustêm,
elas que ligeiras foram na dança, como a das gazelas.

Dessas coisas muito amiúde me lamento, mas o que fazer?
um homem que não envelheça, tal não é possível que exista:

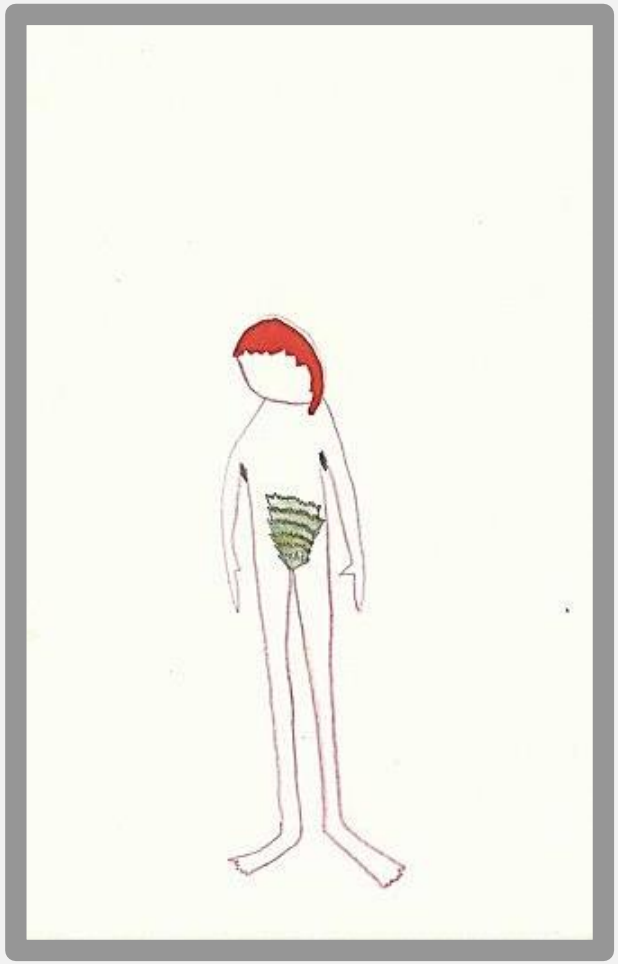
Certa vez, dizem, a Aurora de róseos braços, louca de amor,
foi-se embora aos confins do mundo, Titono carregando,

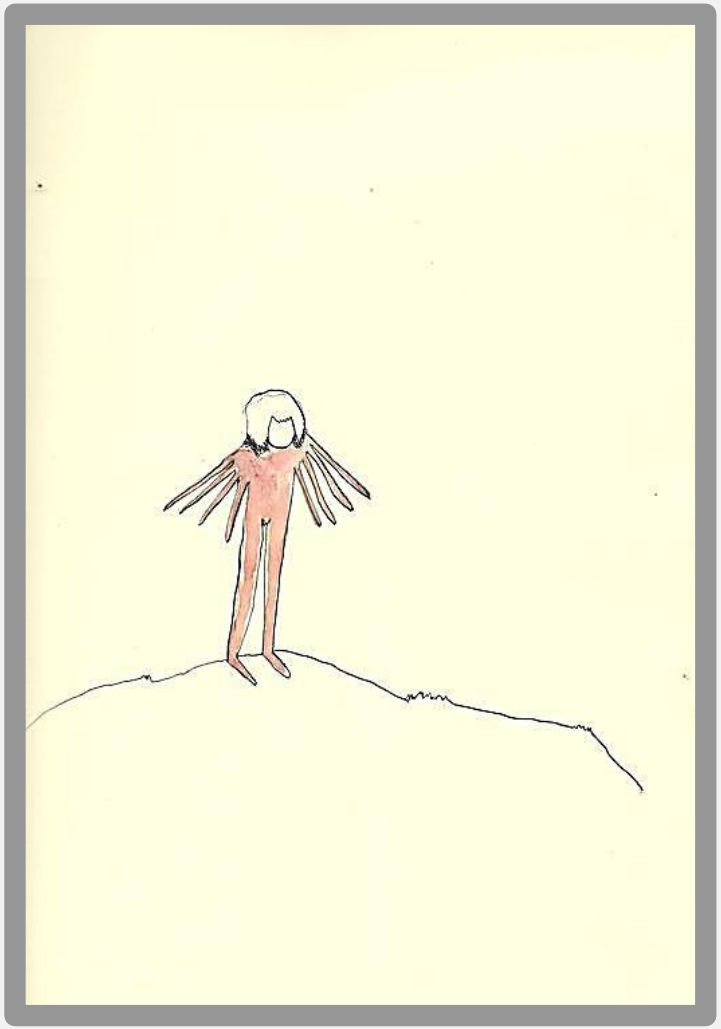
que era então belo e jovem. Mas mesmo assim a ele, consorte
de uma deusa imortal, em tempo, subjugou a cinzenta velhice.

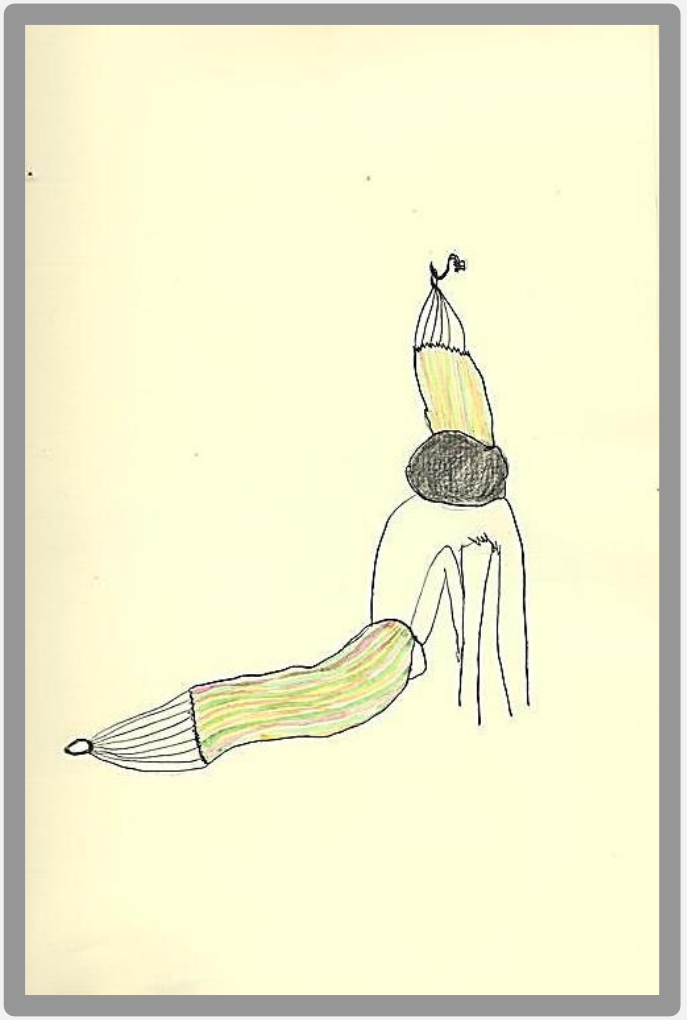
desenhos

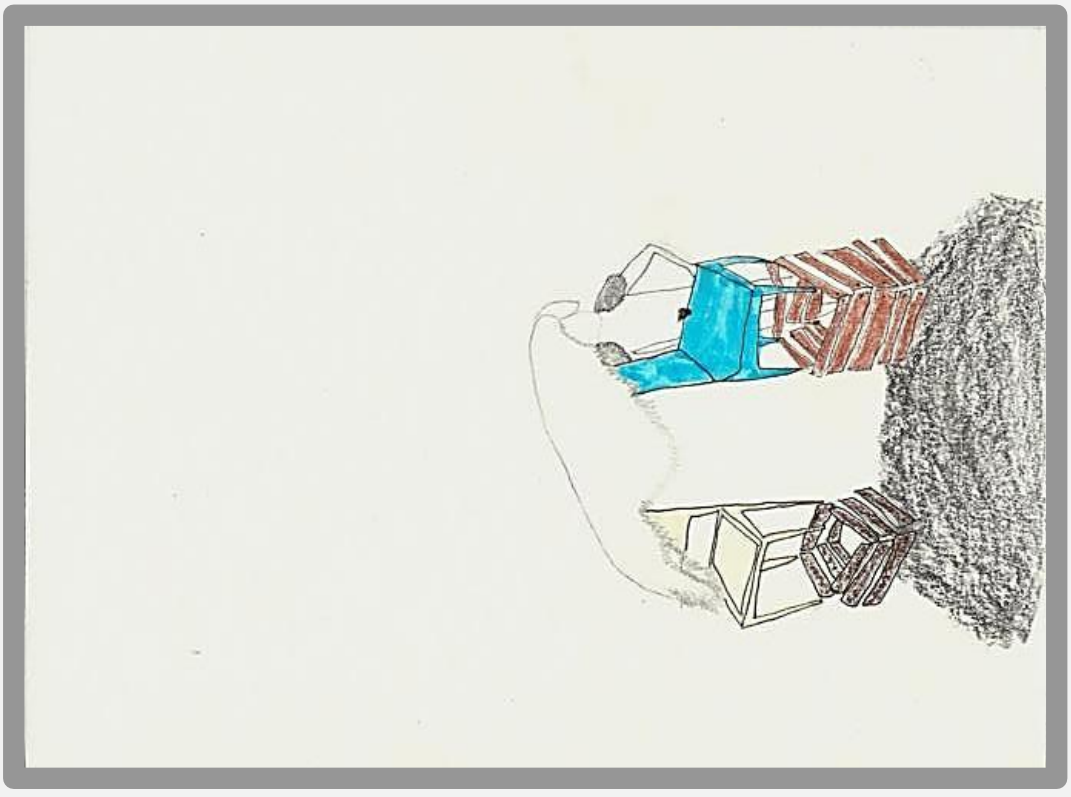
simone barreto

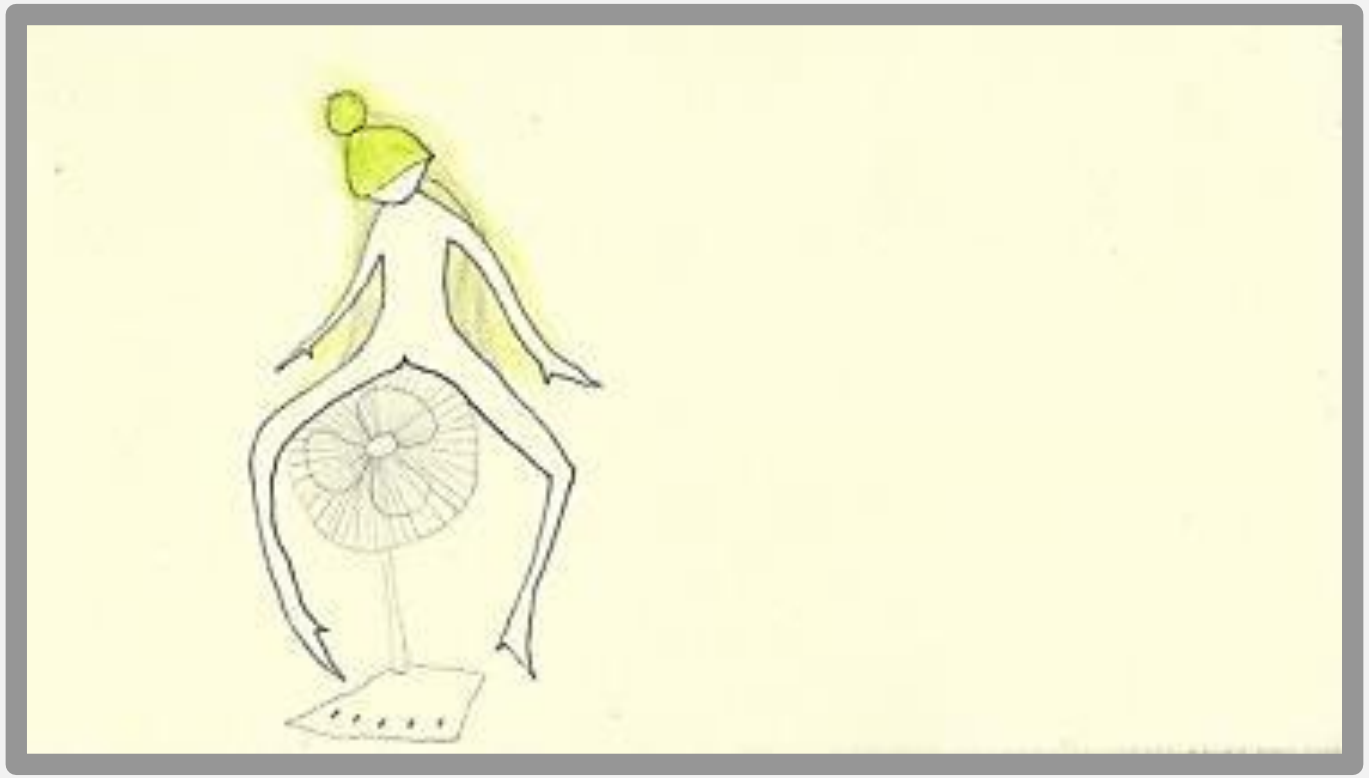


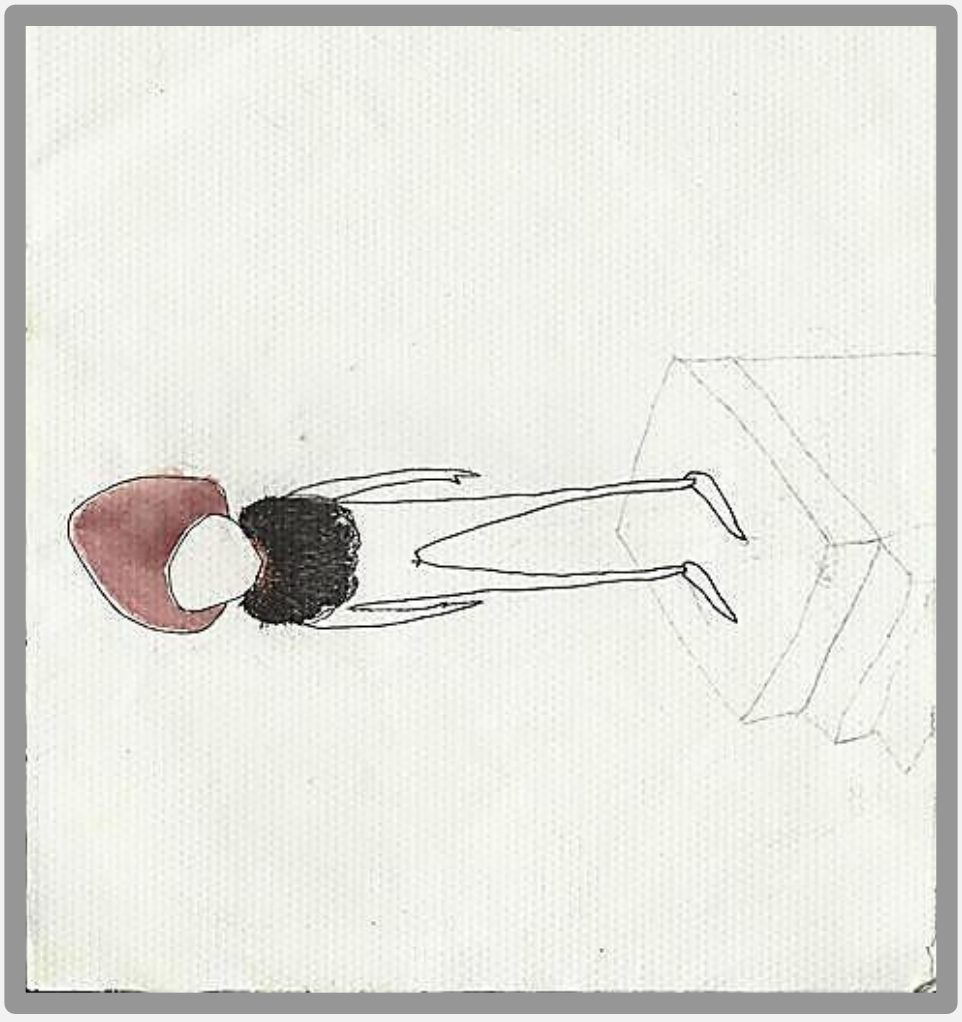


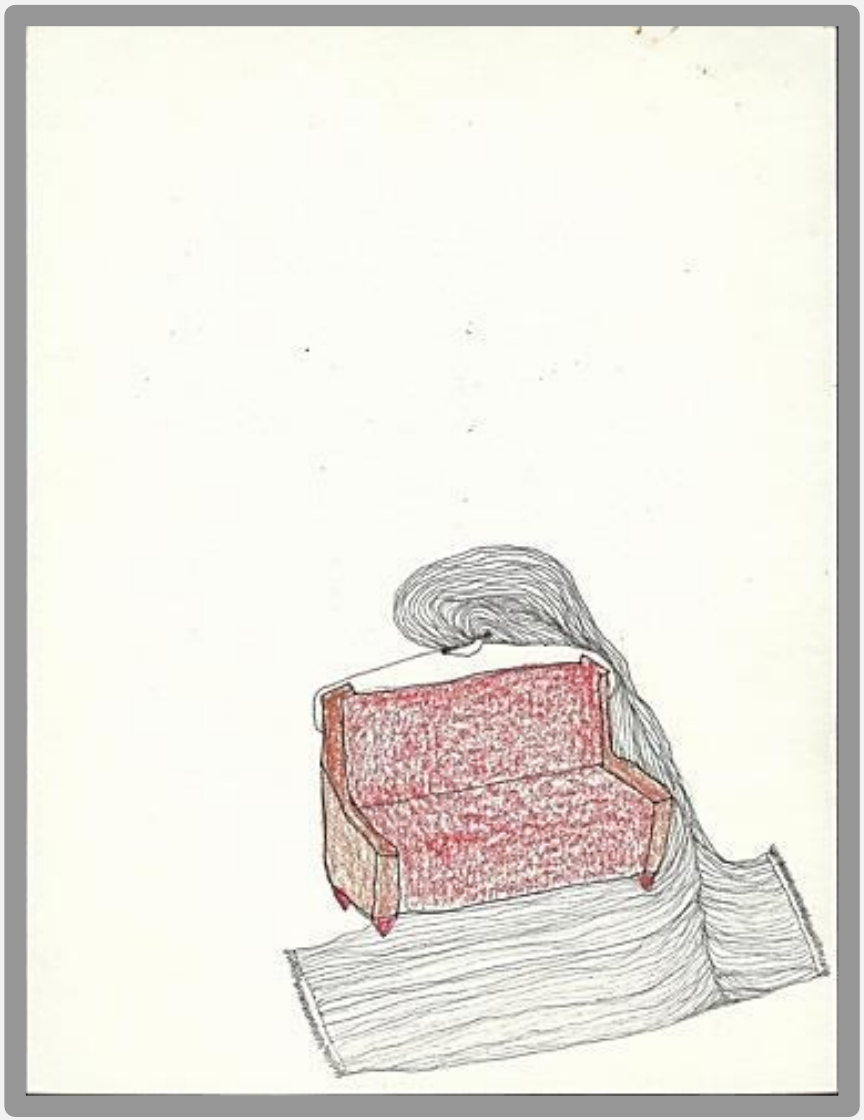


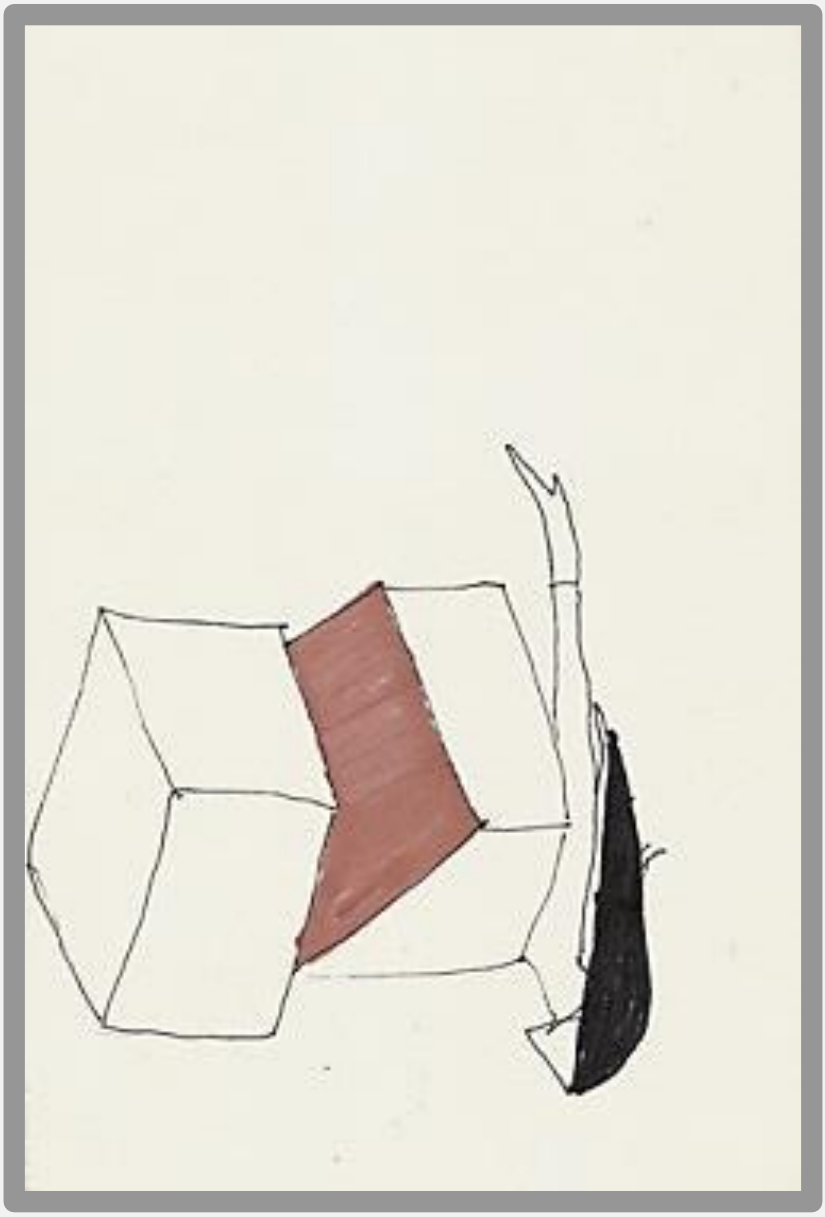


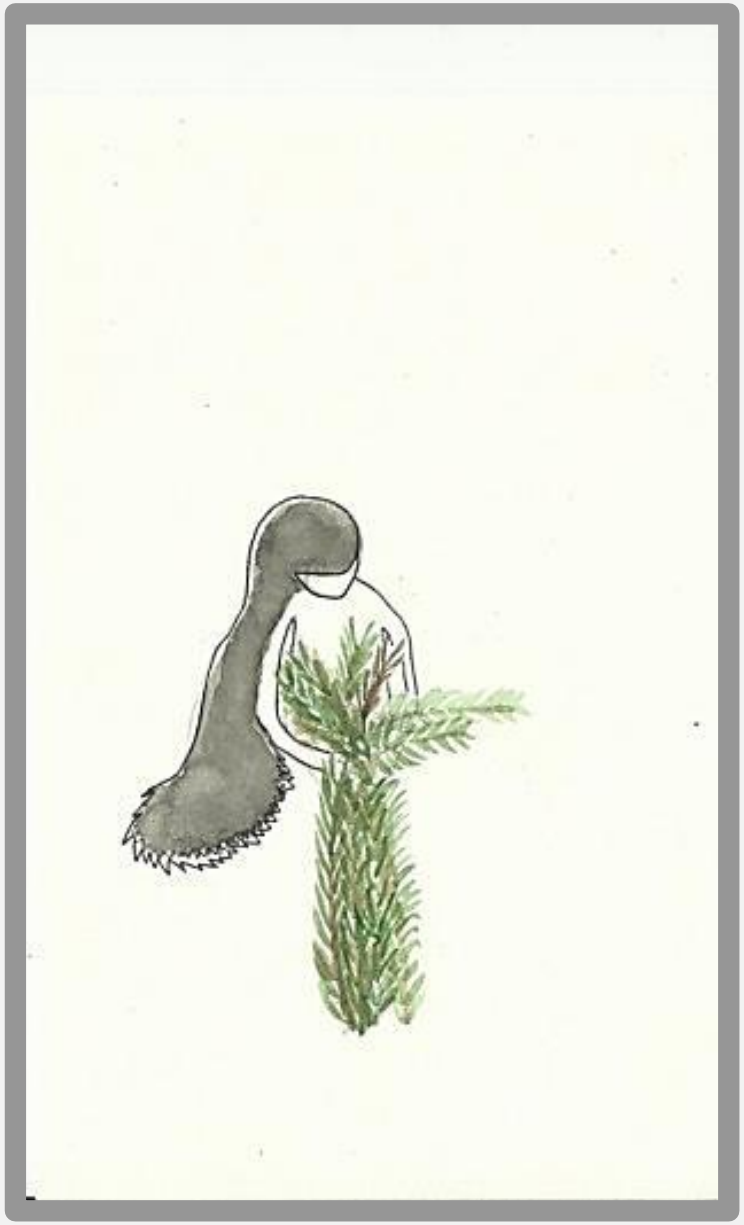


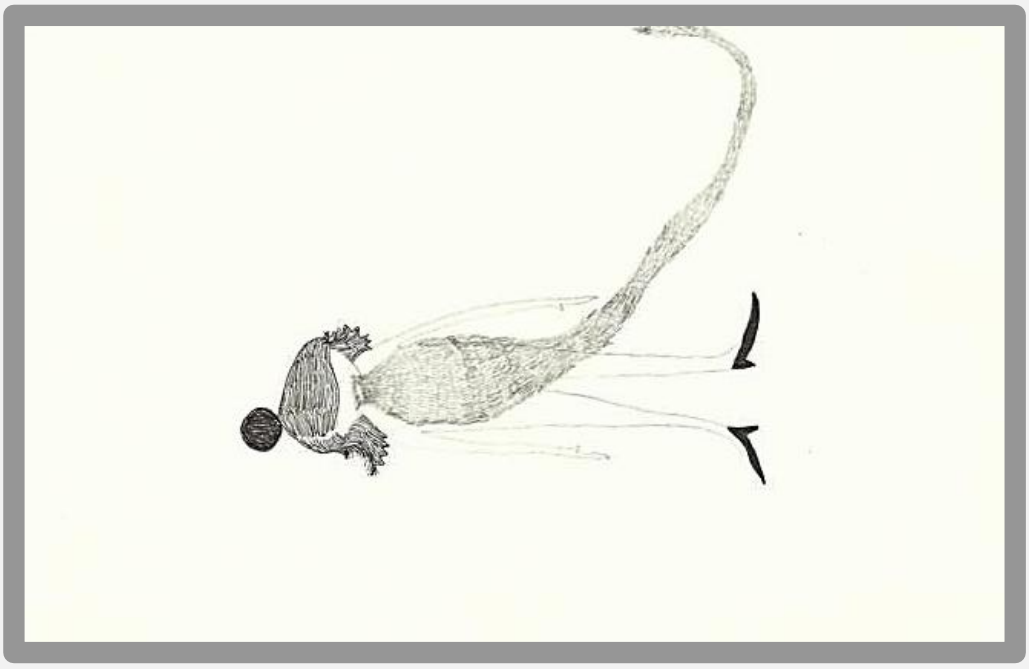




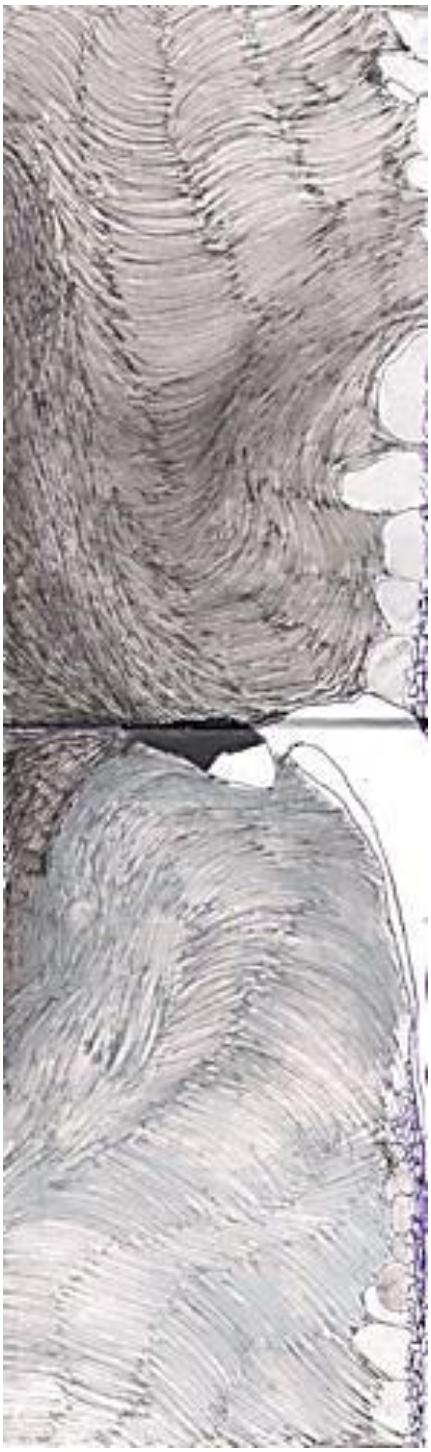


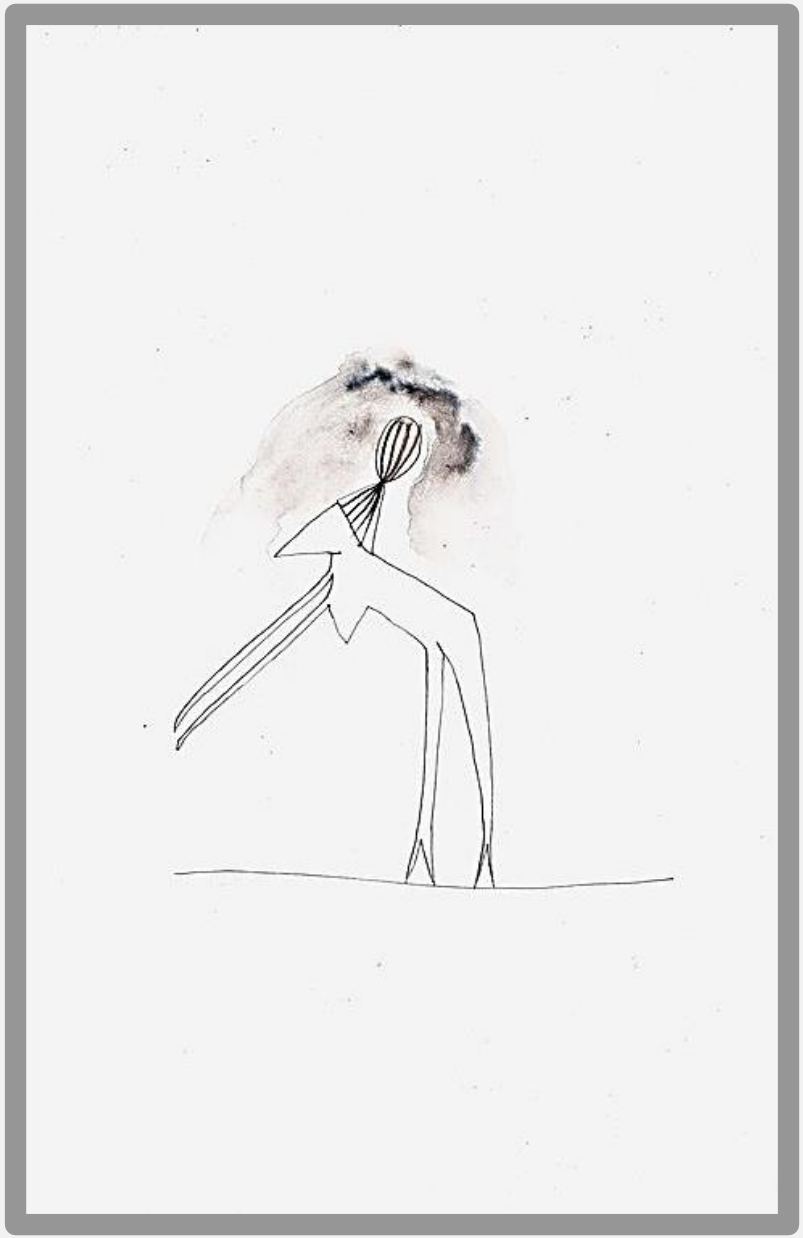


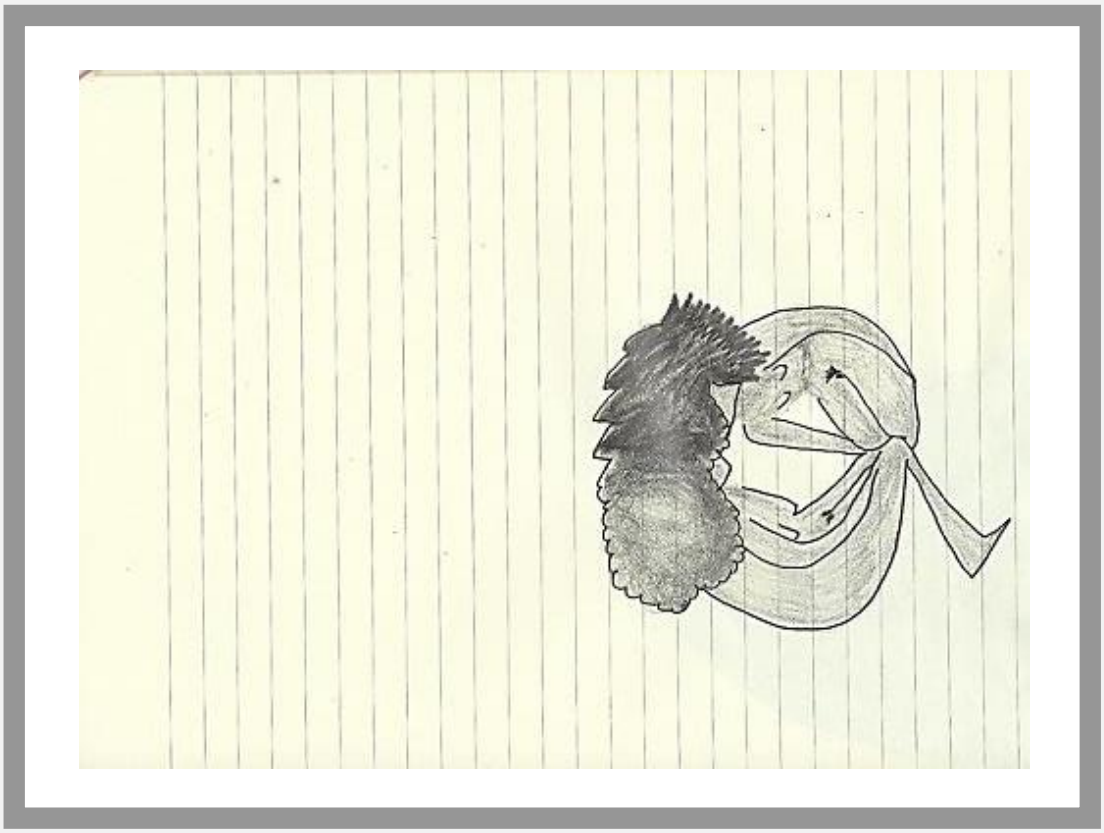












Colaboradores desta edição

Pedro Salgueiro

Nasceu em Tamboril, Ceará, em 1964. Publicou os livros de contos *O Peso do Morto* (1995), *O Espantalho* (1996), *Brincar com Armas* (2000), *Dos Valores do Inimigo* (2005) e *Inimigos* (2007), além *de Fortaleza Voadora* (2007), de crônicas. Vencedor de vários prêmios, entre eles o Prêmio de Contos da Biblioteca Nacional para obras em curso, o Prêmio Osmundo Pontes de Literatura, o Prêmio da União Latina/Concurso Guimarães Rosa de Literatura. Organizou, em parceria, o *Almanaque de Contos Cearenses* (1997) e edita, com Jorge Pieiro, *Caos Portátil*: Um Almanaque de Contos.

Omar Khouri

Nasceu em Pirajuí (SP. Brasil) em 1948. Cursou História na USP. É Mestre e Doutor em "Comunicação e Semiótica" pela PUC-SP e Livre-Docente em "Teoria e Crítica da Arte" pelo IA-UNESP. Poeta, editor (Nomuque Edições), promotor de eventos, impressor e crítico ocasional de linguagens. Tem participado de inúmeras exposições de Poesia Visual, no Brasil e em outros países. Vive e trabalha em São Paulo, como professor, desde 1970.

Marcelo Magalhães

Concluiu graduação em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), onde em seguida atuou como docente substituto do Departamento de Literatura desta Universidade. Para a realização de seu mestrado na PUC-Rio, desenvolveu pesquisa sobre construções discursivas do campo estético, narrativas identitárias brasileiras e antropologia visual, a partir da qual escreveu sua dissertação sobre a produção artística de Arthur Omar (artes audiovisuais). Trabalhou no Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos, organizando parte da correspondência de Antônio Houaiss e colaborou na edição das revistas "pensarBrasil" e "Comunicação & Política". Atualmente é professor adjunto do Departamento de Literatura da UFC, ministrando disciplinas de literatura brasileira.

Marcelo Peloggio

É professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará. Possui graduação em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1996), mestrado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2001) e doutorado em Letras também pela Universidade Federal Fluminense (2006). Desde setembro de 2011, coordena o Grupo de Estudos de Estética, Literatura e Filosofia (GEELF), como atividade de extensão, na Universidade Federal do Ceará.

Luis Maffei

É professor de Literatura Portuguesa da UFF, poeta (seu mais recente livro é Signos de Camões, de 2013), contista (coautor de Contos da Colina, de 2012) e ensaísta (escreveu, entre outros, com Pedro Eiras, A vida repercutida – uma leitura da poesia de Gastão Cruz, 2012 e organizou, por exemplo, Poetas que interessam mais, com Ida Alves, em 2011), com textos publicados em revistas do Brasil e do exterior. É coeditor da Oficina Raquel.

Natércia Pontes

Tem 33 anos, é cearense e mora em São Paulo. É autora de *Az Mulerez* (edição do autor), *Copacabana dreams* (Cosac Naify) e organizadora de *Semana* (Hedra).

Robert de Bröse

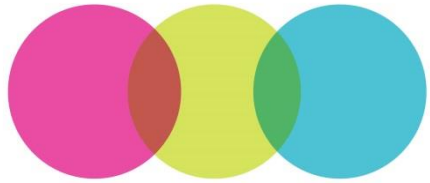
Professor Assistente de Língua e Literatura Grega da Universidade Federal do Ceará (Campus de Fortaleza) e mestre em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo, onde desenvolve, atualmente, pesquisa em lírica grega arcaica como candidato a doutor no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas daquela instituição. Tem interesse na pesquisa em língua e literatura greco-latina, na linguística e poética do protoindo-europeu, em estudos de oralidade e na aborgagem cognitiva à língua e literatura da antiguidade.

Simone Barreto

Possui graduação em Artes Visuais pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (2006). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Desenho. Atualmente, trabalha na produção de exposições, palestras e oficinas do ateliê coletivo independente Dança no Andar de Cima. Também atua como artista residente do ateliê de desenho. Em 2012, ganhou o Prêmio Leonilson de Artes Visuais, da Secretaria de Cultura de Fortaleza.

Leandro Liporage

É carioca, designer gráfico, gosta de desenhar, fazer capas de livros, ouvir The Who e de comer pizza, mas sua grande paixão é por modelagem e escultura.




revista
substância