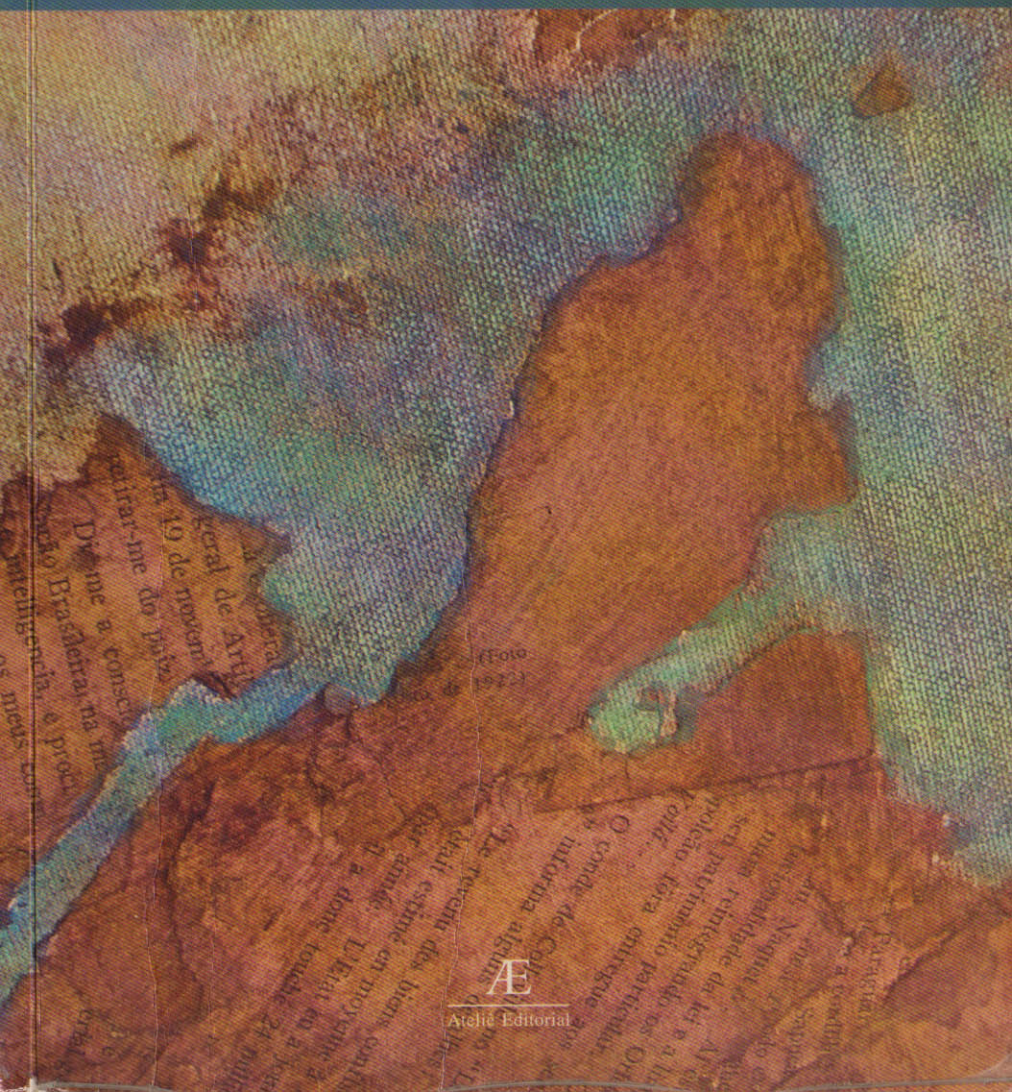


Décio Pignatari

contracomunicação



(Foto
1522)



Ateliê Editorial

"Continuar a espantar-se; continuar a ser novo, e até o fim, ante tudo o que é novo: pois tudo é novo para quem é novo. Não ceder ao hábito, que é usura progressiva; e tudo se torna poeirento e cinza, tudo se torna igual ao que somos, tudo se parece e se repete, porque nós nos parecemos e nos repetimos. Seria preciso que o homem se acrescentasse à criança, sem dela desprender-se, que a criança subsistisse dentro do homem, que fosse uma base para a construção de acréscimos sucessivos – que não a destruíssem, como acontece. Não basta ser apenas um primitivo, mas é preciso ser também um primitivo."

(C. F. Ramuz, "Pages de Journal", *Fontaine*, n. 33, 1944.)



ISBN 85-7480-207-7



9 788574 802077

p. 168-170 constituição - sinônimo

[GALÁXIAS].

p. 173 E. OUTRAS
ESTRUTURA COMO RELAÇÃO
ENTRE COISAS -
IMPLOSO DO INFO

p. 175 PROTO TIPO
X
TIPO

p. 70 MELVHAN ESTRUTURALISTA
"PRAGMÁTICO, CANIBAL, AMERICANO"
X
ESTRUTURALISTAS SEMÂNTICOS E
SISTEMÁTICOS EUROPEUS

p. 36 "MARX P/ MIM É UM ESTRUTURALISTA"
[MELVHAN, MEIO = MSG, ESTRUTURAS]

p. 250 "INFORMAÇÃO DE ESTRUTURAS"
METALINGUAGEM
FRICÇÃO ENTRE OS MEIOS
COLAGEM: REL. DE COISAS OPOSTAS

p. 163 POSSE X PROPRIE//
CONTATO DIRETO X EXPLICAÇÕES/PREAMBULOS
(CONTRATO?)

CONTRACOMUNICAÇÃO

DÉCIO PIGNATARI

Æ

Ateliê Editorial

"nova media" - participação - p. 58

"qtds à mesa", p/ q abo
desenvolve "a um apêndice
de crase" - p. 26

(familiaridade na atração
nos meios de massa)

combate aos literatos e ao
discursismo linear p. 183 etc
(proj. futurista russo)

pelo menos de massa,
que comprimem o
espaço-tempo da linguagem

alfabeto rompe a sociedade p. 58
maternal, simultaneista
(fetichismo da linguagem?)
(e as relações de produção, a)
propriedade?

"Se se atinge as massas tendo
humanamente radical. É o p. 125
anti-anti literário a união à
massas. É esta a grande descoberta
de Dada."

design - DESIGN 10 p. 168 (JUN/1967)

//
"HUMILDADE" - p. 10

Copyright © 2004 by Décio Pignatari

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.02.98.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, da editora.

1ª ed., Editora Perspectiva, 1971

2ª ed., Editora Perspectiva, 1973

3ª ed., Ateliê Editorial, 2004

Ficha catalográfica elaborada pelo Departamento
Técnico do Sistema Integrado de Bibliotecas da USP

Pignatari, Décio.

Contracomunicação / Décio Pignatari. – 3. ed.
rev. – Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

272 p.

Inclui índice onomástico.

ISBN 85-7480-207-7

1. Comunicação. 2. Literatura. 3. Arte. I.
Título.

CDD 302.2

Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme
Decreto Nº 1825, de 20 de dezembro de 1907.

Direitos reservados à

ATELIÊ EDITORIAL

Rua Manoel Pereira Leite, 15

06709-280 – Granja Viana – Cotia – SP

Telefax (11) 4612-9666

www.atelie.com.br / e-mail: atelie_editorial@uol.com.br

2004

Impresso no Brasil

Foi feito depósito legal

SUMÁRIO

GUIADO DE PREFÁCIO	11
--------------------------	----

1. ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

<i>Entrevista</i>	19
<i>Depoimento 1</i>	27
<i>Depoimento 2</i>	31
<i>A Comunicação Pensada (Entrevista)</i>	33

2. COMUNICAÇÃO

<i>Uma Escola de Comunicação</i>	43
<i>Código & Repertório</i>	53
<i>Formação e Informação Universitárias (Uma Aula Inaugural) [PROGRAMA DA UNIV. LIVRE]</i>	61
<i>Mensagem e Massagem de Massa [MCLUHAN]</i>	69
<i>TV Cultura no Ar – Canal 2, São Paulo</i>	75
<i>Um Novo Gênero Literário</i>	81

3. LITERATURA

<i>A Situação Atual da Poesia no Brasil</i>	99
<i>Vanguarda como Antiliteratura</i>	121
<i>Qorpo-Santo</i>	127
<i>Antologia Sincrônica?</i>	131
<i>Áporo</i>	137

SELEÇÃO FRENTE AO PASSADO / AO Q JÁ FOI PRODU-
ZIDO / K // P / NUNCA PARAR

4. TRIPÉ

<i>Marco Zero de Andrade</i>	149
<i>Teoria da Guerrilha Artística</i>	167
<i>A Vida em Efigie (Caos, Caso e Acaso)</i>	177

5. TERCEIRO TEMPO: ONZE CRÔNICAS DE FUTEBOL (1965)

<i>Flama não se Paga...</i>	189
<i>Bola Carijó</i>	193
<i>Admirável da Guia</i>	195
<i>Bolítica</i>	199
<i>Sem Piedade, Mané!</i>	203
<i>Ama Dor</i>	207
<i>Rivelino e o Dragão</i>	211
<i>Grosso & Fino - 1</i>	213
<i>Grosso & Fino - 2</i>	215
<i>500 A.C.</i>	219
<i>Chega de Campeões! - 1</i>	223
<i>Chega de Campeões! - 2</i>	227

6. ARTES...

<i>Volpi</i>	233
<i>O Que Acontece quando o Happening</i>	
<i>Acontece</i>	239
<i>Antiarte Artística</i>	241
<i>Metacinema</i>	247
<i>Mad in Brazil</i>	253
ÍNDICE ONOMÁSTICO	265



GUISADO DE PREFÁCIO

...Este é meu *coat of many colours*, Mr. Read. Um *trench coat*, dos desbotamentos, umas tantas lutas, tinto, mais de uma década, desordem mais ou menos cronológica. Ilustrado, *camera-eye*, coerência com retábulo de retalhos, pontos e pespontos de certa contemporaneidade. Texto têxtil, rede aberta, camuflar até o que se quer captar, poesia, essa pequena guerra sem frentes e só de frentes. *Un livre comme je ne les aime pas*/Mallarmé.

Diz Herbert Read que Henry James fez do prefácio um novo gênero literário, Rosa sabe. Um outro nome para este livro seria *Guisado de Prefácios*, prefácios a... quase tudo e seu etc. E porque é assim, transcrevo, traduzida, a epígrafe-prefácio do *Coat of many colours* à guisa de posfácio de prefácio.

Em tudo, uma espécie de meia-idéia, o *novo* como processo de recuperação viva e crítica do passaturo, como poderia dizer Augusto de Campos, eventualmente; planejamento aberto, autocorretivo, neutralizando os desprodutos do assalto predatório ao homem biológico, esse agora museu orgânico do homem, vida, uma vez.

O lucro exige um tempo linear; a cultura, um sincronismo. A explosão porno-erótica não foi apenas contestação à repressão sexual cristã, mas também ao dinheiro cristão – e

adeus ao mais direto, corpo, ora signo, *body* expiatório, vida indireta. Muita gente, muito tudo, demais ou demasiado pouca comida, os números se impõem ao corpo e à tecnologia: nos Estados Unidos, a automação desloca cerca de 40 000 empregos por semana. Um *novo* antilinear, anti-“progresso”. Tarefa para jovens: recuperar o passado que os velhos querem enterrar, recuperar o futuro que desejam igual ao seu, deles, presente.

O mundo da linguagem, perceber. Separação forma/conteúdo, visão linear, idealismo. Os que desejam o lucro ideológico à vista acabam por arreglar-se com os que aspiram aos psicovisionarismos a prazo. Marx e Pietro Ubaldi no mesmo cordão, a pretexto de “humano” e “realidade brasileira”.

Em *A linha geral*, de Eisenstein, o trator é Ford. O Packard serviu de modelo ao desenho industrial dos carros soviéticos. Mas os grandes formalistas russos foram decapitados: a arte acadêmica dos *salons* burgueses europeus do século XIX tinha muito mais “conteúdo”, como viriam a descobrir os stalojdanovistas. Uma questão de tema. O primeiro sputnik 93% brasileiro, 1987, espalhará, para deus-e-o-mundo, *A Banda* e a protofonia de *O Guarany*, para gáudio dos culturólogos burocráticos do subdesenvolvimento.

A linguagem é a tecnologia das tecnologias, a matemática é a metalinguagem das linguagens. Einstein criou a teoria da relatividade, 1905, com uma caneta-tinteiro e um bloco de papel. E Napoleão foi derrotado pelos misteriosos estilhaços de um obus recém-inventado pelo coronel inglês Shrapnell, como Valéry viria a descobrir, para seu inteiro espanto e revolta.

Para haver comunicação, é preciso haver diferenças. Henry James/Pound. As diferenças são o incomunicável, diversos graus. Há graus de incomunicação, assim como há graus de comunicação – e o “significado” flutua pela cravelha: é o $n + 1$ do mundo dos signos. Sem o incomunicável, não

há comunicação. “Acho que vou cursar Comunicação... Eu sou muito comunicativa, o Sr. não acha?” – disse a moça, coisinha de candura.

O que pode ser imitado não é informação principal. Comunicação de massa sem massificação. O exemplo da chave Yale (o código genético é mesmo digital, Jakobson?): permutando-se 10 elementos, $10! = 3\,628\,000$ chaves diferentes. O in-comunicável é o signovo, a informação original. Não há duas pessoas iguais na loteria do código genético, nem os gêmeos. Num mundo em que todos sejam artistas, como no futebol – um mundo sem “arte” – o *kit* já é um começo de abertura. É o *kitsch* salvaguardará a beleza da vida atrás de um delicioso mau-gosto.

“Faço parte da oposição chamada vida”/Balzac. Foi por volta de 1900 que a palavra “beleza” começou a ceder lugar à palavra “vida”, observou Valéry, um tanto desconsolado. “Navegar é preciso, viver não é preciso”/um general grego, Fernando Pessoa, Caetano Veloso.

O signo é contra a vida, a arte pretende ser um signo de recuperação da vida, vida, memória na carne.

“Quanto menos explícitas as opiniões políticas de um escritor, tanto melhor para a obra de arte” / Engels.

“A obra de arte é primeiro obra, depois obra de arte”/ F. Pessoa.

“É completamente estranho ao espírito do marxismo negligenciar o lado formal da arte. Para Marx, forma e conteúdo estão inextricavelmente ligados e inter-relacionados pela dialética da vida – e, para o escritor do realismo socialista, as questões formais são de primeira importância” / Ralph Fox, crítico marxista inglês, morreu lutando na Guerra Civil Espanhola – *apud* H. Read, ob. cit.

“O canto é que faz cantar” / F. Pessoa. Quando os aedos populares partem, canta-se menos e mal. E a qualidade da vida decai.

Arte original é prenúncio ou acompanhamento de *know-how* original. Veja-se Edgar Poe e a revolução tecnológica e industrial norte-americana. Arte é *know-how* de linguagem, é *design* da linguagem, e grande arte é *know-how* insuperável: não sofre o processo da obsolescência, planejada ou não, porque labora ao nível das estruturas da linguagem, do homem e das coisas – ou seja, é um pensamundo concreto, uma significação de tudo. Toda revolução é uma invenção-recuperação de estruturas. “Grande arte é notícia que permanece notícia” / Pound. As coisas informam mais em seus inícios. A beleza irreconhecível é maior nos começos. Toda poesia refaz o nascimento da linguagem. *Un coup de dés*.

Quando alguém pergunta: “Que quer dizer isto?” diante de um quadro, por exemplo, está pedindo explicações verbais. E tende a incorporar as explicações como sendo o “significado” do quadro. “Se o meu filme pudesse ser explicado, não seria um filme” / Antonioni, a propósito de *Blow-up*. É preciso ter consciência de linguagem – não só de língua – para ter-se consciência dos processos intersemióticos. Poesia é um tudo. A *hora do lobo* / Bergman / é a hora terrível da defrontação com a linguagem, criadora do Destino: “ou tudo ou o seu nada” / F. Pessoa.

Quando guaraná for coca-cola...

Continuar a espantar-se; continuar a ser novo, e até o fim, ante tudo o que é novo: pois tudo é novo para quem é novo. Não ceder ao hábito, que é usura progressiva; e tudo se torna poeirento e cinza, tudo se torna igual ao que somos, tudo se parece e se repete, porque nós nos parecemos e nos repetimos. Seria preciso que o homem se acrescentasse à criança, sem dela desprender-se, que a criança subsistisse dentro do homem, que fosse uma base para a construção de acréscimos sucessivos – que não a destruíssem, como acontece. Não basta ser apenas um primitivo, mas é preciso ser também um primitivo. Permanecer “primeiro” em presença das coisas primeiras; elementar, diante do elementar; ser capaz de, sempre, devir e não apenas ser:

não imóvel, mas em movimento, em meio ao que é móvel; em contato incessante com o que se transforma, transformando-se a si próprio; como a criança, entregue totalmente ao exterior, mas com esse retorno a si mesmo, que a criança não tem, em direção a um interior onde se recolhem e se ordenam as coisas.

C. F. Ramuz, "Pages de Journal", *Fontaine*, n. 33,
1944 - *apud* H. Read, ob. cit.



Toda linguagem se inaugura, se re-forma e/ou reafirma em epos. A palavra falada: as sagas da tribo. A pitografia: Altamira. A escrita: os poemas épicos, A Música: ritual dos mortos, épica do além. A orquestra: Beethoven, Wagner. O cinema: Méliès, Griffith, Eisenstein. Os quadrinhos: Flash Gordon, Alex Raymond inspirando-se em Gustave Doré (e este em Miguel Ângelo – a épica do afresco), esse épico da gravura. O Príncipe Valente. Da Bíblia para a grande urbe do capitalismo protestante norte-americano: Super-Homem, Batman. Televisão: homem na lua, primeiro epos da aldeia global. Depois vem a sátira, essa forma de metalinguagem. A “realidade cambial” chega também para os deuses e heróis: o Super-Homem chorando. Um meio, veículo ou linguagem, funcionando como metalinguagem de outro. Os processos intersemióticos.

1. ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS



ENTREVISTA

P – *Que futuro vê para o concretismo?*

R – Alguém já disse: “Quando surge uma coisa nova, todo mundo se preocupa com o seu futuro, sem atentar para o seu presente”. Há nove anos nos fazem essa pergunta! A poesia concreta mudou, tem mudado, vai mudar. Não é um *ismo*. É preciso saber, delimitar, selecionar o que estamos falando. Qual poesia concreta? Urge aplicar os índices de Korzibski, para maior clareza: Poesia Concreta 1956; Poesia Concreta 1958; Poesia Concreta 1962; Poesia Concreta 1965. E assim mesmo distinguindo peculiaridades individuais – embora nosso duro trabalho em equipe seja uma experiência e um fenômeno dos mais notáveis em nossa ou em outras literaturas, no que se refere à sobrevivência e à independência criativas. Pois a poesia concreta só pode mudar, ser concreto histórico. Há três anos, por exemplo, se vem fazendo poesia concreta sem *palavras*: Wladimir Dias Pino, Luiz Ângelo Pinto, Ronaldo Azeredo, Augusto de Campos e eu. Os ingleses batizaram de *poemas semióticos*. Augusto prefere chamar os dele de *popcretos*. Besteira do Augusto... Mas se os chamou, vale, vindo de sua grandeza.

P – A pouca presença quantitativa da poesia concreta na imprensa e em obras publicadas, hoje, não está favorecendo o retorno da “poesia do amolecimento?”

R – É... está. Verdade que não se vê presença de poesia nenhuma. Sinal de que está sumindo de vez o que chamamos tradicionalmente de poesia. O que eu acho ótimo. A poesia concreta tem pouco que ver com as noções literárias de poesia e literatura. Há quase meio século atrás, em seu estudo sobre Camões, Ezra Pound já dizia isto mesmo: poesia está do lado da música, da pintura, da escultura – não é literatura. O que, certamente, provoca um certo alívio em todos os críticos, professores e leitores do sistema. Poesia, para mim hoje, está nos fundamentos da linguagem em relação aos meios de comunicação de massa e à compressão da informação (informação sintética, digestos, *enlatados*). O jornal, o semanário, o anúncio – linguagens novas, poesia, para a massa. Televisão, cinema, rádio. E o livro, ainda. Os moles retornam sempre, fiados na perenidade do sistema literário. Coisa chata, a literatura – chão, chata, chanta. Você se refere a alguns de 45, que ameaçam voltar? Passeata crepuscular de zombies. Você viu aquele troço do Ledo Ivo, na *Manchete*? A revalorização do soneto e de Coelho Neto como conquistas de 45! Grande terra, esta. Tudo é possível! O insulto a Oswald de Andrade é típico – esses mário-andradinos... Oswald sempre os gozou. E os goza agora. Admitir que aquele palhaço, inculto, chutão, fosse um gênio da poesia, da prosa, do pensamento bruto, da militância e da vida – muito duro. Lembro uma história que Volpi conta. O Estado-Maior dos exércitos papalinos ítalo-austriacos reunidos na montanha, sobre uma garganta, por onde deveria passar o povo em luta, esfarrapado, de Garibaldi. Pela lógica obviedade estratégica, Garibaldi tinha que passar por ali. Estavam traçando planos de combate, quando um general pouco mais italiano se lembrou: *Ma quello no conosce strategia... Ci pensi: sbaglia*

IMPLICAÇÃO
DA INFO
P. 65

strada – e fa ofessa a noi! Oswald não conhecia estratégia: errou o caminho e estrepou todo o sistema.

P – *E a influência do concretismo – ou poesia concreta, como queira – nas outras artes?*

R – Particularmente, é grande, nas artes gráficas – conquistas hoje já tão assimiladas, que ninguém mais se lembra de suas origens. Livros e cadernos escolares, até hoje. Na publicidade, na música. Algumas letras de músicas populares. Na evolução dos jovens músicos de vanguarda. Mas, também, um trabalho de cooperação: meus poemas *organismo e movimento*, musicados por Rogério Duprat e Willy Correia de Oliveira, respectivamente. O *nascemorre*, de Haroldo de Campos, por Gilberto Mendes. Os poemas em cores, de Augusto, oralizados pelos músicos, já em 1955. O diabo é que o mundo está acontecendo à revelia do Brasil: se organizássemos hoje uma exposição da influência e repercussão da poesia concreta em todo o mundo – o *sistema* cairia de queixo e costas. Agora mesmo, uma exposição em Oxford, e uma nova antologia na Alemanha. Ninguém quer compreender o significado da atuação em âmbito internacional? Não falemos da influência, declarada ou sonogada, aqui. Isto de influência, é um bem necessário: redundância que propicia informação (invenção). Mas os diluidores se apossariam até do primeiro rabisco do homem das cavernas, se pudessem. Falemos, sim, no decisivo influxo da poesia concreta teórica e prática, na evolução do pensamento de Max Bense. A sua *teoria do texto* já está no plano-piloto para a poesia concreta, de 1958. A poesia concreta *ortodoxa*, desse tempo, já é o texto bensiano. Sua classificação dos textos considerou largamente as realizações concretas. Bense elaborava sua teoria do texto quando a poesia concreta já partia para uma poesia de contexto, com o *salto participante*, de 1961 (II Congresso de Crítica e História Literária, Assis, SP). Sua grande contribuição foi a tentativa de quantificar a *infor-*

mação estética por meios estatísticos-informacionais (cálculo de entropia, redundância e informação), em prosseguimento aos trabalhos de Fuchs, Zipf e vários outros, entre os quais o brasileiro Tulo Hostílio Montenegro (*Análise Estatística do Estilo*, IBGE, 1956).

P – *Que vem a ser, na sua opinião, a experiência tentada por Wladimir Dias Pino e outros poetas?**

R – Um pouco de história longínqua, que talvez caiba. Voltei da Europa, em 1956, com o estampido do XX Congresso do PCUS na cabeça, disposto a investir contra todas as formas caboclas de estalinismo-jdanovismo. As violentas disputas com Waldemar Cordeiro, dentro do grupo de artistas concretos (também já pintei...), levar-me-iam ao rompimento – não à inimizade – com ele. Já em colóquios-discussões com o músico Pierre Boulez (1955), eu me lançara o desafio: chegar a uma poesia de vanguarda e participante. Em plena fase *ortodoxa*, meus poemas *Terra* (1956), e *Coca-Cola* (1957). Após o *salto participante* (1961), surgiram os CPCs, o manifesto *Por uma Arte Popular Revolucionária*, de Carlos Estevam, e os *violões de rua*. Era o neo-estalinismo, neo-jdano-vismo, neo-realismo socialista que repontava. Durante anos, o grupo de Cordeiro (eu no meio) lutava ao lado deles, dando conteúdo participante à arte de vanguarda (grande contribuição de Cordeiro), para a coisa terminar sempre em decisões de reboque. Quando tudo ficou menos simples e mais quente, viu-se o carreirismo desenfreado de quantos realistas-socialistas! Desta vez não! NÃO, mesmo. Sentir-se pressionado à má-consciência era uma chantagem oportunista. Produzi uma tese-destampatório, escrita em dois dias, para o III Congresso de Crítica, realizado em João

* Pela própria data da entrevista (1965), vê-se que se trata dos primeiros poemas-código de Wladimir Dias Pino, quando este ainda integrava o movimento concreto – e não do rebatizado *poema-processo*, que é de três anos depois.

Pessoa, 1962. Pediram-me para publicação no *Tempo Brasileiro* – mas não foi publicada. Não sei por quê... Em todo caso, acho que não se perdeu grande coisa. Nossa bandeira foi Maiakóvski: Não há arte revolucionária sem forma revolucionária. O problema da comunicação não poderia ser resolvido em termos demagógico-artesanais – contra a linguagem e a realidade da máquina e dos meios de comunicação de massa. Um erro desse tipo é um erro ideológico. Parti para o estudo mais detido da linguagem (não língua...) e da Teoria da Informação e da Comunicação. Durante ano e meio, Luiz Ângelo Pinto (engenheiro e poeta, 24 anos) e eu trabalhamos juntos, inclusive realizando modestas pesquisas com o computador eletrônico do Centro de Cálculo Numérico, da Universidade de São Paulo. Surpresa nossa: chegamos a uma nova linguagem concreta: são os poemas-código ou semióticos, publicados pela primeira vez neste jornal*, em seguida no suplemento literário do *Times*, de Londres, no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* – e agora, em maior número, junto com outras e novas experiências concretas (Edgard Braga e Augusto de Campos, especialmente), na revista *Invenção* 4, que está nas livrarias. Acontece que, na hora da descoberta, lembrei-me de que Wladimir Dias Pino já havia chegado lá, dois anos antes! Ele não conhecia estratégia... Importância desses trabalhos? Mas é o ideograma projetado! Possibilidades inimagináveis de compressão da informação por sintaxe analógica bidimensional.

P – Como explica a posição de Ferreira Gullar na poesia nacional? E a sua própria e dos demais componentes do grupo paulista em relação à realidade brasileira?

R – Edgar Braga é alagoano; Pedro Xisto, pernambucano; Wladimir, mato-grossense; Leminski e Paulo Paes, paranaenses; José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo, cariocas. Paulis-

* *Correio da Manhã*.

tas, mesmo, só estes pobres sujeitos: Augusto, Haroldo, Luiz Ângelo e eu. Sem contar Oswald de Andrade, naturalmente, apesar de onipresente...

Ferreira Gullar foi um excelente poeta. Hoje julga poder deixar de sê-lo – para poder sê-lo. É uma posição tática: ele não pode fingir que não conhece estratégia... Confundiu poesia com verso (*A luta corporal*): a poesia acabou. A poesia concreta veio mostrar que o que se acabara fora apenas o verso. Redimensionou-se e voltou à carga: renovação de símbolos, não-objeto, destruição física da poesia (projetado espetáculo de explosão de *objetos poéticos* – que infelizmente não se realizou), partir para a grossura. Fascinante peripécia. Que pouca gente entendeu. Eu também não entendia. Mas agora entendo – e não concordo. Porque ele parou no meio do processo e ficou girando a vácuo. Ataca pelo avesso: faz versos para acabar com a poesia. Mas se equivocou de avesso. Caiu no visgo artesanal – no artesanato ideológico ou na ideologia artesanal, como queiram. Acho que ele ainda acredita na Grande Arte. Não percebe que isto é religião. Faz crítica de artes plásticas – para acabar com as artes plásticas. Artes plásticas! Horror, barbaridade. *Shows* participantes: quem lhes nega a repercussão na elite, forma de luta válida para as classes altamente artesanais? Mas a revista *Capricho* e a revista *Seleções* tiram meio milhão de exemplares por mês. Quantos televisores há, só no Rio? Quantos rádios? Não há posição nem atuação revolucionárias efetivas sem a radical consciência da nascente realidade industrial e dos meios de comunicação de massa. Gullar ainda parece acreditar na coisa-em-si, no absoluto. Mas não há mais coisa em si. Só há quantidades. Caiu no engodo da qualidade e da estética, ainda que pelo avesso? A poesia concreta está voltada para o consumo, agora. Consumo em massa. Eu, pelo menos, não faço poesia – ou lá que nome tenha – que não possa ser reproduzida. Na verdade, apenas levo em conta a linguagem dos próprios meios de reprodução. E a

luta toda está nisto: ~~como chegar aos meios~~ É preciso ler e reler o artigo de José ~~Elino~~ no último número de *Invenção**, sobre *Vivre sa vie*, de Godard. O aporte de Walter Benjamin. Bem entendido: Gullar está certo. Só que pelo avesso errado. Maldito artesanato. E eis o meu *Brevíssimo Tratado de Anties-tética Semântico-quantitativa*: 1 – Quantidade é qualidade; 2 – O belo é o significado; 3 – O significado é o uso; 4 – O uso é a comunicação. *COMUNICAR O Q?*

P – Estaria a poesia concreta condenada a se omitir diante dos graves problemas econômico-sociais do País? Ou acha que o concretismo é um movimento atuante dentro de sua sistemática, e até mesmo “inquietante” para a sociedade burguesa?

R – Quanto à primeira pergunta, acho que alguma resposta já dei no que disse mais atrás. Quanto à segunda, Luiz Ângelo e eu desenvolvemos o tema em nosso trabalho *Crítica, Criação, Informação* (que levou à *poesia semiótica*), também publicado no último número de nossa revista** e onde citamos uma excelente observação de Bense. Em resumo: os valores da classe dominante se fixam na linguagem dominante. A perturbação dessa linguagem constitui uma ação *inquietante*, como você diz. Como não podia deixar de ser, primeiro trabalhamos ao nível sintático, que é o nível da produção – pois como é que essa gente pensa que se cria uma nova indústria ou uma nova linguagem? E como uma linguagem desse tipo, nova, *inquietante*, pode ser uma linguagem majoritária? A sua radicalização marginal, nessa fase, é prova de sua ação perturbadora. Agora, passamos ao consumo, ou seja, à semântica e à pragmática. Eu só me sinto inclinado a atacar pelo avesso – como Ferreira Gullar. Só que eu quero atacar industrialmente e nada faço ou digo que não me envolva em consciência

* Nº 4, dezembro de 1964.

** Fevereiro de 1965.

e estado de massa, visando à linguagem e aos meios de comunicação adequados. Cordeiro e Gullar foram para o artesanato artístico. Engraçado é que os realistas-socialistas são contra a *pop art*, de tremenda contundência social, especialmente aquela *pop*-precária e antigaleria. No ano passado, Cordeiro me procurou para fazermos algo. "Só se for em plena Rua São Bento. Arte de galeria eu não faço." Então ele procurou Augusto, Augusto topou – e eles fizeram arte de galeria. Ou melhor: antiarte de galeria. Interessantíssima, de resto (especialmente a de Augusto – nova, mas com meios inadequados). A arte não me interessa. Tampouco a antiarte – a não ser como tática localizada de ataque pelo avesso errado. Nestes quatro ou cinco anos, tenho lutado pelo Desenho Industrial. Ajudei a fundar a ABDI – Associação Brasileira de Desenho Industrial. E só tenho proferido palestras e aulas sobre desenho industrial, linguagem, Teoria da Informação e da Comunicação, publicidade. Acho que a associação – que acaba de levar a cabo, com a Escola Superior de Desenho Industrial, daqui, um sério Seminário sobre o Ensino do Desenho Industrial – deve incentivar e congrega, também, criadores de história em quadrinhos e de fotonovelas, *layout-men* e desenhistas de produção de filmes.

Linguagem, comunicação e vida – eis o que há de novo, além do meramente estético-artístico. Nada de impingir à massa o que chamamos cultura. Mesmo porque a massa e os meios de comunicação de massas é que estão derruindo essa cultura pré-selecionada. Quantidades à massa. Para que ela desenvolva a sua capacidade de opção e seleção – a sua capacidade de criar. Acaso e escolha. Chance & choice. Invenção. Na linguagem, como na vida, como na máquina.

DÉCIO

P. 122

DEPOIMENTO 1

& já que não há mais nada a fazer com Drummond de Andrade & João Cabral de Mello Neto & Bandeira & nem falemos de outros & se não aprenderam com eles naquilo que têm de mais didático e radical como se chega ao fim do que se costuma chamar de poesia & se não perceberam que poesia é linguagem & se não aprenderam com Poe & Mallarmé que poesia é linguagem & se não perceberam com Sousândrade & Oswald (*João Miramar* & *Poesias Reunidas* finalmente de novo na praça - que vocês estão esperando?) & com os poetas concretos que poesia é linguagem (& não língua) & se não perceberam que poesia é linguagem e não língua & que o que se costuma chamar de poesia chegou ao fim & se sequer perceberam que a palavra escrita é apenas uma codificação convencional da palavra falada & se ainda se preocupam com a correção ortográfica & não se aperceberam das novas realidades gráficas tipográficas magnetofônicas audiovisuais & se não perceberam isso muito menos vão perceber que a nova poesia nasceu há mais de dez anos sob os seus narizes & a poesia concreta nasceu sob os seus narizes por um descuido do sistema & esta revolução permanente sob os seus narizes é protótipo e não tipo & alimenta a invenção contínua da linguagem &

PROTÓTIPO X
TIPO

chegou ao fim o que se costuma chamar de poesia concreta que eles tendem a não chamar de poesia & é explicável & ainda bem & Nathalie Sarraute chegou aqui disse uma coisa excepcional & disse que uma coisa só pode ser considerada bela dentro de padrões já existentes & o belo só existe dentro de padrões & já estas coisas vão por minha conta & vocês não reconheceram o belo no signo novo é óbvio & a busca do belo conduz ao estetismo & a busca do *eidos* belo é coisa de idiotas e alienados & o belo se existe só existe útil e momentaneamente na sociedade de consumo em massa por uma lógica estatística da preferência & se vocês quiserem as coisas muito bem explicadinhas nos seus mínimos detalhes eu não vou fornecer & nós não temos feito outra coisa há mais de dez anos agora chega & se vocês quiserem para começar leiam a *Teoria da Poesia Concreta* provavelmente na Biblioteca Municipal de São Paulo & se vocês detestam a poesia concreta procurem o verbete *semantics* na enciclopédia britânica para saber por que a poesia é sempre concreta & os velhos dispõem de mil formas de corromper os moços vide Pirandello *Os Velhos e os Moços* & uma delas é a defesa do verso & os moços defenderão o verso até a morte tudo serve para defender o verso a começar pela psicologia ah o mistério da criação & a psicologia experimental que é a única que conta já partiu para a linguagem & a poesia experimental que é a única que conta é a linguagem das linguagens ao nível sensível como a matemática o é ao nível da lógica & lançam mão de tudo para salvar o verso ritmo linear lógica aristotélica discursiva inerentes aos sistemas lingüísticos não-isolantes (as coisas muito bem explicadinhas...) & lançam mão do folclore outra vez que chato & se necessário lançarão mão da palavra nacionalismo & o que estamos vendo de novo em processo é a provincianização da cultura & não é à toa que certos trechos do *Bicho* lembram o *Juca Mulato* & que na capa da *Revista Civilização Brasileira* aparece aquele pescador típico dos velhos bons tempos & a rede de nylon não apodrece

não precisa secar pesa sete vezes menos & os grandes países
pesqueiros com barcos-fábrica e sonar para localizar cardú-
mes são os primeiros interessados em financiar o nosso folclo-
re... & mais a praga do neocolonial dos móveis e imóveis &
João Gilberto foi mandado às favas & hoje nos deliciamos com
A Banda & Disparada & é claro que o consumo busca o seu
leito natural na média comunicativa & Oswald mostrou que é
possível radicalizar-se a média com Sócrates & Tarzan & que
são revoluções senão radicalizações da média? & tudo serve
para salvar o verso & é preciso pensar em termos de VERSUS &
Erik Satie realizou ao nível semântico-pragmático o que
Webern realizou no sintático & os poetas não viram o quase
milagroso espetáculo Satie no Teatro. Pesquisa tão por fora es-
tão & da forma nasce a idéia disse Flaubert & a teoria da in-
 formação e Marshall McLuhan estão comprovando & é preci-
 so distinguir entre conteúdo e significado para não parafrasear
 conteúdos já catalogados & sim criar SIGNIFICADOS novos fun-
ção de poeta & certa vez um consagrado poeta nos disse: o
arco não pode permanecer tenso o tempo todo um dia tem de
afrouxar & eu: na geléia geral brasileira alguém tem de exer-
cer as funções de medula e osso & a cultura de massa é crítica
em relação à dita cultura superior & onde estão os novos poe-
tas? nas agências de publicidade nas redações de jornais nos
estúdios de televisão & esperemos nas futuras faculdades de
comunicação de massas & enquanto os chamados poetas se
comprazem na angústia na luta pela expressão e na crise da
poesia mando meu abraço a Paulo Leminski em Curitiba & a
Luiz Ângelo Pinto que aceitou o extremo risco de cursar ciên-
cias sociais & a esse de repente Pedro Bertolino na ilha barriga
verde & aos companheiros da revista Invenção cujo número 5
se deus quiser sai este mês & etc.

SKN/FI
 CABO
 X
 CONTE-
 UDO



DEPOIMENTO 2*

A colagem é a sintaxe provisória da síntese criativa, sintaxe de massa. A colagem é a montagem da simultaneidade, totem geral. É tempo de massa e de síntese, não de centralização. Não há mais tempo para textos, só para títulos. Textítulos, textículos. Só a NOVA BARBÁRIE abre a sensibilidade aos contatos vivos. Os Ushers, de Poe, chegam a um tal requinte dos sentidos que só podem suportar a grossura do paladar. A tecnologia chega a um tal ponto de requinte que passa a requerer o marco zero de uma NOVA BARBÁRIE para desobstruir os poros. Sociedade cada vez mais rica, vida cada vez mais pobre. O dinheiro é a leucemia. Os modelos do consumo de hoje são os modelos da produção de quarenta anos atrás: vide Oswald de Andrade e o tropicalismo do grupo baiano. É tempo de PRODUSSUMO. O estudante está para a universidade como o operário para a fábrica. O estudante é o operário da informação. Os estudantes repetem na superestrutura os modelos das lutas operárias infra-estruturais do passado. PRODUSSUMO. O mundo do consumo substituído pelo mundo da informação, onde se travarão as grandes lutas. NOVA BARBÁRIE: campo

* O Cruzeiro, 1969.

aberto para os novos modelos da batalha informacional. As elites, particularmente as do ensino, estão podres de burrice: qualquer novo bárbaro sabe mais do que eles. Não é necessário que cada indivíduo possua um automóvel para que se produza uma nova cultura. O mundo das coisas é para a posse, o mundo dos signos para a cultura. O artista é um *designer* da linguagem, ainda que marginalizado – e especialmente. É a guerrilha artística. É a NOVA BARBÁRIE. Atrás de cada mito freudiano se esconde um cifrão. A alegria coletiva é a prova dos nove: contatos em profundidade. Além das cifras. E contra os cifrões.

A COMUNICAÇÃO PENSADA (Entrevista)

Jornal do Escritor: Do ponto de vista da atual conjuntura – reprodução em massa, novos sistemas de comunicação etc. – como se situam a obra e o produtor?

Décio Pignatari: Não há obra. Mesmo a idéia de obra aberta, ainda no sentido de salvar a idéia de obras. Embora alguns tenham continuado a fazer obra, o *Lance de Dados* de Mallarmé colocou em xeque a obra: não é nem obra nem não-obra. É uma coisa nova.

Estamos falando de invenção, isto é, das informações de estrutura de primeiro grau. A única coisa que importa, hoje, são projetos de invenção para invenções futuras. Enfim, entramos na era semiótica ou na era da linguagem intersemiótica. A obra reverteu a vida. É necessário repensar, recriar tanto uma coisa como outra, isto é, tanto os signos como a vida. O computador é o grande instrumento para esse tipo de indagações.

Quero dizer que as vanguardas hoje pertencem ao consumo. Fazem parte da compra. E a vida no Ocidente virou Museu.

Sexo. Dentro de poucos anos o sexo só terá alguma graça na vida dos sete aos vinte anos. Com a pílula, o sexo virou bem de consumo. Passou à categoria dos *comforts*.

JE: Associação Internacional de Semiótica??!!

DP: A Associação Internacional de Semiótica foi fundada em Paris, este ano*, em 22 de janeiro. E ela visa justamente a incentivar, investigar, divulgar as pesquisas no campo da semiótica. Nessa data, elegeu-se um comitê diretor permanente composto de um presidente e cinco vice-presidentes. O presidente eleito foi E. Benveniste e os vice-presidentes foram Roman Jakobson (EUA), Loitman (URSS), Ludskanov (Bulgária), Décio Pignatari (Brasil) e um italiano, a ser designado, já que Umberto Eco, na ocasião, recusou o posto.

Solicitando o apoio financeiro da Unesco, este comitê (o que está formado) está encarregado de preparar o I Congresso Internacional de Semiótica. Nesse Congresso será eleita uma diretoria efetiva.

Basicamente, a AIS comporta dois representantes oficiais por país. Com sede em Paris, vai ter uma publicação, chamada *Semiótica*, que vai ser editada pela editora Mouton. E eu estou encarregado de organizar, segundo recomendações, a Associação Brasileira de Semiótica, filiada à Associação Internacional de Semiótica. Eles recomendam que se formem as associações regionais, etc. Essa ABS, eu quero dar para os jovens, logo de saída. Qualquer pessoa pode participar da Associação. Para isso há determinadas mensalidades, ser associado e receber a publicação.

JE: E a Europa?

DP: A Europa está se americanizando contra a vontade. E está se transformando violentamente. Como diz um amigo meu: "Em matéria de Europa, dentro de cinco anos, quem viu, viu, quem não viu, não vê mais". Ela vai deixar de existir. Tal como a idéia que a gente tem dela, não existe mais. O automóvel está destruindo a Europa, como todas as grandes cidades.

* 1969.

JE: *Quais as objeções que faz ao trabalho de Augusto e Haroldo de Campos?*

DP: Nenhuma. Ao contrário. O ambiente aqui no Brasil ficou tão pobre, tão miserável, que fazer qualquer diferenciação a estas alturas é besteira.

JE: *Que tal o Equador?*

DP: A altitude altera realmente o comportamento do sujeito. Mas o que é mais bacana ainda é o povo, o índio, que existe como nunca. Há 400 anos ele está esperando a vez dele. E vai chegar.

Duas coisas curiosas pude observar no Equador. O contrapeso da cultura dos índios é ultra-auricular, auditiva. O rádio transistor tem uma importância de *status*: o tamanho do rádio é que confere. Só em Quito, há 28 emissoras de rádio. Eu dei um curso sobre Teoria da Informação & Marshall McLuhan no Ciespal (Centro Internacional de Estudios Superiores de Periodismo para América Latina). Esta escola é um órgão da Unesco.

Numa pesquisa realizada pelo prof. Samaniego, no Ciespal, sobre os índices de credibilidade de notícias, vê-se claramente que, nas classes populares, eles acreditam muito mais nas notícias transmitidas pelo rádio do que nas de jornal, embora aquelas sejam transportes de notícias deste.

Uma outra coisa muito curiosa – eu documentei por fotografia – é a biblioteca ao ar livre de revistas de histórias em quadrinhos. Nas bancas rodeadas de bancos, alguns até cobertos, o camarada chega, paga dois *reales** pela leitura da revista, senta no banco e a lê.

A cidade é dividida em partes sul e norte. A parte sul, dos índios, é a parte viva da cidade. É impressionante como o pes-

* Cerca de \$0,05.

soal da zona norte, gringos e brancos, evitam ver as “cenas deprimentes da zona sul”.

JE: *Qual o melhor jornal do Brasil?*

DP: O Brasil não tem melhor jornal. Mas tem dois ou três bons jornais.

JE: *Por que vive em São Paulo e não no Rio?*

DP: Nestes cinco anos tenho vivido cá e lá. Mas como basicamente meu mercado de trabalho é lá, eu fiquei em São Paulo. Além de outras ligações.

JE: *Politicamente, é a ideologia de Marshall McLuhan conservadora?*

DP: É simplesmente uma abertura mística. O que ele dá é uma abertura para o misticismo da Era Eletrônica. Nesse sentido é conservador, mas isto não importa nele.

O que o pessoal odeia ver no McLuhan é que ele transpôs para o veículo (medium) a visão mallarmaica. É isto o que o pessoal detesta. E esta visão é estrutural, não tem nada a ver com ideologia, que de resto é a visão de Marx. Pra mim, Marx é um estruturalista. O que o pessoal detesta é ter que jogar fora seu livrete de serviços dos veículos semânticos.

Há duas provas contundentes de que o meio é a mensagem. Primeira: o homem entendido como meio, veículo. Como separar a sua forma do seu conteúdo? Segunda prova: por que as mulheres intelectuais, ligadas aos livros, tendem a se masculinizar e perder a feminilidade? Porque a palavra escrita é um meio quente, impede a participação e rebaixa os sentidos que, na mulher normal, são mais equilibrados do que no homem.

JE: *E o Terceiro-Mundo?*

DP: Acho que a própria idéia do Terceiro Mundo é uma idéia que está se esfacelando. Estaremos sempre em busca de

um enésimo mundo. O que se chama Terceiro Mundo é um mundo que luta por industrializar-se. E para que ele realmente exista como terceiro, ou seja, como opção, em relação aos dois outros, é preciso incentivar a criatividade, em todos os campos, para tentar fugir à inevitável subserviência ao *know-how* de primeira mão, vindo das principais potências de um campo, ou de outro.

JE: Está fazendo alguma coisa atualmente?

DP: Eu estou fazendo três coisas. Resumindo os meus artigos publicados nos últimos quatro anos, selecionando, fazendo a triagem. Vou juntar com alguns outros trabalhos inéditos e publicar um livrinho de ensaios. Segundo, que é o mais importante, é um novo livro sobre comunicações. Sobre *Comunicação Pensada*. É um livro que eu estou ditando ao meu gravador, quando posso. Terceiro, não existe. É o que se chama de prosa mas de que só esbocei um fragmento e que na verdade não é uma coisa só. São duas ou três idéias de um sentido de prosa. Em parte se enquadra no que se chama de obra e que eu disse que não existe mais. Mas no fundo são projetos de prosa. Definitivamente, para mim toda e qualquer prosa é uma diluição de poesia.

JE: Quais as previsões para os próximos 50 anos?

DP: É engraçado. Eu vejo para o futuro um certo cessar das transformações. E um longo período de redundâncias mais ou menos aceitas e que formarão a linguagem comum universal do fim do século, quando a ação atual e próxima dos computadores já começar a se fazer sentir em larga escala.

Computador é um supervéículo ou é a estrutura de todos os veículos. Mas como todos os veículos, sua ação só começa a se fazer sentir quando se manifesta em grandes números. Estamos entrando na era dos grandes números.

JE: Isto não se chamaria de envolvimento?

DP: Não, isso se chamaria de que as coisas mais importantes são as que vão ocorrer com as grandes massas, com os grandes números ou no âmbito dos pequenos grupos, dos grupos muito reduzidos.

Com a televisão acontece o mesmo. Quando o número é ainda pequeno não altera o comportamento da cidade. Só se altera quando o número de televisores já é de quantidade.

JE: Algum outro recado, Décio?

DP: O livro de Haroldo de Campos deve sair logo: *A Arte no Horizonte do Provável* e o Augusto já entregou, para o Conselho Estadual de Literatura de São Paulo, o trabalho de pesquisa que ele realizou na Bahia, sobre o Pedro Kilkerry, o Mallarmé baiano.

JE: Que tal o IV Festival Internacional da Canção?

DP: O ano de 68 foi fantástico. Atingiu o pico da criação com o Grupo Baiano [Décio refere-se a Caetano Veloso e Gilberto Gil]. A saída deles [do Brasil] provocou uma espécie de hipnotismo baboso da imbecilidade como se pode ver neste IV FIC. Ou seja, uma queda vertical e uma espécie de autoflagelação no sentido de engolir infinitamente o gosto médio intermediário e medíocre da *Canção Popular Ocidental*.

O DEUS DO SILÊNCIO

Não sei por que; porque dizer não ousou:
Seguindo estância e estância o antigo rito,
No templo de Ísis, adorava o Egito
O deus sem voz, o deus misterioso.

Milhões d'olhos de um vago olhar aflito
Cobrem-lhe o corpo; e em lânguido repouso,
Guardando um gesto altivo e desdenhoso,
Pousava à boca um dedo de granito.

E como um olho só, tudo isso olhava
Do fundo de uma orelha, que o envolvia:
E aos seus pés vendo a turba imbele e escrava,

O mudo olhar inquieto ardia em lava...
Porém... quanto mais via, e mais ouvia,
Menos falava o deus que não falava...

LUÍS DELFINO (1834-1910)

Poesia, informação básica sobre linguagem; linguagem, informação básica sobre o homem: ruins são os poetas mecânicos de uma época; bons, são os que avançam recuperando o passado. Aqui, a chave-de-ouro como informação máxima do sistema-soneto; as aliterações em "lh", comuns em outros sonetos de Algas e Musgos, onde vai, afresquista condenado à miniatura, do Kitsch ao raro. E esse deus, o olhouvido ouve, ânsia soberana: assim se "comunica" o incomunicável... Começa em retórica boba e, depois, vai-se ver... Esse sujeito Luís Delfino fazia versos com pás, picaretas e bilros. A socos e floreios. Se o leitor, instigado, conseguir encontrar algo do último Luís Delfino perdido por alguma biblioteca, não deve deixar de ler Tentanda Via: odisséia no espaço, humor cósmico, os homens como deuses... enfim, um Rubens do soneto!



2. COMUNICAÇÃO



UMA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Quando, em 1965, Pompeu de Souza apresentou à Congregação da Universidade Nacional de Brasília a proposta de regulamentação da Faculdade de Comunicação de Massa, de que era coordenador e que já estava com os cursos de Jornalismo e Cinema em pleno funcionamento, os juristas consultados houveram por bem horrorizar-se ante o subversivo nome. De nada valeram as argumentações de que a expressão norte-americana *mass communication* já estava universalmente consagrada e que, em Paris, a Escola Prática de Altos Estudos não se sentia curvar ante o poderio ianque ao manter um Centro de Comunicações de Massa, responsável pela edição da revista *Communications*, hoje mundialmente famosa.

A faculdade foi cautelosamente batizada de Escola de Comunicação Coletiva. Dois anos depois, criou-se, em São Paulo, dentro do esquema de nossas faculdades de filosofia, a Escola de Comunicações CULTURAIS.

Isto representou, então, uma calamidade tripla (que poderá vir a ser neutralizada na reestruturação da Universidade):

- 1) representou um retrocesso em relação à Universidade de Brasília, estruturada segundo o sistema das universidades norte-americanas. (já em fase de superação, de resto), com a

progressão dos alunos segundo os créditos obtidos, com cursos semestrais e com um dispositivo de integração que muito contribuía para o encanto e vivacidade daquele *campus* (alunos de química estudando música, alunos de letras estudando cinema etc.);

- 2) a estrutura de nossas faculdades de filosofia – derivada do mecanismo, do cientificismo e do industrialismo europeus do século passado – já está decrépita;
- 3) por simples razões de bom senso, de economia e de eficiência, quando já era mais do que evidente a obsolescência das estruturas universitárias em todo o Brasil e no mundo inteiro, um novo instituto de ensino superior (ainda mais uma escola de comunicação!) tinha por obrigação inaugurar e experimentar estruturas novas, a fim de conter a explosão de departamentos, currículos e disciplinas, trabalhando no sentido da implosão, da integração, da concentração e da síntese.

As “traduções” de um nome novo para um nome velho e de uma coisa nova para uma estrutura antiga implicam a degradação do significado do ensino da comunicação e da formação das elites num campo novo de atividade. A incapacidade de criar e experimentar estruturas novas é o índice mais seguro do baixo repertório de nossas elites dirigentes. E esta degradação do significado da comunicação ameaça contaminar as escolas do gênero que surgem ou venham a surgir nesta conservadora pátria.

O “Lastro Cultural”

Julgam os responsáveis pela organização de escolas de comunicação que é necessário dar aos alunos – no primeiro ou nos dois primeiros anos, principalmente – o que chamam de “lastro cultural”, para que eles possam, mais tarde, já profis-

sionais, elevar o “baixo nível” cultural dos veículos de comunicação de massa. Lamentável-equívoco. Mesmo um professor bem intencionado, como é o caso do prof. João Carlos Lisboa, que ora organiza a Escola de Comunicação da Guanabara, não se dá conta de que a palavra – escrita e falada – já é um *medium*, já é um meio, um veículo de comunicação, e de que o tal lastro cultural não passa de um empachamento livresco, de uma prisão de ventre verbosa e “literária”, que faz pender a balança da linguagem (que possui muitos pratos) para um lado só, viciando-a com o chumbo do código verbal e provocando efeito justamente contrário àquele que se desejava obter. Intoxicados pelo código verbal, os alunos tenderão a traduzir para o verbal os demais códigos e linguagens (televisão, cinema, jornalismo etc.); com a absurda consequência de que não compreenderão a natureza da linguagem para a qual se estão preparando profissionalmente!

Pergunte-se a um profissional traquejado no jornalismo, na publicidade ou no cinema, o que acha dos alunos formados nas escolas, mesmo superiores, destinadas a preparar profissionais para aquelas atividades – e ele responderá que só a prática ensina... se o aluno tiver talento. De resto, o *slogan* não declarado da universidade brasileira, como o sabem os professores mais conscientes, assim se expressa: “O aluno só aprende verdadeiramente depois que sai da escola”.

No artigo de capa de recente revista *Time* (7.6.1968), dedicado ao problema dos formandos desse ano, assim se exprime um deles: “A maior parte da educação universitária é insultuosa: despejam-nos em cima um bolo de fatos sem maior importância e depois nos obrigam a vomitá-lo”. Vê-se por esse artigo que duas queixas amargas são constantes entre os universitários: a falta de criatividade no âmbito da universidade e o dramático divórcio entre o *campus* universitário e a vida lá fora. Desabafa um outro estudante: “Só há duas reações possíveis a uma sociedade inumana – a criação ou a destruição”. E

um terceiro: "Senti que estava numa prisão cujas grades apenas se afastavam, mas nunca desapareciam. Era como que um sentimento físico: deste lado, a universidade com seus portões de ferro; lá fora, a comunidade".

A continuar as coisas como estão, o estudante de comunicação irá diplomar-se em comunicação e tornar-se um especialista em incomunicabilidade.

Os Princípios

Dois princípios elementares e básicos devem reger a estruturação de uma nova escola de comunicação, um referindo-se a funções e finalidades, outro norteando a operacionalidade – e ambos intimamente interligados:

Princípio I (escopo) – INTEGRAÇÃO DOS "MEDIA" (integração dos meios e veículos de comunicação, dos códigos e das linguagens).

Princípio II (operacionalidade) – O ALUNO TAMBÉM FAZ PARTE DO CORPO DOCENTE (corolário: O professor também faz parte do corpo DISCENTE).

I – Integração dos "Media" (ou meios de comunicação) – Os primeiros semestres ou os dois primeiros anos se destinam a promover a integração dos *media* (pronúncia: "mídia"), tendo em vista a formação de um novo profissional da cultura: o *especialista geral* das linguagens e dos meios de comunicação, vale dizer, não apenas o profissional especializado de velho estilo, mas um especialista crítico, um profissional que possua conhecimento e visão crítico-criativa de outros setores além do seu. Mesmo durante o período de formação profissional, o aluno não deverá perder contato com outros setores.

Foi-se o tempo da divisão, da fragmentação, do parcelamento e da compartimentação da cultura e do ensino, com cursos, departamentos e disciplinas correndo por trilhas e tubula-

ções separadas. Quem compreende apenas um *medium* torna-se um burocrata servil desse *medium*. Grandes criadores modernos sempre se chegaram com interesse a outros *media*. Mallarmé, o maior poeta depois de Dante: música, pintura, jornalismo, artes gráficas; Chaplin: música e dança; Pound: ideograma chinês, música, pintura, escultura, tipografia, pitografia, teatro, canto; Piscator: cinema, fotografia, dança; Eisenstein: ideograma chinês, poesia, pintura, música; Orson Welles veio do rádio; Kubrik, da fotografia e da televisão; Alain Resnais: ópera e histórias em quadrinhos; James Joyce: cinema, música, canto; Oswald de Andrade: jornalismo, pintura, cinema, telégrafo; Godard, quase tudo.

Na rádio, Welles desenvolveu uma técnica especial de montagem, utilizando um crescendo de vozes, cada qual emitindo uma sentença, ou, às vezes, o fragmento de uma sentença. Levou isto para o filme, fotografando os diversos locutores em primeiro plano contra um fundo neutro. Juntas em rápida sucessão, as tomadas davam a impressão de uma cidade inteira falando e – o que era igualmente importante – do que a cidade inteira estava falando. (*The Liveliest Art*, Arthur Knight, N. York, Mentor Book, 1957.)

A 20 de fevereiro deste ano*, o Canal Um, da Rádio-Difusão Televisão Francesa, emitiu um programa baseado num encontro extraordinário: Lévi-Strauss (antropólogo), Roman Jakobson (lingüista), François Jacob (biólogo, Prêmio Nobel 1965) e Philippe L'Heritier (geneticista) – e os quatro encontraram, com surpreendente facilidade, uma linguagem e interesses comuns, justamente ao nível de uma compreensão atualizada dos códigos e das linguagens!

É a multiplicação explosiva dos meios, dos códigos e das linguagens que contribui, em boa parte, para a incomunicabilidade. Inicialmente, este fenômeno ocorreu também no rei-

* 1968.

no dos computadores ("cérebros eletrônicos"), onde se notava uma multiplicação babélica de "línguas" e "dialetos" (códigos). Os novos computadores já começam a deter essa explosão por meio de dispositivos "implosivos" de tradução e integração, que permite a um computador operar na "língua" do outro.

Depois disto, não é difícil ter consciência do atentado cultural que representa uma escola de comunicação que, em lugar de promover a integração dos *media*, incentiva precisamente o seu divórcio.

II - O aluno faz parte do corpo docente - Uma classe deve ser uma equipe de trabalho criativo, da qual o professor é o coordenador: a universidade, hoje, é a Indústria da Informação. É preciso partir para a reversão da informação explosiva, favorecendo a síntese, a implosão, a concentração da informação. Nenhum professor, por mais genial e dedicado que seja, pode acompanhar sequer os títulos das obras que se publicam em todo o mundo sobre a sua própria especialização. Quanto mais lê-los! Ele precisa contar com a classe para essa tarefa de atualização geral do conhecimento, de modo a desenvolver em todos um agudo senso de seleção e triagem - a classe funcionando como um verdadeiro processador de dados (computador). Hoje, mais do que nunca, importa relativamente pouco "saber muito", pois este saber muito é pouco mais do que nada em face da explosão da informação. O que importa é saber relacionar as coisas. O que importa é saber onde estão as informações adequadas para o processo de relacionamento (*information retrieval* - recuperação da informação). Perplexo ante a massa de informações que o assalta, o professor sente como que paralisado e tende a afundar cada vez mais na rotina.

Eis por que o aluno de nossos dias pode "saber mais" do que o professor, com relativa facilidade, desde que se dedique com algum empenho a fenômenos e bibliografia atuais e atua-

lizadas. É preciso que o ensino se estruture segundo um processo autocorretivo e auto-alimentador, professor e aluno intercambiando-se e atualizando informações. Trata-se, pois, de um experimentalismo criativo sistemático, pelo qual se possa criar, ao mesmo tempo, o ensino e a coisa ensinada.

Esboço a Lápis de Estrutura

A estrutura básica de uma escola de comunicação deverá articular-se organicamente em cinco setores fundamentais, a saber:

A) Núcleo Informacional

1. Teoria da Informação e da Comunicação
2. Comunicação Verbal
3. Comunicação Visual
4. Comunicação Sonora
5. Cultura dos Meios de Reprodução
6. Sociologia da Comunicação (Cultura de Massas)

B) Núcleo Formacional

1. Televisão
2. Cinema
3. Imprensa
4. Rádio
5. Publicidade e Propaganda
6. Recuperação da Informação (Biblioteconomia, Documentação, Filmoteca etc.)
7. Tradução
8. Teatro
9.
10.

C) Núcleo de Programação Criativa

D) Núcleo de Cursos (Extensão e Especialização)

E) Núcleo de Laboratórios (Estúdios, Equipamentos etc.)

O Núcleo Informacional é de natureza mais teórica; o Núcleo Formacional, de natureza mais prática. Ambos se fundem no Núcleo de Programação Criativa, de composição variável (representantes de cada Núcleo), para efeito de alimentação das programações de todo o sistema.

Cada uma das moléculas dos Núcleos de Informação e Formação comporta células (disciplinas), em número controlado (três ou quatro, no máximo), cabendo a suplementação da informação ao Núcleo de Cursos, que ativará cursos compactos, com professores convidados. As moléculas substituem os atuais departamentos.

Cada Coordenador de Célula contará com pelo menos dois alunos subcoordenadores, que cederão seus lugares a outros alunos, após um certo tempo-tarefa, de modo que, desejavelmente, todos tenham a oportunidade de exercer a função junto a todas as células. Cada Coordenador de Célula se reveza na Coordenação da Molécula respectiva, e cada Coordenador de Molécula se reveza na Coordenação do Núcleo respectivo, sempre acompanhado de um aluno-subcoordenador de cada célula (1º caso) e de um aluno-subcoordenador de cada molécula (2º caso). É dessa forma que também comporão o Núcleo de Programação Criativa, em número variável, conforme as programações parciais ou globais. Cabe ainda a esses alunos incentivar e coordenar as sugestões de programações das classes, para posterior triagem e autocorreção no Núcleo de Programação Criativa, inclusive proferir aulas, de uma célula à outra, passando o Coordenador (professor), aqui, a funcionar como subcoordenador (aluno). Isto vale tanto para as células teóricas como para as práticas, com entrecruzamento de aulas.

Ficam para um próximo “esboço a lápis” a discriminação das células possíveis e a graduação dos cursos. A especializa-

ção, nos últimos semestres, tem início após conhecimento e alguma experiência em relação aos demais *media*.

Quanto à Molécula-Tradução, por exemplo, não se limitará à tradução lingüística – sem dúvida uma de suas funções mais importantes – mas comportará também uma Célula de Tradução Intersemiótica (tradução de um sistema de signos para outro: do sistema sonoro para o sistema visual, por exemplo). Para efeito de atualização, o sistema deve sofrer pressões tanto internas como externas. Internamente: programações propostas pelos alunos. Externamente: os cursos compactos organizados pelo Núcleo de Cursos, em ligação com o Núcleo de Programação Criativa. É em função dessas pressões que se verá da conveniência de criar novas células; esta possibilidade deve vir acompanhada, sempre, do estudo da possibilidade de assimilá-la a alguma célula já existente ou de um reagrupamento destas.

Para finalizar: Claro que sabemos que mil leis e regulamentos logo formarão clamor na boca de mil interessados passadistas. Dia virá, porém, em que necessidades galopantes passarão por cima de mil portarias, numa autêntica invasão informacional de estudantes "bárbaros". A não ser que fiquemos aguardando, por segurança e para copiá-la, a próxima reestruturação da Sorbonne...

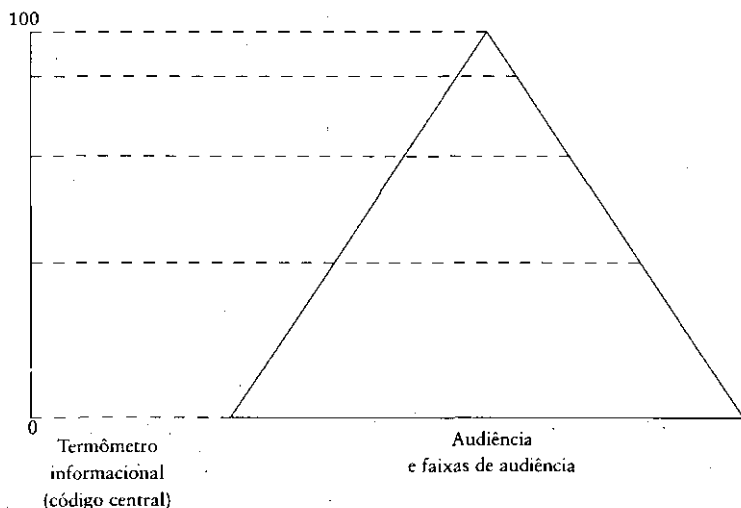


CÓDIGO & REPERTÓRIO

Código Central ou Básico

A comunicação é uma função do código e do repertório, que, por sua vez, estão na dependência da *informação*. *Informação* não é uma “coisa”, mas uma relação estatística entre o que se conhece e o que não se conhece, entre o previsível e o imprevisível. O grau de imprevisibilidade dos sinais – da informação, portanto – vincula-se à capacidade de manipulação do código. Uma grande capacidade de manipulação do código implica um repertório mais alto, um maior teor possibilístico de informação; a baixa capacidade de manipulação acarreta um repertório mais redundante, mais previsível e ambíguo, menos preciso: quer-se informar mais do que os sinais comportam (vejam-se os nomes das revistas de fotonovelas, por exemplo). O problema da cultura reside justamente nos conflitos, antagônicos e não-antagônicos, entre os diversos repertórios, que tendem a coincidir com a divisão da sociedade em classes sociais (A, B, C e D, conforme o critério dos pesquisadores de mercado, baseado nas rendas individuais ou de unidades familiares).

A um repertório mais amplo corresponde uma audiência mais reduzida; a um repertório reduzido, uma audiência mais ampla – este o postulado básico da Teoria da Informação e da Comunicação.



Mas o que interessa observar, agora, é que o repertório está sempre relacionado a um código hegemônico e padrão, um código central ou básico, em função do qual o repertório se define. Podemos dizer, de maneira genérica, que o código central da maioria das sociedades “civilizadas” é a *palavra escrita*, o sistema verbal lógico-discursivo. Este fenômeno é evidente no Brasil, onde a alfabetização, *know-how* básico, ainda é privilégio de apenas metade da população alfabetizável. O Brasil é, pois, um país de baixo repertório, se encararmos o repertório como função de um código hegemônico – a palavra escrita. Este código unificador é também um código “tradutor”, decodificador ou metalingüístico – vale dizer: é através dele que os demais códigos se tornam inteligíveis.

Códigos Laterais ou Subsidiários

Nas faixas ou classes de repertório mais amplo (A e B), de onde emergem as chamadas elites culturais, pode-se observar como as manifestações ou informações vazadas em outros códigos (pintura, cinema, música etc.) só adquirem “sentido” quando “traduzidas” para o código central sob forma, por exemplo, de crítica e/ou história da arte, crítica musical, crítica de cinema etc. A transposição intersemiótica (tradução) já constitui uma operação crítico-interpretativa, ou seja, metalingüística.

Ora, se os repertórios amplos se definem em relação a um código privilegiado, que exerce função de decodificador geral, o mesmo se dá no que toca aos repertórios baixos, assim classificados com relação ao código central. Mas pode dar-se que este repertório reduzido não seja assim tão restrito, se definido em função de um outro código que não o código central; reduzido em relação a este, pode ser amplo, se medido por um código lateral subsidiário.

Exemplos

É o caso da dança, “escritura” corporal, singular ou coletiva, jogo de estruturação espacial pelo movimento, simbólico ou para-simbólico e que envolve pelo menos três sentidos: audição, tato e visão (áudio-hapticovisual). Aqui, podemos observar que as classes populares – do candomblé ao samba, e mesmo ao iê-iê-iê – exibem um repertório superior ao das elites, uma superior capacidade de manipulação do código e de criação de linguagem (a elite não conseguiu criar, desenvolver e consolidar nenhuma dança que substituísse o balé clássico).

Na música, algo semelhante. Em meio século de criatividade e de desenvolvimento – de Donga a Caetano Veloso – a música popular brasileira se tem mostrado culturalmente mais importante, e, em alguns casos, qualitativamente superior, à música

de Carlos Gomes, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri ou Cláudio Santoro. No caso do barroco mineiro, os mulatos de Vila Rica é que quase chegaram ao nível de Mozart.

O futebol também mostra a superioridade relativa dos repertórios vinculados a códigos subsidiários ou laterais (em confronto com o repertório do código central). Os ingleses o criaram como combate simulado. E com este "conteúdo", ele se introduziu e se firmou entre nós, enquanto os "brancos" mandaram (Fluminense, Paulistano) – até que os negros o transformaram em dança e lhe conferiram o traço criativo e distintivo que o tornou famoso em todo o mundo.

Os criadores de *quadrestórias*, partindo de um baixo repertório técnico, chegaram a um repertório artístico de tal sofisticação que acabaram por influenciar a arte erudita de vanguarda (*pop art*). E é sabido que as pessoas afeitas aos livros e jornais sentem dificuldade de entender as anedotas dos comics.

Os chamados artistas plásticos demonstram uma característica aversão pela palavra escrita. Nas agências de publicidade, os redatores novatos ficam possessos quando descobrem que os *layout-men* não só não "entendem" como mal lêem os seus textos. Os artistas lhes dão o troco, dizendo que os redatores não entendem nada de arte ou são uns escritores frustrados. Os diretores de arte, numa agência, raramente atingem os mais altos escalões da administração: alergia por papel escrito; já os redatores se sentem à vontade na escalada da pirâmide: especialistas do código central, logo passam a *contatos* ("boys de luxo" – dizem os artistas) e a cargos diretivos.

Face às linguagens de outros códigos, a elite letrada gosta de "primitivos". Volpi conseguiu acesso a esse mercado porque os críticos lhe impuseram o labéu de "primitivo". Ao nível de seu código, hapticovisual, a *cortextura* de Volpi é de altíssimo repertório, é notavelmente sofisticado, tal como os *blue-jeans* puídos e desbotados da moçada zona-sul de hoje. No en-

tanto, essa mesma elite não admite “primitivos” no seu código, no código central: Oswald de Andrade é o exemplo mais escandaloso. O “primitivismo” radical tem sempre função metalingüística, desvenda o código e seus valores. Foram os letrados que promoveram a pintura letrada e temática de Portinari, pintor de repertório hapticovisual inferior. E talvez seja por perceber essas contradições que o crítico Mário Schemberg demonstra uma curiosa preferência pelo que poderíamos chamar de “primitivos de vanguarda”.

Claro é que, quando falamos de palavra escrita, estamos nos referindo à escritura linear, à palavra escrita enquanto estrutura discursiva, com leis e lógica próprias. O ideograma oriental e o poema concreto, introduzindo e alimentando uma contradição antagônica no discurso, forçam uma abertura extralingüística, vale dizer, semiótica.

Mulher & Amenidades

Felizmente para uma futura cultura cósmica da humanidade, a mulher permanece relativamente analfabeta. Talvez devido às funções gestativas, os sentidos da mulher são mais integrados. Nem é outro o “segredo” do chamado “sexto sentido” feminino – sexto sentido feminino que só existe, na mulher, para o homem letrado do mundo ocidental. A mulher vê de modo diferente do homem: seu olhar é mais tátil. Daí que o chamado “nu artístico” é criação do sexo masculino; como o órgão sexual feminino não é passível de tipologia meramente visual, esta se transfere para os seios e nádegas. O nu artístico masculino só passará a despertar maior atenção das mulheres a partir do momento em que as revistas erótico-culturais começarem a mostrar a tipologia do falo, priapicamente. Então, as mulheres terão dado mais um passo rumo à igualdade dentro da desigualdade...

E A PROP. PRIVADA? AS REL. PROD. ? A LINGUAGEM
IMPOE A PRIMOGENITURA?

Como tese e palpite, talvez se possa estabelecer uma relação direta entre o surgimento do código alfabético, no Ocidente, e a queda do matriarcado. O código operou uma revolução no tempo, criando a história enquanto diacronia, sucessão e herança. A linha e linhagem da primogenitura se impuseram ao sincronismo coletivista do matriarcado – que ora volta a agitar as sociedades, pelo consumismo ou pela socialização.

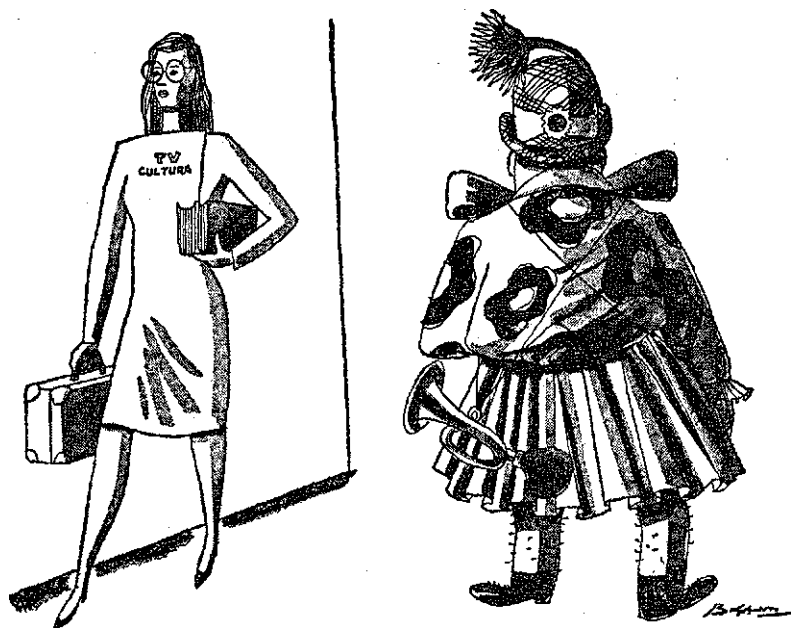
Até hoje, os franceses, letrados incuráveis, hão por bem ficar perplexos ante o trágico fim do Visconde de Valmont, nas *Liaisons Dangereuses*. Mas acham bastante “lógico” o fim muito mais surpreendente de Ema Bovary, esta pseudo-alienada, D. Quixote de saias. A contestação autodestrutiva de Ema Bovary permitiria a Gilka Machado escrever “Sinto pêlos no vento”, e a Isadora Duncan dançar com o leite escorrendo dos peitos, a empapar a túnica translúcida: denúncia da instituição do casamento enquanto *do homem para a mulher*.

Conclusão & Corolário

O que nos leva, para finalizar, ao corolário da proposição inicial referente ao repertório alto ligado a um código hegemônico: a informação crescente (repertório) ao longo do eixo de um código conduz à individualização crescente (até chegar à abstração da *informação absoluta*, solidão absoluta que reverte em participação também absoluta – *logos, verbo, deus*). Contrariamente, a informação decrescente (repertório) ao longo do eixo de um código conduz à abertura para códigos laterais e a formas coletivas de participação. É a que estamos assistindo, em nossos dias, com o desenvolvimento de poderosos códigos laterais de participação em massa (*mass-media*). Um código só se satura em outro – mudando de significação. A saturação de um código implica uma operação de metalinguagem semiótica.

PARTICIPAÇÃO?

E foi Mallarmé quem empreendeu, ao longo do eixo do código verbal a escalada sisífica rumo à informação absoluta, da qual resulta a disrupção das “sagradas escrituras” e o esboço das “escrituras profanas”, multissígnicas ou semióticas, as escrituras de uma nova cultura. Quem sabe, por isto, Michel Butor o considere um “primitivo”...



A cultura vista do livro. A cultura sem humor nem amor. A professora-bibliotecária clássica: sex-repeal. Abelardo “Chacrinha” Barbosa é o primeiro grande clown da TV brasileira: a verve da palavra falada e a verve tátil da roupa, em lugar da mímica tradicional do palhaço do circo, institucionalizado por Picasso e pelos demais nostálgicos do século XIX... Por isso mesmo, já aceito pela “cultura” (dos livros). As paronomásias do Chacrinha: “concurso do maior pão”, “concurso da maior pizza”... Quando a Sociedade Protetora dos Animais protestou contra o fato de distribuir animais, como prê-

mios, ao público, Chacrinha pôs avental de médico em seu assistente-tratador-de-animais e fez escrever no bolso do uniforme: "Dr. Kildare". Chacrinha é cultura de massa para as massas: iniciação urbana, carteira de identidade social pelo vídeo. Ser alguém, pelos cânones burgueses, é ser conhecido por gente que a gente não conhece nem conhecerá. Antes, essa virtude pertencia ao jornal: ver conto de Artur Azevedo sobre o pretendente que só seria aceito pela amada se tivesse o nome publicado no jornal. Depois, foi a vez do cinema: "Para ser artista do nosso cinema" / Noel Rosa. Agora, é a televisão. Quando o governo começou a impor restrições aos programas de Dercy Gonçalves e Abelardo "Chacrinha" Barbosa, os intelectuais esquerdistas se sentiram vexatoriamente atendidos em seus reclamos de combater "programas de alienação do povo"... Com o futebol, a mesma coisa. Como pode ser alienação do povo participar de algo que é criação do próprio povo?

participação concebida
dentro dos limites
da linguagem

pq Maierovski insiste na novidade
no poema? contra

FORMAÇÃO E INFORMAÇÃO UNIVERSITÁRIAS (Uma Aula Inaugural)

Serei breve, se não puder ser ameno, em minhas rápidas análises e proposições, dentro da expectativa de uma aula inaugural*, embora nem breves nem amenas seriam as discussões e debates que elas poderiam provocar.

O tema geral que propus e me propus toca certamente a já famosa crise universitária brasileira – e mundial – e poderia ser traduzida em termos de *ensino e pesquisa*, outro tema predileto dessa mesma crise. Evito, no entanto, o repertório universitário vigente, chamando de *formação ou instrução* ao ensino, e de *informação, experimentação ou criação* à pesquisa. Pois assim como me recuso a separar forma e conteúdo, assim acredito nas equivalências estruturais entre uma e outro e assim acredito que ensino e pesquisa são etiquetas de remédios e mezinhas por demais consabidas e em si mesmas viciadas, pois nos levam à ilusão de que, conhecendo os males e os medicamentos, tudo não passa de uma questão de dosagem e aplicação. E eu quero dizer que as doenças são outras.

Costuma-se colocar o problema da crise universitária em termos de organização e de dinheiro: mais certo seria colocá-la

* Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, São Paulo, 1-3-1968.

em termos de economia do organismo. Um organismo é tanto mais forte quanto maior a sua capacidade de absorver, inter-relacionar e criar informações novas – e renovar-se, portanto: “viver efetivamente é viver com a informação adequada”, diz Norbert Wiener, o fundador da cibernética. E a informação de primeiro grau é uma informação estrutural, aquela justamente que é a mais difícil de absorver, pois não se limita a coisas e fenômenos isolados, mas a relações entre coisas e fenômenos. A universidade brasileira procura resolver sua crise *intra muros*, quando seria muito mais simples e universitário abrir as janelas para o mundo, ainda mais nos tempos que correm, quando supérfluas se tornam as janelas em paredes de vidro... A universidade brasileira – e muitas universidades européias – estão em crise, porque se recusam a compreender que chegaram à época da muda, que é preciso trocar a epiderme e as entranhas aristocráticas pelo pêlo democrático e de massas. A estrutura universitária tradicional visava a uma elite – e já cumpriu a sua missão forçosamente transitória, mesmo porque a Revolução Industrial, há mais de século e meio, vem anunciando que os universitários acabariam por constituir-se numa massa cada vez mais excedente! E isto é o que se chama de democracia, no seu mais singelo sentido. Os americanos e russos também se defrontam com uma crise, mas que se refere antes a métodos de integração do que à falta de vagas. Nós – e os europeus, que só vêm conhecer a verdadeira massa a partir do Mercado Comum – temos de enfrentar ambos os problemas a um só tempo. Juntamente com a massa, vieram os meios de comunicação de massas. A consequência foi a explosão das massas e da informação. Os computadores surgiram para controlar a explosão da informação e este fenômeno provocou o seu avesso, a sua antimatéria, que se exprime pela *implosão da informação*, ou seja, a explosão para dentro, se assim podemos dizer. Esta implosão significa a mudança de sentido da especialização, que passa a caminhar no rumo da integração.

Que significa tudo isto, afinal? Sejam pragmáticos e antropófagos, como bons americanos, latino-americanos, que somos: derrubemos os muros de nossas fortalezas e reconheçamos que informações decisivas estão sendo produzidas fora dos muros da universidade e que sua estrutura atual é incapaz de absorvê-las. Para dizermos em termos mais brutais: muita coisa que a universidade produz e considera original, em seu âmbito, às vezes já é velho de uma década lá fora! Por que razão, aqui – e mesmo nos Estados Unidos – a maioria das teses universitárias, especialmente no campo das ciências humanas, informa menos do que um artigo de revista ou de jornal versando sobre o mesmo assunto? Um dos *slogans* quase secretos da universidade brasileira é o de que “o aluno só aprende verdadeiramente depois que sai da escola”. É o quanto basta para jogar por terra o que costumamos chamar de ensino e de pesquisa. É preciso restituir a pesquisa ao seu sentido original, e este sentido é um só: experimentação, descoberta, criação. Marshall McLuhan, o chamado “profeta das comunicações” de nosso tempo, declara que é preciso substituir a instrução pela experimentação e pela invenção. E não está dizendo mais do que já disse Giambattista Vico, há dois séculos e meio: “A suprema norma do conhecimento é, para Vico, o princípio segundo o qual nenhum ser penetra e conhece verdadeiramente senão aquilo que ele mesmo *cria*. O campo do nosso saber não se estende nunca além dos limites de nossa própria criação. O homem só compreende enquanto *cria*” (*apud* Cassirer, em *Ciências da Cultura*). E Emil Nolde, o pintor expressionista alemão, morto há alguns anos, nonagenário: “O que um artista aprende importa pouco. O que ele mesmo descobre é que tem real importância para ele e lhe dá o necessário incentivo ao trabalho. Quando essa atividade criativa cessa, quando não há mais dificuldades ou problemas, internos ou externos, a resolver, então o fogo se extingue rapidamente. Uma habilidade para aprender nunca foi sinal de gênio” (citado por Herbert Read,

em *Art now*). Alguém poderá objetar, com igual franqueza, que a universidade não se destina a formar gênios. Para não dizer que seria uma pena que assim não fosse, eu responderia que tampouco se destina a formar medíocres e burocratas da cultura. Mesmo porque a universidade tem uma altíssima função: atuar como antenas do organismo social, destinadas a colher as informações-viveres necessárias à subsistência e ao desenvolvimento desse mesmo organismo.

2.7 Cumpre-nos acabar com noções obsoletas de uma sociedade oportunista: as massas de estudantes não acorrem às universidades para conseguir, simplesmente, um diploma de doutor ou por vocação; elas o fazem, como que biologicamente, para obterem as informações que lhes permitam sobreviver – e esta é uma mensagem do próprio organismo social, um SOS da própria sociedade a ela mesma – e da qual a universidade é parte e participe. Eles são nós. Nós somos eles. A oposição entre estudantes e professores é absurda. Estamos assistindo a uma verdadeira invasão de estudantes “bárbaros”, que possuem uma capacidade de absorver e criar acentuadamente maior do que a dos estudantes de há uma geração; e não é nada desprezível o dado biométrico recentemente divulgado pelos jornais, pelo qual se constata que as crianças da classe média, hoje, são cinco centímetros mais altas (em média) do que as de trinta anos atrás! Uma classe deveria ser uma equipe de trabalho, da qual o professor fosse o coordenador – um coordenador que aprendesse juntamente com seus alunos na medida mesma em que experimentasse e coordenasse... coordenasse a experimentação de métodos, inclusive.

Que significa explosão da informação? Significa que, nos dias atuais, ninguém consegue “saber”, isto é, meter na cabeça, sequer todas as coisas importantes de sua própria especialização: o que importa é saber onde estão as informações adequadas às suas indagações, ou seja, onde estão as informações que lhe permitam criar os pensamentos brutos, aqueles pensa-

mentos que, no dizer de Abraham Molés, criam conceitos e fazem avançar a ciência, pondo à prova continuamente o edifício dos conhecimentos adquiridos e legitimados. E ninguém tem dúvidas de que é graças à experimentação que as ciências exatas avançam firmemente, enquanto as chamadas ciências humanas se perdem e murcham na defesa de redutos muitas vezes puramente verbalistas.

Que significa implosão da informação? Significa que somos continuamente bombardeados por uma massa heterogênea de informações que nos urgem e pressionam a, seguida e renovadamente, buscar-lhes uma ratio, uma rede significante de relações, dentro e fora de nosso campo específico de atividades. A implosão da informação nos convida e força a estabelecer relações, é um convite e um comando a perceber estruturas — e toda estrutura é síntese.

A experimentação, a criação, a descoberta e a invenção devem constituir a forma moderna do ensino universitário, de sua instrução e de sua formação. Com todas as suas insuficiências, a universidade é o lugar adequado para esse empreendimento, que lhe permite ligar-se imediatamente ao grande complexo industrial, rural, administrativo, social e cultural da sociedade. Para falar a verdade, acho que a universidade já dispõe de meios para realizar muito mais do que vem realizando, desde que se reestrutur e no sentido da experimentação e da convergência e não no da formação e da divergência que a vem caracterizando até agora. Poderemos ter, então, uma dinamização do equipamento e dos quadros já existentes (alunos, inclusive) — sem exclusão de novos, é claro.

Certas lacunas e carência da universidade não são facilmente compreensíveis. Cito dois casos, bastante restritos, a título de ilustração. Há sete anos atrás*, no II Congresso de Crítica e História Literária, que teve lugar em Assis, a professores

* 1961.

universitários de todo o Brasil reunidos em conclave, fiz uma pergunta ingênua, que inquietou, se não irritou, sobretudo, a eminente assembléia, e que não teve nenhum seguimento prático ou útil, pois a questão lhes pareceu perfeitamente impertinente. A pergunta era esta: Por que não se formam escritores nas chamadas faculdades de letras? Por que os escritores brasileiros, que são a razão de ser dos cursos de letras – e também deste congresso – continuam a sair das faculdades de Direito e Medicina – ou de faculdade nenhuma? Propunha eu a organização de centros experimentais de criação de textos junto aos cursos de letras, com a dupla finalidade de incentivar a criação literária e de propiciar o conhecimento direto dos processos de criação literária, para maior eficácia e profundidade das atuações do professor, do crítico e do ensaísta. Propunha também a criação de um laboratório de fonologia e fonética, fundamental para os estudos linguísticos e de inestimável valia na orientação prática da dicção nas escolas, no teatro, no cinema, no rádio e na televisão. Salvo provável ignorância minha, não sei da existência de um laboratório desse tipo, moderno e atuante, em nossas universidades. Nos inícios do século, Bernard Shaw valeu-se justamente dos novos recursos fonoeletrônicos, que então surgiam, para compor a sua peça *Pigmalião*. Recentemente, transformada em revista musical, alcançou grande sucesso nos Estados Unidos e em outras partes do mundo. A versão brasileira também teve êxito – mas era totalmente empírica: acho que os seus realizadores, até hoje, não sabem o que seja um laboratório dessa natureza. Quem teve a oportunidade de assistir à transposição cinematográfica de *My fair lady*, dirigida por George Cukor, sem dúvida se terá maravilhado com a perfeição sonora e de dicção da película – perfeição essa que só se tornou possível graças aos longos anos de experimentação científica no campo. Sim, sabemos que os Estados Unidos gastam em pesquisa o correspondente ao produto bruto brasileiro... mas nós temos de começar, algum dia!

Antes de concluir a aula com uma frase de efeito, farei algumas citações do matemático, filósofo e professor, Alfred North Whitehead, extraídas de sua obra *The aims of education* – “Os objetivos da educação”:

“Ao exercitar uma criança na atividade de pensar, acima de tudo devemos precaver-nos contra o que chamarei de *idéias inertes* – ou seja, aquelas idéias que a mente recebe passivamente, sem que sejam utilizadas, ou postas à prova, ou articuladas em novas combinações”.

“Desde os primeiros passos de sua educação, a criança deveria experimentar a alegria da descoberta. A descoberta que ela tem de fazer é a de que as idéias gerais fornecem uma compreensão daquele fluxo de acontecimentos que se despeja em sua vida – e que constitui a sua vida”.

“Eu observaria ainda que a compreensão que desejamos é a compreensão do presente insistente. A única utilidade do conhecimento do passado é a de equipar-nos para o presente. Nenhum mal é mais mortal às mentes jovens do que a depreciação do presente”.

“Qualquer mudança fundamental na visão intelectual da sociedade humana deve ser necessariamente acompanhada de uma revolução educacional”.

“Não é possível a existência de um eficaz sistema educacional no vácuo, vale dizer, de um sistema divorciado do contato imediato com a atmosfera intelectual existente”.

“A educação moral é impossível sem uma visão constante de grandeza. Se não somos grandes, pouco importa o que fazemos ou debatemos e o sentido da grandeza é uma intuição imediata e não a conclusão de uma argumentação lógica”.

Nós precisamos criar um Brasil – e não ensiná-lo.



MENSAGEM E MASSAGEM DE MASSA

Marshall McLuhan, “o profeta das comunicações”, veio do setor das letras, formado que é em Literatura Inglesa. Canadense, destacou-se nos meios literários de vanguarda dos Estados Unidos, nos inícios da década de 50, graças a estudos sobre Mallarmé, Joyce e Pound, estudos esses ainda hoje dignos de consulta. Passando à abordagem dos meios de comunicação de massa, publicou *A Noiva Mecânica* (*The Mechanical Bride*) e *A Galáxia de Gutenberg* (*The Gutenberg Galaxy*), mas foi com *Understanding Media*, agora traduzido em português com o título *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, que chegou ao nível dourado dos best-sellers – contrariando, aliás, os prognósticos pessimistas de seu próprio editor, que o considerou um livro “difícil”, por conter 75% de informação nova... Passando da capa dura para a capa mole, o livro vendeu às pampas e foi ganhando fama na proporção mesma em que provocava polêmicas. Chegou afinal às revistas não-especializadas (a revista *Newsweek*, por exemplo, dedicou-lhe um artigo de capa) e certas expressões suas, como *the medium is the message* (o meio é a mensagem) acabaram entrando para o acervo crítico-cultural dos últimos anos.



O Meio é a Mensagem/Massagem

O livro de McLuhan tem o condão de irritar, particularmente, os intelectuais e artistas de “linha francesa”, os alienados da linguagem e os ansiosos do chamado “conteúdo”. Para eles, parece óbvio que o que conta, na TV, num jornal ou numa revista, é a chamada “mensagem”. Não conseguem pensar o mundo sem a prática constante da separação entre forma e fundo, embora não se sintam muito à vontade nesse mister mutilante diante de certos fenômenos onde ele se torna bastante inoperante, tais como um poema, uma geladeira, a estrutura do átomo, o amor, uma peça musical, uma casa ou um automóvel. Por esta razão, não percebem que McLuhan é um estruturalista – um estruturalista pragmático, canibal, americano, e não um estruturalista semântico e sistemático à la européia. Por isto, também, não percebem que *Understanding Media* é uma brilhante e original defesa de arte na era do consumo, da eletrônica e dos vãos espaciais. Pode parecer estranho, mas quem já se esforçou por compreender certos fenômenos de linguagem (não de língua) que se manifestam em certos poemas de Pessoa, Drummond ou João Cabral, está melhor preparado para entender este livro do que aquele que, num poema, busca apenas o “conteúdo”, a “mensagem”. Com o *meio é a mensagem*, ele quer significar que, assim como “não se pode separar o dançarino da dança”, como diria Yeats, também não se pode separar a mensagem do veículo que a transmite. A “mesma” mensagem, transmitida por dois veículos diferentes, não é nem pode ser a mesma: sua lógica estrutural e o efeito que produz no receptor são diversos. A ilusão de que se trata da mesma mensagem nasce da lógica linear inerente à nossa cultura escrita, à nossa tradição livresca, cuja tendência é a de só encontrar significado nas coisas que possam ser “traduzidas” em palavras. Posteriormente, em livro e disco, McLuhan desenvolveria uma variante de sua formulação: o

meio é a massagem, para significar que os meios se desenvolvem e se transformam pelo constante atrito entre eles. Convém lembrar, nesta altura, que, por *meios*, ele entende tanto a roupa como o dinheiro, o gravador ou a TV.

Meios Frios e Quentes

Se não existisse a TV, o assassinato do presidente Kennedy teria desencadeado uma explosão de fúria popular, nos Estados Unidos – afirma McLuhan. – Isto porque a TV é um veículo “frio”, um meio de “baixa definição”. Pela maior dispersão de seus pontos, a retícula do televisor não permite o delineamento nítido das imagens, como se pode observar nos planos gerais e na preferência pelos primeiros planos, à semelhança da estrutura dos mosaicos (para McLuhan, a TV é um veículo audiovisual). Em consequência, o telespectador tende a “preencher” as imagens, participando muito mais intensamente da natureza do próprio veículo. A TV “esfria” o ânimo do telespectador, dando-lhe, em contrapartida, uma consciência em profundidade, não-linear, dos fatos e fenômenos. Pela mesma razão, os programas ao vivo e a improvisação são mais adequados a esse meio, que repele as posturas rígidas ou pessoas falando de maneira formal (lendo um discurso, por exemplo). Em oposição, uma fotografia normal é um veículo “quente”, de alta definição, que permite pouca participação do espectador. Daí a bobagem de se elogiar a imagem de um televisor, dizendo que “parece uma fotografia”. Segundo o canadense, quando isto ocorrer – se ocorrer – a TV se terá transformado, deixando de ser TV. Outros meios “frios”: meias femininas de malhas largas, roupas “brutalistas” de textura rude, a caricatura, um poema, um carro compacto, um semanário noticioso. Outros meios “quentes”: o livro, rádio, roupas e maquilagens só para a vista (e não para o tato), a valsa, um semanário ilustrado.

A Volta à Tribo

Estamos chegando ao fim da Era Gutenberg, ao fim da hegemonia da palavra escrita, para entrarmos na Era da Instantaneidade, que é a era da eletricidade e da eletrônica, da recuperação e integração da sensibilidade e, quem sabe, da Consciência Universal...

Os meios são extensões do homem: a roda são os pés em rotação, a palavra falada e a música são extensões do ouvido, a palavra escrita e a fotografia são extensões do olho, a escultura é uma extensão do tato (extensões hápticas do homem), o perfume uma extensão do olfato etc. A audição, o tato, o olfato e o paladar são mais “inclusivos”, mais “frios”, do que o sentido da visão, que tende para a alta definição. O código alfabético é uma extensão altamente fragmentada e especializada do olho. Trata-se de unidades “insignificantes”, desligadas de conjuntos fonéticos (letras), que se compõem linearmente em unidades maiores, significantes (palavras e frases). O código alfabético tende a traduzir todas as coisas numa uniformidade linear geral e exclusiva, em prejuízo da natureza inclusiva dos demais sentidos, com todas as suas riquíssimas gamas e correspondências (sinestesia), como se pode observar nas culturas e pessoas pré-letradas. Vai daí que o código alfabético fragmentou e destruiu a tribo, gerando desníveis de repertório (que deixou de ser comum a toda a sociedade), o individualismo, o militarismo, o nacionalismo e a produção industrial em cadeia de montagem, fenômenos esses que se criaram ou se manifestaram mais claramente após a invenção da imprensa. Destribalizada e narcotizada pelo novo meio – e desprezando as seculares lições e advertências “integrativas” de seus artistas – a sociedade humana (a ocidental, especialmente) teve de esperar pela eletricidade e pela televisão para poder dar início a um lento processo de retribalização e integração social, onde todos possam exercer *papéis* e não ofícios e empregos especiali-

zados tão-somente. Estamos, pois, assistindo ao fim da era das especializações mecânicas, fragmentadas, de velho estilo (fruto da indústria mecânica do século passado) e vamos entrando na era em que o melhor especialista é aquele que mais coisas conhece fora do campo de sua própria especialização – consequência da indústria eletrônica de nosso século. Assim como nosso sistema nervoso central integra todos os sentidos instantaneamente, o circuito elétrico integra instantaneamente os meios e os homens.

Arte como Antiambiente

Os *media* em sucessão e em atrito criam um ambiente irritante, quase abrasivo, especialmente agora, quando sentimos que o implosivo, o integrado e o sintético se chocam com o explosivo, o fragmentado e o analítico. Para neutralizar a pressão do ambiente, que produz o *stress* e a irritação, urge um antídoto, um contra-irritante. A arte é esse contra-irritante, esse antiambiente, pois ela previne e prepara a sensibilidade para as mudanças e os efeitos causados pelos novos meios de comunicação, extraindo dos próprios meios os meios com que criticá-los e compreendê-los, ou seja, os meios com que criticar e salientar os desmandos provocados pelas novas tecnologias, amaciando os seus efeitos de hipnose e alienação. Poderíamos mesmo dizer que, em relação à tecnologia, a arte exerceria uma função de metalinguagem, uma função da consciência crítica. “Os artistas são as antenas da raça” – já dizia o grande poeta Pound.

Contradições Canadenses

Embora tenha proferido um curso sobre Teoria da Informação e da Comunicação, em New York, no ano passado (fi-

côu surpresa quando uma aluna brasileira, Sílvia Ferreira, que freqüentava o curso, lhe disse já ter aprendido tudo aquilo dois anos atrás, na Escola Superior de Desenho Industrial, da Guanabara), Marshall McLuhan não formava boa opinião da Teoria da Informação, em 1964, data da primeira edição deste seu livro: acusava-a de perder-se em itens e tópicos despidos de maior importância. Mas isto não impediu que a sua noção de meios de baixa definição (frios) e de alta definição (quentes) derivasse diretamente de noções básicas da referida teoria. Os meios de baixa definição são meios mais redundantes, com taxa de informação mais baixa, e, portanto, mais ambíguos e mais abertos à interpretação e à participação; com os meios de alta definição, o contrário é que se dá. Os primeiros implicam um repertório mais baixo – e audiências mais largas; os segundos implicam repertórios mais altos – e audiências mais reduzidas.

O mais curioso, porém, é que o *slogan* que o tornou famoso – o meio é a mensagem – é uma transposição direta, para o estudo dos meios de comunicação, de uma das afirmações fundamentais de Norbert Wiener, o pai da cibernética, segundo o qual o organismo é a mensagem, vale dizer, a estrutura é a mensagem. No entanto, o nome de Wiener não vem citado uma única vez, em todo o livro...

TV CULTURA NO AR CANAL 2, SÃO PAULO

A grande revolução que hoje vemos processar-se, em quase todas as partes do mundo, no campo do ensino, da educação e da cultura, parece assegurar um futuro promissor às televisões culturais. A explosão da informação de nosso tempo está a exigir uma síntese, uma *implosão*. O computador e a televisão são alguns dos meios mais importantes para que ela se realize.

Dessa forma, nossa TV Cultura poderá, em poucos anos, granjear grandes audiências. Antes, porém, é necessário que nós compenetremos de que uma TV Cultura não é apenas cultura, mas também, e principalmente, televisão. Violentar um meio como a televisão, forçando-o a comportar-se como outros meios (livro, rádio, sala de aula, cinema, sala de concertos etc.), a fim de que seja *o menos televisão possível*, é um erro básico de comunicação e uma cincada pedagógica que podem acarretar sérios prejuízos à função cultural a que se pretende o Canal 2, para a grande decepção do povo que, afinal, paga e sustenta a TV Cultura de São Paulo, assim como sustenta, pelo consumo dos produtos anunciados, as televisões comerciais.

Há mais de um ano, num contato que o *designer* Fernando Lemos e eu mantivemos com o Dr. José Bonifácio Coutinho Nogueira, presidente da Fundação Anchieta, e com o

Prof. Antônio Soares Amora, responsável pelo setor de ensino da TV Cultura, lembro-me de haver-lhes dito que, para fazer da TV um veículo de cultura, necessário se tornava, antes de mais nada, falar a própria linguagem do veículo.

Sinto-me, pois, à vontade, para continuar a defender aquela posição, certo de que, por um lento processo de *feedback* (autocorreção), a TV Cultura, de São Paulo, atingirá uma linguagem mais dinâmica e adequada (coisa que não está fazendo). Ressalve-se que a crítica que se segue leva plenamente em conta o fato de que a TV Cultura está apenas começando.

Ensino e Cultura: Observações Gerais

A televisão é um veículo de veículos, é um veículo-síntese. Por isso, o tempo, na televisão, é um tempo de alta concentração (um comercial, na TV, atinge, no máximo, 60 segundos). Na escola, mal se suporta uma aula expositiva de 50 minutos; no vídeo, 10 minutos são demais para uma aula de mesmo tipo.

Julga-se elevar o nível da TV elevando o seu conteúdo (ou o que as pessoas letradas chamam de conteúdo). Na verdade, a pretexto de "conteúdo", o que essas pessoas desejam é introduzir na TV um outro veículo anterior à TV e no qual formaram a sua cultura (o livro, em primeiro lugar).

A noção de *repertório*, derivada da Teoria da Informação, pode ajudar-nos no raciocínio. Se definirmos *repertório* como a capacidade de manipular códigos para efeito de comunicação, constatamos que a TV Cultura pretende introduzir um alto repertório livresco num baixo repertório televisual. Que se conclui daí? QUE PARA ELEVAR, REALMENTE, O NÍVEL DA TELEVISÃO, É FUNDAMENTAL NÃO APENAS PERMITIR COMO TAMBÉM INCENTIVAR A EXPERIMENTAÇÃO NO ÂMBITO DO CÓDIGO TELEVISUAL. E podemos acrescentar: sendo a televisão

um *veículo de veículos* – um metaveículo, portanto – cabe-lhe instigar o gosto e a curiosidade pelos demais veículos (livro, revista, rádio, cinema, disco, artes etc.) – e não apresentá-los prontos como pratos requentados.

Ensino e Cultura: Observações e Sugestões Miúdas

1. O ERRO – A palavra “cultura” parece ter transformado em estátuas de sal (ou sem sal) todas as pessoas da TV Cultura. Num programa sob a rubrica *Cultura em Questão*, Paulo Planet Buarque virou estátua ao lado de uma estátua do Aleijadinho. E dizia coisas assim: “O grupo desafiante aduziria alguma coisa à explanação do Prof. Kliass?”

A SUGESTÃO – Para que despejar, mesmo com a melhor das intenções, a aparência arrogante de uma cultura aristocrática sobre a massa incauta dos telespectadores? Deixem o Paulo Planet desenvolver aquele desembaraço e aquela informalidade que sabe mostrar em *Alianças para o Sucesso* e que vão tão bem com a linguagem da TV. E depois, já calcularam o preço de uma informação que não se comunica pelo menos com o número mínimo desejável de telespectadores?

2. O ERRO – TV não é rádio. Sob a rubrica *Recital*, Estelinha Epstein interpretou ao piano inumerável programa. Gilberto Amaral era o apresentador – e se apresentou arfante e contrafeito, provavelmente por sentir-se condenado a ficar de olho duro na cartela de texto colocada atrás da câmera (temos aqui todos os erros num só).

SUGESTÃO – Com esse método de cartelas, todos os professores e apresentadores aparecem vesgos no vídeo. Nestes casos, não saber falar olhando para a lente da câmera é um erro palmar, que acarreta fatalmente o bloqueio da comunicação. Será tão humilhante assim aprender com os noticiaristas da TV comercial como isto se faz, de modo tranquilo e natural,

textos na mão e olhar na câmera? E em dez professores e apresentadores diferentes, em dez diversos programas, não se observou a mais leve descontração, não se observou um sorriso sequer! E nós que julgávamos que o tempo da cultura como ritual fúnebre-soturno fosse coisa de outras eras!...

De um modo geral (com as exceções de *impacto*), a cultura séria na TV deve ser breve e leve. E a REGRA DE TEMPO Nº 1 pode ser assim formulada: *Programas dinâmicos podem ser mais longos; programas estáticos devem ser breves*. Por motivos que não consigo explicar, os produtores da TV Cultura ainda não se aperceberam da relação entre *tempo* e *movimento* na televisão. Ah, sim, a rádio. O programa *Recital* poderia ter sido levado por uma rádio-emissora, sem grave perda da informação (com maior eficácia, aliás).

3. O ERRO – Tudo é longo e lento – e fala-se demais. Numa aula do Curso de Madureza sobre a civilização dos antigos egípcios, o casal de professores-apresentadores estava tão rígido, de pescoço tão duro (os olhos pregados na famosa cartela), que mal se distinguiam das estátuas e múmias mostradas em diapositivos! E despejavam sobre os madurandos um texto incrível, extraído direitinho de um livro, com coisas que tais: “consoante os costumes da época”, “consubstanciado no deus Amon-Ra”, “a cultura saítica”. E para variar, no final, se é que ouvi bem, um rápido trecho da ópera *Aída*, de Verdi! Foi o único sorriso (involuntário) em toda a programação.

SUGESTÃO – Que tal um *copydesk* para os textos? Que tal um verdadeiro diálogo informal, como se faz no Canal 9, à hora do almoço? Que tal abrandar a idéia de que a cultura toda cabe em perguntas e respostas certinhas e quadradinhas? (Não gosto, de resto, da cabeça quadrada do boneco-símbolo da TV Cultura. Ressalve-se, porém, que a marca-símbolo foi criada para utilização dinâmica e está sendo utilizada estaticamente.)

4. O ERRO – Cenografia e iluminação gélidas como uma enfermaria. A iluminação é do cinema de Hollywood de 1940.

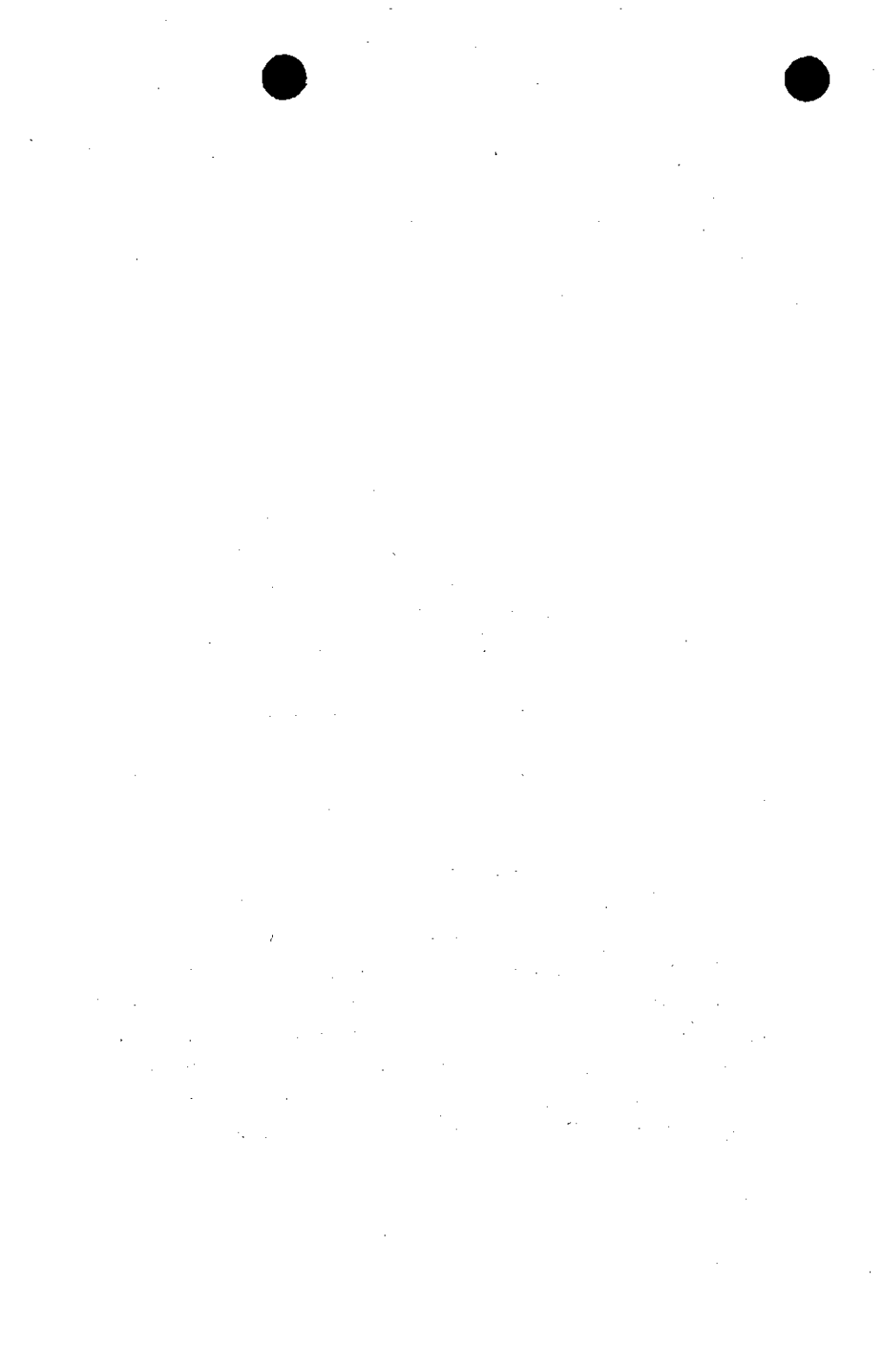
Um vazio, uma solidão em tudo – mesmo com a pesada cenografia escultural. No desafio entre músicos, *Cultura em Questão*, a cenografia e os móveis eram tão pesados que obrigavam todo mundo a ficar sentado hieraticamente. No entanto, o excelente equipamento sonoro permite, justamente, a libertação dos movimentos. E os câmeras? Parece que têm medo de chegar perto das pessoas. E uma câmera não pode captar nem a sombra da outra!

SUGESTÃO – Romper a barreira pré-brechtiana da TV – coisa que a TV comercial já fez há muito tempo. Mover e mostrar as câmeras no vídeo. A TV tem de mostrar que é TV. Por que a TV Cultura parece sentir vergonha de ser TV?

5. ACERTO – A excelente intervenção do Prof. Nestor Goulart Reis Filho, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, em *Caixote de Opinião*. Falou bem, falou prá-frente, sobre questões atualíssimas e difíceis, quais sejam o urbanismo, a vida e a cultura urbanas, a preservação e a ativação do patrimônio histórico. Defendeu o informalismo, a experimentação e a criatividade participante das massas na cultura. Não escondeu suas fichas de consulta. Expressou-se bem, muito bem. Mas falou demais. E infelizmente estava mui rigidamente sentado e vestido (com gravata, colete e tudo).

6. ACERTO – Os filmes, a parte mais viva da TV Cultura.

SUGESTÃO FINAL – Não é necessário que TODOS os programas de uma TV Cultura se destinem à massa. A TV Cultura de São Paulo pode e deve estabelecer gradações para as diversas faixas de público. E é absolutamente necessário que se reserve um tempo para a TV Cultura EXPERIMENTAL, vale dizer, para mensagens de alto repertório televisual – atividade didático-criativa da maior importância para o desenvolvimento da linguagem da TV Cultura, em particular, e da televisão brasileira, em geral.



UM NOVO GÊNERO LITERÁRIO

Há muitos anos, já, vem o cineasta Lima Barreto reclamando para o roteiro cinematográfico o título de novo gênero literário narrativo, ao lado dos gêneros tradicionais: o conto, a novela e o romance. E Guimarães Rosa utilizou elementos da técnica do *script*, em *Cara de Bronze*. Dando seguimento a essa idéia, publicamos o *script* de um novo gênero de espetáculo narrativo: a audiefotonovela, que fez parte de um *show* em multimídia levado num teatro de São Paulo, em janeiro de 1970.

A fotonovela é um prolongamento sintético do folhetim clássico, uma extensão para outro *medium*, a meio caminho entre o folhetim escrito e o cinema (mudo). As estruturas narrativas permanecem em combinações mais ou menos previsíveis, com seus pontos-chave de satisfação da expectativa. Na fotonovela, em geral, a estrutura é centrada em torno de uma figura feminina, cujos anseios e sentimentos se bifurcam: primeiramente, em direção ao amor-sonho, que ao depois se revela amor-frustração ou amor-vilão; em seguida, dirige-se ao amor-fiel, ao amor-segurança e ruma para o *happy end*: vence a disposição de *sistemarsi* – como dizem os italianos – ou seja, inserir-se no contexto (via matrimônio).

Neste processo de hibridização de *media* (meios de comunicação), a audiofotonovela é um *medium* a meio caminho entre a fotonovela e o cinema falado; entre a baixa definição da imagem daquela e a alta definição deste. As fotos, em cores, são de alta definição, e estáticas: a trilha sonora modula a dinâmica. Manteve-se o estático da imagem novelesca, seu “conteúdo”, mas os tempos são prolongados, para que o espectador possa consumir a imagem de alta definição. Evitou-se a multiplicação de efeitos, evitou-se a simples e mera linguagem de desmoralização, de modo que, se a metalinguagem é evidente para as pessoas de alto repertório, o mesmo não se dá para as pessoas de médio e baixo repertório, que podem absorvê-la como normalidade verossímil. Trata-se, pois, ao mesmo tempo, de uma operação *kitsch* e de uma operação meta-kitsch.

Enquanto possível gênero literário, acrescenta-se que muitos efeitos podem ser obtidos mediante um adequado tratamento verbal, tanto nas indicações de “áudio”, como nas indicações de “vídeo”. Na versão que ora se dá a público, várias indicações foram amenizadas, mesmo porque ela também se destina a uma dupla função didática: aos que não têm idéia de como se preparam roteiros para fotonovelas, películas de cinema, novelas e comerciais de TV, e aos alunos de Comunicação (para efeitos de exercícios de *découpage* e visualização, por exemplo – sem falar no interesse que possam vir a ter na produção concreta de fotonovelas e audiofotonovelas).

DESATINOS DO DESTINO
audiofotonovela

1ª apresentação

Teatro Galpão (Ruth Escobar) - São Paulo
2 de janeiro de 1970

Principais Intérpretes

Tania Taterka	<i>Margherita</i>
Rogério Duprat	<i>Paolo</i>
Damiano Cozzella	<i>Andrea</i>
Décio Pignatari	<i>Umbetto</i>
Narrador	Solano Ribeiro

VOZ DE MARGHERITA: Ana Regina (do Grupo OEL)

Equipe Técnica

Fotografia	Luís Carlos Autuori Eduardo Ribeiro
Trilha Sonora	Damiano Cozzella
Letreiros	Franklin Horylka

VÍDEO

LETREIRO:

plug
e
marda
movimento de arregimenta-
ção radical em defesa da arte
apresentam

LETREIRO:

Desatinos do Destino
audiofotonovela
première cósmica

CAST

Margherita
Vilmaria Vilmonete Funicolare
Paolo
Ruggiero Crescimbene
Umbetto
Umberto Mangiabiggole Ecco
Andrea

Damiano Piccinterra
e apresentando

Ferdy Coglione Busto
no papel de *Doutor*

Biondino Calvo
no papel de *Jesuino*

NARRADOR

Giancarlo Spuffo

FOTOGRAFIA

Sandro Luigi Scattabottone
Edoardo Vittorio dei Edu

TRILHA SONORA

Aristide Cazzincullo
Mario Del Soffio Trombetta

LETREIROS

S. Fumetti Cigari

ARGUMENTO, ROTEIRO E REGIA

Decio Leone Nasinbestia

COPYRIGHT

Bestemio Cèpostopertutti
Casa Editrice
San Paolo 1969

ÁUDIO

- 1 Música de abertura
LOC. – Plug e Marda
apresentam:

- 2 LOC. – Desatinos do
Destino
Música grandiloqua.
Tema.
- 3 Continua tema musical.

4

5

6

7

8

VÍDEO

PG (*Plano Geral*). Cena de alameda. MARG. de uniforme e livros chegando em casa.

CLOSE quadris, por trás

CLOSE busto

CLOSE orelha

CLOSE olhos

CLOSE quadris, de frente

CLOSE axila

CLOSE cabeça se agitando, de frente

CLOSE boca (*na vertical*)

PM (*Plano Médio*) MARG. entrando em casa, porta entreaberta.

Noite. PM herma Beethoven, em praça ou jardim público.

PM MARG., de mini, e PAOLO, de terno azul-marinho, com uma rosa na mão. Mãos dadas.

ÁUDIO

MÚS. – ...passando para BG (*background*: música de fundo)...

NARRADOR – *Margherita é uma jovem normalista romântica...*

MARGHERITA (*pensando*)

– Que solidão

– ...que tristeza...

– ...Finalmente, o Paolo veio falar comigo...

– ...Me deu um poema concreto sobre os meus olhos... lindo de morrer...

– ...Eu estava de calcinha nova...

– ...tinha usado o “Avanço” de Andrea...

– ... Mas não adianta...

– ...Ele também não chegará ao ponto... Não é pelo hálito, não... Meu hálito até que está bacana...

– ... Eu sei que é por causa de Andrea!... Mas hoje eu fujo!... Vou encontrar com ele!...

MÚS. – Beethoveniana.

NAR. – *E os jovens namorados se encontram naquela noite. Não conseguiam reprimir a emoção que tomava conta de seus corações.*

PAOLO (*voz embargada*) – Margherita, aceite esta rosa. Que

VÍDEO

PG MARG. recostada em PAOLO.
Sentados nos degraus, sob a herma.

PG Busto Beethoven, por trás.

PG Carro esporte, com 2 caras dentro, parado diante do casal.

CLOSE UMBETTO, ar cínico, cara fora da porta.

PG PAOLO, raivoso, precipitando-se para UMB., que vai saindo do carro, enquanto seu companheiro, JESSUÍNO, sai pela outra porta; MARG. fazendo gesto de horror.

PG JES. atracando-se com PAOLO, UMB. dirigindo-se para MARG.

PM UMB. atracando-se com MARG.

CLOSE UMB. aplicando golpe de judô no braço de MARG.

CLOSE Mãos de UMB. abrindo zíper do vestido.

CLOSE Mãos tentando soltar sutiã.

ÁUDIO

ela diga o que as minhas palavras jamais conseguirão exprimir.

MARG. – Oh, Paolo!... Você é tão bom!... tão generoso!... Eu me sinto tão segura ao seu lado...

MÚS. – Beethoveniana... dando para o sinistro... entrando em BG...

PAOLO – Nada e ninguém no mundo nos hão de separar, meu amor!...

TÉCNICA – *Freada de carro.*

NARRADOR – *Nesse instante, um carro estridente freia diante do jovem casal de namorados.*

UMB. – Eh, meu chapa, essa paquera de florzinha não dá pé!... Tem que ser na marra!...

PAOLO – Seu cafajeste!

UMB. – Vamos lá, Jessuíno! Estamos na nossa!

MARG. – Paolo, não!...

MÚS. – De ação.

JES. – Pode deixar o bolha comigo, Umbetto!

UMB. – Venha cá, biscoitinho!

MARG. – Solte-me, seu bruto!

MÚS. – De “comercial” de TV.

UMB. – Trim!

MARG. – Ai... meu braço!

UMB. – Trim!

UMB. (*Pensando*) – Malditos colchetes!... Cada sutiã é de um jeito... É isso que dá viver em país subdesenvolvido... Não há padronização de *know-how*...

VÍDEO

PM UMB. sobre moça deitada, inconsciente, busto nu. Balão de pensamento em UMB. e letreiro: "QUE SARRO!"

CLOSE Busto Beethoven.

PG MARG., *descomposta, despertando.*

CLOSE Tronco corpo MARG. Uma trilha de marcas duplas de dentes, começando no pescoço, errando caminho, acertando, passando sobre o seio esquerdo, perdendo-se ventre abaixo.

PG MARG., recomposta, de pé, à procura de PAOLO, que surge todo amarfanhado, cambaleante, por detrás da herma.

ÁUDIO

MÚS. - Beethoveniana. Passar do tempo.

NARRADOR - *Depois de longos minutos de inconsciência, Margherita desperta para a triste realidade...*

MARG. - Ai!... Estou toda dolorida... Que foi que aconteceu?...

MARG. - Meu Deus!... Fui atacada por um vampiro!... Andrea!... O que não vai dizer Andrea?!... E Paolo, onde estará?

MARG. - Paolo!

PAOLO - Margherita!... Você está bem? Vamos sair daqui!...

SEGUNDA PARTE

PM Táxi parado à porta da casa de MARG., que se despede de Paolo (*fazendo menção de sair do carro*).

PM De dentro para fora: MARG. entrando em casa, apreensiva.

PG MARG. surpreendida ao pé da escada por ANDREA cuja silhueta escura, chicote na mão, destaca-se em PRIMEIRO PLANO. Sexo indefinido, inclusive pela voz.

NARRADOR - *Depois de se abluírem num lavatório público, Paolo conduz Margherita para casa.*

PAOLO - Deixe-me ir com você, Margherita.

MARG. - Não, Paolo. Você não conhece Andrea. Eu ligo telefone. Boa noite, boa noite...

MÚS. - De suspense.

MÚS. - De climax, entrando em BG.

MARG. - Andrea!

ANDR. - Sua cadela vadia, você vai aprender a obedecer-me!

VÍDEO

ENQUADRAMENTO anterior.

MARG. prostrada, de bruços, vestes rasgadas, calcinhas à mostra, nádegas e coxas com vergões. Silhueta de ANDR. brandindo chicote. MARG. soerguida, protegendo o rosto com o braço.

PM Silhueta de Andrea carregando MARG. desmaiada escada acima.

ÁUDIO

MARG. – Chega, Andrea!... Pelo amor de Deus... chega!...

ANDR. (*sussurro arfante*) – Nada no mundo nos há de separar...

TERCEIRA PARTE

PG MARG. reclinada em sofá, junto à janela, olhar perdido. Chove.

CLOSE rosto MARG., olhos cerrados.

Em flou, CLOSE rosto demoníaco de UMB., dentes de vampiro.

CLOSE Rosto velho médico.

CLOSE Estetoscópio sob o seio. Trilha de dentadas entrevista pelo robe entreaberto.

MÚS. – Violinos. Tema de *Love letters* ou algo pelo estilo.

NARRADOR – *Traumatizada pelos acontecimentos, Margherita ficou gravemente enferma. Alheia de tudo e de todos, parecia recusar-se a viver. Até que um dia...*

MARG. – Meu Deus... estou saindo de um pesadelo... ou entrando nele?...

VISÃO UMB. (*sussurrante*) – Biscoi-ti-nho!

GRITO DE HORROR DE MARG. (*EM OFF*)

NARRADOR – *Quando Margherita abre os olhos:*

MÉD. – Não tenha medo, minha filha.

MARG. – Quem é o senhor?

MÉD. – Sou o seu médico.

MARG. – Oh, doutor, se o senhor soubesse!

MÉD. – Calma, minha filha. Não se excite. Vamos examinar o seu estado geral.

MÉD. – Sua natureza é jovem e sábia. Você está se recuperando muito bem, Margherita.

VÍDEO

PG MÉD. e MARG. Médico guardando estetoscópio na valise.

PM MARG. e moça adolescente, ao portão de uma casa.

PG MARG. vindo pela alameda.

PG PLONGÉ. Carro parado diante de MARG.

PM UMB., cabeça fora da porta, cínico-sorridente.

PM MARG. estática, olhos arregalados.

PM Interior carro. UMB., ao volante, ar satânico. A seu lado, em PP, MARG., cabeça jogada para trás do encosto, como que desvanecida.

PG Carro parado diante de casa entre árvores.

PG Interior. Festa hippiesca. Gente seminua. UMB. e MARG. entrando e sendo saudados.

ÁUDIO

MÉD. – O que é preciso, agora, minha filha, é retomar seus estudos, seu trabalho – e a vida normal.

MÚS. – Primavera.

NAR. – *Poucos dias depois, à noite, Margherita se despede de uma de suas alunas particulares.*

MARG. – Seu Português ainda está um pouco fraco. Precisamos dar uma puxadinha em concordância e análise lógica. Até amanhã, Susana.

SUS. – Até amanhã, Margherita. Não hei de decepcioná-la.

MARG. (*pensando*) – Está uma noite gostosa... Vou caminhar até a avenida, para apanhar a condução... Amanhã me encontro com Paolo... Como foi bom ouvir a sua voz!...

TÉC. – Ruído de carro brecando.

NAR. – *Seus devaneios foram bruscamente interrompidos pelo ruído estridente de uma freada de automóvel.*

UMB. – Olá, biscoitinho!...

MÚS. – De clímax e horror.

MARG. – (*voz sufocada*) – Ele!...

NAR. – *Como que hipnotizada, Margherita é arrastada para o interior do carro, que parte em doida carreira.*

TÉC. – Ruídos e guinchos de carro célere em curvas.

NAR. – *Param diante de uma casa de campo, de onde sai um alarido de vozes e de música.*

– O Beto, o Beto!

– Manson, come with me!

VÍDEO

PG Orgia. Vê-se MARG., de pé, ar de mártir. À frente e atrás, dois sujeitos ajoelhados, como que a rezar, com as cabeças metidas sob a saia da moça.

PG Moço gritando de fora para dentro, pela porta entreaberta. Pânico geral.

PG MARG. atrás de uma sebe, de gatinhas.

PG MARG. caminhando pela estrada, sonambulicamente.

PM MARG. exausta, parada a um batente de porta.

ÁUDIO

– Isto são horas de chegar?

– Trouxe um biscoitinho fresco.

– Me dá uma puxadinha aí...

– Venha cá, garota de Hippinema!...

NAR. – *Como que alucinada pelo ambiente e pelos tóxicos, Margherita submeteu-se a toda sorte de devassidões.*

MOÇO 1 – Padre, estou muito nervoso... Não sei como contar-lhe.

MOÇO 2 – *Gloria in exsexus Dei!*

MOÇO 3 – A polícia! Fuja, minha gente!

TÉC. – Gritaria, atropelos, sirenes.

NAR. – *Sem saber como, Margherita se viu escondida atrás de uma sebe, à beira da estrada, enquanto o som e a fúria da confusão se cruzavam no ar.*

– Pare, senão eu atiro!

– Estamos entubados!

– O que não vai dizer meu noivo?

– Vamos lá, gatinha do papai.

NAR. – *Caminhando como uma sonâmbula, idéias contraditórias pareciam guiar os seus passos.*

MARG. (*pensando*) – Andrea... que horror! Paolo, oh Paolo!... Se eu ao menos pudesse pôr fim aos meus dias!

MÚS. – Réquiem-sinistra, sobre o *À Beira do Caminho* (E. Carlos).

NAR. – *Ao amanhecer Margherita está diante da porta do apartamento de Paolo.*

VÍDEO

PM Interior. Porta aberta. MARG. caindo nos braços de PAOLO.

EPÍLOGO FINAL

PG PAOLO entrando na sala, jornal à mão, ar feliz. MARG. reclinada na poltrona.

CLOSE MARG. soluçando, rosto entre as mãos.

CLOSE Superposição olhos de MARG. e visão vampiresca do rosto de UMB.

PM PAOLO ajoelhado, segurando as mãos de MARG.

PG PAOLO e MARG. diante de um táxi. Motorista botando malas no porta-malas.

ÁUDIO

MARG. (*soluçando*) – Paolo!... Só você pode me salvar...

PAOLO – Margherita!

MARG. – Paolo!

NAR. – *Paolo dedicou-se a Margherita com desvelo. Alguns dias depois...*

PAOLO – Aquele sem-vergonha vai ser condenado a uns seis anos de prisão por tráfico de entorpecentes. Não molestará mais você, minha querida.

MARG. – Eu deveria ficar feliz com isso, Paolo... Mas é preciso que você saiba...

PAOLO (*off*) – Saiba o quê, meu bem?

MARG. – ...Que eu já teria me matado, se...

PAOLO (*off*) – Não diga isso, meu anjo!

MÚS. – De suspense e clímax.

MARG. – Sim, eu já teria me matado, Paolo, se... se... eu não estivesse grávida!...

PAOLO (*off*) – Aquele canalha!

PAOLO – Se o seu filho a fez viver, eu aprenderei a amá-lo também, Margherita.

MARG. – Você é tão bom... tão nobre, Paolo!... Eu nem sei dizer quanto...

PAOLO – Não se emocione, meu amor. Descanse. Tudo isto passará.

MÚS. – Primavera.

MARG. – Um mês!... Você precisa mesmo ficar fora todo esse tempo?

VÍDEO

PG Estação de estrada de ferro.
PAOLO desembarcando de um
noturno.

PG PAOLO com malas, diante da
porta de entrada, experimen-
tando a maçaneta.

PG PAOLO subindo escada.

PM Silhueta de Paolo entreabrin-
do a porta.

PM MARG. despida, cavalgando
ANDREA, peludo, de quatro
no chão, a saia levantada até à
cintura.

CLOSE Cara ANDREA: um ho-
mem, todo maquilado, com um
fichu à cabeça.

ÁUDIO

PAOLO – Tenha coragem e paciê-
cia, Margherita. Depois de ins-
pecionar a última agência, não
me demorarei nem um dia a
mais. Esta viagem representa um
passo muito importante para a
minha carreira e para as nossas
vidas, meu amor. Adeus... Até
breve.

TÉC. – Burburinho, saudações,
ruidos.

NAR. – *Paolo foi tão eficiente em
sua viagem de inspeção, que
conseguiu terminar todo o ser-
viço com alguns dias de antece-
dência.*

PAOLO (*pensando*) – Estou ansio-
so por rever Margherita... Ela
vai ficar contente.

PAOLO (*pensando*) – É estranho...
A porta está travada por den-
tro... Mas é claro! Margherita
não me esperava. E suas pre-
cauções são bem justificadas...
Vou entrar pela porta de servi-
ço, para não perturbá-la... Ela
pode estar repousando.

NAR. – *Sem fazer ruído, para não
assustar Margherita, Paolo di-
rige-se ao quarto...*

MÚS. – Suspense.

NAR. – *Entreabrindo a porta,
Paolo deparou-se com uma
cena atroz.*

TÉC. – Gemidos.

ANDR. – Sou o seu bichagay, Titi-
nha... Você me pertence, Titi-
nha... Upa! Upa!

VÍDEO

PG PAOLO precipitando-se, MARG. cobrindo-se com uma peça íntima, ANDR. olhando aterrado.

PG PAOLO empunhando um castiçal para abater ANDR., que protege o rosto com o braço. MARG. tentando deter a mão de PAOLO.

CLOSE Pé de PAOLO esmagando cara de ANDR.

PM PAOLO cobrindo MARG. com uma manta.

PM PAOLO e MARG., de frente, ela recostada nele, que olha firme e confiante. Manta entreaberta de MARG., do pescoço ao púbis, entremostrando marcas de dentes.

ÁUDIO

MARG. - Paolo!

PAOLO - Seu canalha!

ANDR. - Nossa Senhora, que vexame!

PAOLO - Vou matar esse depravado!

MARG. - Não, Paolo!

PAOLO - Verme! Desapareça da minha frente se não quiser morrer esmagado como um verme nojento!

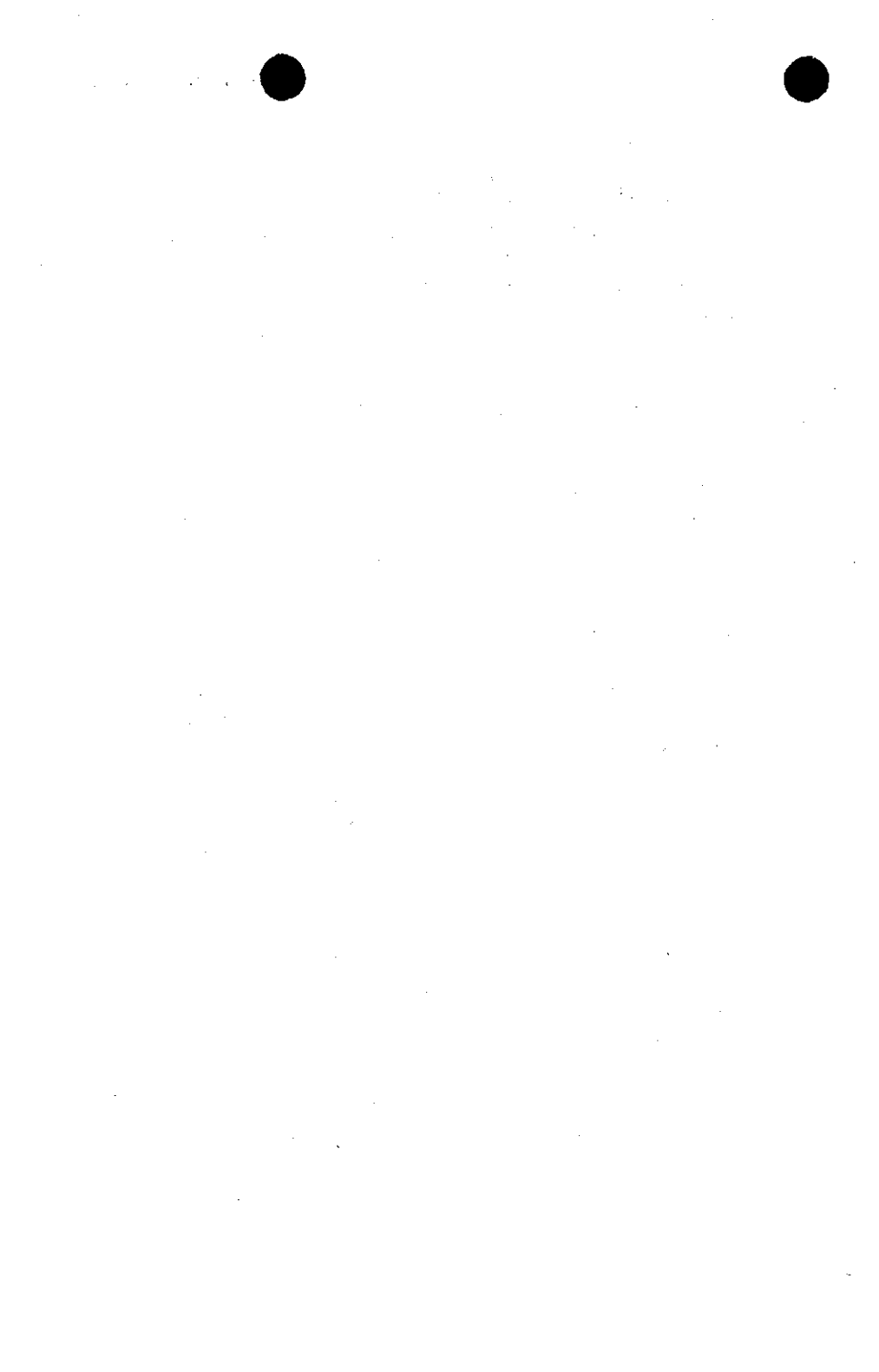
MARG. - Ainda bem que você veio livrar-me deste suplício, Paolo!

PAOLO - O pesadelo acabou, Margherita.

PAOLO - Serei nomeado gerente da agência de Botucatu. Lá mesmo, você poderá completar as disciplinas didáticas, formar-se e lecionar. Já iremos casados, meu amor. E assim começaremos uma vida nova e normal, como deve ser a vida daqueles que se amam.

MARG. - Oh, Paolo, só agora posso avaliar o quanto o amo!

MÚS. - Suave, com fim brusco.



OCASOS

Tu-Fu pensava: – Ó Fchitrá, queria
 Dar-te a beber em vaso primoroso,
 Do caulim, que não há mais hoje em dia,
 O pranto meu, que já conter não ousa.

Junto a ti, gole e gole, e gozo e gozo,
 Haurindo o aroma, que de ti viria,
 E um chá cor do teu corpo saboroso,
 Eu lentamente, e quase alegre, iria.

Na pintura da taça, enfim, teu brando
 Olhar, um rio ao vento a arfar, percorre,
 Vendo um cisne, e um golfinho atrás, nadando,

Enquanto a luz prateada e mole escorre
 D'água azul, machucada, em pregas, quando
 Frio o sol, e o amor teu mais frio, morre.

LUÍS DELFINO (1834-1910)

Quantos, digamos, nos últimos trinta anos, ter-se-ão dado à curiosidade de voltar a contemplar esta aparente chinoiserie de um poeta menor? Um show, grosso e fino, de líquidos, vários, escorrendo em palavras. Singular objeto, esse beber lágrimas, corpo e chá; uma bordadura sintática surpreendente, antilinear; alto teor de invenção no último terceto, vírgulas, virgulágrimas, virgulágua, acentos não-verbais escandindo, pregueando um fluxo, choro mal contido, e aquele “amor teu/morre”. Poesia, certas sutilezas, repele consumo grosso, favorece paisagem em xícara de chá, e outra paisagem que lhe corre junto... Ocasionalis, acaso, Delfino e Delgrosso?



3. LITERATURA



A SITUAÇÃO ATUAL DA POESIA NO BRASIL

Preliminarmente, e necessariamente, impõe-se dar ao termo *atual* uma determinada espessura de tempo histórico, selecionar uma faixa de operação com passado e futuro – situar o *atual*, enfim. É claro que o atual comporta um *agora* e que este, incontinentemente, pode induzir menos a uma valoração, ainda que relativa, da poesia de hoje, do que uma aproximação à sua “complexidade-horizontal”, por meios estatísticos e classificatórios, tipo balanço ou resenha, de que serviriam de exemplos cálculos desta ordem: § O poeta A. acaba de lançar suas poesias completas – § O poeta B. mantém-se fiel a seus temas mas incorpora recursos da poesia espacial. – § Coincidência ou não, de todos os 9 livros de poemas lançados neste ano, 7 são titulados dentro do esquema de dois substantivos relacionados lírica, mágica, afetivo-simbólica, sugestiva e/ou cosmicamente, por meio da copulativa *e*: “O mar e a praia”, “O ar e o vento”, “O ser e a vida”, “Os passos e o caminho” etc. – § Permanece obscuro o processo pelo qual os poetas, novos ou consagrados, conseguem ainda ser editados comercialmente §.

A verdade é que, nessa acidentada superfície horizontal, ainda que ocorram juízos de valor, soam eles gratuitos ou sim-

plesmente ininteligíveis, porque neles, como numa ossada ou numa notícia de jornal, sobra o presente e escasseia o tempo, vale dizer: não estão situados. Para situá-los e, portanto, poder julgar tanto a coisa julgada como o próprio juízo de valor, é básica a intervenção daquela dimensão histórica que configura a complexidade vertical de uma situação.

Se o olho, por lhe estar próximo, não pode abranger o todo de uma rede, detém-se num setor dela: nas bordas, as ramificações permanecem abertas ainda que fora de foco. Creio poder situar com razoável clareza a poesia atual, considerando-a atual a partir do pós-guerra ou mesmo um pouco antes, quando começam a manifestar-se aqueles caracteres de autoconsciência crítica que, sistematizados pela poesia concreta num salto qualitativo bem definido, iriam projetar para a poesia brasileira, ou de língua portuguesa, um campo de possíveis originais dentro do contexto universal. Nessas malhas assim delimitadas, cabem vozes fora-de-campo, para usar terminologia de cinema: a revolução industrial, Mallarmé e o projeto, a guerra fria e Drummond, a poesia como fracasso, o conteúdo-construção e o conteúdo-expressão, a fenomenologia, a arquitetura, o empirismo antropofágico brasileiro e a necessidade de informação, a invenção a partir de uma situação bem definida.

Não é necessário aduzir muitas provas ou indícios para confirmar o que vem sendo chamado, há várias décadas, de "crise da poesia", posto que as provas estão ao nível da evidência mesma. Lembramos, por exemplo, o aparecimento do verso livre, do poema em prosa, dos *ismos* que se vêm sucedendo e/ou imbricando de há um século a esta parte. O que é importante esclarecer, desde logo, é que a crise da poesia, em qualquer dos aspectos que a tomemos, corresponde isomorficamente – e simplesmente – à crise do verso, tratando-se, como se trata, de uma única e mesma crise, ela mesma parcela de uma crise muito mais vasta: a crise do artesanato face à revolução industrial (econômica, social e ideológica), que se manifestou e

ainda se manifesta em todos os setores artísticos, para ficarmos, por ora, apenas neste terreno. Seria ingênuo pensar, aliás, que o advento da burguesia ao poder, a revolução industrial, a exacerbação contraditória do individualismo lastreado na divisão da propriedade e dos interesses, os avanços da ciência e da técnica e a consciencialização da luta de classes deixariam intatos, por verdade superior e supra ou a-histórica, o verso e/ou a poesia, e a arte, e os seus conteúdos herdados. Essas realidades configuram uma crise sem precedentes históricos, total e universal, descontínua mas simultânea. O jornal surge como um dos principais instrumentos de informação e comunicação dessa descontinuidade e dessa simultaneidade e a sua particular fisionomia verbovocovisual, ideogrâmica (manchete, título, subtítulo, tópico e texto) iria refletir-se na obra máxima de Mallarmé, *Un coup de dés*. Na percepção e no conhecimento, a coisa em si cede lugar à relação de coisas, somente a relação podendo permitir a inteligibilidade de uma situação. A crise do artesanato, no século XIX, é a crise do artista, que não encontra mais a função na sociedade utilitária. Interioriza a crise e a exterioriza no próprio fazer-a-sua-arte. Na areia movediça, deseja "conservar", como que num instinto de defesa "artesanal", e quanto mais deseja conservar, mais parece acelerar a dissolvência da própria obra. Instalam-se nele a *mauvaise conscience* e a atitude reflexiva, crítico-analítica, não só diante da própria obra, como face à vida, em busca de novas formas-conteúdos. E a arte e o artista são obrigados a defrontar-se com a ciência e a indústria, resistindo-lhes, combatendo-as e adotando-adaptando-lhes os métodos e processos. Temos então Leconte de Lisle a afirmar que o processo da arte é o mesmo da ciência, noção que Pound também adotaria em sua crítica comparativa e experimental (um método heurístico à sua moda, destinado a localizar os inventos e as invenções na poesia). E, no entanto, isto não impede que ambos ainda possam ser considerados poetas "artesanais". Mais elucidativo, talvez, a esse

constatarmos que a atitude crítica e analítica é superior a forma de percepção?

propósito, seja Flaubert – um dos mestres de Pound, aliás. Sartre abordou Flaubert em mais de uma oportunidade, em sua triagem sobre a responsabilidade social e humana do artista. Da última vez, abordagem ao “homem concreto” Flaubert, em percurso psicanalítico, destinado a iluminar por mais um lado os motivos que o levaram ao “culto da forma”. Mais interessante, porém, é a indicação, já levantada por outrem, de que Flaubert trabalhava “duro” e metodicamente, com apuro e rigor, para sentir-se (ou provar que era) um profissional útil à sociedade a que pertencia (e assim apaziguar sua consciência e suas dúvidas). Certo é que seu *artisanat furieux* constitui uma reação e um desafio à máquina e ao assoberbante mundo industrial, como a querer mostrar que os produtos deste não podem competir, ou prescindir, dos “objetos do espírito”, perfeitos, que só o artesanato pode produzir (veja-se a ironia do *Art Industriel*, em *L'Éducation Sentimentale*). Este conflito se generalizou e se desenvolveu – e chega até nós, aqui e hoje.

Quem se dispõe a levar alguma coisa “às suas últimas conseqüências”, acaba por superá-la. Este foi Mallarmé. Com toda a ânsia de síntese de nosso tempo, e mesmo levando-se em conta que uma das coisas novas de hoje é a mudança de ritmo da própria mudança (Oppenheimer), a verdade é que o nosso homem da Rue de Rome ainda não foi “engolido”, sessenta e tantos anos depois de sua perplexante performance do *Lance de Dados*, resultado de um rigoroso, lento e longo descascamento fenomenológico da coisa-poema, em busca de seus *eidos* – obra que, abrindo outro (o da poesia contemporânea, propriamente dita), encerra o ciclo da poesia ocidental iniciado com Dante, com cuja obra maior apresenta mais de uma relação interessante, mas que aqui não calham. O *Un coup de dés* não só já é do século XX, como antecipa, ao nível sensível, muitos dos problemas fundamentais que a ciência e a filosofia iriam abordar anos depois: a intervenção do acaso, a descontinuidade e a probabilidade no mundo físico; a noção de estrutura substituindo a de

forma; a topologia; a dimensão tempo e as suas relações com o espaço; as correspondências estruturais (isomorfismo); a entropia; a simultaneidade. Mas, no que nos toca, o principal destes problemas é o das relações entre a arte e a ciência.

Em Mallarmé, pela primeira vez na história da poesia moderna, podemos detectar claramente a idéia dialética de *projeto*, no sentido-sartriano: *la conduite la plus rudimentaire d'où se déterminer à la fois par rapport aux facteurs réels et présents qui la conditionnent et par rapport à un certain objet à venir qu'elle tente de faire naître [...] Fuite et bond en avant, refus et réalisation tout ensemble, le projet retient et dévoile la réalité dépassée, refusée par le mouvement même qui la dépasse.*

A poesia de Mallarmé, como a que dela advém, de um modo ou de outro, incluindo boa parte da poesia concreta, é uma poesia-onça: traz na própria pele as suas pegadas. Nela se reconhece o processo heurístico e fenomenológico da poesia-descoberta, da poesia-invenção, que vai dizendo a sua descoberta na medida mesma em que a faz. Esta é a melhor poesia que se faz no Brasil. A poesia que, mesmo quando não tem completa consciência, tem no *Coup de dés* o seu marco zero: “*sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art*”. Mallarmé lançou os seus dados não “*dans des circonstances éternelles*”, mas em circunstâncias históricas concretas: único modo de ser concreto e produzir resultados concretos. Outros lá chegaram, ou quase (mas depois), por caminhos outros da *rede ramificada* do processo heurístico (para usar a expressão de Abraham Moles): Ezra Pound, Oswald de Andrade, Cummings. São os empíricos.

A estirpe mallarmaica: James Joyce, Fernando Pessoa, Drummond, João Cabral de Mello Neto, os poetas concretos, Guimarães Rosa.

Pessoa foi raro e claro. Mas resignou-se: não era d' “os que na força de irem põem tudo”. Quem lhe arrancou o livro que ele quis ter sem acabar?

Drummond foi o primeiro homem no Brasil. É fundamental, para o seu entendimento, constatar que começa a tomar consciência da crise da poesia, justamente quando a Guerra da Abissínia, a Guerra Civil Espanhola e a Guerra Mundial obrigam os homens a se situar, assim como começará a ganhar “inconsciência” da crise da poesia quando se manifesta a “guerra fria” – e isto é válido inclusive para a apreciação do *valor poético* de sua obra, tanto é sensível o isomorfismo forma-conteúdo nesse poeta. É assim que, em *Claro Enigma* (1951), sua poesia aparece engomada com o amido de diversos autores – “espelho de projeto não vivido”, como diria no poema “Elegia”, constante da confusa antologia de seus versos, que organizou em 1956 para os *Cadernos de Cultura, do Serviço de Documentação* – Ministério da Educação e Cultura. Ainda desse poema: “Não me procurem que me perdi eu mesmo”. É de perguntar-se se hoje ainda se podem fazer impunemente, no projeto, “poemas de espera”, como os versos para caixas de bombons, de Mallarmé. Uma rápida montagem ideogrâmica do verso-prosa “jornalístico” de Drummond, com trechos de poemas tirados todos do “Sentimento do mundo” e “José” (*Poesias*, 1935-1942), exceto o último, que é de *A Rosa do Povo* (1945) (quando o poeta dá o “salto participante”), nos mostra o conflito já maduro, a *mauvaise conscience* criativa e o que nele é conteúdo-construção (secura da quadra de versos curtos, que João Cabral levaria até à dissolução):

Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.

Sinto-me disperso,
anterior a fronteiras,
humildemente vos peço
que me perdoeis. –

(*Sentimento do Mundo*)

Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze aos olhos dele. Tenho vergonha e vontade de encará-lo; uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha.

.....
Sim, quem sabe se um dia o compreenderei?

(O Operário no Mar)

cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas
cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte,
depois morreremos de medo
e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas.

(Congresso Internacional de Poesia)

Neste terraço mediocrementemente confortável,
bebemos cerveja e olhamos o mar.
Sabemos que nada nos acontecerá.
O edifício é sólido e o mundo também.

(Privilégio no Mar)

Os beijos não são importantes.
No teu tempo nem haverá beijos
Os lábios serão metálicos,
civil, e mais nada, será o amor
dos indivíduos perdidos na massa
e só uma estrela
guardará o reflexo
do mundo esvaído
(aliás sem importância)

(Canção de Berço)

Chegou um tempo em que não adianta morrer
 chegou um tempo em que a vida é uma ordem,
 A vida apenas, sem mistificação.

(Os Ombros Suportam o Mundo)

de âmbar! de âmbar!
 fantásticas dentaduras,
 admiráveis presas,
 mastigando lestras
 e indiferentes
 a carne da vida!

(Dentaduras Duplas)

lagarta mole que escreves a história
 escreve sem pressa mais esta história:
 O chão está verde de lagartas mortas...
 Adeus, princesa, até outra vida.

(Madrigal Lúgubre)

e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.

.....
 Coração orgulhoso, tens pressa em confessar tua derrota e adiar
 para outro século a felicidade coletiva. Aceitas a chuva, a guerra,
 o desemprego e a injusta distribuição porque não podes, sozinho,
 dinamitar a ilha de Manhattan.

(Elegia 1938)

Na areia da praia
 Oscar risca o projeto.
 Salta o edifício
 da areia da praia.

No cimento, nem traço
 da pena dos homens.

As famílias se fecham
em células estanques.

O elevador sem ternura
expele, absorve
num ranger monótono
substância humana.

(Edifício Esplendor)

Lutar com palavras
parece luta vã.
Entretanto lutamos
mal rompe a manhã.

.....
Lutar com palavras
parece sem fruto.
Não têm carne e sangue...
Entretanto, luto.

.....
Luto corpo a corpo,
luto todo o tempo,
sem maior proveito
que o da caça ao vento.

.....
Tamanha paixão
e nenhum pecúlio.

(O Lutador)

Essa viagem é mortal e começá-la

.....
Tal uma lâmina,
O povo, meu poema, te atravessa.
.....

Os temas passam
.....mas tu resistes.

(A Rosa do Povo)

Nesta corrida de revezamento, sem termo definido mas com objetivo, em busca da situação da poesia; neste sisífico descascamento concreto da poesia, do poeta e do mundo, Drummond, brasileiro do século XX, em situações históricas determinadas, tomou o bastão de Mallarmé, como a dar prosseguimento ao *livro* que o poeta francês concebera (*"rien ou presque un art"*) e de que o *Lance de Dados* não seria mais do que um prefácio – prenúncio. Apenas, o que em Mallarmé é metafísica hegeliana (*"subdivisions primatiques de l'Idée"*) da composição, em Drummond é angústia da composição (fenomenologia poética, sensível, da solidão; conflito irresoluto da "comunicação incomunicável"), assim como em Cabral será a psicologia da composição, e nos concretos, sucessivamente, fenomenologia (e fisiognomia), geometria, matemática e – enfim – concreção da composição, numa consciencialização geral do problema que constitui justamente a primeira totalização da situação.

Como bom mallarmaico, tudo em Drummond é palavra (especialmente no período 1935-1945), embora pareça estar falando sempre de outra coisa: as memoráveis e imemoráveis parafernalias familiares e torrãonatalinas, o ser e estar na noite, uma certa mecânica devoradora. *Et pour cause*: essa reincidência, essa repetição obcecada, essa reiteração autobiográfico-co-itabirana é a espiral semântica isomórfica de processos formais recorrentes (a quadra como unidade bloca e a estranha dicção epistolar de certos poemas, por exemplo), formando a estrutura móvel de um sempre mesmo poema a fazer – que é a sua poesia, afinal. Itabira é para Drummond o que Dublin é para Joyce. O Drummond autobiográfico é antes autográfico: escreve-se a si mesmo para ser.

E em Drummond surge o fator novo: a questão do *engagement* – necessidade, sedução, desafio e impossibilidade para a poesia (até agora). O mundo não nasceu ontem: Joyce tudo fez para livrar-se do “pesadelo da História”. Drummond é o primeiro poeta brasileiro “em situação”, o primeiro a enfrentar a dura luta: o subjetivo do incomunicável se exterioriza no objetivo poemático do *échec-réussite* da poesia, para empregar a fórmula terrível, fundamental, de Jean-Paul Sartre:

Na poesia (contemporânea), a palavra é coisa e não mera portadora de significados, como na prosa, onde o leitor a atravessa “como um raio de sol atravessa um vidro” (Valéry). Em consequência “sa sonorité, sa longueur, ses désinences masculines et féminines, son aspect visuel lui composent un visage de chair qui *représente* la signification plutôt qu’il ne l’exprime [...] S’il en est ainsi, on comprendra facilement la sottise qu’il y aurait à réclamer un engagement poétique. Sans doute, l’émotion, la passion même – et pourquoi pas la colère, l’indignation sociale, la haine politique – sont à l’origine du poème. Mais elles ne s’y *expriment*, comme dans un pamphlet ou dans une confession [...] Après l’avènement de la société bourgeoise, le poète fait front commun avec le prosateur pour la déclarer invivable. Il s’agit toujours pour lui de créer le mythe de l’homme, mais il passe de la magie blanche à la magie noire. L’homme est toujours présenté comme la fin absolue, mais par la réussite de son entreprise il s’enlise dans une collectivité utilitaire. Ce qui est à l’arrière-plan de son acte, et qui permettra le passage au mythe, ce n’est donc plus le succès, mais l’échec [...] Il ne s’agit pas, d’ailleurs, d’introduire arbitrairement la défaite et la ruine dans le cours du monde, mais plutôt de n’avoir d’yeux que pour elles [...] la valorisation absolue de l’échec [...] me paraît l’attitude originelle de la poésie contemporaine. À noter aussi que ce choix confère au poète une fonction très précise dans la collectivité: dans une société très intégrée ou religieuse, l’échec est masqué par l’État ou récupéré par la Religion; dans une société moins intégrée ou laïque, comme sont nos démocraties, c’est à la poésie de le récupérer. La poésie, c’est qui perd gagne. Et le poète authentique choisit de perdre jusqu’à mourir pour

gagner. Je répète qu'il s'agit de la poésie contemporaine. L'histoire présente d'autres formes de la poésie. [...] Si donc l'on veut absolument parler de l'engagement du poète disons que c'est l'homme qui s'engage à perdre. C'est le sens profond de ce guignon, de cette malédiction dont il se réclame toujours et qu'il attribue toujours à une intervention de l'extérieur, alors que c'est son choix le plus profond, non pas la conséquence mais la source de sa poésie. [...] Il va de soi que, dans toute poésie, une certaine forme de prose, c'est-à-dire de réussite, est présente; et réciproquement la prose la plus sèche renferme toujours un peu de poésie, c'est-à-dire une certaine forme d'échec [...] Il n'en faudrait pas conclure, toutefois, qu'on peut passer de la poésie à la prose par une série continue de formes intermédiaires. Si le prosateur veut trop choyer les mots, l'eidos "prose" se brise et nous tombons dans le galimatias. Si le poète raconte, explique ou enseigne, la poésie devient *prosaïque*, il a perdu la partie. Il s'agit de structures complexes, impures mais bien délimitées.

A citação é longa e certamente conhecida. Mas, provavelmente, também esquecida. Julguei básico repô-la em curso. A contraposição sartriana *fracasso/êxito* encontra correspondência na teoria da informação. A mensagem, entendida como carga de significados, é menos entrópica, é "maior" na prosa (êxito), e mais entrópica, isto é, "menor" na poesia (fracasso), que é tipicamente não discursiva, ainda mais quando incorpora elementos da comunicação não-verbal, tal como acontece na poesia concreta, que constitui a mais radical divisão de águas entre poesia e prosa, na literatura contemporânea. Mas a questão não é tão simples, nem o problema superado. Poesia concreta não é apenas palavra concreta, mas também relações semânticas concretas, que podem constituir unidades locais complexas (sem exclusão forçosa da frase) relacionadas estruturalmente – e o *Lance de Dados*, neste sentido, é prototípico. Aliás, foi a não-compreensão desta verdade que levou os chamados poetas neoconcretos ao despropósito do chamado "poema-objeto", onde o discurso verbal é substituído por um "dis-

curso” cenográfico (cenografia para a palavra). E como a obra só se completa na interpretação, a cenografia é também simbólica, tal como certos túmulos com certos epitáfios.

O conflito *poesia / prosa* é paralelo ao conflito *contemplação / ação* e também ao conflito *eternidade / presente*. Pulsam eles em Drummond de diversos modos:

a eternidade afinal expelida
estamos todos presentes

(*Edifício São Borja*)

Entretanto há muito tempo
nós gritamos: sim! ao eterno.

(*Soneto da Perdida Esperança*)

O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito

.....
O tempo é a minha matéria, o tempo presente,
os homens presentes. a vida presente.

(*Mãos Dadas*)

Cresce o “índice” participante, cresce a prosa, aumenta o êxito, a vontade de ação quer o presente. Decresce o *animus* participante, regride a prosa, o fracasso se exhibe, a contemplação quer o eterno (enraizado no passado). Em Drummond, os versos curtos e o duro enquadramento de sua quadra caracterizam, em geral, este segundo hemisfério do conflito. E para esse total conflito, a simples trégua já é euforia – e ela está em *A Rosa do Povo* (1945): participa e/ou não participa com a mesma convicção: *Áporo e Carta a Stalingrado*. A guerra-fria

vai lançá-lo numa longa noite tartamuda, onde parece perder os fios do projeto e do concreto: formalismo e subjetivismo tomam conta de sua poesia e ameaçam aliená-lo, entregá-lo embrulhado ao misticismo (recuperação do fracasso).

Mas em 1945, justamente, firmava-se outro grande poeta, o único de seu tempo que o entendeu todo: João Cabral de Mello Neto publica *O Engenheiro*, dedicado a Carlos Drummond de Andrade, seu amigo. Entendeu-o todo e o superou, em termos de projeto, radicalizando e iluminando o conflito com extrema lucidez e com uma sensibilidade só comparável à grande responsabilidade que soube assumir, na sua condição de poeta, face à situação dos homens:

Como um ser vivo
Pode brotar
De um chão mineral?

.....

É o poema. É a consciência de homem que nasce do poema. Homem em situação que projeta o poema, projetando-se. Acabou-se aqui a autobiografia, foram cortadas as raízes da tentativa de fazer correr pelo gargalo do presente um passado que se sabe morto, sob a forma de palavras – ambos mortos-vivos, passado e poema – tal como ainda em Drummond. Diferença que poder ir entre a estrutura de uma árvore e a estrutura de um prédio. João Cabral é o primeiro poeta nitidamente de conteúdo-construção em nossa poesia, em oposição à poesia de conteúdo-expressão (sem projeto), à *poesia dita profunda* – como subtitularia sua *Anti-ode*, na *Psicologia da Composição* (1947). E já aqui chegaria ao fulcro e ao ápice da questão: flor não é símbolo ou procuradora do canto, da poesia – *Flor é a palavra flor*, e só por isso pode ser inscrita ou escrita no poema, e só por isso TODAS as palavras o podem. A seleção fenomenológica rigorosíssima atinge a extrema indiferenciação, ou

melhor, *desdiferenciação*, tal como acontece com as células cancerígenas. O *absoluto*, o *eidos* poesia, que se julgava ver na, através e além da mosca azul (outro mallarmaico!) se dissolve num *échec* absoluto, que põe em xeque o prosseguimento-cometimento formal da poesia. Aparentemente, é o fim, embora o poeta tente valer-se do benefício da dúvida:

Poesia, te escrevo
agora, fezes, as
fezes vivas que és.
Sei que outras
palavras és, palavras
impossíveis de poema.

.....
Te escrevo
cuspe, cuspe, não
mais, tão cuspe
como a terceira
(como usá-la num
poema?) a terceira
das virtudes teologais.

Neste poema, a rarefação da informação começa a dissolver a unidade blocal da quadra, que herdou de Drummond, poema auto-(in)formativo (como todos, nesse poeta) que é, em seu mais alto grau. Nessa dispnéia conteudístico-formal, chega ao limiar da poesia concreta. Não dá o salto. Ou antes, dá-o: para trás, em busca de viveres informacionais concretos nas coisas que existem e conhece, fora de si e do poema. Ou antes: em busca de uma nova fome que alimente o projeto e o conflito. Os dados não estão lançados, mas lançam-se sempre. Ou, então vai-se fazer outra coisa: as ilhas ou o *engagement* puro e simples. Opta pela fidelidade e pela responsabilidade, sem falar *eu*: no feito. Sua poesia começa a ganhar em prosa, aparentemente a única forma pela qual se apresenta a fome-alimento:

“O Cão sem Plumas” (1950), e “O Rio” (1953), com sua epígrafe tirada de Berceo: *Quiero que compongamos yo y tu una prosa*. Cruza-se com Drummond no campo de possíveis do projeto: entra na participação quando o poeta mineiro dela vai saindo, desparticipando-se: entra na realidade nacional, de país subdesenvolvido (mesmo fisicamente ausente em Espanha ou França – ou talvez por isso mesmo...), para dizer *sim numa sala negativa*. Começa tudo de novo, único modo de poder saber diferenciar novamente as palavras que, se são coisas, são também signos que transferem sentido. Da flor passa à faca. E vai descascando a realidade *sub specie* de paisagens e fatos, selecionando suas opções na medida mesma em que as descreve e organiza. A partir de “O Rio”, caracterizam-se mais claramente pela telescopagem: círculos e cilindros que, embutindo-se no tempo (ato da leitura), vão estreitando de diâmetro, até o estrangulamento, dispnéia, de onde salta o centro, o fulcro, o *núcleo do núcleo de seu núcleo* – obsessão tão óbvia como a do poema: o homem. Desembutidos (no espaço) formam o poema. É Dante e é Mallarmé. O primeiro subindo na espiral purificadora até atingir e integrar-se no olho de Deus, supremo acaso e arbitrário, ordem absoluta, caos recuperado e indiferenciado, onde a integral liberdade se ganha renunciando-se totalmente à vontade de ser livre – situação absoluta do defunto, única renúncia possível à condição humana, isto é, única maneira de renunciar a ela. Mallarmé também vai para o alto, só que Deus é a Idéia – e também a dúvida; o acaso é concreto; o absoluto só o é (concreto e absoluto) enquanto poema-homem: a constelação. Fracasso genial do mestre da poesia contemporânea. João Cabral, quanto mais sobe, desce. Sobe descendo, que descer é o homem. Veja-se o poema “De um Avião” (*Quaderna*, 1959), um dos raros em que fala *eu*, mas apenas como o experimentador que faz parte do sistema experimental. Sua *démarche* tem muito da de um cientista e aqui se apresenta um novo aspecto da participação do poeta:

não fabricar metáforas ilustrativas para uma ideologia, mas incorporar elementos das ciências, tendo em vista o que se poderia chamar de uma antropologia poética: dar conta de fatos e situações sociais e humanas ao nível da apreensão sensível, direta, em forma de poema. E mais uma vez estamos dentro do problema da poesia didática, de que João Cabral é a expressão mais perfeita em nossa poesia. Essa atitude, ou este “sentimento científico” – se assim podemos falar – corresponde ao “sentimento estético” do cientista, de que fala Moles:

Dans le processus de création, l'accord (ou le désaccord) entre le parcours effectué [na rede ramificada do processo heurístico] et tout le bagage du subconscient constitué par les archétypes, détermine un sentiment esthétique interne qui joue un rôle essentiel dans la découverte, substitut de celui de la “valeur vérité” utilisé par l'édifice de la science achevée comme critère de solidité. Cette esthétique (*aisthesis* sens) interne trouve son expression la plus explicite dans la conception philosophique qui possèdent le savant comme l'artiste. L'image du monde n'est contenue que par fragments dans le cerveau des savants.

Capaz de pedra e a *palo seco*, João Cabral vai dando cumprimento ao seu projeto – e ao projeto. Só a atitude radical na poesia – aquela que está sempre a perguntar “que é poesia?” – alimentando indefinida e concretamente as suas contradições, pode conduzir à responsabilidade integral do poeta empenhado em construir, e a resultados poéticos positivos. Em sua última obra, tirada este ano em Madri, por conta do autor, *Dois Parlamentos*, retoma a “prosa” e algo do esquema de *Morte e Vida Severina*, obra boa e simpática, mas ainda abstrata e subjetiva, isto é, “literária”, na medida em que identifica o coletivo medieval europeu ou os nossos primeiros índios com o atual coletivo rural do Nordeste, para fins de catequese. Este poeta, que começou em plena consciência da era industrial e da imposição urbana dos edifícios (ver influência da arquitetura ortogonal em *O Engenheiro*, e da arquitetura *tout court* em

Anfion e Psicologia da Composição), acabou por adaptar e adotar recursos mais artesanais, primitivistas, para poder dar conta da realidade também “artesanal” do Nordeste. Manifestação da contradição *cidade/campo*. Ainda que, mesmo nas obras mais participantes, sua poética tenha algo da mecânica repetitiva de rodas dentadas, de mecanismos elementares e alimentares, como o desses moedores de cana que vemos em bares e pastelarias. Essa maquinaria de mastigação, aliás, já vem indicada também em Drummond (muitas vezes em ligação com a decadência mecânica ou orgânica de edifícios).

O pós-guerra se caracterizou por uma vontade generalizada de reconstrução e construção, quando não de reforma ou revolução, mesmo nos países não diretamente abalados pelo conflito. No Brasil, por uma notável carência vivencial, de informação correta e de disposição participante nas coisas do mundo – cuja motivação mais funda (alienação burguesa e conjugal pelo bem-estar material, por exemplo) está a merecer investigação maior – a resposta ao apelo construtivo foi mofina, da parte de todos aqueles intelectuais e artistas que pretendiam maior “rigor” formal na poesia, a pretexto de acabar com a suposta pouca seriedade da poesia de 22. Não construíram: quiseram restaurar formalismos subjetivos superados, embora seja inegável que tenham suscitado, na época, um grande interesse pela poesia e seus problemas daqui e do exterior. Fixaram uma posição reacionária, ainda mais que, do outro lado, outra forma de reação artística também se fixava, por consequência direta do Congresso de Praga (só escapando a arquitetura...). Foram os que na poesia mesma sentiram as contradições do mundo a cada palavra, a cada relação de palavras, que salvaram a situação e sustentaram a idéia da poesia criativa. João Cabral de Mello Neto, em primeiro lugar. Oswald de Andrade, cuja história tem sido mal contada, e as obras não reeditadas, e as contradições ainda não bem definidas e todo o mundo praticamente desconhecendo a prosa de seu teatro e o

vasto diário confessional que dizem ter deixado. Carlos Drummond de Andrade que há poucos meses publicou, num suplemento literário de São Paulo, um poema como não se vêem muitos, *Isso é Aquilo*, surpreendente e esperado, onde se reconhece no projeto e cuja última palavra é justamente o sinete mallarmaico: *ptyx*. Os inconformistas de 48, que formaram o grupo Noigandres em 52 e lançaram a poesia concreta em 56.

A poesia concreta deslocou a linha divisória entre poesia e prosa. Rigorosamente falando, prosaico, para a poesia concreta é *todo e qualquer poema em versos que hoje se faça*. A diferença que ia entre o poema em prosa e o poema em versos é hoje a mesma que vai entre este e o poema concreto. A poesia concreta é a primeira grande *totalização* da poesia contemporânea, enquanto poesia “projetada” – a única poesia conseqüente de nosso tempo (a contar do simbolismo francês e, especialmente, do *Lance de Dados* para cá). Drummond hesitou, hesitou, seduziu-se e deu o lance: seu resultado poético não foi tão grande quanto seu êxito discursivo. Deu-o João Cabral sem muitas hesitações, e as soluções que vem apresentando constituem um grande avanço, na medida mesma em que se reaproximam, semanticamente enriquecidas, do seu “fracasso” da *Anti-ode*, ainda sua melhor obra, poética e esteticamente falando. Considerando-se projeto a mediação entre dois momentos de objetividade, a poesia concreta se encontra atualmente na situação em que se achava a *Anti-ode*. A onça vai dar o pulo. Até onde pulará para trás, para o êxito do verso? Ou conseguirá levantar a maldição sartriana, o suficiente, pelo menos, para preannunciar o fim da “poesia contemporânea” (e este pode ser o grande desafio ao seu poder de invenção)? A poesia concreta vai dar, só tem de dar, o pulo conteudístico-semântico-participante. Quando – e quem – não se sabe. Nem se será percebido, numa sociedade onde a poesia, sobre ser gratuita, é clandestina. De qualquer forma, é preciso jogar os dados novamente. O projeto é coletivo também no tempo.

Bibliografia

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesias*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1942; *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1945; "Cadernos de Cultura", 50 *Poemas Escolhidos pelo Autor*, Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1956; *Claro Enigma*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1951; *Isso é Aquilo*, in Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 18.3.1961.
- BRAGA, Edgard. *Extralunário*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1960.
- BRITO, Mário da Silva. *Biografia*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1952; *Universo*. São Paulo, Edameris, 1961.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de; PIGNATARI, Décio & AZEREDO, Ronaldo. *Noigandres 4* (incluindo um "Plano piloto para poesia concreta"), São Paulo, edição dos autores, 1958.
- GOUDOT, Andrée. *Les quanta et la vie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1952. Col. "Que sais-je?".
- GRÜNEWALD, José Lino. *Um e Dois*. São Paulo, edição do autor, 1958.
- GULLAR, Ferreira. *A Luta Corporal*. Rio de Janeiro, edição do autor, 1954; *Poemas*. Rio de Janeiro, edição do autor, 1959.
- KOFFKA, K. *Principles of Gestalt Psychology*. London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1950.
- MELLO NETO, João Cabral de. *O Engenheiro*. Rio de Janeiro, Amigos da Poesia, 1945; *Duas Águas*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1956; *Quaderna*. Lisboa, Guimarães Editores, 1960; *Dois Parlamentos*. Madri, edição do autor, 1961.
- MENDES, Murilo. *Tempo Espanhol*. Lisboa, Livraria Moraes Editora, 1959.
- MOLES, Abraham A. *La création scientifique*. Genève, Éditions René Kister, 1957. Tradução brasileira: São Paulo, Perspectiva, 1971.
- OPPENHEIMER, J. Robert. *The open mind*. N. York, Simon & Schuster, 1955.
- PESSOA, Fernando. *Poesias Inéditas (1930-1935)*. Lisboa, Edições Ática, 1955.
- POUND, Ezra. *ABC of reading*. N. York, New Directions, s/data.

SARTRE, Jean-Paul. *Critique de la raison dialectique (Question de Méthode)*, tomo I. Paris NRF – Gallimard, 1960; *Situations II: Qu'est-ce que la littérature?*. Paris, Gallimard, 1951.

XISTO, Pedro. *Haikais & Concretos*. São Paulo, edição do autor, 1960.

WIENER, Norbert. *The human use of humans beings: Cybernetics and Society*. N. York, Doubleday & Co., Inc., 1954.

De Gaulle deixa o poder; Poher o novo presidente

DSP — Terça-feira, 29 - 4 - 1969

Paronomásia, ou: as afinidades eletivas da linguagem, estruturas que comandam os significados. Isto é: função poética da linguagem: poder / Poher.

VANGUARDA COMO ANTILITERATURA

Em plena segunda revolução industrial (automação), não se pode mais pretender manter a intangibilidade, a continuidade ou o continuísmo do que se chama “literatura” (história da): sistema perempto, acadêmico-universitário de transmissão de conhecimentos literários acabados. Sistema ainda apoiado na língua, nas pressupostas virtualidades e/ou domínio do idioma, segundo o qual o “acervo literário” se enriquece vegetativamente por agregação de “autores e obras de qualidade”.

A transmissão passiva de conhecimentos adquiridos é uma falácia: só se conhece verdadeiramente, de modo criativo, mediante seleção crítica. Arte viva de nosso tempo – se existe alguma – é arte experimental, naquilo que tem de “pensamento bruto” oposto a “sistemas formalizados segundo normas catalogadas” (Abraham Moles). Arte experimental é a que põe em causa a própria arte: confina necessariamente com a não-arte. Ela é criativa na medida mesma em que abala, parcial ou totalmente, todo sistema prévio, ainda que se possa tratar de “sistema de vanguarda” porventura em vias de fixar-se. Quando a ciência e a arte passam do certo para o provável e para o percebido – como quer Moles – o método heurístico, o método da descoberta, é o único que interessa ao espírito criador.

O mundo dos objetos, das coisas-em-si, é um mundo em fase de superação. Entramos na era da linguagem. Do código e da mensagem. Da informação e da comunicação. A linguagem é a nova realidade objetiva de nosso tempo, a nova realidade universal. Tempo de signos. Cada vez mais é tempo presente na era documentária, que é a nossa. Época canibal de todas as épocas – mesmo as futuras (projeto, planejamento) – *sub specie signorum*.

As línguas são apenas manifestações particulares da linguagem. A obra de arte verdadeiramente nova e inovadora atua no campo da linguagem criativa e criadora de realidades (entendidas como novas relações-conteúdos transferíveis). A poesia nova cria antes quantidades do que qualidades, pois que é antes criadora de processos do que de produtos acabados.

A poesia revolucionária dos últimos ~~em~~ anos se vem fazendo à margem do “sistema”. No Brasil: 1) Joaquim de Sousaândrade (1833-1902), precursor, sob certos aspectos, de Ezra Pound, permanece totalmente desconhecido. Os irmãos Campos acabam de repô-lo em circulação*, através de heróica edição crítica (com antologia); 2) Oswald de Andrade (1890-1954), personalidade fascinante que não distinguia entre arte e vida, foi talvez o primeiro “antipoeta” das Américas. Criador da “poesia pau-brasil” e da “antropofagia” – um dos projetos culturais anticolonialistas mais originais e radicais do pragmatismo latino-americano, base revolucionária (depois diluída e distorcida) do modernismo brasileiro. Continua pouco conhecido. Mas a sua importância cresce, ainda que lentamente, enquanto vai estacionando – e felizmente, em certo sentido – a de Mário de Andrade, “homem da língua”, que amaneirou a visão oswaldiana, tentando um sincretismo cultural conservador de regionalismos; 3) a poesia concreta, poesia fundamentalmente de linguagem, provocou a ira dos “críticos

* Revisão de Sousaândrade, São Paulo, Ed. Invenção, 1964.

do sistema”, os quais tentaram e tentam amolecer o seu impacto renovador com as mais variadas artimanhas, a curto e a longo prazo, inclusive buscando forjar para ela uma classificação especial fora da “literatura”... E agora que surge uma nova modalidade de poesia concreta, poesia sem palavras, poesia de signos – na qual estão empenhados, desde já, Wladimir Dias Pino, Luiz Ângelo Pinto, Ronaldo Azeredo e eu – agora que passamos para a criação de novas linguagens, um novo e duro golpe é assestado contra aqueles que rosnam “Isto já foi feito!”, só para poderem continuar a fazer tranquilamente o que de fato já foi feito. Nem é por outra razão que a poesia concreta pouco a pouco vai emigrando das chamadas publicações literárias para publicações mais atuais e atuantes: de artes gráficas, desenho industrial, arquitetura, semiótica – ou seja, para publicações onde se debatem os problemas de linguagem, de código, de informação e de comunicação.

Na literatura brasileira moderna, há uma *linha da língua*, que vem de Mário de Andrade a Guimarães Rosa, e há uma *linhagem da linguagem*, mais radical, que vem de Oswald de Andrade à poesia concreta.

João Cabral de Mello Neto se inseriria nesta última, se considerássemos principalmente *O Engenheiro e Psicologia da Composição*. Mas, fascinado talvez pela “imprevisibilidade da linha curva de Mirò” – a que se referiu certa ocasião – reincidiu numa didática discursiva de conservação de certos valores (a “poesia”, como ele a entende), onde a fenomenologia faz o jogo de um prólogo interminável à coisa-em-si. Problema que a poesia concreta, ainda em sua fase inicial, enfrentou e resolveu de modo claro e conciso: o poema *ro*, de Ronaldo Azeredo, em *Noigandres* 3, 1956, é exemplar nesse sentido.

Embora sabendo o quanto é perigoso presumir sobre os rumos da criação poética de um artista como João Cabral, não posso reprimir a impressão de que ele só poderá deter a tediosa fuga do concreto que o vem caracterizando nestes últimos anos,

mediante a radicalização daquilo que em sua poesia anterior foi situação-limite: limiar onde a "poesia" pode ganhar-se, passando, primeiro, a antipoesia e, depois, a texto – conjugação de signos prováveis oferecidos à seleção criativa. *Chance & choice* – o princípio estatístico da criação, entendida esta como ato decisório e executivo no campo da informação e da comunicação sensível, não-linear e não-discursiva. Meros esquemas numérico-permutacionais para os seus versos não resolverão o impasse, que ainda é o de digressar em torno de coisas "últimas". Estranho fenômeno o deste grande poeta, que, possuindo uma avançada educação visual, permanece preso à linearidade lógico-discursiva.

Cabral propõe – Oswald põe. Este canibal genial praticou o pensamento bruto, direto: sua poesia incorpora, deglute, é coisas. Presentifica-as mediante seleção e colagem-montagem. Enquanto Cabral busca atingir o íntimo do ovo, Oswald inventa o óbvio e desmistifica a poesia carnivoramente, por ligação direta, sem prolegômenos: estraçalhando as "regras do jogo". Poesia de posse contra poesia de propriedade. Poesia *ready-made*. "Somos concretistas" – dizia ele, no seu *Manifesto Antropófago* (1928). E continua sendo.

Quanto a Guimarães Rosa, mestre das sutilezas fisiognômicas e das grandes transcendências adivinhadas no vácuo, continua sendo a melhor prosa literária brasileira. Depois, naturalmente, da prosa-linguagem de Oswald de Andrade, em *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924).

→ O real, enquanto conteúdo novo comunicável, não é apreendido pelo discurso, mas criado pela linguagem.

A lição de Oswald de Andrade – vítima de diluições e autodiluições, a partir de 1930 – não pode ser esquecida. (Penso, predominantemente, como é justo, neste novo tipo de poesia concreta que nasceu há poucos meses, depois de dois anos de pesquisas com Luiz Ângelo Pinto – e simultaneamente com a minha "redescoberta" do "verdadeiro" projeto oswaldiano.)

Só há um modo de impedir que diluidores freiem o movimento da poesia concreta, a fim de fazer o que costumam chamar de "a obra" com as migalhas-recursos da vanguarda – só há um modo: é radicalizá-la tetanicamente até extremos inequívocos geradores de novos extremos. Um desafio à capacidade de criação... Talvez sobre uma constelação quixotesca. Sobre – de *so-brar*. Tenho para mim que há uma ideologia da composição. Só se atinge as massas sendo-se humanamente radical. Só a anti-arte levará a arte às massas. Esta a grande descoberta de Dada (e não "dadaísmo", que não existe – como não existe "concretismo"), sua grande contribuição artística, semântica, ideológica. Assim o compreendeu Oswald, assim o compreendo.

Os países subdesenvolvidos, como o Brasil, não podem dar-se ao luxo de aperfeiçoar e aprimorar conquistas e contribuições de países desenvolvidos; no aguardo de um suposto *placet* universal. A eles só lhes resta um caminho: devorar a radicalidade útil que possam discernir no que se lhes oferece – e devolver ao mundo criações novas, originais, invenções.

É preciso cuidado com os intermediários, os que dizem combater "a novidade pela novidade". Eles não sabem criar o verdadeiramente novo e praticam a usura do já conquistado.

Para terminar com uma frase de Juan Ramón Jiménez: "El más, el más – camino único de la sabiduría".



QORPO-SANTO

Ouvi seu nome pronunciado pela primeira vez em fevereiro, em Porto Alegre. Soou-me seu tanto estranho. Ao vê-lo impresso, duplicou-me o espanto: Qorpo-Santo. Fui-lhe no rastro e dei com os rapazes do Teatro do Clube de Cultura, que encenaram três peças inéditas suas em agosto-setembro do ano passado*, sob a direção de Antônio Carlos de Sena e com apreciável êxito, segundo me relataram com entusiasmo justificado. Esforçaram-se por remeter-me a uma fonte mais rica de informações, Guilhermino César, mas um véu misterioso parecia embaraçar as tentativas de contato – que afinal não se deu. Cioso dos dados que detém sobre o estranhíssimo José Joaquim de Campos Leão, Guilhermino César preferiu prosseguir em paz suas laboriosas pesquisas – no que só podemos aplaudi-lo. E pedir-lhe que à paz acrescente uma certa dose de sofreguidão, para que em breve nos possa oferecer um generoso trabalho** sobre o subitâneo poeta e dramaturgo gaúcho, que ora emerge do passado para tonificar um pouco a anêmica corrente sangüínea de nossa literatura dramática e poética.

* 1966.

** Foi publicado em 1969 pela Universidade Federal do R. G. do Sul.

Valho-me, pois, da apresentação do catálogo, firmada pelo próprio Guilhermino César, e de informações esparsas que me foram fornecidas pelos moços do Clube de Cultura, para espicaçar o interesse dos leitores pela figura e obra de Qorpo-Santo, apelando particularmente para os grupos e organizações teatrais, no sentido de tentarem trazer para o Rio o grupo teatral do Clube de Cultura de Porto Alegre, com sua encenação pioneira.

José Joaquim de Campos Leão (1833-1883) foi comerciante, mestre-escola, vereador e jornalista. Nos volteios e volutas de uma revelação mística, rebatizou-se de Qorpo-Santo. A peculiaridade da grafia vem do fato de haver elaborado um código ortográfico para uso próprio – no que também foi precursor, sob vários aspectos. Consta que era homem de posses, possuía casas na Rua da Praia. Possuiu também um jornal, que editava sozinho, desde a redação até a composição e impressão; buscava preservar, assim, quem sabe, não apenas a autenticidade de suas idéias como também a pureza de sua bizarra reforma ortográfica. Tinha uma telha a menos (ou a mais) e terminou seus dias num manicômio, internado por parentes – à força, ao que parece. Não era raro que desse o espetáculo de surrar a esposa em plena via pública. Mas bem rara, já pelo título, a obra que contém suas dezessete comédias até agora conhecidas: *Enciclopédia ou Seis Meses de uma Enfermidade*. Cada uma delas escrita em apenas um dia, ou melhor, em poucas horas de um mesmo dia. O final de sua comédia *Matheus e Matheusa* leva as seguintes anotações: “Porto Alegre, Maio 12 de 1866 / Beco do Rosário, sobrado de 3 janelas, n. 21 / Pelo Rio-Grandense José Joaquim de Campos Leão, Qorpo-Santo; aos 37 anos de idade / Em quatro ou cinco horas de trabalho”.

A seu propósito, no sul, lembram Ionesco e o *teatro do absurdo*. As analogias não são difíceis de ser localizadas. Por força, quem sabe, do destrambelhamento mental, pode ser tido por primitivo; se o for, não é do tipo ingênuo comum, pois em

suas peças (pelo menos nas três que pude ler) é inequívoco o comando da meta-linguagem, de alusão e crítica à linguagem romântica e ao teatro de costumes da época. Dá a impressão de um teatro de costumes que tivesse sofrido desregulagem de registro: o resultado é um *tonus* geral sinistro, entre metafísico e surrealista, particularmente quando se desencadeia a guerra dos sexos, a violência e o ódio entre os casais. Em *Matheus e Matheusa*, um casal de velhos de 80 anos parece atrair-se e repelir-se por uma espécie de ódio erótico que conduz à mutilação física, sob as vistas de suas três graciosas filhas adolescentes e/ou meninas. Qorpo-Santo, na pele de um personagem-marido, parece um louco em busca da ordem e em defesa das instituições; a resposta da mulher é sempre concreta e física: atira-lhe com volumes da Constituição do Império e da história sagrada na cara, entortando-lhe o nariz e mutilando-o de uma orelha.

Em *Eu Sou Vida: Eu não Sou Morte*, a mulher fatal e dominante comparece na figura de Linda, que reclama e pratica a liberdade do adultério, dentro do maior desprezo pela lei escrita ("papéis borrados"). No triângulo amoroso apresentado, ambos os personagens masculinos se julgam e reclamam o direito de maridos: o amante, marido por posse, e o outro, marido por propriedade; já Linda, ama e despreza a ambos por igual. O marido de direito comparece, no final, fardado militarmente e armado de espada, que faz valer contra o rival, para que prevaleça o império da lei. A peça se abre com um dueto em quadrinhas rimadas entre Linda e Lindo (o amante): trata-se, na verdade, de antiversos, e é inútil tentar avaliá-los de outro modo. O dueto prossegue em diálogo em prosa, mas com rimas internas, dentro dos chavões românticos, mas com inesperadas erupções do "vulgar":

LINDO – Ah, minha adorada prenda, tu que fostes a ofrenda que me fez o Criador, em dias do mais belo amor, que pedes? como pedes àquele que tanto te ama; mais que à própria cama?!

LINDA – Ha! ha! ha! meu queridinho; quanto me destei! quanto me felicitaste com as maviosas expressões desses teus bofes ou pulmões – envoltórios dos corações.

O plural aí cabe, pois Lindo declara possuir dois corações. Ao que a cerebral mulher replica: “...e eu tenho duas cabeças por fora dos largos seios”.

As Relações Naturais se passam num bordel que calha ser também uma casa de família. Personagens surgem e desaparecem sem maiores explicações. Ao final, a dona da casa e suas filhas enforcam em efígie o marido-pai-cliente.

O teatro de Qorpo-Santo é antiteatro, ou melhor, metateatro. Se lembra Ionesco, lembrará também Antonin Artaud. Algumas marcações suas são do tipo Erik Satie. Por exemplo: *(Entra um criado, passados alguns minutos: terminadas as gargalhadas que sem dúvida devem desenvolver-se por algum tempo)*. E este: *(... e passa a derramar lágrimas, com os braços nos ombros dela, por espaço de 5 minutos)*.

Sua linguagem é *pop*: labora num vocabulário restrito, popular, e tendo como referente-repertório o teatro de costumes de seu tempo. E suas comédias são abertas e breves, são um convite à encenação inteligente.

Qorpo-Santo deixou obra numerosa, além das peças. Narrativa de sua longa doença – e também versos. “Mui maus, por sinal” – declara Guilhermino César. Dizem alguns, no entanto, que cindia e remontava palavras: *botelas de fivinas*. Tal como, certa vez – narra-se – trancou a porta de sua casa, passando a entrar e sair da residência pela janela do andar superior, à qual encostara uma escada.

Depois de Sousândrade, no Maranhão; depois de Kilkerry, na Bahia – Qorpo-Santo, no Rio Grande do Sul.

A recuperação da informação (*information retrieval*), que corresponde ao *make it new*, de Ezra Pound, é tão importante quanto a criação da informação nova para a vida do organismo.

ANTOLOGIA SINCRÔNICA?

MAT. PRIMA
PROCESSO
PRODUTO
MAT. PRIMA
W R K ⇒ W R K W...

O passado é *know-how*. Atua sobre o presente, é também “atuado” por ele. O presente seleciona seu passado instrumental – e os nossos presentes, através dos tempos, têm selecionado sistematicamente mal. As elites, geradas pelo sistema e encarregadas da seleção, sempre se mostraram carentes de informação estrutural. Não compreendendo o presente, acreditam poder compreender o passado: cegueira lida e ilusória. A mesma estrutura aristocrático-rural que levou Mauá à falência, exaltou Castro Alves e Mário de Andrade; enterrou Sousândrade por noventa anos; defendeu o tipo contra o protótipo, a pre-texto de brasileiridade; enriqueceu Portinari e subestimou Volpi, o mais brasileiro de todos os pintores (nascido em Lucca); tirou Oswald de Andrade da jogada durante décadas; e está aguardando que o tempo “legítimize” a poesia concreta, para metê-la dentro dos ossários da história da literatura, de algum modo. Espantoso sistema brasileiro! Que capacidade de manear! Os movimentos mais radicais, as concepções mais revolucionárias são tranqüilamente absorvidos pela gelatina verde-amarela – insossa, insípida e insalubre. E quando um Oswald, genialmente, descobre e assume o insólito absurdo desse sistema e o erige em sistema de anti-sistema, estendendo-

DO PRE-
SENTE AO
PASSADO
AO FUTURO

|||
'''

o à totalidade da vida brasileira (“odaliscas no Catumbi”), elevando-o à máxima antropofágica, é excluído, sem mais, por todas as forças em conflito, taticamente acordadas. As elites brasílico-francesas não abrem mão de suas prerrogativas de filtragem, prerrogativas nitidamente colonializantes e aristocratóides: o Brasil (e os americanos em geral) deve curvar-se ante a Europa (França).

Antes, foram os gramaticóides; depois vieram os psicolóides marioandrados; hoje são os socioligóides. Se os estruturalistas não se transformarem (gelatina) em estruturalóides, é capaz de termos algo de realmente novo: vão desabar as estátuas gaulêsas. Não, Saussure não foi o primeiro, nem o mais importante; o norte-americano Charles Sanders Peirce veio antes e é melhor.

Dizem (Pound) que Confúcio reduziu 3 000 odes a trezentas; nós espichamos meia dúzia de bons autores a 600 escritores – o que tem a utilidade de encher compêndios para uso dos universitários, colegiais, ginasianos e grupos-escolares. Enquanto isso, Manuel Bandeira não inclui poemas de Sousândrade ou Oswald em sua apresentação de poesia brasileira (Oswald, porque acha que não é poesia; mas ele próprio, Bandeira, um dia iria desencavar poesia de prosa alheia). Vai daí que os bons e sutis mestres do sistema literário brasileiro – Machado de Assis, Mário de Andrade, Drummond, Guimarães Rosa – são exaltados pelo que têm de pior ou “médio”, como João Cabral é severinamente elogiado, e Oswald começa a ser “grande” pelo *Rei da Vela*... Quantas megatoneladas de besteira gelatinosa se têm escrito sobre Machado, sobre os traços psicológicos dos “tipos” que criou!... Mário de Andrade dedicou *A Escrava que Não É Isaura* a Oswald; se este apreendeu alguma coisa do pífio enciclopedismo do “homem que sabia javanês” do modernismo (“É PRECISO EVITAR MALLARMÉ!”), certamente apreendeu muito mais do que o pseudo-mestre lhe tentou ensinar: tornou-se, por isso, odiado e odiento.

A poesia brasileira continua a ser analisada pelo seu "conteúdo" (e não pela sua estrutura significante): já se viu coisa mais ridícula?

São as realizações radicais que redimensionam toda a literatura. Diante do *Lance de Dados*, de Mallarmé, o próprio Rimbaud passa para um segundo plano; diante do *Ulysses* e do *Finnegans Wake*, toda a prosa inglesa, do passado, do presente e do futuro, muda de fulcro valorativo. O gabarito brasileiro deveria ter-se elevado com Sousândrade, com Oswald, e com meia dúzia de poemas de Drummond, João Cabral de Mello Neto e poetas concretos – mas os críticos, professores e historiadores preferem o purê "eqüidistante"! A famosa "eqüidistância" dos críticos... que só serve para mantê-los no ofício!

Os poetas, desde Poe, foram compelidos a cobrir também o campo da crítica e da teoria literária, para serem julgados por um repertório estrutural à altura de sua criação, para criticarem a crítica, para ensinarem os críticos – abominável pretensão! Não é à toa que o único crítico moderno que consegue dizer alguma coisa sobre a estrutura do poema – Jakobson – que detectou a função poética da linguagem, não seja um "crítico" propriamente, mas um linguista que confessa, ao mesmo tempo humilde e orgulhoso, que aprendeu com os poetas muitas coisas sobre a sua própria especialidade – a Linguística. Necessário se torna, agora, o aparecimento, não apenas de linguistas tipo Jakobson, mas de semioticistas tipo Jakobson, para darem conta dos poemas não-verbais e não-inteiramente-verbais, que vão aparecendo por todo o mundo...

Quando se parte do ~~figor~~ passado é obrigado a dizer a que vem, uma estrutura seletiva faz valer o seu *know-how*; mas quando se parte da "eqüidistância", passado, presente e futuro se transformam naquele bolo indefinido, incolor, insípido e inosso – único alimento que os podres e requintadíssimos Ushers suportavam comer. A indiferenciação é o caos; ordem é seleção e diferenciação. Está na hora de que se comecem a organi-

FUTURO

zar antologias sincrônicas da poesia brasileira, como já sugeriu Haroldo de Campos – não de poetas, mas de poemas, para que comecemos objetivamente a nos perguntar sobre o que significaria, realmente, “poesia brasileira”, no “contexto universal” (!?), ou seja, como tecnologia útil para um projeto cultural brasileiro de vanguarda.



Um inesperado passo à frente renovar na quadrinização brasileira: o pessoal da Editora Edrel, com desenhistas como Cláudio Seto, Fernando Ikoma e outros. A simultaneização da narrativa. Atualização, em contato com gibis do Japão, Europa, Estados Unidos. "Este Mundo de Chacais Prontos para Devorar Carniças Humanas", argumento e desenhos de Cláudio Seto, colaboração de Kazuko, em *Estórias Adultas*, nº 2, novembro de 1969. Certos "excipientes" ajudavam a vender a revista: nus artísticos e piadas sexy, de resto, perfeitamente inofensivas. Temo que a censura, a pretexto de acabar com a "pornografia" nas revistas populares, acabe aviltando ou eli-

minando a melhor equipe de quadrinização que já possuímos (adiantado que não conheço pessoalmente nenhum deles). E depois a "elite" vem pregar cultura de massas à gente...

ÁPORO

Um Inseto Semiótico

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

Que fazer, exausto,
em país bloqueado
enlace de noite
raiz e minério?

Eis que o labirinto
(oh razão mistério)
presto se desata:

em verde, sozinha,
antieuclediana
uma orquídea forma-se.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Áporo 1, s. m. (do gr. *áporos*). *Mat.* Problema de resolução impossível, como o da quadratura do círculo.

Áporo 2, adj. *Bot.* Secção do gênero dendróbio. // *Zool.* Designativo das madrêporas em que se encontram reunidos um aparelho sedimentar muito desenvolvido e uma muralha muito compacta.

– *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (Moraes).

Áporo, s. m. Gr. a + poros. Gênero da família das orquidáceas dendrobíceas. // 2. *Entom.* Gênero de esfingeanos himenópteros. // 3. *Mat.* O mesmo que *aporismo*.

Aporismo, s. m. Gr. aporos + ismo. *Mat.* Problema difícil ou impossível de resolver.

– *Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa* (Laudelino Freire).

Aporia, do gr. “aporia”, dificuldade em passar; falta de recursos; falta, privação; falta de alimentação; necessidade, indigência, pobreza; embaraço, dificuldade; ansiedade (de doente); embaraço, incerteza, particularmente numa investigação, numa discussão; o fato de não adquirir qualquer coisa (pelo lat. “aporia”, embaraço, dúvida).

– *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (José Pedro Machado).

Áporo, m. Problema de difícil solução. Planta das orquidáceas. Inseto himenóptero. (Gr. *aporos*).

– *Grande Dicionário* (Cândido de Figueiredo).

Áporo, s. m. Inseto himenóptero. Problema difícil de resolver.

– *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*.

Áporo, s. m. (Didát.) Problema difícil ou impossível de resolver // (Bot.) Gênero de plantas da família das orquidáceas, composto de várias espécies, todas herbáceas, de flores quase solitárias, ordinariamente esverdeadas. // (Zool.) Gênero de insetos himenópteros, da família dos cavadores, cujo tipo é o *áporo-bicolor*. // F. gr. *Aporos* (difícil, sem saída).

– *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (Caldas Aulete).

Lat. *insectum*, de *insecare*, couper, de *in*, en, et *secare*, couper (voy. section), ainsi dit à cause des étranglements du corps.

— *Dictionnaire de la
Langue Française* (Émile Littré).

Proposição Descritiva

Inserto no bastidor verbal (suporte), um texto-têxtil, ideográfico e ideofônico – *inseto* que, por isomorfismo, se fisicaliza e se metamorfoseia em flor-poema, à medida que o percorre e faz, perfura e perfaz.

Macroestrutura

Dois aspectos da macroestrutura do poema: interno e externo – este referindo-se à configuração visual do poema olhado como um todo, aquele à trama-de-suas-linhas-se-tramando. Seccionada em seus três anéis-sílabas, a palavra IN-SE-TO desencadeia um processo de *aliterações verticais*, com dois percursos principais, a que chamaremos: *percurso-inseto* e *percurso-orquídea*.

Percurso-Inseto

Comporta três pistas, conforme a tricotomia *in-se-to*. A pista que leva à saída do labirinto é a central, *se* (com sua principal variante espelhada, *es*), ícone sutil de inseto e verme, signo-inseto que, logo de início, se apresenta sitiado em si mesmo, *in-se-to*. (Observem o desenho; o poema ganharia com um *design* tipográfico caprichado.)

Percurso: inSEto / SEm / EScape / faZEr / EXausto / enlaCE / EiS / prESTo SE dESata / forma-SE. É a trilha das fricativas. Sábua e encliticamente expelido da forma, vemos o inseto-flor-poema formando-se formado.

Uma das pistas laterais segue a trilha das nasais, várias das quais, caracteristicamente, abrem e introduzem versos: *UM inseto*, *EM país*, *ENlace*, *EM verde*, *UMA orquídea*.

Eis a pista completa: UM / INseto / sEM / alarME / perfurANDO / sEM / EM / ENlace / MINério / labirINTo / EM / soZINHA / ANTieucLidiANA / UMA / forMA-se. Lembrando uma vez mais: computam-se aqui não apenas as unidades de fonação, mas também unidades e parentescos tipográficos. Vale dizer: a “escritura” do poema é fono-gráfica, áudio-visual, o desenho tipográfico não servindo tão-somente de veículo-suporte de sons e significados.

A outra pista lateral segue a trilha das oclusivas linguodentais, a partir de *inseTO*, e continuando: / TErra / exausTO / noiTE / labirinTO / mistÉrio / preSTO / desaTA.

Ao nível das microestruturas, observar que há momentos em que duas trilhas se cruzam em pequenas unidades vocabulares – como em SEM, por exemplo. Num ponto-evento extraordinário (7º verso, metade do poema), as três pistas se cruzam, produzindo “ENlaCE de noiTE” – EN-CE-TE, eco estocástico de INSETO, o himenóptero num estágio ou estado particular de sua operação de “cavar” o poema. Não por coincidência, o ritmo deste verso rompe com a andadura do poema até ali, como veremos mais adiante. De outra parte, assim como a unidade nasal inicial do primeiro verso, UM, anuncia a entrada do IN, unidade metonímica de IN-SE-TO, a unidade inicial do verso final, UMA, mudando de gênero, anuncia a orquídea, comparecendo, também, em forMA-se.

O Percurso-Orquídea

Paralelamente ao percurso-inseto, desenvolve-se o percurso-orquídea, que se inicia hipostasiado no primeiro, não na palavra *inseto*, mas numa outra *persona* do mesmo: a palavra

cava, reduplicada e adentrando a terra-poema-labirinto; não se trata apenas do verbo *cavar*, mas do inseto cavador cavando.

O percurso-orquídea segue a trilha das oclusivas velares: CAva / CAva / esCApe / QUE / bloQUEado / eis QUE / antieu-CLIdiana / orQUÍdea.

Microestruturalmente, o fenômeno mais notável que se pode observar neste percurso é o fato de a palavra *orquídea* já se apresentar em formação, estocasticamente, dentro da palavra “anti-EUCLIDIANA”: *euclídia / orquídea*.

Fechar-Abrir

Vê-se, assim, que o poema não está construído em aliterações simples, mas antes na dispersão, difusão e infusão das unidades que compõem uma matriz aliterante e que denominei *aliteração vertical*. O que não exclui outras linhas de apoio (uma variada gama da vibrante *r*, por exemplo), pois o poema todo é uma composição em *variações toantes*, como se em substituição à consonância das rimas – “rastilhos de luz em pedrarias”, diria Mallarmé.

Neste poema autofecundante e autogestatório, signo-fisiológico, o sentido de *fechar-abrir*, como predicado de base – para empregarmos uma noção de Todorov, extrapolada da prosa para a poesia – está presente em diversos níveis, desde o espelhamento de letras (*al/la, ar/ra, se/es, an/na* etc.) até o nível das unidades *verso e estrofe*: sob a nova máscara da expressão *oh razão mistério*, o pertinaz “inseto” se apresenta encerrado não só dentro do parêntese como também dentro dos outros dois versos do terceto, o segundo dos quais anuncia a abertura, ao mesmo tempo em que, dentro dele, o bicho avança, se enleia e desenleia – “prESTo SE dESata” – mas ainda preso, posicionalmente, para libertar-se, transubstanciado, em “forma-SE”.

Macroestrutura Externa

A configuração ideogrâmica da macroestrutura externa se constitui em algo assim como um índice-ícone (tal uma impressão digital) da forma do soneto, parodiado por miniaturização, diria mesmo, por *bonsaização*, técnica nipônica para produzir árvores-anãs. Algo assim como um soneto de versos decassílabos rasgado ao meio longitudinalmente, para produzir um inseto-soneto de pentassílabos, dentro de uma lógica teorêmica Q. E. D. euclidiana, mas que acaba resultando numa antilógica, analógica, propriamente poética. A metalinguagem crítica, parodística, da configuração externa apresenta também certas correspondências simbólicas na estrutura interna, a saber, naquelas expressões do primeiro terceto que aludem à altiloquência do pseudocastiço: *Eis que, Oh razão, Presto*. E não deixa de ser curioso o fato de INSETO ser um quase-anagrama de SONETO...

A configuração ideogrâmica e a aliteração vertical contribuem para romper com a diacronia da estrutura do verso, impondo-lhe um parâmetro sincrônico.

Ritmo

Em 1950, quando ainda militava na crítica literária, Sérgio Buarque de Holanda lançou mão de uma diferenciação entre *ritmo* e *compasso* – que, aqui, vem bem a propósito. Nos metros curtos, em geral, e neste poema, em particular, o peculiar ritmo drummondiano, aparentemente “prosaico” e desossado, parece decorrer de dois fatores principais: do corte dos versos, que é antes um corte informacional, se assim podemos dizer (corte para a gradativa introdução de informações) e do fato de fazer incidir vários acentos secundários, semilongos, em monossílabos átonos, ou seja, breves (é fácil observar neste poema não só a importância funcional e fisiognômica dos

monossílabos, como também o teor de surpresa, de informação, que o poeta extrai da variação do comprimento das palavras).

Paradoxalmente, o ritmo do poema se revela mais claramente quando o traduzimos em termos de compasso, marcando como longos ou fortes os acentos secundários ou semilongos. Ouvimos, então, predominar a cadência binária, trocaica (longo/breve), de marcha batida e persistente, com disrupção nos 6º, 7º e 12º versos, onde se passa para um esquema binário/ternário, iâmbico-anapéstico (breve-longo/breve-breve-longo) – compassos de uma valsa surpreendente e irônica, mas plenamente isomórficos à denotação de *enlace de noite / raiz e minério* e que também pode funcionar como comentário de humor à forma do soneto. (Cf. mesmo esquema em *Letra para uma valsa romântica*, de Manuel Bandeira.)

Interpretação

Quanto a outros níveis do poema, o jogo fica aberto à interpretação – que nada pode acrescentar-lhe de essencial. Em todo caso, alguma coisa sempre conta saber que *Áporo* surge na coletânea de um Drummond-ápice, *A Rosa do Povo* (1945), ano da agonia do nazifascismo e do Estado Novo (“em país bloqueado”), ano da soltura de Luís Carlos Prestes (“presto se desata”...), ano de todas as auroras.

Didática do Poema

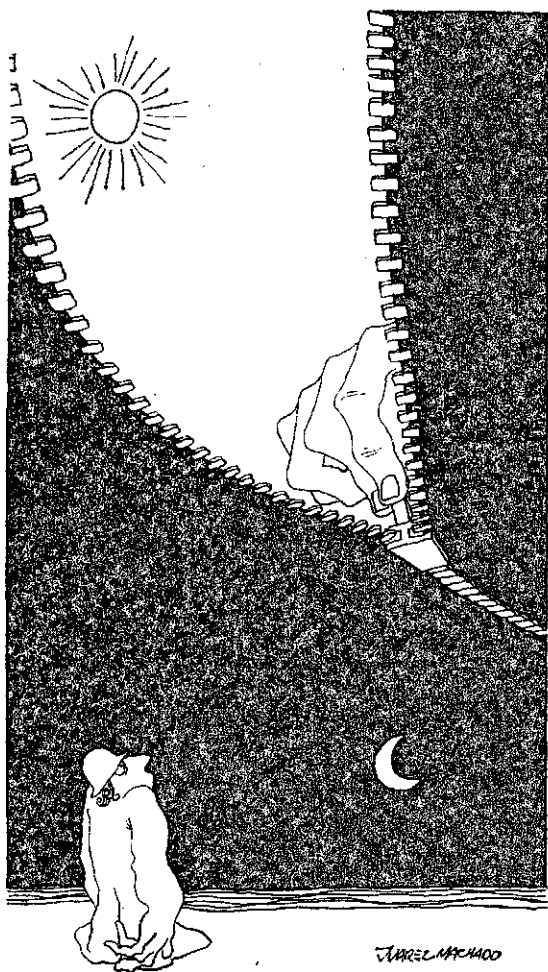
Ou: Como o poema gera o seu próprio dicionário verbal e não-verbal, antidicionário, a partir de um dicionário. Drummond tornaria a fazê-lo, muitos anos depois e em igual nível, com *Isto é Aquilo*.

Método

Deveríamos valorizar mais o que eu chamaria de *método indicativo*: aquele que conduz à obra analisada – e não ao próprio método.

Apreciação do Poema

Uma das peças de poesia mais perfeitas e mais criativas, em âmbito internacional e dentro da tradição do verso pós-Mallarmé.



O homem perplexo ante a máquina do mundo. Zíper, pequena maravilha da idade mecânica. As cosmogonias inesperadas: o geométrico e o orgânico. A melancolia das situações para-oníricas de Juarez. Sempre melhor no preto-e-branco que em cores. Aqui estão expressionismos (observar a mão da figura chaplinesca) e surrealismo. Sugestão de pensamento para a figura: "Parece que tenho um imitador superior".



4. TRIPÉ



MALEVICH 1915:
"EU CHEGUEI AO ZERO
DA FORMA"

MARCO ZERO DE ANDRADE

A ENFERMEIRA – Sabes o que é medo?

O HIEROFANTE – É o sentimento inaugural.

OSWALD DE ANDRADE, *A Morta*, 1º quadro.

Alguns têm a volúpia e a coragem do zero, do de onde se começa. "Pau-Brasil", "Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade", "Marco Zero". São os criadores originais, radicais, de uma linguagem nova, irreversível aos termos de um regime anterior, ininteligível mesmo em meio a uma linguagem preexistente já estratificada em código. Por isso, mesmo que exigem uma nova metalinguagem crítica, mais adequada à sua análise e apreensão. Quando o setor é o da literatura, e o país, Brasil; e quando o poeta-inventor se encoraja até à audaciosa e surpreendente veleidade de pensar, propondo projetos gerais de criação e cultura, é quase certo que venha a ser isolado como um corpo estranho ou um enclave exótico, que o organismo procura ignorar para poder suportar.

É o caso de José Oswald de Sousa Andrade. É o caso do seu quase homônimo do século passado, Joaquim de Sousa Andrade – "exótico", i.é, internacional, abstruso demais para o bom andamento evolutivo de nossa história literária, e, pois, simplesmente

te excluído dela, como um intruso a que o tempo, mecanicamente, se encarregou de fazer justiça, anulando-o.

Língua, Linguagem; Evolução, Revolução

Normalmente, e insensivelmente, a crítica costuma analisar a obra literária segundo o *parti pris* da língua. E assim, o maior elogio que se pode fazer a um autor se refere ao seu domínio do idioma, tal como Nietzsche elogiava Heine (e se elogiava). Deste ponto de vista, a obra de Oswald de Andrade é tachada de “fragmentária”, “desigual”. Também assim são estudados os influxos, as semelhanças, os paralelos entre obras de dois ou mais autores – o que pode conduzir a rompantes definitivos e bizarros, como o que me manifestou, há alguns anos, o folclorista Alceu Maynard de Araújo (e não sem certo desdém): “Oswald está em Juó Bananere!”¹ A graça da tirada está em que ela poderia ser oswaldiana... Não que a abordagem dentro dessa faixa seja de somenos – especialmente quando o estudioso se chama Haroldo de Campos ou Antonio Candido, que fazem também excelentes abordagens ao nível da linguagem². O preciso cotejo de certos aspectos das obras de Oswald e Mário de Andrade, por exemplo, efetuado por Haroldo de Campos³, põe em relevo semelhanças, evidente-

1. Pseudônimo de Alexandre Marcondes. – “Eu iniciara em dialeto ítalo-paulista as “Cartas d’Abaxo Piques” que encontraram um sucessor em Juó Bananere”, Oswald de Andrade, *Um Homem sem Profissão – Memórias e Confissões*, vol. 1. *Sob as Ordens de Mamãe*, Livraria José Olympio Editora, 1954, p. 106.
2. Antonio Candido, “Estouro e Libertação”, em *Brigada Ligeira*, São Paulo, Liv. Martins Edit., s/d (1945); Haroldo de Campos, “Raízes do Miramar”, supl. lit. *O Estado de S. Paulo*, 17/24/31-8-63.
3. Haroldo de Campos, “Miramar e Macunaíma”, supl. lit. *O Estado de S. Paulo*, 27/7 e 3/8-1963.

mente menos fruto de mera coincidência do que os sobrenomes dos estudados. E aí está: “semelhanças”, isto é, analogias de dicção e mesmo de processos (a paródia, por exemplo). Mas só o enfoque do ponto de vista da linguagem pode detectar as “diferenças” reais, objetivas – as diferenças que, no caso, estabelecem a informação nova, a originalidade de Oswald de Andrade. É possível que essa dualidade de enfoque seja mais, bem mais, do que uma comodidade analítica e resulte de profundas contradições geradas no bojo da arte contemporânea; em função da revolução industrial – mas não é o momento de nos determos neste tópico. Observe-se apenas que a linha que se pode traçar entre *Macunaíma* e *Grande Sertão: Veredas*, para citar um caso, é uma linha evolutiva que penetra sem maiores tropeços na “literatura”, ou seja, no sistema tradicional de incorporação à história literária. Mas a linha que vai, por exemplo, de Oswald de Andrade – sua poesia, seus manifestos e suas *Memórias Sentimentais de João Miramar* – à poesia concreta, é uma linha revolucionária, anti-“literatura”. A primeira está na faixa da língua; a segunda, da linguagem⁴.

As autênticas vanguardas artísticas contemporâneas têm-se caracterizado por sua “antiarte”, desde o “rien ou presque un art”, de Mallarmé, passando pelo movimento *Dada* e por Oswald de Andrade, até a poesia concreta, o atual movimento da *pop art* norte-americana (setor das artes visuais) e o desenho industrial (forma do produto), sem esquecer a *nouvelle vague* do cinema francês.

Paulo Prado, prefaciando os poemas pau-brasil, chegou a percebê-lo:

4. Entendo por linguagem, em sentido amplo, qualquer conjunto de signos e o modo de relacioná-los; e língua, uma manifestação particular de linguagem. Dentro de uma língua, os aspectos macrolinguísticos (métodos estatísticos) levam à linguagem; os aspectos microlinguísticos (métodos gramaticais) se detêm no idioma.

A poesia pau-brasil é o ovo de Colombo. Deus nos livre de todos os ismos parasitas das idéias novas, e sobretudo das duas inimigas do verdadeiro sentimento poético – a Literatura e a Filosofia.

Este ser antiarte está intimamente vinculado ao estabelecimento de uma linguagem, de um projeto geral – ou de um roteiro, para utilizar um termo oswaldiano. Envolve um problema de comunicação, e de comunicação com a massa por via imediata e direta. Em oposição, portanto, ao sistema vigente de administração da cultura (complexo editorial, ensino, museus, exposições, concertos etc.), que é de natureza classe-consumista, impondo os ditames de seus interesses às fontes de criação artística. O quixotismo, em toda vanguarda genuína, é um risco – se o for – necessário... e alimentício.

Marginalização pelo Realismo: O Poeta Iminente

Oswald de Andrade, antropófago pragmático e internacional, nada tem a ver com o suposto problema de forjar uma “língua brasileira” – preocupação de Mário de Andrade e outros. Não utiliza a falação altissonante (Machado Penumbra) ou os malapropismos (Minão da Silva), ou os documentos dos primeiros cronistas como “recursos” para efeitos literários – mas simplesmente os utiliza e/ou transcreve. Sem mais nada. Sem ilações. Exposição do sentido puro mediante a inocência construtiva, conforme diz no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”⁵.

A poesia existe nos fatos. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Ruy Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jóquei. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

5. *Revista do Livro*, Min. Ed. e Cult., n. 16, dez. 1959.

É o que eu chamaria de pensamento bruto⁶.

Ezra Pound afivelava máscaras, *personae*: Guido Cavalcanti, Propércio, Arnault Daniel. Fernando Pessoa, heterônimos. As *personae*-heterônimos de Oswald: Machado Penumbra, Minão da Silva, Ruy Barbosa, o canibal, qualquer autor de um secretário de amantes qualquer. Assim como, pela Teoria da Informação e da Comunicação, todo ato criativo ou decisório se faz por probabilidade e seleção – *chance & choice* – o processo criativo de Oswald consiste basicamente num processo de seleção do já existente, no momento ou na memória. Recorte, colagem, montagem. Antiliterariamente. O processo documentário. “No jornal anda todo o presente.”

Mário de Andrade não entendeu a profundidade e/ou não quis comprometer-se com a radicalidade de Oswald de Andrade, embora temesse e julgasse imitá-lo em *Macunaíma*, onde, de fato, a diluiu e destorceu, com sua “língua brasileira”, uma certa moral oportunista e “sem caráter”, e com a aplicação decorativa de motivos e língua indígenas, para efeitos de uma cosmologia mítico-folclórico-moderna. Bem vistas as coisas, juntou suas águas a uma diluição anterior: a do grupo “Anta”. Uma corrente de incompreensões e equívocos terríveis, que acabou desaguando na moral bom-tom do “homem cordial” e submergindo o projeto oswaldiano original, a ponto de ele próprio, Oswald de Andrade, acabar quase por imitar seus pseudo-imitadores, em *Marco Zero*: seu verdadeiro marco zero, ele o chantara vinte anos antes!

De fato, na década de 30, quando desceram os “Búfalos do Nordeste trazendo nos cornos a questão social”, abandona a “pesquisa alta”, esmagado por “uma espécie de sentimento

6. “Aussi posérons-nous de façon précise la contradiction entre science achevée, ‘mise en forme’, suivant des normes parfaitement cataloguées, et pensée brute, créatrice de concepts.” – Abraham Moles, *La création scientifique*, Genève, Éditions René Kister, 1957.

de culpa” – conforme seu depoimento a Heráclio Sales, no ano de sua morte⁷. Na entrevista, usa o nós, incluindo Mário de Andrade, de quem declara ter nascido e dizendo-se inferior, como poeta, aos que se lhe seguiram...

O propalado “indianismo” de Oswald nada tem de “indianista” – como já esclareceu o crítico Oliveira Bastos⁸. O selvagem significou para ele o que Confúcio significou para Pound: a visão de uma nova moral, não cristã, e de uma nova linguagem, direta, ideogrâmica. Nunca esteve interessado no aproveitamento da língua ou da literatura tupi para efeitos estilísticos ou formais: só se lhe conhece a transcrição de umas poucas palavras tupis, no “Manifesto antropófago”.

Quem, como Oswald de Andrade, não distingue entre viver e criar, vive e cria em estado de iminência, em estado de réplica sobrevivencial a desafios que considera fatais. Como um organismo que cria para poder viver; que é obrigado a pensar e pensar-se para não perecer. Não come rotineiramente – seu roteiro é o já-e-aqui: devora. Organismo em pânico permanente, agressivo contra o *habitat* do homem histórico – a sociedade. Como diz Antonio Candido, no “Prefácio inútil” às memórias oswaldianas⁹:

Um escritor que fez da vida romance e poesia, e fez do romance e da poesia um apêndice da vida, publica as suas memórias. Vida ou romance? Ambos, certamente, pois em Oswald de Andrade nunca estiveram separados, e a única maneira correta de entender a sua vida; a sua obra e estas “Memórias” é considerá-los deste modo. Por isto, as “Memórias” esclarecem a aventura lírica de Oswald de Andrade, gordo Quixote procurando conformar a realidade ao sonho. Daí a rebeldia dos que não aceitam a ordenação média dos atos pela socie-

7. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24-1-1954.

8. Oliveira Bastos, “Oswald de Andrade e a Antropofagia”, supl. dominical de *O Jornal do Brasil*, 20-10-57.

9. Obra citada.

dade; que criou em torno dele, como represália, a aura do maluco atirado contra tudo, contra todos. Visto de dentro, porém, como o vemos neste livro, é antes o menino inconsolável em face do mundo, onde não cresceu segundo a dimensão do imaginário. De um imaginário que fosse o modelo real das coisas.

O poeta iminente Oswald de Andrade, por isso mesmo, nunca se mostrou capaz de carreira literária, nunca se mostrou capaz de programar o êxito cumulativamente, por acrescentamento de obra – a ponto de despertar a suspeita de amadorismo (“Tem o túmulo de Tutan-Kamen sob as areias dum aparente amadorismo” – Ribeiro Couto). Este amadorismo é o estigma da marginalização, fruto “poético” forçoso da descida às raízes, do realismo crítico-criativo. A posição inaugural é uma posição crítica, implica em desvendamento, revelação, invenção e em violenta desidentificação (desalienação) com o sistema vigente – abrindo-se para a ação de mudança do estado de coisas. A denúncia de um sistema artístico vem de par com a denúncia da infra-estrutura social – e a desidentificação ideológica ocorre com a mesma brutalidade. Em Oswald de Andrade, ambos os “desencostos” se deram em luta acesa entre si e constituem o cerne de sua vida e de sua obra. Este fenômeno ajuda a compreender o ríctus clownesco que vinca tanto uma como outra: quando quer falar “sério”, Oswald alça o tom do discurso, entremostrando o fácies de um Machado Penumbraruy Barbosa sem alegria. Nisto, foi cruelmente mal entendido por Carlos Drummond de Andrade – não falemos de outros – numa crônica-elogio fúnebre que lá está em “Fala, amendoeira”. Drummond, afinal, se desenvolveu num processo bastante semelhante, como tentei mostrar em “Situação da poesia atual no Brasil”¹⁰; sempre teve vias de acesso ao sistema e, por

10. *Anais*, Fac. Fil. Ciências e Letras de Assis, 1963, e revista *Invenção*, n. 1, 1º trimestre 1962, São Paulo. Republicado neste volume.

ocasião da morte de Oswald, estava no ponto mais lamentavelmente baixo de sua capacidade criativa.

Na década de 30, a tentativa de Oswald de Andrade de codificar a antropofagia em termos marxistas redundou em fracasso (não sem brilho – veja-se o seu teatro). A desidentificação com o stalinismo não lhe foi menos dolorosa, no imediato pós-guerra. Em *O Homem e o Cavalo*, peça teatral de 1934, pela boca do personagem-cineasta Eisenstein, julgou ter dado cabo da magia; durante o processo de autodesestalinização – mais um auto-da-fé purificador de que foi pródiga a sua vida – a ela retornou, sob a denominação de sentimento órfico, que acabou por identificar não tanto com o absurdo existencial, mas com o último reduto-núcleo insolúvel, inexplicável, intransferível, intraduzível, irracional, do homem. Fiel a si mesmo, porém, ainda empreendeu uma última cavalgada quixotesca, apontando com a lança trêmula, para uma constelação de utopias.

Brevíssima Montagem “Dada”

“Je ne veux même pas savoir s’il y a eu des hommes avant moi.”

Descartes¹¹.

“un soir, trois autos s’arrêtèrent devant le cabaret. Invasion inattendue: une douzaine de gens accompagnés de quelques professeurs viennois étaient venus nous étudier. Carnets en main, ces disciples de Jung et Adler prirent des notes sur notre cas: Étions-nous des schizoïdes ou bien nos fichions-nous de leur tête? La soirée terminée, nous nous assîmes à boire un verre et à leur exposer notre crédo, notre foi dans l’instinct

11. Dada 3, Zurique, 1918, in “Dada, Monografia de um Movimento”, Willy Verkauf, Suíça, Arthur Niggli Verlag, 1957, edição trilingüe (alemão, inglês e francês).

créateur en art direct, magique, organique comme celui des primitifs et des enfants. Ils se jetèrent des regards singuliers, puis, saisis de peur, mirent bas leurs crayons et prirent la fuite”¹².

“Die Kunst ist tot – Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins”¹³ (À arte morreu – Viva a nova arte maquinal de Tatlin)

“le cubisme construit une cathédrale en pâte de foie *artistique*.

Que fait Dada?

l'expressionisme empoisonne les sardines *artistiques*

Que fait Dada?

le simultanéisme en est encore à sa première communion *artistique*

Que fait Dada?

le futurisme veut monter dans un lyrisme ascenseur *artistique*

Que fait Dada?

l'unanimité embrasse le toutisme et pêche à la ligne *artistique*

Que fait Dada?

le néo-classicisme découvre les bienfaits de l'art *artistique*

12. Willy Verkauf, *op. cit.*, versão francesa de Alegra Shapira.

13. *Idem, ibidem*, foto onde aparecem George Grosz e John Heartfield segurando um cartaz, Berlim, 1920.

Que fait Dada?

le paroxysme fait le trust de tous les fromages *artistiques*

Que fait Dada?

l'ultraïsme recommande la mélange de 7 choses *artistiques*

Que fait Dada?

le créationnisme le vorticisme l'imagisme proposent aussi quelques recettes *artistiques*

Que fait Dada?

Que fait Dada?

50 francs de récompense à celui qui trouve le moyen de nous expliquer Dada

(.....)

Méfiez-vous des contrefaçons! Les imitateurs de Dada veulent vous présenter Dada sous une forme artistique qu'il n'a jamais eu

(.....)

L'IDIOTIE PURE réclamée par Dada"¹⁴

O *Cadáver Renitente*

HORÁCIO – Insensato! Poeta! Guardar-te-ão para sempre os dentes fechados da morte!

– A *Morta*, fim do 2º quadro.

Descobrir a mensagem original, primeira, de Oswald de Andrade, em meio ao ruído, ao entulho e ao silêncio com que

14. *Idem, ibidem.*

tentam sufocá-lo, não é apenas tarefa de paciência justiceira. Para tanto, é preciso uma identificação de propósitos e um entendimento do papel significativo das pontas-de-lança da arte – as vanguardas – que constituem, em nossa época, uma história literária paralela à história oficial. A linhagem da linguagem. Tem-se uma idéia clara da situação oswaldiana quando se vê que as suas obras não são reeditadas; a última que dele se editou – o volume de memórias – data de há 10 anos.

Toda vez que vem à tona, o cadáver de Oswald de Andrade assusta. E sempre aparece um prático audaz disposto a conjurar o cachopo minaz. Recentemente, num artigo intitulado “O Neo-indianismo de Oswald de Andrade”, Cassiano Ricardo induziu-se nos erros de praxe. Salvam-no talvez a lembrança de um fato e uma observação. O fato (palavras do articulista):

O grupo “Anta” se opôs ao “Pau-Brasil” alegando que, embora Oswald preconizasse uma “poesia de exportação”, o seu experimento – sob o aspecto formal (ou informal?) – não estava sendo mais do que a “importação” do dadaísmo francês¹⁵.

Ora, acontece que, rigorosamente falando, não existe “dadaísmo”. O que existe é *Dada*, “tábula rasa” de ismos, de validade internacional. Nasceu na Suíça, durante a I Guerra Mundial e fez mancha de óleo no pós-guerra: França, Alemanha, Estados Unidos... e Brasil. Ao contrário do que se possa pensar, quando se leva em conta a precedência da *Paulicéia Desvairada*, a verdade é que Oswald captara a informação certa, a compreendera, assimilara e transfundira para nosso roteiro e uso. Como superarma de uma “civilização original, em estado de legítima defesa” (observação de Cassiano Ricardo). Sim, foi Oswald, não foi outro: nem Mário de Andrade, nem outros menos sapientes, como os do grupo “Anta”, que soltaram o

15. Supl. lit. O *Estado de S. Paulo*, 21-12-1963.

manifesto “Nhengaçu verde-amarelo”¹⁶, contrafacção tupi-nacionalista dos manifestos oswaldianos que redundou num “patriotismo *a priori*”, por mais que o negasse Plínio Salgado, já em 1928¹⁷. Ao se declararem contra os “ismos”, os grupos “Anta” e “Verde-Amarelo” decerto não sabiam que estavam importando e imitando Dada, súcubo incômodo e desconhecido que acabou degenerando em discurso patafísico: “É velho refrão, desde o dadaísmo, que a arte corresponde a um estado de espírito. Acredito que nós, brasileiros, temos o nosso estado de espírito, que não é o dadaísta”¹⁸.

Resultado: o verde-amarelo virou verde-amarelismo... Oswald não gerou nenhum ismo. Nem se fale em concretismo: o que existe é poesia concreta. Quando Cassiano Ricardo declara, no artigo citado, que o grupo “Anta” se opôs ao “Pau-Brasil”, “mais pelo prazer do debate do que por antagonismo”, sente-se, quem sabe, movido por uma vontade de compreensão e apaziguamento – mas que não condiz com os fatos. O antagonismo era evidente. Ambas as posições predispunham e incitavam à ação; literária, cultural, ideológica, política. Ambas representavam a tomada de consciência do pragmatismo brasileiro, cuja bifurcação foi tanto mais clara quanto inevitável: de Oswald, nasce o pragmatismo brasileiro de esquerda; da “Anta”, o de direita. Mário de Andrade: no meio, a virtude.

Pobre Obra

Depois de Sousândrade, revolução clandestina, tivemos em nossa literatura a revolução manifesta (depois diluída e abafada) de Oswald de Andrade. Dois roteiros-manifestos, dois

16. *Revista do Livro*, n. cit.

17. *Antologia do Ensaio Paulista*, José Aderaldo Castelo, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, p. 163.

18. *Idem*, p. 160.

volumes-cadernos de poemas e um livrinho de prosa consubstanciada, basicamente, a revolução. Seqüelas, autodiluções, recuperações parciais, desforços, contradições, confusão de caminhos e desalento se dispersam nas demais.

1912: Oswald na Europa, às vésperas do início do movimento *Dada* e do primeiro conflito mundial. O que mais de perto tocou Oswald não foi isto nem aquilo da literatura: foi o cubismo – e isto é fundamental para entender-se a prosa-linguagem de *Memórias Sentimentais de João Miramar*¹⁹. A guerra mundial revoluciona por dentro a neutralidade suíça do *Dada* inicial, conferindo-lhe os conteúdos violentos da rebeldia aberta contra a arte: os chamados valores espirituais eram zero face à irracionalidade material; arte, o bobo-da-corte, o boneco-de-molas de uma civilização voraz e idiota. *Dada* parte para o centro internacional de Paris, para o epicentro das contradições. Em 1923, um ano após a Semana de Arte Moderna e o lançamento da *Paulicéia Desvairada*, Oswald volta à Europa, à cata de novos viveres e confrontos (trouxera futurismo e cubismo da primeira viagem) e trava conhecimento com *Dada* – não se sabe como, ao certo, por meio de que contatos e leituras. Também não se sabe se botou os olhos no *Ulysses*, de Joyce, publicado em Paris, em 1922. O certo é que, na Riviera italiana, em 1923, escreveu o seu *João Miramar*, prosa sintética inovadora, inclusive em relação ao próprio *Ulysses*, naquilo que tem de pura estrutura descritiva aberta, sem alusões e arcaísmos, naquilo que tem de estatística da memória, onde as lembranças selecionadas são fragmentos montados que se transitavam uns aos outros, coisas e fatos, numa nova dinâmica da percepção e da lembrança – prosa cubista que somente através de uma mirada superficial pode ser confundida com uma certa prosa surrealista:

19. Cf. artigo citado de Haroldo de Campos, “Raízes do Miramar”.

fordes quilometraram açafreões de ocaso²⁰.

Vinham motivos como gafanhotos para eu e Célia comermos amoras em moitas de bocas²¹.

Rosas vermelhas buscaram Madame Rocambola na gare cautelosa do Brás²².

Levaram-me para uma casa velha que fazia doces e nos mudamos para a sala do quintal onde tinha uma figueira na janela²³.

Mário de Andrade, o-homem-que-sabia-javanês do modernismo, deitou falação para explicar a simultaneidade²⁴, citando um magote de autores secundários de suporte, elevando Luís Aranha a paradigma “simultaneísta”, metendo tudo no saco do subconsciente, amarrando-o com um preconceito musical acadêmico – e injustificando clamorosamente a Oswald de Andrade. Mário de Andrade era o homem dos “distínguos” embasbacantes: simultaneidade/polifonia, simultaneidade real/simultaneidade psicológica. Expressionista que sempre foi, tudo, para ele, se resolvia em psicologia. Ignorava artes visuais, e descartava o futurismo, e passava por cima da poesia espacial (sem falar na técnica jornalística e publicitária, que já chamara a atenção de Oswald), a fim de evitar tropeços à sua discretação: “a não ser música e mímica, nenhuma outra arte realiza ‘realmente’ a simultaneidade”. Sobre o cubismo – referindo-se à tendência de despojamento que, segundo ele, estaria

20. *Memórias Sentimentais de João Miramar*, São Paulo, edição do autor, 1924, p. 44.

21. *Idem*, p. 45.

22. *Idem*, p. 68

23. *Idem*, p. 14.

24. *Antologia do Ensaio Paulista*, citada. Observação: não ocorreu a Mário de Andrade que o trocadilho e a palavra-montagem constituem realmente fenômenos de simultaneidade na palavra escrita e falada, correspondentes ao acorde musical.

PROPRIO

→ REPRESENTAÇÃO

caracterizando a decoração teatral: "A influência cubista – a mais torta tolice a que poderia atingir uma orientação direita". Um polígrafo. um polígrafo!...

~~A poesia de Oswald de Andrade é a poesia da posse contra a propriedade. Poesia por contato direto. Sem explicações, sem andaimes, sem preâmbulos ou prenúncios, sem poetizações.~~
Com versos que não eram versos. ~~Poesia em versos, pondo em crise o verso: um prosaísmo deliberado que é uma saída~~ contínua ao próprio verso, livre ou preso. Aliás, nunca se colocou tal problema, de verso livre ou metrificado. Sua poesia é um realismo auto-expositivo. Alguns poemas são simples transcrições de anúncios da época. Destacados do contexto, os textos adquirem novo conteúdo: de lugares-comuns se transformam em lugares incomuns. Exatamente como acontece com a atual *pop art* norte-americana (também batizada de "neodadaísta"...) – o primeiro movimento autêntico de vanguarda dos Estados Unidos para o mundo: também uma rebelião contra a cultura européia. Uma arte antropófaga. Lembrar que a capa da primeira edição da *Poesia Pau-Brasil* (1925), trazia a reprodução de uma bandeira brasileira, sem mais nada. Ou melhor: com "Poesia Pau-Brasil", em lugar de "Ordem e Progresso". Jasper Johns, *pop artist*, pinta bandeiras norte-americanas, tais quais. 40 anos depois de Oswald. Algumas manifestações da *pop art* são chamadas de *happenings*; na hora se fazem, na hora existem como arte – e fim. Claes Oldenburg reproduz, em *papier maché*, sorvetes e bolos – fac-símiles únicos de coisas produzidas em quantidade. "Somos concretistas", diz Oswald, em seu manifesto canibal. A coisa, não a idéia da coisa. O fim da arte de representação. Realismo sem tema ou temática realista: ~~apenas transplante~~ do existente. Os *ready-made*, de Man Ray, na época *Dada*. A poesia de Oswald de Andrade é uma poesia *ready-made*. Faz estatística, copia nomes de casas comerciais – e eis o poema "Nova Iguaçu". Já é a teoria do texto, que Max Bense e os poetas concretos desenvolveriam. O senti-

do puro, a que se referia Oswald, em *Dada* era a *idiotie pure*. Textos – não literatura. O cartão-postal como arte. O clichê do clichê como arte. O problema do *kitsch*, a chamada pseudo-arte – como a chamou o prof. Anatol Rosenfeld, que inaugurou a questão entre nós²⁵. A chamada arte de mau-gosto. “Abrimos caminho para uma coisa que não existia até então entre nós: uma literatura de pobres. Nunca tivemos uma literatura de pobres”²⁶. *Pop art*: arte de estalo, *espocarte*. Os poemas de Oswald de Andrade, da década de 20, formam um exemplário didático. Didática que, depois, Drummond, João Cabral de Mello Neto e os poetas concretos da primeira fase passaram a limpo, fenomenologicamente, com poemas sobre o poema.

Antropofagia: Confrontos Curiosos

Jacopètti, em seu filme documentário *Mondo cane*, mostra o sucedido numa ilha de aborígenes, quando lá se instalou um moderno campo de aviação. Os selvagens iam ver. No alto de uma colina, construíram um simulacro de avião e de pista de pouso: para que os deuses se dessem conta da injustiça e do engano e ali fizessem aterrissar a estranha ave que, por direito de terra, lhes pertencia – e não aos brancos. A antropofagia de Oswald de Andrade teve antecessores em *Dada* – e um sucessor em Marinetti. Num manifesto programa de espetáculo *Dada*, (Paris, 1920), o pintor Francis Picabia preparou o texto e a música de um “Manifeste cannibale dans l’obscurité”, lido por André Breton, acompanhado ao piano por Mlle Marguerite Buffet²⁷.

Em *Il Club dei Simpatizi*, de 1931 (Palermo, Hodierna Editrice), Marinetti propõe uma nova moral canibal. O magistra-

25. “No Reino da Pseudo-Arte”, supl. lit. *O Estado de S. Paulo*, 31-3-63.

26. Depoimento citado a Heráclio Sales.

27. Willy Verkauf, *op. cit.*

do Paranza e outros membros do clube propugnador dirigem-se, de hidroavião, a uma ilha de canibais. Depois de uma identificação geral de pontos de vista, os selvagens totemizam o aparelho, devorando-o:

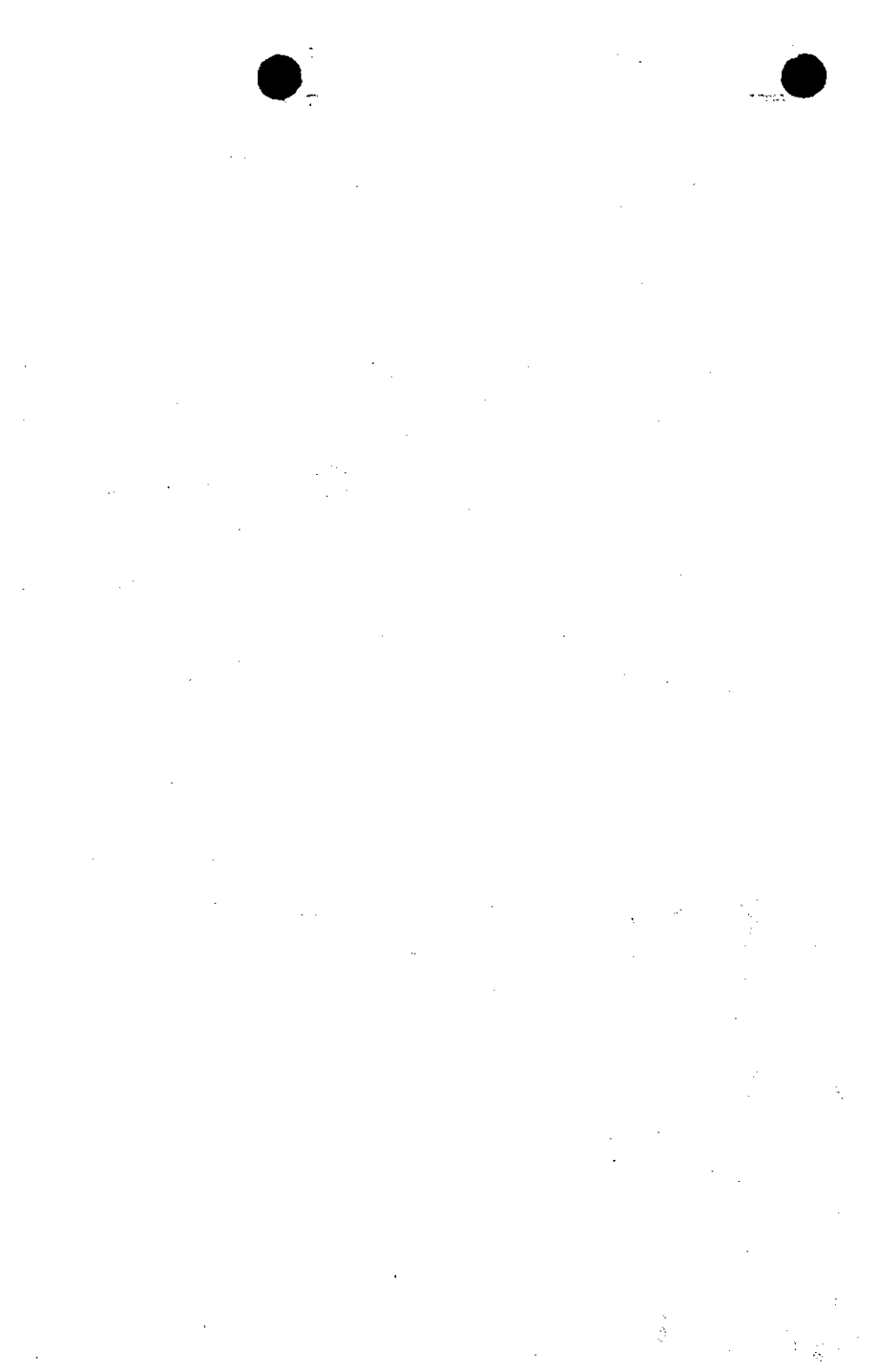
(o canibal Curreno)

– Stiamo allargando alle macchine europee la nostra morale antropofaga. Addenterò, dopo le ali, il carburatore che, spero, trasmetterà la sua capacità vorace al mio stommaco imperfetto.

Tokkamatok lavorava coi denti nella carlinga, strillando:

– Cosa ne dici, Paranza saggissimo, della mia idea de mangiare lo stabilizzatore per equilibrare il mio corpo che oscilla troppo quando bevo sangue fermentato? (p. 164).

Oswald de Andrade, como Sousândrade antes dele, não ficou esperando pelo beneplácito dos deuses da cultura mundial para produzir obras originais, destinadas ao confronto e ao julgamento internacional: deglutiou o avião, anticolonialmente, e produziu, de fato, uma poesia de exportação.



TEORIA DA GUERRILHA ARTÍSTICA

Quando o guerrilheiro Oswald de Andrade – guerrilheiro da idade industrial – faz um discurso sobre a política cafeeira, pinta um quadro assinado *Bostoff*, faz “pesquisa alta” em antiliteratura e liga a Paulo Mendes de Almeida, para que este lhe “resuma Proust” ao telefone, pois precisa preparar com urgência uma tese universitária, está procedendo como um homem dos novos tempos, antropófago retribalizado devorando a divisão do trabalho e a especialização.

A aceleração do processo de informação e comunicação vai arrebatando os sistemas lineares e instaurando sistemas de informação instantânea, que tendem à implosão (compressão da informação, síntese) assim como os primeiros tendiam à explosão e à expansão (Marshall McLuhan).

Nos processos lineares, os nexos de causa e efeito são vinculados à lógica aristotélica verbal. Já nos processos constelacionais ou abertos – onde o que importa são as *propriedades de totalidade*, como diz Wolfgang Wieser – “uma causa e um efeito podem, para quem olhasse a totalidade do universo, ser tomados um pelo outro, como que trocando seus papéis” (Valéry, sobre o *Eureka*, de Edgar Poe). Pecado maior que os literatos atribuíam a Oswald: era um homem que “não lia”.

Ainda bem! Lema de Paul Valéry para uma biblioteca: "Plus élire que lire".

Nada mais parecido com uma constelação do que a guerrilha, que exige, por sua dinâmica, uma estrutura aberta de informação plena, onde tudo parece reger-se por coordenação (a própria consciência totalizante em ação) e nada por subordinação. Em relação à guerra clássica, linear, a guerrilha é uma estrutura móvel operando dentro de uma estrutura rígida, hierarquizada. Nas guerrilhas, a guerra se inventa a cada passo e a cada combate num total descaso pelas categorias e valores estratégicos e táticos já estabelecidos. Sua força reside na simultaneidade das ações: Abrem-se e fecham-se frentes de uma hora para outra. É a informação (surpresa) contra a redundância (expectativa). Nas guerrilhas, a estrutura parece confundir-se com os próprios eventos que propicia - e a estratégia com a tática. É uma estrutura que se rege pelo sincronismo. É uma colagem simultaneísta miniaturizada de todas as batalhas de uma grande guerra. Nas guerrilhas, as tropas, se de tropas se pode falar, não tomam posição para o combate; elas estão sempre em posição, onde quer que estejam. E faíscam nas surpresas dos ataques simultâneos, num cálculo de probabilidades permanente que eluda a expectativa do inimigo. Estruturalmente, a guerrilha já é projeto e prospecto, já é design que tem por designio uma nova sociedade.

Haroldo de Campos, no Congresso do Pen, em New York (1966): "Acabou-se o tempo dos literatos!"

Augusto de Campos lembrando o lema valéryano para o "Esboço de uma serpente": "Je mords ce que je puis".

E o poeta Pedro Bertolino, lá de Florianópolis, citando Heidegger de permeio: "A vanguarda artística só se impõe e só pode ser concebida como antiarte, isto é, como investigação que origina para si a base em que se baseia, constituindo a sua própria negação e, portanto, superando-se indefinidamente para ser sempre presente."

Os nossos filósofos, psicólogos e sociólogos ainda não têm formação matemática e científica, e sim "humanística". No entanto, já nos bancos universitários, aprendem a adotar uma postura "científica". Fingem, por exemplo, menosprezar a literatura – mas são literatos. E há uma palavra que para eles é a mais científica de todas: humildade. É preciso ter humildade: é preciso primeiro dominar todos os sistemas filosóficos, psicológicos e sociológicos, para só então começar a filosofar, a psicologizar e a sociologizar. Em consequência, vivem a tomar notas, aguardando o grande momento. Mas eis que de repente lhes surge pela frente um pensador europeu da nova geração – Foucault, por exemplo – que lhes fala com o maior desembaraço de Mallarmé, Joyce, a lei dos quanta e a "Teoria da Informação". Não sabendo como lhe fazer as perguntas vivas do debate, só lhes resta tomar notas.

Humildemente. Em nosso sistema universitário, tudo conduz ao ensino morto e nada à criação. Por exemplo, a Teoria da Informação e da Comunicação – que foi introduzida como disciplina no ensino brasileiro pela Escola Superior de Desenho Industrial, da Guanabara, em 1964, e para a qual preparei o primeiro programa, hoje já vai correndo o risco, em outras faculdades, de se transformar num incrível compósito de psicologismo, relações públicas e métodos audiovisuais, entregue que está aos azares da ignorância, da burocratização e da política tacanha da carreira e do carreirismo universitários.

Nada mais parecido com a guerrilha do que o processo da vanguarda artística consciente de si mesma. Na guerrilha, tudo é vanguarda e todos os guerrilheiros são vanguardeiros. E cada mosquito. E cada árvore. E cada gesto. Só a guerrilha é de fato total (excluindo-se a atômica...). Constelação da liberdade sempre se formando.

Já repararam como as toupeiras lineares do sistema concedem em dar importância teórica à poesia concreta, para logo

em seguida reclamar de sua falta de "resultados"? Oportunismo do sistema em busca de equilíbrio: como milhafres no restolho ou albatrozes na esteira alimentar de um barco, acreditam um dia suprir a "lacuna", realizando as "obras" que os poetas concretos teriam deixado de realizar! Incapazes de perceber estruturas, não percebem que a "obra" da poesia concreta é tudo: confunde-se com os seus percursos, com os seus roteiros, com o seu processo de constelação móvel.

A visão de estruturas conduz a antiarte e a vida; a visão de eventos (obras) conduz a arte e ao distanciamento da vida.

Vanguarda já não pode ser considerada como vanguarda de um sistema preexistente, de que ela seria ponta-de-lança ou cabeça-de-ponte. Ao contrário, hoje ela se volta contra o sistema: - é antiartística. Vale dizer, configura-se como metavanguarda, na medida em que toma consciência de si mesma como processo experimental. Metavanguarda não é senão outro nome para vanguarda permanente. Tenha-se uma visão sincrônica do processo. Mallarmé ainda é vanguarda, pois não se manifestou apenas como evento, mas deflagrou um processo no campo literário e artístico. Este processo ainda está longe de se esgotar, pois a sua taxa de informação ainda é alta em relação à redundância do sistema existente. A quantidade de *ismos* gerou uma nova qualidade, que continuamos a chamar de vanguarda, mas que é algo novo, pois se trata da vanguarda como sistema, que assim recupera, para a arte, séculos de atraso em relação à ciência, que sempre teve a experimentação como processo inerente à sua própria estrutura e desenvolvimento.

ARTE - Comunicação de controle analógico.

Num sistema, convém distinguir entre *estrutura* e *eventos* propiciados por essa mesma estrutura - o que corresponde à distinção que se possa fazer entre estratégia e tática. A informação está do lado da estrutura, a redundância do lado do evento. É por isso que o *establishment* absorve mais facilmente

eventos do que estruturas. A difusão de estruturas é sempre a mais difícil, dada a sua taxa máxima de informação. Vai sem dizer que, em geral, a sua absorção ameaça de destruição a estrutura absorvente.

Já na década de 40, creio, Oswald de Andrade desejou lançar no Rio de Janeiro um novo projeto ou movimento artístico, que se denominaria algo assim como "Projeto Zumbi", pelo qual propunha uma espécie de frente ampla dos artistas modernos, no sentido de organizarem uma resistência sistêmica - até o último homem - a todas as tentativas de institucionalização (absorção) da arte moderna. Segundo me informou Pompeu de Souza, que ficou encarregado da redação final do *Manifesto Zumbi* (não sabemos se foi sequer publicado) e que serviu de mediador nas tratativas, a frente ampla não pôde ser formada porque os intelectuais solicitados a julgaram uma manobra de Oswald para se reaproximar e fazer as pazes com Mário de Andrade (já bem composto com o sistema, diga-se de passagem). De outra parte, sabe-se que Murilo Mendes respondeu a "Zumbi" com uma *blague*: "Seria mais revolucionário fundar novamente a Academia Brasileira de Letras". No entanto, a proposta de Oswald era historicamente correta e trazia no seu bojo a possibilidade de uma verdadeira "revolução cultural", destinada a impedir a sedimentação e a diluição das conquistas de 22 e a desentorpecer os seus membros. O "Projeto Zumbi" se insere no processo geral da vanguarda, deflagrado no século passado sob a pressão da revolução industrial, processo esse que vem estabelecendo um desenvolvimento marginal da arte em relação ao sistema artístico estabelecido e em oposição a ele. Sua estrutura dinâmica só é significativa dentro de uma visada sincrônica e não diacrônica, ou seja, simultânea e não cronológica. Mas, por ora, se alguém conta ninguém canta esse Zumbi. Cantarão, porém: *A massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico* (O. Andrade). A sua peça O Rei da Vela será montada por José Celso Corrêa,

em agosto próximo*, para espanto e escarmento de todos os lineares teatrais.

A vulnerabilidade do sistema se acentua sob o impacto dos novos *media* (veículos ou meios de comunicação). Veja-se como a crítica de cinema é mais aberta do que a teatral, como se envolve mais na análise da linguagem (estrutura) e menos na da língua (eventos). A televisão avança sobre o cinema: recursos corriqueiros da televisão seriam considerados de extrema vanguarda no cinema; pense-se, por exemplo, na riqueza e na eficácia de um simples comercial de apenas trinta segundos! Na televisão, a compressão da informação vai de par com a quantidade e multiplicidade de eventos que, por isso mesmo, deixam à mostra a sua estrutura. Mosaico de informações.

O controvertido e fascinante livro de Marshall McLuhan, *Understanding media* (Compreendendo os Veículos) se apóia numa das idéias básicas da cibernética (Wiener): a organização é a mensagem. Bem misturadas com algumas idéias antecipadoras de Nietzsche (sem esquecer o afilhado Spengler): “Nada existe fora do todo” – “Geralmente se considera a consciência como conjunto sensorial e como instância superior; no entanto, ela é somente um *meio de comunicação*, que se desenvolveu nas relações, em consideração aos interesses de relação.”

A vanguarda nega o preexistente para criar uma nova totalidade. É vanguarda do pensamento bruto gerador de novos conceitos (A. Moles) e não das milícias do conhecimento já codificado. Os conhecimentos já codificados nutrem o impulso por meio da *information retrieval* e a recuperação da informação depende dos dados armazenados, da escolha que deles se faz, e, principalmente, dos projetos ou critérios de operação. Estes dois últimos aspectos envolvem atos decisórios, que são atos criativos, hoje sistematicamente estudados pela Heurística, ou Teoria da Decisão e da Descoberta. A ampliação do reper-

* 1967.

tório, pois, não depende apenas do número de dados armazenados, mas da capacidade de decisão e invenção sobre a sua seleção e operação. Ou seja, da sua capacidade de linguagem.

Era de ver, mais do que a revolta, a surpresa de Edoardo Bizzarri, ante o absentismo da crítica e do público em relação ao espetáculo que montou, há poucas semanas, em São Paulo, sobre o Teatro Sintético Futurista. Tentou tirar-lhe a contundência, talvez, apresentando-o como "documentário ilustrado" e fiando-se no coxim amortecedor de meio século de decalagem. O adido cultural italiano desejava que a crítica de teatro se manifestasse sobre o *seu* espetáculo, ainda que o futurismo servisse de mero pretexto. Talvez tenha aprendido que a vanguarda, como processo, não se presta a pretextos, visto como o metateatro futurista, pela extrema compressão, provoca a mutação de quantidade em qualidade, acabando com o teatro, tal como é comumente entendido. Ora, os críticos teatrais somente o são na medida em que deixem claro aos seus leitores que já sabem o que seja teatro, reservando-se como principal função o julgamento da qualidade do espetáculo e a distribuição de méritos e deméritos. No momento em que deles se exige uma tomada de posição reflexiva fundamental, que os engaje no próprio processo de teatro, obrigando-os à indagação "que é teatro?", é óbvio que, não sendo tatus, se mancam e se mandam, sob os mais variados pretextos. O professor Bizzarri teve de aprender, às suas custas, que linguagem é praxis, como diz o velho Sartre e que, em arte como alhures, a revolução de estruturas marginaliza...

Não as coisas, mas as relações entre as coisas. Não os eventos, mas a estrutura.

Contrariamente aos que julgam estar aderindo ao óbvio ululante, a figura, na arte ocidental, não é "conteúdo", mas sistema linear de estruturar a mensagem. A divisão clássica do corpo humano – cabeça, tronco e membros – corresponde a tripartição do discurso: sujeito, predicado e complementos. Por

isso, não é mera coincidência que a aparicação de estruturas simultâneas na arte moderna (cubismo, por exemplo) tenha implicado a destruição da figura, como destruiu o verso e a melodia: o que se destruiu foi a lógica discursiva e todo o seu embasamento verbal. A colagem não é senão cubismo *ready-made* levado à faixa da simultaneidade semântica: é uma arte cubista *eventual*. Entramos na era da desverbalização que, tanto para Oswald de Andrade como para Marshall McLuhan, é a era da retribalização do homem (sistemas lineares separam; sistemas mosaicos ou simultâneos agrupam).

Comunicar é codificar a realidade.

TRANSIÇÃO! PASSAR
A
CONHECER

Assim como só se deseja e se defende o que se conhece e não se luta pelo que não se conhece – afirmação que implica o reconhecimento da enorme força e significado da redundância em qualquer sistema e, daí, da dificuldade de introdução do signo novo – assim também toda arte, inclusive a participante, que rejeite a revolução de estruturas é, por definição, reacionária. Dizem Marx, Lênin & Wiener: só a estrutura é informação. Não compreender a função da tecnologia – e linguagem *também* é tecnologia – na revolução das estruturas é o mesmo que considerar o surgimento de Marx durante a revolução industrial como uma aparição surrealista. Ainda bem que alguns dos nossos políticos e ideólogos de esquerda, um pouco mais perspicazes, já começam a considerar o Brasil como “universo industrial”.

O problema comum da comunicação artística: – Gostou do filme? – Não. – Por quê? – Não entendi nada.

O gostar como função do significado (reconhecimento), o significado como função do repertório (conhecimento).

O equívoco de Glauber Rocha, em *Terra em Transe*, reside no fato de que não soube criar o hibridismo entre dois veículos. Enquanto a imagem se estrutura pelo simultaneísmo (liquidação de princípio-meio-fim), a “poesia” se organiza pelo linearismo. A figura do poeta serve de “fio condutor”, para conferir

“significado” à mensagem. Exemplo mais do que evidente de que o código verbal (verbalismo) lógico-discursivo ainda comanda aquilo que se costuma chamar de “o mundo dos significados”, funcionando como verdadeira ideologia. Observe-se que a poesia, no filme, é poesia *escrita* e não lida ou oral.

Glauber deveria ter exercido sua criação na VOZ, numa poesia puramente oral, simultaneizando-a (veículo “frio” que é, a voz convida à participação “quente” – no sentido de temperatura informacional), por meio de superposições e distorções, como Dib Lufti fez com as faces, para obter efeitos operísticos de grotesco empolado. Quanto a poesia, ela se vincula a uma certa lírica vigente há uns cinco lustros, de que o próprio título do filme é exemplo.

SERIA
120 NIZAS
A POESIA

As mentalidades lineares buscam “resultados” onde eles não podem ser encontrados, pois a estrutura simultânea desloca suas coordenadas. Procuram *tipos* quando deveriam buscar *protótipos*. Seurat revolucionou o impressionismo (pintava de noite – suprema heresia!), morreu jovem e deixou um número diminuto de “obras”, a maior parte das quais em “esboço” – mas volta e meia encontramos “resultados” de Seurat nas fotos em cores das revistas de grande tiragem. O *Lance de Dados*, de Mallarmé, tem apenas 19 páginas, mas equivale à *Divina Comédia*. Quantas obras deixou Mondrian? Alguns de seus “resultados” são encontrados na rua, nos corpos das mulheres, sob a forma de vestidos. Webern destruiu a melodia, à la Mallarmé, e deixou apenas 32 obras de curta duração – mas está na raiz de toda música de vanguarda. Superando o tipo (obra em desenvolvimento linear), esses artistas prenunciam o advento do protótipo do desenho industrial. Esta foi também a preocupação de Klee: passar do tipo ao protótipo (obra cuja estrutura prevê sua própria reprodução). Nem é outra a preocupação dos artistas mais avançados de nosso tempo.

L.C.,
ARTIGAS,
AS CASAS
COMO
CIDADE

O poeta é um *designer* da linguagem – não um artesão.
Cria protótipos de linguagem! Não tipos.

Os Beatles indo do evento (consumo) a estrutura (produção): Paul McCartney interessando-se pela música eletrônica de Stockhausen!

O jovem arquiteto, aluno do curso de pós-graduação, estranhou que eu defendesse ao mesmo tempo uma arte de produção e uma arte de consumo. Respondi que, em cultura, a guerra clássica, uniformizada e de desenvolvimento linear, não é praticável pelas forças radicais minoritárias. Ataca-se onde se deve e pode (desde que se tenha um projeto aberto, que permita ações simultâneas).

Só a estrutura nova é significado novo. E ação nova.

Estrutura: malha de relações entre elementos ou entre processos elementares. "Sem comunicação, não há ordem – sem ordem, não há totalidade" (W. Wieser). Informação: medida de ordem de um sistema. Ordem: diferenciação de formas e funções. Caos: desdiferenciação de formas e funções (tendência entrópica e redundante). Entropia: medida de desordem de um sistema.

Esta teoria (se for uma) é tanto minha quanto de Augusto de Campos. Que, no entanto, pode não subscrever, necessariamente, tudo o que aqui vai – funcionando eu, assim, como um escriba a todo risco e escrevendo com muitas penas ao mesmo tempo.

ESTRUTURA 2 RELAÇÃO ENTRE
ELEMENTOS

↓
COMUNICAÇÃO

↓
ORDEN

↓
TOTAL

INFORMAÇÃO = MEDIDA DE ORDEM DE UM SISTEMA
ENTROPIA = MEDIDA DE DESORDEN DE UM SISTEMA

A VIDA EM EFÍGIE (Caos, Caso e Acaso)

A revolução industrial é a grande revolução, em milênios – e não apenas a linguagem lhe sofre o impacto... A linguagem se volta contra e sobre si mesma: tem início a era da metalinguagem. Dos campos extra-artísticos, dos meios e técnicas de comunicação e reprodução (código Morse e telégrafo, para a literatura; fotografia para a pintura) vêm os novos instrumentos de desnudamento da natureza formal da linguagem. No campo do sistema verbal, Edgar Poe foi o primeiro a perceber o fenômeno e a tirar dele as primeiras conseqüências de importância: o código Morse é de 1834; *The gold bug* (O Escaravelho de Ouro), de 1842; *The raven* (O Corvo), de 1845. A linguagem assim detectada em sua natureza de código define o campo operacional da atividade poética, que passa a ser, inevitavelmente, campo experimental, até que, finalmente, o discurso comece a esfacelar-se com o *Lance de Dados*, de Mallarmé, e Valéry diga com todas as letras: poesia é linguagem. Pelo *approach* código-estatístico da linguagem pode-se perceber a sua estrutura probabilística – e aqui começa a denúncia da lógica discursiva (denúncia, de resto, latente em toda poesia: enclave analógico dentro da lógica verbal). E porque o sistema verbal, a base lingüística, funciona como verdadeira ideologia

em relação aos signos não-verbais, estes também começam a acusar fissuras. Os signos já não pousam mais sobre as coisas, ao contrário: descolam-se delas. No conto *The oval portrait* (O Retrato Oval), de Poe (1842), caracteriza-se a ruptura arte/vida dos tempos modernos. Um exemplo recente, entre tantos: *Vivre sa vie*, de Godard, onde um personagem lê um fragmento do referido raconto de Poe. A fenomenologia da composição vai caracterizar muitas das obras mais importantes de nosso tempo – e muitos (especialmente nas culturas marcadamente literárias) não conseguirão sair desse novo cárcere-labirinto, em busca do *eidos*... E que outra coisa é o *Áporo*, de Drummond, cerne de toda a sua obra? E que mais faz, ainda hoje, João Cabral de Mello Neto? Na medida em que os artistas, em todos os campos, se radicalizam na destruição-produção da linguagem, vão sendo tidos por “frios” e “cerebrais” – etiqueta que Croce e outros pespegaram a Pirandello. São esses artistas, no entanto, que permitem uma nova visão do homem, como Einstein e Heisenberg permitiram uma nova visão do mundo físico. Edgar Poe anteviu, inclusive, o deslocamento do indivíduo em relação ao corpo social: *The man in the crowd* (*O Homem na Multidão*). Destribalização que Marshall McLuhan atribui ao código alfabético e à imprensa, e que tenderá a ser neutralizada pela televisão.

A cisão da matéria verbal, a matéria psíquica também se torna fissil. Na passagem da fissão à ficção, instauram-se o caos e o acaso, do qual o resultado mais palpável é a *split personality*. Vemos então multiplicarem-se as máscaras, as *personae*, os heterônimos, os pseudônimos. Instala-se o tema da *“loucura útil”*, de Elbehnon, da *“loucura crítica”*, da *loucura-em-busca-de-novo-sistema*. Brás Cubas, Quincas Borba, Casmurro, Aires não são senão máscaras heteronímicas de Machado: o galante, o filósofo, o traído, o velho-velhice. Em Pirandello: Mattia Pascal, e toda a sua tumultuada galeria de dissidentes. Em Pessoa, os heterônimos: “drama em gente”. Em

Pound: as *personae*. Em Oswald de Andrade, João Miramar, Serafim Ponte Grande, Abelardo. Instala-se o tema da devoração e da autodevoração (Pirandello, Machado, Oswald). Instala-se o tema do adultério entendido como traição-subtração à personalidade-propriedade do marido, fenômeno pequeno-burguês.

Em Aristóteles, se um membro de um par de sentenças contraditórias é verdadeiro e o outro falso, tudo ocorre por necessidade e não por acaso, embora os lógicos ainda se perguntem se Aristóteles falava de relação entre uma coisa e uma palavra, entre duas coisas ou entre duas palavras. De qualquer forma, o meio-termo, o meio, o acaso, o ETC parecem ficar excluídos. Dentro desse sistema, o conduto predicativo força como que um mesmo grau de certeza tanto na afirmação de algo verificável como na afirmação de algo apenas provável (*Fulano é alto / Fulano é safado*), de modo a confundir os “graus de abstração”, como diria o conde Korzibski, fundador da Semântica Geral. Com a dialética hegeliana-marxista abre-se a “terceira frente”. Machado de Assis, esse teatrólogo frustrado, não é senão a crise da lógica clássica inerente ao sistema verbal. Em aula que ministrei sobre o surpreendente mulato, em 1965, na Universidade de Brasília, a convite do prof. Nelson Rossi, titular da cadeira de Língua e Literatura de Língua Portuguesa, do Curso de Jornalismo (Faculdade de Comunicação Coletiva), tive a oportunidade de mostrar aos alunos esse aspecto fundamental da obra machadiana. Digo mostrar porque apenas o destaquei pelo método estatístico elementar. Num levantamento perfunctório – e só no *Brás Cubas* – alinhei mais de trinta expressões que tornam manifesta a “terceira posição”. Exemplos colhidos ao acaso: *Decida o leitor entre o militar e o cônego; eu volto ao emplasto / Eu deixo-me estar entre o poeta e o sábio / se não era bonita, também não era feia / se era uma criança com fumos de homem, se um homem com ares de menino / nem dócil nem rebelde à proposta / espécie de garganta*

entre o passado e o presente / vacilava entre um querer e um não querer / foi um certo Jacó Medeiros Valadares, não me recorda bem o nome. Talvez fosse Jacó Rodrigues / Não me tratou mal nem bem não era dor nem prazer / duas forças, porém, além de uma terceira / não é ainda a invalidez, mas já não é a frescura etc. Machado de Assis nunca diria: "Fulano de Tal era mulato" – e sim: "Não era branco nem preto". E é neste lusco-fusco que a dialética vira "oportunismo brasileiro", talvez sábia maneira conservadora de convivência tribal... Mas é desta microcélula que Machado parte para a estruturação do "grau de surpresa" de suas narrativas, cujo percurso, em *Dom Casmurro*, mais parece o dos movimentos brownianos. Veja-se que, em *A Mão e a Luva*, a mocinha, requestada por dois pretendentes, casa-se com um terceiro.

O *così è (si vi pare)* pirandelliano não é, basicamente, diverso. Sua preferência pelos três atos não é casual – concluindo o terceiro, anti-silogisticamente, por um impasse. Na peça que leva aquele nome, o *signor Ponza* e a *signora Frola* consolam-se como duas premissas irremediavelmente contraditórias e verdadeiras: saem de cena como duas partes de um discurso que não se conclui (que não se "resolve", como se diz de um acorde musical), pois a signora Ponza, a Verdade em novo estilo, é entreaberto botão, entrefechada rosa: frustra-se, assim, a expectativa do público e da lógica clássica que, por aí, vira do avesso. Os humaníssimos personagens de Pirandello são bonecos-de-letras que imitam viver. Inútil falar de cerebralismo – mas é útil falar de experimentação semântica, pois através dela a crise atinge também o enredo, a fabulação, que se esgarça ou é reduzida a esqueleto. Persiste, todavia, funcionando como excipiente de um princípio ativo – como se diz de certos medicamentos. Apenas Mallarmé dispensou o excipiente: é puro princípio ativo (sua obra está ao abrigo da própria glória, como disse alguém). O excipiente permite a "obra" (quantidade) e se manifesta sob a forma de estórias ou casos.

que se somam às centenas em Pirandello e Machado. Outros meios de comunicação, no entanto, ameaçam esse verbalismo, *sub specie economiae*: a publicidade, no caso de Machado (cf. *Brás Cubas* e o conto *Alparcas de Titanê*) e o cinema, no caso de Pirandello. E quantas toneladas de papel se encheram para estudar os “tipos” machadianos e pirandellianos, que não existem: estrabismo da visão “realista”!

Já Paul Valéry desconfiava de que os sistemas filosóficos não são, no fundo, senão sistemas de escrituras. Salutar desconfiança, de que poucos, infelizmente, se têm beneficiado, e muito menos aqueles que se dedicam ao estudo ou ao desfrute das chamadas artes literárias, sem atentar para o sistema de signos que lhes fornece as possibilidades de estruturas analógico-significantes. Nas mãos destes, a poesia sempre se avilta ao valor de uma fosca ex-mosca azul. Espera-se que agora, com a Semiótica (Peirce), a Teoria da Informação, e a Lingüística estrutural (de um Jakobson) comecem eles, pelo menos, a compreender ou a desconfiar. Defendem, na verdade, um “humano” romântico, puramente emblemático, anterior à revolução industrial e condicionado pelo discurso, pela lógica aristotélica, a física newtoniana e a geometria euclidiana em travestis subjetivos e burgueses (daí o escândalo com a afirmação de Flaubert: da forma nasce a idéia). E tudo aceitam, desde que não se destruam as suas formas – os potes, frascos, escaninhos e compoteiras onde conservam, a formol, seus prezados “significados”, fichados e catalogados, para que neles o mundo se ordene à revelia.

Os personagens de Pirandello são *personagens escritos*. São *gentedeletas*, sistemas de signos lógico-aristotélicos “casificados”, em agoniado conflito com a nova realidade e consigo mesmos. São atores que representam papéis escritos, donde o ridículo das encenações pirandellianas realistas e expressionistas (no Brasil, todas), em que os intérpretes pretendam entrar na pele dos personagens. Entendam-se por personagens aque-

les que se auto-representam no palco; os demais comparsas, excetuado um ou outro personagem-coro, representam o público (concessão pirandelliana aos “tipos”). Para cada personagem de Pirandello deveria haver dois intérpretes gêmeos, cada qual assistindo *ao* e assistindo *o* outro, alterando-se nas marcações e nas falas, em qualquer parte do palco ou fora dele. Tal como naquela fotomontagem em que aparecem Pirandello-escriptor ditando a Pirandello-datilógrafo. O dissídio verbal se vincula ao dissídio da personalidade. São, esses personagens, inclusive nos contos e romances, como peças de xadrez que, de repente, começam a raciocinar... contra as regras do jogo! Enjaulados dentro de uma lógica linear, utilizam as próprias grades para tentar escapar da prisão.

“A tragédia do herói – uma vez presa da engrenagem das deduções – é inexorável e rápida como um drama antigo... A lógica é o seu Destino” – diz Jacques Cabau, de *Poe par lui même...* Não é outra coisa o que diz Luigi Baccolo (*Pirandello*, Milão, Fratelli-Bocca Ed., 1949, 2ª ed.), referindo-se ao homem pirandelliano: “O homem é um animal que não vive, mas se assiste viver através de u’a máquina infernal chamada lógica. E os produtos desta máquina são conceitos”. Num dado momento, esta “máquina” vira coisa, extensão do homem, câmara cinematográfica, para horror de Pirandello *operatore*, dr. Frankenstein criando um franquistém que lhe ameaça o discurso, transformando-o, a ele, operador, em “una mano che gira la manovella”... (Si *gira...*, Milão, Fratelli Treves Ed., 1919 – romance depois rebatizado de *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*). Apêndice da máquina – assim como os demais personagens pirandellianos são apêndices da *pazzia ragionante* – como se manifesta a revolta de Serafino Gubbio? Pela literatura! E põe-se a escrever contra a máquina, contra o cinema: Pirandello sentiu logo que uma nova linguagem ameaçava a sua cultura verbal: o prazer com que Gubbio faz girar um filme de trás para diante, para ver a sua carroça ultrapassar o

automóvel que o ultrapassara... Paralelismo entre a empresa cinematográfica *Kosmagraph*, nessa obra, e a empresa *Arte Industrial*, na *Educação Sentimental*, de Flaubert. Para o pobre Gubbio, vítima de sua “aranha sobre um tripé”, de seu voraz lobo mecânico-imagético, tudo no cinema parecia falso e fingido, mesmo a morte real de um tigre: “Ma ucciderla così, in un bosco finto, in una caccia finta, per una stupida finzione, è vera nequizia, che passa la parte!” (Um dia, porém, já “Accademico D’Italia”, Pirandello regressará às pressas de New York à pátria, para apoiá-la moralmente na caça ao Leão de Judá, nos campos reais da Etiópia.) E a diva Nestoroff de explicar a Serafino que qualquer besta podia ser ator de cinema, pois “não precisava de palavras”. Ainda bem que o lema de Valéry para um tigre era “SANS PHRASES”. Ao comparar os sublimes retratos da diva com a própria, já decadente, postada à sua frente, o desprezo de Serafino-Pirandello pelo cinema só pode ser igualado pelo ódio que os intelectuais (literatos) votam hoje a televisão: “E qua, la donna, caduta da quel sogno; caduta dall’arte nel cinemàtografo”.

Um exemplo claro do *distacco*, do distanciamento provocado pela ruptura, pela fissão conceito/referente: “O monte é monte porque eu digo: *Aquele é um monte*. O que significa: *Eu sou o monte*” (o personagem Simone Pau discursando a Serafino, no romance citado).

Não, o “distanciamento” não é pura criação de Brecht, que o sistematizou, transpondo-o à própria linguagem teatral; assim fazendo, suspendeu ou superou a fenomenologia teatral, que caracteriza o teatro pirandelliano ao nível verbal, embora Pirandello o tenha também levado, em certa medida, à linguagem cênica, com certeza por influência do Teatro Sintético Futurista: “O sucesso de *Seis Personagens em Busca de um Autor*, de Pirandello (que contém, ao lado de torrentes filosóficas e psicológicas ultrapassadistas, cenas de objetos inanimados tipicamente futuristas), demonstra como o público aceita o fu-

turismo em suas formas moderadas” (Marinetti, “Doppo il Teatro Sintético e il Teatro a Sorpresa, noi inventiamo il Teatro Antipsicológico Astratto, di Puri Elementi e il Teatro Tattile”, 1922). Se não quisermos recuar mais, fiquemos com o mestre-síntese de todo-o-problema, Mallarmé, com suas “constelações” que organizam o acaso, incorporando-o, e com esse primeiro escorço-esforço do *Lance de dados*, que é o drama-conto *Igitur ou La folie d'Elbehnon*, que antecede de cerca de trinta anos sua obra máxima e que tem a seguinte nota de abertura: “Este Conto é endereçado à Inteligência do Leitor que, ela mesma, põe as coisas em cena”.

Sobre o problema da unidade psíquica individual, que já abordara em *Arte e Scienza* (1908), Pirandello lança um olhar aguçado, através de Serafino Gubbio: “Temos um falso conceito de unidade individual. Toda unidade está na relação dos elementos entre si, o que significa que, variando as relações, o mínimo que seja, varia necessariamente a unidade”. Denunciando o “mito da unidade da personalidade”, em *Ultimatum* (1917), Fernando Pessoa se emparelharia com Pirandello. Não apenas neste ponto, aliás – e à parte o fato de haver deixado notas para uma “estética não-aristotélica”. Compare-se o seu famoso “o que em mim sente está pensando” com esta declaração de Pirandello: “Uma das novidades que eu dei ao drama moderno consiste em converter o intelecto em paixão” (conferência pronunciada em Barcelona, em 1924). Pudera: da linha-tronco mallarmaica não podem sair subliteratos!

Os personagens de Pirandello vivem em efígie, assistem-se viver, arrazoam enquanto sofrem e sofrem porque e quando arrazoam: há uma flor-na-boca do discurso. Prisioneiros de uma forma que perdeu a capacidade de ordenar o caos para congelar a vida, *stano male* entre o Caos e o Acaso (“Caso”, em italiano), como diria Baccolo. Sentem-se mal porque não podem estar fora nem dentro, porque o mundo dos signos tende a insensibilizar as relações humanas, sendo imprescindíveis

para essas mesmas relações – e fora deles é o abismo do Acaso rondando uma gaiola onde um pássaro agoniza. “Nietzsche dizia que os gregos erguiam estátuas brancas contra o abismo negro, para escondê-lo. Eu, ao contrário, ponho-as abaixo, para revelá-lo” – disse Pirandello, num de seus últimos pronunciamentos. Entre um Caos, onde não se distinguem formas e funções (nascera numa aldeia siciliana chamada “Il Caos”), e um Acaso, que permitiu a vida como pode destruí-la, Pirandello tenta diagnosticar e expor um caso fundamental de vida e ordem, o caso humano (dentro de circunstâncias históricas), *en poète*, ou seja, segundo a linguagem, num momento em que ~~essa linguagem entra em crise, juntamente – e isomorficamente – com a crise alienante do ser.~~ Trata-se, de fato, de uma crise de comunicação, que Pirandello tenta superar pela arte, por uma arte que tenta renovar e que vários – compreende-se bem, hoje – incriminarão de antiarte, pois surgia com razoável dose de informação em relação à arte codificada. Era uma arte que chegava a tocar no problema da estrutura da linguagem, apesar do entulho dos seus psicofilosofismos e da redundância de seus casos-enredo (que ainda podem ser examinados com interesse, dentro dos novos dados de uma literatura de massas, pois todos eles se enquadram dentro de um “sistema de expectativa”). Pirandello é um diluidor de elevado nível: “casifica” Mallarmé. E mereceu o interesse de um Joyce: “Há qualquer coisa de novo e de vital nesse escritor”. Não é pouco.

Afinal, também em relação ao sistema verbal, é preciso aprender a ler aos pedaços. Constetacionalmente. Antiaristotelicamente. Como um jornal.



Os planos de cor forte não podem ser aqui reproduzidos, mas a ninguém escapará a sóbria força deste quadrinho. O ambiente é substituído por um plano de cor (verde); o friso no chapéu do tirano é laranja. É obra recente, da Walt Disney Productions (Ed. Abril), uma versão classicizante da atual fase tardia das histórias em quadrinhos. Há mais História Americana nos quadrinhos clássicos americanos – Flash Gordon, Super-Homem, Batman, Dick Tracy, Lil Abner – do que em todas as Histórias do Brasil em quadrinhos feitas até agora. Mas o governo e os “responsáveis pela cultura” não compreendem isto, nada fazem para estimular a técnica e a criatividade dos comics entre nós – e se dão por satisfeitos com os quadrinhos chato-estáticos da História do Brasil, baseados numa iconografia acadêmica do século passado. Não são histórias em quadrinhos, mas histórias em quadrinhos.

5. TERCEIRO TEMPO:
ONZE CRÔNICAS DE FUTEBOL
(1965)



1. The first part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee. The names are listed in alphabetical order, and the addresses are listed below each name. The list is as follows:

Name	Address
Mr. A. B. C.	123 Main St., New York, N.Y.
Mr. D. E. F.	456 Elm St., New York, N.Y.
Mr. G. H. I.	789 Broadway, New York, N.Y.
Mr. J. K. L.	1010 Fifth Ave., New York, N.Y.
Mr. M. N. O.	1111 Third Ave., New York, N.Y.
Mr. P. Q. R.	1212 Second Ave., New York, N.Y.
Mr. S. T. U.	1313 First Ave., New York, N.Y.
Mr. V. W. X.	1414 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. Y. Z. A.	1515 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. B. C. D.	1616 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. E. F. G.	1717 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. H. I. J.	1818 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. K. L. M.	1919 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. N. O. P.	2020 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. Q. R. S.	2121 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. T. U. V.	2222 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. W. X. Y.	2323 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. Z. A. B.	2424 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. C. D. E.	2525 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. F. G. H.	2626 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. I. J. K.	2727 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. L. M. N.	2828 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. O. P. Q.	2929 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. R. S. T.	3030 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. U. V. W.	3131 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. X. Y. Z.	3232 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. A. B. C.	3333 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. D. E. F.	3434 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. G. H. I.	3535 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. J. K. L.	3636 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. M. N. O.	3737 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. P. Q. R.	3838 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. S. T. U.	3939 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. V. W. X.	4040 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. Y. Z. A.	4141 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. B. C. D.	4242 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. E. F. G.	4343 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. H. I. J.	4444 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. K. L. M.	4545 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. N. O. P.	4646 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. Q. R. S.	4747 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. T. U. V.	4848 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. W. X. Y.	4949 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. Z. A. B.	5050 West 125th St., New York, N.Y.

2. The second part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee. The names are listed in alphabetical order, and the addresses are listed below each name. The list is as follows:

Name	Address
Mr. A. B. C.	123 Main St., New York, N.Y.
Mr. D. E. F.	456 Elm St., New York, N.Y.
Mr. G. H. I.	789 Broadway, New York, N.Y.
Mr. J. K. L.	1010 Fifth Ave., New York, N.Y.
Mr. M. N. O.	1111 Third Ave., New York, N.Y.
Mr. P. Q. R.	1212 Second Ave., New York, N.Y.
Mr. S. T. U.	1313 First Ave., New York, N.Y.
Mr. V. W. X.	1414 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. Y. Z. A.	1515 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. B. C. D.	1616 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. E. F. G.	1717 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. H. I. J.	1818 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. K. L. M.	1919 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. N. O. P.	2020 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. Q. R. S.	2121 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. T. U. V.	2222 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. W. X. Y.	2323 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. Z. A. B.	2424 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. C. D. E.	2525 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. F. G. H.	2626 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. I. J. K.	2727 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. L. M. N.	2828 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. O. P. Q.	2929 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. R. S. T.	3030 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. U. V. W.	3131 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. X. Y. Z.	3232 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. A. B. C.	3333 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. D. E. F.	3434 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. G. H. I.	3535 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. J. K. L.	3636 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. M. N. O.	3737 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. P. Q. R.	3838 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. S. T. U.	3939 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. V. W. X.	4040 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. Y. Z. A.	4141 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. B. C. D.	4242 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. E. F. G.	4343 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. H. I. J.	4444 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. K. L. M.	4545 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. N. O. P.	4646 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. Q. R. S.	4747 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. T. U. V.	4848 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. W. X. Y.	4949 West 125th St., New York, N.Y.
Mr. Z. A. B.	5050 West 125th St., New York, N.Y.

FLAMA NÃO SE PAGA...

Aprende-se, talvez, com Pelé. Mas não se imita Pelé. O crioulo inimitável deve toda a grandeza e toda a beleza de seu futebol à sua inesgotável capacidade de criação. Poucos, muito poucos, raros, raríssimos, talvez ninguém, teve ou tem tanta sensibilidade e inteligência criativa para a relação básica do futebol: a relação bola-homem-campo, em função da meta. O campo é um verdadeiro prolongamento de sua pele: para onde vai, Pelé como que carrega o campo consigo. Isto porque ele sabe que, por estranho que pareça, o campo não é estático e sim uma estrutura dinâmica, móvel, relacionada às contínuas deslocamentos da bola e dos homens e envolvendo sempre uma questão de tempo – o tempo fracionado em piques e lances que dão a precisão e o ritmo das jogadas e do jogo.

É comum ver bons jogadores, e até craques consumados, errarem no cálculo de um *rush*, de um pique, de uma antecipação, de um impulso, de um deslocamento – para não falar já de um lançamento. Esse erro é excepcional em Pelé. Sua noção perfeita de posição nasce do fato de não só saber perfeitamente onde está (e onde os demais estão) a cada momento – mesmo em lances agudos e ultra-rápidos – como de saber também onde estará provavelmente (e onde os demais estarão) no lance ime-

GALA
XI 15

diatamente seguinte. Vale dizer: sua posição é sempre boa, é sempre a melhor possível porque é ele próprio quem a cria, com ou sem bola, é ele próprio quem cria as condições favoráveis à sua melhor posição. Tanto no posicionamento geral, como no desempenho de cada lance individual, Pelé cria, ao mesmo tempo, o problema e a solução.

No entanto, essa inteligência, esse gênio, essa lucidez física tem a animá-la uma flama que nem a luz poderosa da glória conseguiu ofuscar. Quem se lembre de tê-lo visto numa de suas primeiras aparições – senão a primeira – no quadro principal do Santos, no Pacaembu, em fins de 1956 ou começos de 57 (entrou no 2º tempo – de que jogo? não me recordo), lembrar-se-á de que o público riu ao ouvir o bizarro nome, anunciado através dos alto-falantes; lembrar-se-á de um negrinho correndo doido pelo campo, como um novilho negro saindo do touril, doido, doido faminto à procura da bola e de si mesmo. Que achou a ambos, ou melhor, que criou a ambos, viu-se logo nos jogos seguintes. Viu-se também que o futebol lhe era um absoluto estado de necessidade. Mais do que o gosto, o risco da aventura necessária – algo que se conquista, criando. Rei.

Há alguns anos, um outro moreno pintou de Pelé, nos quadros inferiores do Corinthians. Foi criado e alimentado como craque, craque de nascença e sabença. Antes de correr qualquer risco, foi vacinado, etiquetado e carimbado de craque. Ao ser lançado no time, titular, já vinha com um Certificado de Garantia de Craque. Apresentou qualidades inegáveis – mas não acima da média. Chamaram-no de mascarado. Injustiça. O que lhe falta é flama, aquela flama que precede a fama e a cama, que se alimenta dentro da barriga e do coração, que não se paga... mas que se apaga. Aquele sentir-se em estado de necessidade de futebol, aquele ímpeto carnívoro de devorar a bola eucaristicamente, aquela certeza de que não se joga futebol pela cartilha: bo-la- be-la.

Talvez a encontre de novo e a reavive, pirazinha já quase cinzas, agonizando perdida pelo gramado de Parque São Jorge. Ou talvez – feliz ou infelizmente – tenha de correr o risco de encontrá-la (ou não) em outra parte, em outra agremiação, na Guanabara quem sabe (useira em revelações paulistas, ultimamente). Rasgue o certificado e crie o seu futebol, Nei.



BOLA CARIJÓ

Já estou começando a ficar encafifado com essa pelota ma-lhada, com esse couro branco pintalgado de preto, ou preto salpicado de branco, que os altíssimos mentores da FIFA oficializaram para o Mundial de 66.

Embora corintiana também, como eu, olho-a com suspeição e desconfiança a rolar enganosamente pelo gramado: bola-não-bola, branca-não-branca, preta-não-preta, branca-ou-preta, preta-ou-branca, branca-e-preta, preta-e-branca, prenca, branta. E cinza, quando em alta rotação. Que diabo de nem-bola é essa, afinal? Caleidoscópica, hipnótica, camuflada, mesmerica – bola-de-tróia?

Não conheço, nem sei se existe, o parecer da FIFA que justificou a adoção dessa redonda carijó, mas me pergunto de que ilustre e maligna cabeça terá nascido tão caprichoso desenho de alta costura: seis gomos negros e seis gomos brancos entrelaçando-se em labirinto. Vê-se que o desenhista que bolou o projeto levou na devida conta o fato de o futebol ser jogado tanto com os pés quanto com os olhos, que funcionam como decodificadores de informações (estímulos) para a adequação dos reflexos (respostas). A cogitação pode ter sido sagaz, o interesse pela função do olho, louvável – mas o resultado ainda não me convenceu.

Querendo beneficiar o olho, a bola carijó prejudica o pé. Sem dúvida, ela “informa” sobre o sentido e a velocidade de sua própria rotação, de modo a preparar os reflexos do jogador para o controle do efeito: à distância e à vista, ele percebe mais facilmente se ela vem (ou vai) com ou sem efeito.

Mas esse aspecto positivo é francamente anulado e superado pelo lado negativo – pela face oculta dessa lua alvinegra sem São Jorge. Este aspecto negativo se refere à destruição visual e visível da forma da pelota. Visualmente, esta bola não é mais redonda: a maquilagem que lhe impuseram destruiu a sua forma necessária, que passou a ser – se se pode dizer – informal. O camarada – especialmente quem joga – tem a impressão de que ela varia de tamanho a cada instante e não sabe direito de que lado pegá-la. Sim, porque essa bola infernal tem “lado”, por incrível que pareça: meteram-lhe na fachada uma decoração de ladrilho, azulejo ou mural – e ela virou mapamúndi em projeção esférica!

A bola carijó exige um esforço extra dos nervos e dos olhos do jogador – um esforço extra de adaptação. É possível que se adapte a ela – e o jogador brasileiro é bem capaz de extrair da bicha novos recursos de malícia e solércia. Até lá, porém, vai perder (misteriosamente...) muito pique, muita matada de bola, vai enroscar-se em muito controle, em muita finta falha, em furadas sensacionais, em tiros sem pontaria, em erros sutis de cálculo de tempo – e em muito penosa carijó no galinheiro de três paus (se for guarda-metas).

E é bom que se adapte logo a esse couro tatuado – porque essa galinha-de-tróia não está com jeito de favorecer os malabarismos pessoais de nossos craques, e sim o jogo quadrado das triangulações esquematizadas européias.

E teria sido tão mais simples a bola-bola branca, diurna e noturna.

ADEMIRÁVEL DA GUIA

A torcida palmeirense também é uma torcida de massa – uma torcida típica da classe média paulista. A faixa de povo situada entre a pequena burguesia mais ou menos remediada e a burguesia mais ou menos enriquecida contribui com o maior contingente alviverde: não é por acaso que, no Pacaembu, os alvi-esmeraldinos ocupam de preferência o setor das arquibancadas, entre os Cr\$ 500 das gerais e os Cr\$ 2.500 / Cr\$ 3.500 das numeradas.

Torcer, para os palestrinos, é um investimento. Basta o time cair de produção, basta uma derrota, e ele já começa a achar que futebol é atraso de vida, é melhor ir tratar do emprego, dos negócios, da família. Neste período de depressão e bile, o palmeirense se torna um elemento de alta periculosidade... para o Palmeiras: ainda que com consciência carregada e aperto no coração, ele não hesita em vaiar o seu próprio time em campo. E começa a desertar dos estádios, preferindo – quando muito – o conforto doméstico da poltrona, das chinelas e do *video-tape*.

Mais eis que o time melhora e colhe algumas vitórias; uma vitória expressiva que seja. É o quanto basta para produzir no palmeirense uma transformação brutal, lobisômica: ele fica um fanático furioso, quase corintiano, a suar e salivar e enxergar verde verde verde, com se estivesse intoxicado por duas arrobas de lasanha preparada com clorofila!

Anteontem, saiu ele do Pacaembu achando que o jogo e a sorte lhe ficaram devendo qualquer coisa. Saiu num estado que não é o seu normal, num estado intermédio entre um desgosto suportável e um mal contido acesso de icterícia d'alma. Ao ultrapassar dois deles, à saída – dois deles nos seus verdes anos – captei este fragmento de conversa.

– ...não ganhou, mas não fico chateado: o time está bom.

– ...E quanto que você xingou aquele homem, no ano passado!

“Aquele homem” é Ademir Da Guia, o moço loiro que é mulato-aço, albino, e que mais parece um pardo com o cabelo empoadado. Justamente naquilo em que é atacado, criticado, xingado – a sua proclamada moleza – é que reside o segredo, a marca, o sinete inconfundível de sua grandeza de craque.

Sinuosidade de cobra e elegância de dançarino de minueto, indolência solar de casa-grande – Ademir é um craque por desfastio e joga o seu futebol sutil como quem, soberano e sobranceiro, está matando tempo balneariamente no gramado, à luz dos refletores e sob as vistas perplexas de 30000 espectadores.

Que essa preguiça caprichada, digna de uma matemático decadente da corte de Luís XVI, é capaz de ímpeto, viu-se na quarta-feira última, por ocasião da estréia do Palmeiras no Rio-São Paulo, frente aos pitecantropos corintianos, tradicional e gloriosamente armados de tacape.

Um gol de mestre de balística – de compasso, esquadro e tira-linha; um gol que deixou de consignar por absoluto tédio (*noblesse oblige*): quis concluí-lo fielmente de acordo com o desenho que trazia na cabeça; um pelotazo no travessão (traçado a sextante e astrolábio, com minúscula margem de erro) e a maquinação geral no meio-campo, que quase esgota a categoria de Dino Sani, deixando bufando os quatro mastodontes da defesa alvinegra, constituíram um espetáculo dentro do espetáculo belíssimo que foi esse jogo de futebol.

Nada fazia prever essa beleza: nem o tempo chuvoso, nem o gramado escorregadio, nem a assistência decepcionante. Nada fazia prever que o fleumático Ademir Da Guia estivesse fria e admiravelmente empenhado em lutar por um lugar na seleção brasileira.

E ele está.



BOLÍTICA

Há dez anos atrás, no começo da primavera, atravessei a Mancha rumo à Inglaterra, em companhia de um inglês e um israelense. Este lutara contra os nazistas, no exército de sua majestade britânica, e perdera as duas pernas dando combate aos árabes, nas lutas pela independência de seu país. Não era judeu – era israelense, fazia questão de frisar, mostrando um certo orgulho e uma certa irritação na necessidade que sentia de afirmar sua nova nacionalidade.

O outro era um operário de volta das férias, velho e bem-humorado militante do Partido Comunista inglês. Com não menor orgulho, exibia sua carteira de filiação, datada de 1935.

No meio da travessia, a barça começou a jogar; o israelense não podia manter-se de pé, no convés: penoso demais. Ajudamo-lo a descer para o bar, com as suas três pernas mecânicas (uma sobressalente que carregava numa caixa) e voltamos para cima, o inglês e eu, rumo a um estranho bate-papo, entre solavancos e bacias desbeijadas, lascadas, de ágata, espalhadas pelo chão, sinistramente convidando a embrulho-de-estômago e a vômitos.

O velho súdito de Sua Majestade era uma bola. Passou o tempo todo contando piadas mais do que irreverentes sobre o

casal real e – a certa altura, a uma observação minha, de cujo teor não me recordo – respondeu:

– Não adianta: você dorme, você come, você ama... tudo é política!

Por motivos óbvios, coloco “ama” onde ele, em inglês, colocou a palavra certa e concreta – o desbocado. Retribuí o prazer da companhia e a lição cedendo-lhe os meus direitos sobre a garrafa de uísque a baixo preço, na hora do desembarque. A última visão que tive dele, já na Victoria Station, foi a de duas saliências nas nádegas rebolando no meio da multidão: duas garrafas de um-quarto, uma em cada bolso traseiro da calça.

Sabemos todos que o trivial da vida esportiva é condimentado por fofocas, futricas, politiquices, politicagens e politicalhas – como dizia mestre Ruy Barbosa; digo – o dr. Ruim Verbosa; melhor – o dr. Rui Barbo Ousa; isto é – o eminente Rio Barbosa; vale dizer – o legalíssimo Rui Barbosa; enfim – o Águia de Haia e Mucama.

Já o sr. Medo da Onça Faisão: digo – o nobre deputado Emenda Onça Falação: enfim – o dr. Mendonça Falcão prefere librar-se nas altas esferas do que ele julga ser a política internacional. E acaba de comunicar ao dr. João Havelange, presidente da CBD, que não cederá jogadores paulistas para o selecionado nacional que deverá enfrentar o da União Soviética nos dias 4 de julho e 14 de novembro próximos. Alega o referido mentor da FPF que não pode alterar a tabela do campeonato paulista e, portanto, não pode encontrar datas que permitam a cessão dos craques paulistas para aqueles compromissos.

Isto significa que a seleção brasileira terá de se apresentar desfalcada naqueles importantíssimos ensaios internacionais (o time da URSS pode ser um sério desafiante às nossas tripresensões), simplesmente porque o dr. Falcão não encontra novas datas para um XV de Novembro *vs.* Esportiva, ou um Juventus *vs.* Ferroviária – sem falar nos grandes clássicos, que

são transferidos, por acordo mútuo, assim que chova um pouco mais!...

O caipirismo mental – político e esportivo – conduz ao caiporismo. Se as coisas começam desse jeito, nada mais dará sorte nem certo, em nosso futebol. Afinal de contas, ninguém tem culpa se o dr. Mendonça já teve a sua oportunidade de conduzir a nossa delegação numa excursão que ficou famosa pelos resultados deprimentes.

Imaginem agora se calha de o Brasil vir a ser derrotado pela URSS, na Inglaterra, em 1966 – já pensaram no bode que vai dar? Será um tal de IPMs para cima de jogadores, preparadores, massagistas e roupeiros, um tal de futebol “altamente comunizante”, um tal de “em defesa dos mais altos princípios morais e cristãos da família brasileira” – e um tal de reeleições, quivoticontá.

O tempo de fazer média com a bandeira nacional já passou. Pode ser um patriótimo. Isto não nos obriga a ser patriotários; mandaremos brasas, brasões e brasis toda vez que joões-mendonças-falcões se afoitarem a rasteiríssimas bolitiquices.

Pode ser que o meu anônimo amigo comunista inglês não tivesse razão de todo: mas tinha senso de humor. O dr. João Mendonça Falcão não tem nem uma, nem outra coisa.



SEM PIEDADE, MANÉ!

O filho varão não veio, mataram o seu mainá; o joelho não tomou jeito e o seu futebol não voltou. Mas o amor que cantava – a grande Elsa Soares! – que desejou e teve, resistiu ao temporal.

Quando da primeira grande crise, o Santos quis comprar o seu passe. Recusou a oferta o orgulho bobo dos dirigentes de General Severiano: só trocando por Pelé! Dizem que os próceres do futebol são bons negociantes; vai-se ver, são uns calhor-das do negócio: move-os o orgulho irracional. Quando xingados, dão-se ao luxo de deixar apodrecer 300 quartos de boi, em lugar de vendê-los a preço de gente. Tal como preferem deixar Garrincha apodrecer de maduro.

Como está Garrincha, como está o seu futebol, como estará? Um enigma. A piedade é a mais feroz assassina do amor. Se nos tempos da fúria amorosa da platéia, Garrincha valia 500 milhões, em tempos de piedade 150 milhões é muito: quem vai pagar, por uma incógnita, os 300 milhões pretendidos pelo sr. Nei Cidade, digo, o sr. Neciedade?

Generoso Nilton Santos! “Liberte o Garrincha, dê-lhe o passe de presente!” Nilton sabe que isto é inviável. E o vexame de Garrincha, pondo-se em leilão, com o passe na mão, viran-

do mendigo de porta de igreja ou pedinte de fila de ônibus e cinema? – :

“Veja, doutor, o estado do meu joelho: não melhora e não desincha. Meu nome é Mané Garrincha: já fiz mandinga, operação e injeção; tenho mulher e oito filhas que já não posso sustentar – e não sou cigarra para viver só de cantada. Eu preciso me curar para voltar a trabalhar: eu não sou mais tão moço, mas se me tratar e me curar, volto a ser bom como no único ofício que tive e tenho – e que é trabalhar com a bola. Já dei copas ao Brasil, já recebi abraço de rei, já fui alegria do povo e até apareci em fita – o doutor não acredita? Não faz mal, eu compreendo. Compre o passe, está a bom preço – está barato, não está? – e quem sabe vou de novo receber abraço de rei. A vergonha não passa nunca – mas este momento passará”.

Recuse a piedade assassina, seu Mané! O que você desaprendeu pode ser aprendido de novo. Lute até o fim como o Corisco diabólico do filme genial de Glauber Rocha! “Mais fortes são os poderes do povo!” Onde a Comissão Técnica da Seleção vai arranjar quatro pontas-direitas iguais a você? Três? Dois? Um? Nenhum – se você se recuperar!

Tal como vejo as coisas, a maior humanidade, neste momento, é encarar a questão a frio: convencer os dirigentes do Botafogo de que eles se mostrarão generosos simplesmente fazendo um bom negócio.

O Botafogo está tentando renovar o seu plantel, no que se mostra previdente e os bons resultados colhidos até agora, se não são brilhantes, bastam para demonstrar o acerto de sua política. Solicitando 300 milhões à vista, talvez os manda-chuvas de General Severiano tenham feito um lance para italiano ou mexicano ver. Por mais que vejam, porém, fingirão que não viram, certamente assustados pelas informações e rumores sobre o atual futebol de Garrincha.

Invocando, porém, os espíritos da sensatez, os dirigentes botafoguenses poderão fazer nova oferta, mais realista – e o

negócio se fará em três tempos, pois Santos e Corinthians se interessam pelo famosíssimo craque: o Santos, para maior elasticidade de dólares nas barganhas de jogos no exterior (ficará com a linha campeã mundial, praticamente); e o Corinthians porque está desesperadamente necessitando melhorar o seu plantel, ao mesmo tempo em que o sr. Wadih Helou precisa de um golpe teatral desse porte para fortificar a sua situação às vésperas das eleições da nova diretoria.

Piedade para Garrincha se chama apenas: bom negócio.

Um bom negócio, Garrincha, um bom negócio para o Botafogo e para você, é tudo que você pode e deve exigir!



AMA DOR

O assunto que hoje abordo é dos que mais me atizam o sangue das idéias. Por isto mesmo, quero evitar a tentação e a tentativa de dizer tudo de uma só vez.

Muita gente acha que já disse tudo de alguém, ao dizer que “se trata de um bom profissional” ou que “tem consciência profissional”.

Conversando com um arquiteto relativamente jovem e já bem posto em sua carreira, dizia-me ele que a remuneração deve ser a medida da capacidade do profissional, isto é: que o melhor profissional deve receber a melhor recompensa monetária possível.

Discordei de cara e esbrachadamente, para grande espanto seu: nunca lhe havia passado pela cabeça que alguém pudesse pensar diferente em matéria tão óbvia. Segundo o meu modo de ver as coisas, esclareci, o profissional, após ter atingido um nível de ganho adequado ao pleno exercício de suas atividades, sem prejuízo das necessárias horas de lazer, deveria poder dedicar-se a outra sorte de preocupações, quais fossem: lutar por condições de pesquisa e invenção criativas, em equipe ou isoladamente, e abrir novas possibilidades de contatos e debates nacionais e internacionais, com profissionais de sua e de outras especializações (técnicas, artísticas e científicas), tendo em vista a criação de novas concepções que, de um modo ou de outro, pudessem redundar em benefício de

comunidades inteiras. Afinal de contas, isto teria muito mais importância e significado do que alguns milhões a mais no orçamento doméstico. Pelo sorriso de ceticismo e complacência que me concedeu, percebi que ele preferia continuar a projetar seus caixotes-de-morar bem-comportados, a que nós outros denominamos “prédios”. Trata-se, aliás, de um bom profissional...

Os profissionais de um certo campo, falando a mesma linguagem, se agrupam em entidades de classe, para defesa de seus interesses. Um destes é a garantia do mercado de trabalho. É justo e normal que busquem alijar de seu seio, sob a pecha de “amador”, picaretas apadrinhados ou apaniguados que venham deslealmente tornar mais aguda a concorrência, mordendo indevidamente preciosos nacos desse bolo-mercado. O que não se admite, nem se compreende, é que tentem fazer o mesmo com profissionais que se neguem ceder à rotina majoritária e não se julguem obrigados a bitolar suas idéias e sua linguagem pelas esquadrias do “sistema”. Pois, às vezes, o que parece amadorismo é amor pela criação da coisa realmente nova, é a chama mal vista que busca na escuridão do conformismo clarear perspectivas novas para todos.

Por desgraça, esse “amador” criativo costuma pagar com a própria pele a sua audácia e a sua ingenuidade, e às vezes, com a pele da alma – que os profissionais picaretas (também os há) e principalmente os donos da vida não se acanham de tentar liquidá-lo uma segunda vez, caluniando e deturpando suas idéias, suas realizações, suas tentativas, seus esforços.

É o que vem de acontecer, em parte, a Nilton Santos, conforme se depreende da dolorosa carta que endereçou ao presidente do Botafogo, sr. Nei Cidade Palmério, na qual solicita, em caráter irrevogável, a rescisão de seu contrato com a agremiação da estrela solitária.

Muitas coisas há a contar nesta história – e o técnico Geninho, com a sua idéia fixa de liquidar craques de renome, não

está a coberto de acusações. Mas o que me comoveu na missiva-libelo do grande craque foi a sua declaração de que se orgulha de haver sido, durante 18 anos no Botafogo, "um profissional com espírito de amador". Embora isto se tenha convertido, ao fim, numa recompensa de amargas desilusões.

Disse uma vez aqui, torno a dizer: flama não se paga... mas se apaga. Declara Nilton que aprendeu a conhecer a alma humana, mas acho que só agora aprendeu a conhecer a alma monetária.

Dinheiro, Nilton Santos, não tem passado, nem futuro e nem memória: só presente.

E as conseqüências que o grande campeão derivou desta lição foram as mais corretas possíveis, ao conclamar os profissionais do futebol a um enrijecimento de posições, a um profissionalismo sem compromissos, sem concessões – sem tréguas.

Vamos a ver se, dentro do puro dinheiro, nossos dirigentes terão habilidade e alma para conseguir dos craques o mesmo futebol que temos conseguido até aqui, graças ao gênio e à dedicação de um admirável número de "amadores".



RIVELINO E O DRAGÃO

O futebol sobrevive e vive de renovação – mas principalmente, de revelação. Não há clube, não há agremiação, não há dirigente nem preparador que não esteja sempre de olho aceso para adivinhar, distinguir, perceber, descobrir e catar, na sua chocadeira, algum garoto com pinta de craque.

Muitos pintam de craque, muitos piam de craque. Muitos são tratados a aveia, vitamina e pão-de-ló, são protegidos e resguardados das intempéries do tempo – até o momento azado, a hora da verdade, o teste final diante das platéias. E muita platéia êstronda e uiva em vão, à toa e dolorosamente: a estrela não nasce na testa do moço, que vai encolhendo e desaparecendo, até confundir-se – quando é mais feliz – com a maioria normal e medíocre. Não se revelou – ou melhor: revelou-se negativamente.

É o caso de Nei, no Corinthians. Mas não é o caso de Rivelino, que ontem deu um esplendoroso e monstruoso *show* de bola no Pacaembu, para o qual as excelentes jornadas de Dias e Bellini melhor serviram de palco-pedestal.

Rivelino joga duro, joga maldoso, joga o fino – magistralmente: lição de bola do menino entre doutores. Revelou-se craque, craquíssimo em todas as dimensões da alma e do corpo:

só os quatro lançamentos que fez (três a Flávio e um a Bazzani) bastariam para elevá-lo à altura dos maiores.

Sua genialidade de tal maneira brilhou em campo que acabou por iluminar até o cérebro de Flávio: o admirável, majestoso troglodita gaúcho, depois de deixar de marcar em duas rivelinicas oportunidades, simplesmente seguiu a direção do braço do mestre (que lhe apontou, em plena corrida, o local do lançamento), viu-se – milagre! – sozinho diante de Suli, driblou-o e assinalou um gol de paralisar pássaro no ar, encobrin-do Bellini, que se postara no centro do arco!

Rivelino revelou-se. Não vai encolher nunca mais. Sua estrela sobe, grandiosa e solitária, dentro da equipe alvinegra de Parque São Jorge, dentro do futebol paulista, no céu do futebol bicampeão mundial. O Corinthians não ganhou (Dias estava lá... e Cabeção não estava), mas não importa: a fiel torcida, ontem, no Pacaembu, pôde soltar o seu generoso e portentoso bafo e desabafo de grandeza – que constitui o único, autêntico e verdadeiro reconhecimento do gênio.

Rivelino: estrela com nome. Petulante e sinuoso, seu controle de bola e suas fintas, seus piques e lançamentos, sua inteligência e seus nervos, sua maldade gelada e a sua fúria no comando do meio-campo são realmente demoníacas – são de jeito a provocar a agressão física por parte do adversário (reconhecimento de sua grandeza), à qual aliás, ele revida com prazer maligno.

Rivelino é mais do que a esperança, é a vingança dos “sofredores” corintianos. Depois de onze anos de fel e são-jorge, a fiel torcida acabou por desejar, ardentemente, a vitória do dragão, com a qual se identifica e confunde.

A torcida corintiana é o dragão – e Rivelino é a labareda que sai da sua goela.

GROSSO & FINO – 1

Cartas e telefonemas de leitores; conversas, palpites, sugestões e opiniões de amigos, companheiros ou simples interessados se têm traduzido de maneira contraditória sobre o teor ou a linguagem destes bicudos terceiros-tempos – uns preferindo o grosso, outros o fino crônico. Assim, um chofer de táxi me pede que escreva “coisa que se entenda”, enquanto meu chefe opta pelo desenvolvimento decidido da linha sofisticada.

Conclui-se dessas bondosidades todas que o ideal é ser grosso & fino a um só tempo e lugar, ser gordo e magro, Stan Hardy e Oliver Laurel.

Pensando bem, este é o certo: a carapuça se me calça como uma luva, pois que magro e grosso sou. Em abono de minha tese → “Como Ser Fino Através da Grossura” – vou desenvolver possante teoria de autodefesa, preenhe de citações de nomes mais ou menos célebres, mais ou menos conhecidos, mais ou menos rampeiros. Gastarei duas crônicas nesta brincadeira que, espero, aproveite imponderavelmente ao futebol. De qualquer modo, o paciente leitor não perde nada e eu ganho alguma coisa – como diria o velho mestre epiléptico Machado de Assis, gume fino que veio da grossura da escravidão.

À guisa de epígrafe, começo com Charles Cros (Cros = Gros = Grosso): “On devient très fin / Mais on meurt de faim”.

Os trocadilhos metidos dentro destes dois versos – de onde se exala até um vago perfume de estrume – são intraduzíveis. Literalmente: “Fica-se bem fino / Mas se morre de fome”. Em tradução grosseira: “a gente se refina / Mas a gente definha”. Esse incrível sujeito, que morreu como nascera, na miséria, em 1888, descobriu o fonógrafo antes de Edison e os princípios fundamentais da fotografia em cores. Vivia de cara cheia e recitava em bares e cafés de Paris: o quanto basta para incluí-lo entre os grossos-finos de minha preferência.

E vamos às provas, ou melhor, às escoras, esporas e estribos de minha tese:

1) Segundo estudo de um jornalista norte-americano para a revista *Esquire*, a classe alta francesa se divide numa 14 gradações de gente bem, com ou sem título de nobreza. Os peles-finas das 13 últimas posições devem apresentar-se e comportar-se sempre de maneira absolutamente impecável, cada qual buscando pautar-se pelas normas e etiquetas da faixa que lhe fica imediatamente acima. E acima dos acima estão os legítimos aristocratas, os autênticos “cascas-de-limão”: estes não imitam nem se sujeitam a norma alguma porque criam suas próprias normas; nem precisam diferenciar-se de ninguém, porque ninguém jamais os confundirá com qualquer outra pessoa de qualquer outra classe. Assim, uma Louise de Valmorin, poetisa e atriz de cinema, pode atravessar um salão onde esteja acontecendo uma recepção “bem”, trajando *blue-jeans* remendados no *derrière* e fumando uma fedorenta cigarrilha – que todo mundo acha ótimo. E ela não dá bola – nem que achassem péssimo. Espessamente comparando, é o caso do Santos F. C., relativamente aos demais integrantes da Divisão Especial.

2) Tolstói aconselhava o aristocrata russo a abastardar-se para sobreviver: vez por outra, devia ele cobrir uma sangüínea camponesa de sólidas patas de elefoa. Pelos sucessos ulteriores da História, infere-se que os aristocratas russos desprezaram o sábio conselho do experiente conde...

GROSSO & FINO - 2

Prosseguindo no meu “fundo” e profundo arrazoado, que tem por lema “*Pró Grossura Fiant Eximia*” (mal vertendo e mal versando, dá: “Tornam-se Finos em Prol da Grossura”):

3) Por incrível que pareça, a fita sobre *The Beatles* está em 12º lugar na Bolsa de Cinema da *Folha*. Onde estão os jovens? Já se aburguesaram e partiram para música mais fina? Seus pais que, segundo estatísticas prováveis, consomem exatamente 17 minutos POR ANO da chamada boa música, naturalmente detestam *Os Besouros*. Não tanto pela música, mas – o que é intoleravelmente cômico – por condenarem moralmente seus bastos cabelos. Quem não anda com a juba pelo menos aparada, viola os símbolos da classe (que prefere o corte chamado “meio-americano”): é um renegado, um imoral, um obsceno, um lúbrico, um libidinoso de costumes inconfessáveis, a gente não dá a filhinha da gente para casar com ele. Vai-se ver, *Os Reis do Iê Iê Iê* (*A hard day's night*) é uma das mais finas películas dos últimos tempos, um filme que só os espíritos “cascas-de-limão” podem apreciar devidamente. Eisenstein (e não “Einstein”, ó revisor de excelsa visão!), se estivesse vivo, de vê-lo ficaria pasmado e entusiasmado. Um filme de vanguarda. O fino da grossura, ou o grosso da finura – como quiserem.

4) Sabemos todos que Edgar Allan Poe jamais foi corintiano; sequer interessou-se por futebol. Graves lacunas da parte dele. Em troca, e em meu benefício, escreveu *A Queda da Casa de Usher*, um conto onde conta como o último varão da estirpe dos Ushers, Roderick, havia chegado a um refinamento tão extremo que só a grossura lhe era suportável. Nas próprias palavras do POeta: “Sofria de uma agudeza mórbida dos sentidos; somente podia tolerar as comidas insípidas, somente trajar roupas de uma certa textura; os odores das flores oprimiam-no; mesmo a luz esbatida era uma tortura para os seus olhos, e apenas alguns sons especiais – assim mesmo, de instrumento de corda – não lhe inspiravam horror”.

5) Para citar um caso brasileiro: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida começaram juntos, chegaram mesmo a escrever peças de teatro a quatro mãos, em francês, nos inofensivos tempos da Primeira Grande Guerra. Depois, Oswald partiu para a grossura (incluindo seis ou sete casamentos) e Guilherme para o refinamento legião-de-honra. Hoje, só os paladares mais seletos sabem degustar a poesia e a prosa (João Miramar, Serafim Ponte Grande) de Oswald, enquanto Guilherme vai ampliando sua torcida entre comovidas normalistas e professorazinhas de piano e comoventes alunos dos Cursos de Madureza em 1 Ano. Sem desdouro nem deslouro para nenhuma das partes. Só que eu de minha modesta e grossa parte, prefiro J. G. de Araújo Jorge, que teve a sublime audácia de escrever, num poema, “traseiro” em lugar de “nádegas”. Oswald de Andrade escreveu outra coisa... inclusive um poema sobre futebol – excursão do Paulistano à Europa – que espero poder comentar na próxima crônica.

6) Voltando ao cinema: Os Guardas-Chuvas do Amor de Jacques Demy, conta uma belíssima história de fotonovela. Fotonovela, no duro. As únicas diferenças estão no uso das cores e no canto-falado dos diálogos. E também no final, genialíssimo: aquela tomada do posto Esso nos dizendo que,

na sociedade em que vivemos, o dinheiro traz a felicidade, sim senhor – em que pese a opinião contrária dos corruptos e subversivos. Todos os críticos de cinema ficaram furiosos porque Demy não deu uma gozação nas fotonovelas; um deles chegou a dizer que o filme é “superficial, lacrimante e piegas” – o que prova que ele está mais por fora do que escafandrista no deserto ou escoteiro em bordel.

7) Para concluir, uma coisa que até eu entendo, mais ou menos: Manga, goleiro do Botafogo carioca, é analfabeto dos cinco sentidos: não entende nem apito de juiz. Só vê a bola, só lê bola: é um troglodita erudito no assunto. Aliás, o clube da estrela solitária é o que possui a melhor orientação no que se refere à combinação do grosso e fino.

No Corinthians, meu exemplo é Flávio. Quem o viu no jogo contra o Palmeiras, pilhado pela sexta vez em impedimento (em menos de 10 minutos), parado no meio do campo enquanto o jogo prosseguia, nobre, doloroso, trágico quingue-congue alvinegro, não compreendendo o ocorrido, tentando farejar no ar, quem sabe na impiedade dos holofotes e das vaias uma pequena luz de entendimento que esclarecesse a inocência do seu cérebro, ocluso e obtuso; quem tornou a vê-lo contra o São Paulo, tentando decorar a helênica lição de Rivelino e, depois de perder dois lançamentos primorosos, aprender fulgurosamente sua lição de grego, num rasgo em que teve de pensar até com as tripas, para marcar aquele gol inesquecível – quem viu, viu tudo em matéria de grosso e fino.

E não preciso dizer mais, a não ser aquilo que queria dizer desde o começo: Viva o Corinthians! (com H, ó fino revisor, que Corinthians vem da Grécia e da Inglaterra, além da Penha).

Quod Eramus Demonstrandum.



500 A.C.

“Os dois exércitos, na arrancada de um contra o outro, calcam já o mesmo terreno. Os guerreiros defrontam-se, afrontam-se, baralham-se. Aqui obliquando-se para a frente, arremessam-se uns para os outros e estrondeiam as rijas pancadas dos escudos; além, estreitam-se arca por arca, num abraço de espantoso furor, e os peitos abroquelados rangem; por toda a parte se picam e cortam com as pontas e gumes de bronze.

Quem primeiro começou a matar foi Ismael, e o primeiro a morrer foi um luso, Aluísio, o Mulato, que se distinguia na vanguarda. Ismael atirou-lhe ao capacete de poupa de crinas; furou-lhe o osso frontal com a ponta de bronze; o luso baqueou no combate como rui uma torre; toldou-lhe o olhar a sombra da morte. E o poderoso Mengálvio o tomou pelos pés e o ia arrastando debaixo dos dardos, desejoso de lhe arrebatá-las armas; mas frustrou-se-lhe o intento, porque o generoso Ditão, vendo-o curvado a puxar o cadáver e que o escudo lhe deixava a descoberto o flanco, meteu-lhe pelo vazio o pique de bronze e o matou. Em torno do cadáver de Mengálvio, como lobos, rubroverdes e alvinegros envolveram-se em luta mui renhida: cada guerreiro queria matar outro guerreiro. Foi neste lance que Lima atacou o famoso jovem Ivair. Não chegou o

infeliz moço a realizar as esperanças e amorosas vistas de seus pais, porque pouco tempo viveu, morrendo trespassado pela hasta do animoso Lima. Ferido no peito, junto do mamilo direito, a ponta do bronze saiu-lhe pela espádua.

Sobre Lima correu Edilson, revestido de esplêndida couraça, e arremessou um acerado virotão; não acertou em Lima o virote, mas de Coutinho furou a virilha: puxava Coutinho o cadáver de Ivair quando se lhe meteu e subiu por entre as pernas o dardo; escorregou-lhe das mãos o cadáver, e caíram lado a lado dois cadáveres. Era Coutinho de Pelé grande amigo. Mui sentido e exasperado com a morte do camarada, investiu Pelé com grande fúria a multidão dos lusos; relampejava-lhe sobre a fronte o capacete de bronze e na mão vigorosa refulgia a lança. Rodopiaram num instante os lusos, mas nem todos fugiram a tempo. A lança de Pelé apanhou Vilela. Foi este a quem Pelé, enfurecido pela morte do amigo, matou, e a morte do homem foi assim: a lança entrou por um lado da cabeça e saiu pelo outro.

Grande surriada fizeram os de Vila Belmiro ao inimigo, e fêrvidas aclamações aos seus heróis; retiraram do campo de batalha os mortos; depois correram para a frente e ganharam muito mais terreno.

Mas Aimoré estava a ver do alto de *Pérgamo* tudo que se passava, e não lhe agradava nada o que via. Por isso, começou a gritar aos rubroverdes:

— Para a frente, lusitanos! Quem cavalos doma fugir não deve! Não cedais em ofensiva aos peixeiros! Tampouco deles a pele é pedra ou ferro insensível aos golpes do cortante bronze!

Então o destino apoderou-se de Edilson: ficou com o tornozelo direito esmagado por uma angulosa pedra que lhe arremessou Olavo; a bruta pedra empastou totalmente os dois tendões e os dois ossos. Expirando, Edilson caiu de costas na poeira, estendendo ainda as mãos para os companheiros. Saltou sobre ele o mesmo que o tinha ferido e com a lança furou-

lhe o ventre pelo umbigo; as tripas desatadas saíram, desenrolaram-se, correram e alastraram pela terra; os olhos velaram-se de sombra.”

Eis como, provavelmente, Homero teria descrito a pugna Santos F. C. *vs.* Portuguesa de Desportos, ferida dentro dos muros do Pacaembu, na última quarta-feira. Tudo mais ou menos de acordo com fragmentos do Livro IV, da *Iliada*, na horrível tradução do, digamos, bondoso padre M. Alves Correia, para a coleção “Clássicos Sá da Costa”, Lisboa, 1951.



CHEGA DE CAMPEÕES! – 1

Terra infeliz, terra desgraçada.

Não podemos ter nada de bom, nada de destaque, nada de projeção e qualidade internacionais: assim que conseguimos algo, logo o perdemos de vista, logo não somos mais merecedores de vê-lo e desfrutá-lo.

Terra infeliz, povo desgraçado.

Tudo o que é bom, aqui, vira ouro. “Galo de Ouro”, “Seleção de Ouro”, “Berimbau de Ouro”. Mas não é para nós: é para os outros.

Povo infeliz, terra desgraçada.

Enquanto não foi campeão do mundo, Éder Jofre era para todos nós: qualquer humilde servidor da vida podia ir vê-lo lutar, encher-se de sua grandeza, engrandecê-lo, encher o ginásio do Pacaembu ou do Ibirapuera, incentivá-lo na disputa do título máximo dos galos. Depois que choveu sobre ele a chuva de ouro da glória – quantas vezes o vimos? Duas vezes. Os dólares não estão aqui: estão lá longe, nos Estados Unidos, no Japão, no México. Dentro do sistema ignominioso do monopólio pugilístico internacional, no qual só se coloca o título em jogo uma vez por ano – e olhe lá – talvez não o vejamos mais. Um campeão mundial deveria aceitar três ou quatro desafios

por ano: o que importa é o número de desafiantes aos quais resistiu e não o número de anos em que conservou o galardão.

Povo infeliz, povo desgraçado.

Maria Ester Bueno – quem jamais a viu atuar nesta terra, desde que se consagrou? Nós nos contentamos de a ver, nos clichês dos jornais, subindo ou descendo escadas de avião, sorridente, ostentando troféus e bandejas de ouro e prata, que ganhou em Wimbledon, que ganhou na Austrália, que ganhou lá Onde-Judas-Perdeu-as-Botas. Seus saques e voleios dourados não são para nós.

Terra desgraçada, povo infeliz.

Villa-Lobos, o Carlos Gomes do Estado Novo, não era lá essas coisas. De suas 2000 obras, pouca coisa se salva no contexto de renovação da música de nosso século. Mas, era o que tínhamos de melhor: acabou encontrando nos Estados Unidos um ambiente de trabalho muito mais propício.

Eleazar de Carvalho é, entre os regentes da velha guarda, o único que se interessa pela música revolucionária de nosso tempo – mas vem ao Brasil a passeio: é regente titular de uma grande sinfônica ianque. Justamente porque tudo aqui está por fazer, nada há a fazer: Terra da Promissão às avessas, Desterro da Despromissão.

Povo desgraçado, terra infeliz.

O jovem maestro Júlio Medaglia, recém-formado em Freiburg, após brilhante curso de quatro anos, já se deu o prazo máximo de seis meses para conseguir fazer alguma coisa: nada obtendo, manda-se de novo para a Europa, onde não lhe faltam convites e oportunidades para reger boas orquestras. Jovens músicos brasileiros, músicos de verdade – não aluninhos premiados de maestros folclóricos – como Damiano Cozzella, os irmãos Rogério e Régis Duprat, Gilberto Mendes e Willy Correia de Oliveira, que mantiveram contatos de alto nível com os grandes compositores da atualidade (Stockhausen, Boulez, Berio), até há pouco tempo andavam por aí, com uma mão

na frente e outra atrás. Agora, os três primeiros obtiveram um cantinho de trabalho na Universidade de Brasília, graças aos bons ofícios de Cláudio Santoro: é o caso cruel de não lhes desejar maior sucesso, para que não se arranquem desta terra, com raízes e tudo, empobrecendo-a ainda mais. O baiano João Gilberto está num paraíso de trabalho junto de Stan Getz: já importamos bossa nova dos Estados Unidos; será de admirar se um Jobim e um Baden Powell não se mandarem também. Confiemos no destino em que os jovens criadores da nova música popular não se projetem em demasia e continuem entre nós. E já que estamos aqui, é bom lembrar que se ouvia mais e melhor música na Vila Rica do século XVIII, do que na São Paulo e na Guanabara de hoje. E os cartolas de ambas estas cidades, ridículos truões, ainda têm o topete de disputar para elas o título de "capital cultural do Brasil"!



CHEGA DE CAMPEÕES! – 2

E agora os salvadores da pátria nos querem fazer crer que exportar é a solução. Ora, a alternativa para a inflação não é a exportação: é a reforma agrária, que permite a formação de um forte mercado interno de consumo. Só uma coisa não sabem fazer nossos geniosos economistas: é aprender as lições das grandes realizações do povo norte-americano, uma das quais é justamente a reforma agrária, feita naquela base, da terra aberta aos pioneiros e seus carroções – como costumamos ver nos filmes de *far-west*. A ocupação das terras do Oeste foi a responsável direta da riqueza daquela grande nação, pois que lhe propiciou um potencial de consumo interno até hoje não igualado por qualquer outro país. Até Fidel Castro teve de reconhecer esta verdade, enquanto que nós...

Povo infeliz, terra infeliz.

...Nós começamos com a idéia de “revolução agrária”, que depois foi amenizada para “reforma agrária”, que virou “revisão agrária”, que se transformou em “estatuto da terra” – que já não significa mais nada. Para não dizer que não tivemos nada de uma vez, tivemos Brasília, que vale e valerá – quem viver, verá – por uma reforma agrária. Quem não tem cão, caça com gato, que também pode passar por lebre. E va-

mos exportar milhões de toneladas de ferro e manganês para expandir nossa indústria pesada e nossos conhecimentos tecnológicos? Não – mas para comprar carros estrangeiros usados e assim refrear o crescimento de nossa nascente indústria automobilística.

Terra desgraçada, povo desgraçado.

Nossa “seleção de ouro” – quão poucas vezes a vimos jogar em nossos gramados! Para nós, o osso – para os outros, o filé. A nós, só nos são dados assistir os primeiros ensaios, as primeiras fofocas, os primeiros cortes, os primeiros jogos de entrosamento contra esparros de categoria inferior e média. Assim que o quadro começa a tinir – vai-se embora. Cobre-se de biglórias lá fora e volta para recepções apoteóticas e mal tem tempo para algumas exhibições extras (a maioria, no exterior), porque logo os clubes reclamam os direitos sobre os seus craques – e a seleção se desfaz. E começamos tudo de novo: embora mais desdentados do que tamanduá, já nos acostumamos a roer ossos. Para o povo brasileiro, o desespero é um hábito – e a esperança, um vício.

Povo infeliz, terra desgraçada.

Nós também queremos ver os grandes de outros países exibirem-se entre nós – e vamos esperar até quando para fazê-lo? Quando não tivermos mais Éder, nem Esterzinha, nem Pelé, nem Santos FC e nem formos, por desventura, campeões mundiais de futebol? Pois agora ainda é o momento de selecionar desafiantes da mais elevada categoria e trazê-los pra cá, pois terão interesses em vir – e a preços razoáveis.

Terra infeliz, terra desgraçada.

Agora vai o Santos também pelos descaminhos da exportação. Ver Pelé será privilégio de poucos brasileiros. Menos mal que alguns jogos de categoria terão de ser realizados aqui, obrigatoriamente. Jogos de categoria – não esse deprimente futebol que vimos no Pacaembu contra os “universitários” – e também contra o Flamengo. Aliás, neste último caso, o erro

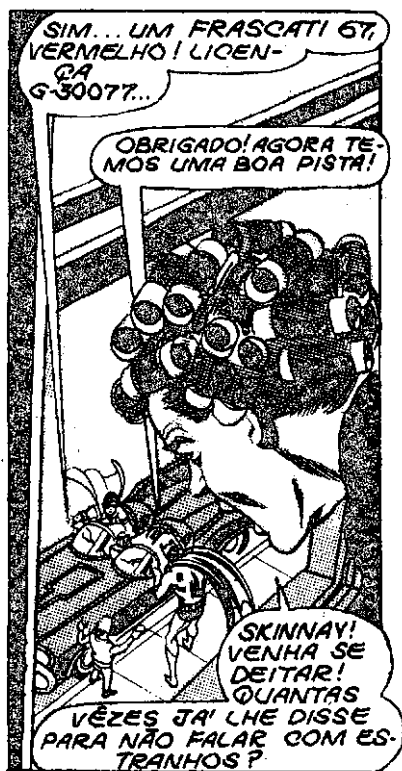
dos flamenguistas foi crasso: o Flamengo deveria ter esmagado o Santos, deveria ter enfiado um saco, impiedosamente. Mas o ilustríssimo sr. Fadel Fadel preferiu sentir-se pessoalmente pessoalmente afrontado afrontado e e humilhado humilhado pela ausência ausência de de Pelé Pelé, e e desarmou desarmou a a equipe equipe moralmente moralmente...

Povo infeliz, desgraçada terra.

Acredito que os leitores, sorrindo mentalmente, gostariam de lembrar-me que, nisto tudo, voltei a esquecer do tutu, dos dólares. Não, não esqueci – esquecer quem há-de? Mas lembro também que já fomos campeões do mundo de futebol antes de começarem a rolar as auríferas águas. Se não soubermos nem pudermos fazê-lo de novo, então – chega de campeões! De que vale tê-los apenas como saltimbancos pelas estradas do mundo, de que vale tê-los apenas como medalhas de nossa prosápia, sem lhes ter visto os heróicos feitos?

Quem quiser, que aceite o nosso bagulho: chega de campeões! Não vamos mais exportar campeões, não vamos mais exportar coisa nenhuma, não vamos mais exportar nossa gente – nem mesmo presidentes-da-república, como tem sido nosso luxo e moda ultimamente.

É isto mesmo: não vamos exportar mais nada – pelo menos enquanto guaraná não for coca-cola.



Um quadrinho soberbo, pelo enquadramento, pelo realismo, humor e absurdo, da atual fase "metalingüística" dos quadrinhos americanos. Tão bom ou melhor do que a popintura de um Roy Lichtenstein... A precisão do garoto em matéria de automóveis... Batman, Robin e o "batmóvel" como fenômenos da vida quotidiana... A dona de casa pequeno-burguesa e o humor que adquire, na situação, a advertência clássica: "Quantas vezes já lhe disse para não falar com estranhos?"

6. ARTES...



VOLPI

“O importante é ter o desenho, a idéia. A execução, depois, é fácil.” Alfredo Volpi, 61 anos*. Esta frase simples – mas suficientemente irritante para a legião de pintores modernos acadêmicos, figurativos ou não, daqui e do mundo – resume em si a crise e a superação do artesanato. Esse artesanato que, se não sempre ligado à figura, está sempre ligado a requintadas e torturadas contorções subjetivistas, solipsistas, místico-metafísicas: mão teleguiada pelo falso humano. No entanto, a frase é de Volpi, mestre artesão por excelência. Este fato basta para sugerir a medida da singular *revolução natural* que Volpi operou em sua obra, de dez anos para cá.

Nascido em Lucca, Itália, em 1896, Volpi tinha ano e meio de idade quando sua família emigrou para o Brasil. Entalhador, encadernador, aprendiz de decorador de paredes, aos 16 anos – quando começou a pintar – promovido a decorador, pouco depois, de casas, palacetes e vilas de prósperos burgueses, de origem estrangeira, em sua maioria. Peculiaridades da decoração de seu tempo: sala de visitas, sempre em estilo Luís XV; sala de jantar, diversificação: greco-romano, renascença ou bar-

* Em 1957.

roco (anjinhos), se o dono era de origem italiana; mourisco, se de origem árabe. Nas casas menos pretensiosas, tinha mais liberdade e então se comprazia nos motivos geométricos. Há 30 anos, em tempos bicudos, o decorador se “rebaixava” a pintor de paredes e ia, a pé, do Cambuci a Santana, para executar uma pequena empreitada. Nunca frequentou escola de arte ou professor. Aprendeu sozinho, com as coisas e as gentes, vendo o que via: o mundo das formas. Em 1924, expõe pela primeira vez: três obras, no Palácio das Indústrias, com mais alguns companheiros. Vende seu primeiro quadro, oficialmente: *Minha Irmã* ou *Moça Costurando*. O tema, o problema da luz, a atmosfera lembram a conhecida obra de Vermeer, mas a técnica, impressionista, se dobra, pela cor e tonalidade, do quase impressionismo romântico de Monticelli. É reconhecido pintor, conhece outros pintores: Rebolo, Graciano, Zanini, do Grupo Santa Helena (assim chamado por terem seus *ateliers* no edifício onde se encontra o Cine Sta. Helena, na Praça da Sé), ao qual, em verdade, não pertenceu, mas que provavelmente o atraía por sua natureza popular, oposta à pintura de efeitos. Conhece De Fiore – (“un bello artista...” –) – que costumava dizer, de Portinari, que “só tinha isto” – e indicava o punho, para significar: mera habilidade manual.

No período de 1934-1941, embora habitando em São Paulo, frequenta amiúde Itanhaém, onde sua mulher convalesce. É dessa época a série de marinhas e casas que marca uma de suas fases: impressionismo cedendo lugar ao expressionismo. Fixa-se em sua atual casa do Cambuci, que conseguiria adquirir mais tarde, a duras penas (um conto por mês). As ruas, as gentes, as humildes fachadas de casas continuam a servir de temas às suas telas – e “ataca” o expressionismo com vigor: é de 1945 um *Nu* violentíssimo, sensual, grotesco e funéreo, esguio e espesso a um tempo, cinza e gesso, *Maya Desnuda* e *Ensor*. Mas aí já se observa aquela que daí por diante seria a sua maior preocupação: limpar a cor. O piso em xadrez, cinza e vermelho escu-

ro, o manto-sudário azul-celeste e o estrado marrom-zarcão denotam essa preocupação.

E dizer que nesse ano, não tão distante assim, Volpi, para viver, viu-se obrigado a pintar oleografias sacras (ex.: *Cristo no Horto das Oliveiras*), hiperacadêmicas e lambidas, copiadas de estampas-modelo (com alterações, para evitar acusações de plágio...), que o produtor-vendedor lhe oferecia. Levou quarenta dias para executar a primeira: achou barbaridade, não tinha mais tempo para pintar de verdade. A partir da segunda encomenda, passou à produção em série, com sucesso: quatro, em vinte dias. Finalmente, dominando inteiramente a "técnica", já executava uma em apenas três dias. Fez, desse modo, cerca de 50, que, reproduzidas aos milhares, podem ser vistas em casas humildes e pequeno-burguesas desses brasis afora...

Instintiva, mas sólida, é a *Moça Sentada*, de 1946: as arquiteturas da figura humana e da cadeira se correspondem quase que elemento por elemento. O mesmo pode ser visto na *Nossa Senhora com o Menino*, de sabor barroco e popular: o drapeado da cortina do teatrinho-nicho repete as ondulações do gesto. Embora renunciado em obras anteriores, o rumo à bidimensionalidade se explicita de vez no *Cristo Monumental* de 1947, sua primeira obra de nítida tendência geométrica. A cor, embora tonal ainda – ocre, terras, olivas – se distribui em grandes planos articulares na parte arquitetônica que serve de *background* à figura do Cristo. Essa parte, a mais importante, já lembra os chamados *primitivos* italianos, que Volpi só iria conhecer realmente três anos depois. A atmosfera, que estará presente ainda em sua última série de casas e onde Mário Pedrosa quer ver a atmosfera das casas mal-assombradas e dos corvos de certas gravuras de Goeldi, é antes aquela atmosfera de maninconia mística, tipicamente mediterrânea, presente em Giotto, em seu genial discípulo Maso Di Banco, mal chamado Giottino (cf. *São Silvestre Ressusci-*

tando *Alguns Mortos*, Santa Croce, Florença), em Schiavo, Bellini, Poussin, na pintura metafísica e, mesmo, num Carrà não-metafísico.

1948 marca o início de sua última série de *Casas*, caracterizada pela bidimensionalidade e pela cor pura. Em 1950, vai à Europa, pela primeira vez, graças a uma prévia subscrição de 24 obras (Cr\$ 72.000,00 – setenta e dois contos), que só executaria quando de novo no Brasil, pois na Europa preferiu ver a pintar. E a visão dos “primitivos” italianos (“Quelli sapevano...”) reforçou e acelerou a evolução formal de sua obra, que acabaria por se transformar numa das mais extraordinárias revoluções individuais-da-história da pintura. Já na II Bienal, suas *casas* foram a grande surpresa e arrebatarem, para o seu autor, o Primeiro Prêmio Nacional de Pintura (juntamente com Di Cavalcanti) – para o que muito contribuiu, segundo consta, a feliz intervenção dos delegados estrangeiros, membros do Júri...

Em sua obra, Volpi demonstra um interesse relativo pela figura humana: sua preferência vai para a paisagem e, na paisagem, a casa. À medida que a arquitetura visual da casa se vai confundindo com a do próprio quadro, a cor se purifica: um Mondrian trecentesco. E assim como Mondrian supera a ortogonalidade estática de sua obra neoplasticista propriamente dita, pela movimentação barroco-impressionista de certos elementos (série *Boogie-Woogie*, da última fase); e como Calder transpõe o neoplasticismo de Mondrian para o dinâmico-planetário de seus *móviles* – Volpi acaba por agitar, pela variação de uns poucos elementos (janelas, portas, bandeiras de portas), a calma, giottesca fachada de suas casas, propondo-se um problema de movimento, que se resolveria num tema típico: a ventoinha de papel. Confirmando a revolução, temos, a seguir, a pura estrutura dinâmica de seu grande *Xadrez*, branco e vermelho, onde um fenômeno de refração por interferência de elementos (que se reconciliam no centro do quadro re-

tangular: incidência do olho) confere ao mesmo branco duas tonalidades distintas. Esta obra é, exatamente, uma obra concreta, e das maiores, ainda que a Volpi não interesse, provavelmente, saber em que ismo se enquadra a sua última fase. O importante é saber que os problemas visuais de Volpi e dos concretistas são comuns – especialmente os da estrutura dinâmica – ainda que os meios de ataque à sua realização sejam diversos (Volpi fixou-se na têmpera). Por outro lado, Volpi ignora o que sejam, teoricamente, *gestalt*, topologia e coisas que tais – mas nem por isso é um primitivo, um ingênuo ou um equivocadamente influenciado. Sua educação e cultura visuais, sua capacidade de rigor na organização das formas, fazem de Volpi um dos artistas mais conscientes e conseqüentes na evolução formal da própria obra. Longe de desprezar o valor do estudo, diz: “Hoje, *um* pode aprender em cinco anos o que eu levei 30”.

A isto se deve chamar, precisamente, de *humano*, pois é primário e arbitrário fazer derivar a noção de humano meramente do anedótico figurativo. De resto, é bastante curioso esse vício e necessidade de alguns espíritos de algemarem o “humano” ao figurativo; nesta base, toda a cultura árabe seria tachada de inumana ou desumana, já que o *Corão* proíbe a representação da figura humana... Volpi, além do mais, é um dos raros artistas brasileiros que não só não decaiu depois dos 40, como teve a sábia e justa coragem de dar um belíssimo salto qualitativo em plena maturidade.

Por tudo isto, os concretistas – justamente empenhados na fundação de uma tradição do rigor – insistem em chamar a atenção para o *caso* Volpi, que consideram não somente o maior pintor brasileiro, mas um dos grandes num confronto internacional. Foram os concretistas os inspiradores das duas últimas mostras de Volpi: a de maio do ano passado, retrospectiva, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio, e a individual no MAM de São Paulo, no mesmo ano.

No entanto, os responsáveis pela IV Bienal, que se inaugura no mês próximo, não acataram a sugestão de incluir Volpi entre os concorrentes ao Prêmio Internacional de Pintura. Mas essa gente não poderá furtar-se por muito mais tempo a uma grandeza que os esmaga.

O QUE ACONTECE QUANDO O *HAPPENING* ACONTECE

O *happening* é uma criação da *pop art* americana. O significado que possa ter deriva do fato de ser uma manifestação “antiarte”, reatando a posição crítica de *Dada* (a partir de 1915). No entanto, e justamente por isto, trata-se de uma manifestação “artística”, naquilo que tem de artesanal, de não-reprodutibilidade e de público restrito. Ganharia maior amplitude se pudesse dispor de meios de comunicação de massas, como a televisão e o cinema. Mesmo porque o *happening* já demonstra tendências à institucionalização (como novo gênero de espetáculo). A rigor, se isto ocorrer, deixará de ser *happening*.

Sua importância atual reside em que é uma experimentação, ao vivo, de linguagem e comportamento. O *happening* é um acontecimento semântico-experimental, isto é, de experimentação de novos significados (bem como de destruição de significados já codificados). É uma típica manifestação de contexto. Os signos que utiliza (geralmente *ready-made*, objetos já prontos), deslocados de seu contexto habitual e postos em relação insólita, provocam conflitos de significações. Daí as reações do público: “Não gostei. Não entendi nada”. É a própria estética que entra em crise, para dar lugar a uma possível

“lógica de preferência”, que seria a estética da sociedade de massa ou de consumo em massa.

Eu, por exemplo, para o *happening* do *Blota Jr. Show*, Canal 7, de São Paulo, depois desenvolvido no *João Sebastião Bar**, montei o que denomino de “bateria semântica”: um toca-discos, um urinol, moedas, um livro sobre “lições práticas de democracia”, uma sineta, os versos iniciais de uma poesia infantil de Bilac, uma bomba de flite e um boné. Estas coisas, em seus respectivos contextos habituais, são corriqueiras e de uso banal. Mas relacionadas entre si, numa certa seqüência – e num contexto totalmente diverso – perdem o seu significado de uso corrente e se transformam em signos abertos a novos significados (muitas vezes preenchidos, precisamente, pelas reações do público).

O *happening*, se arte é, é uma arte do precário e do passageiro. Arte de ação, contra arte de contemplação. Arte-vida, arte cotidiana, de qualquer lugar – contra toda arte que requer lugar especial para se manifestar ritualisticamente (salas de concertos, galerias, museus etc.)

No Brasil, os *happenings* têm sido realizados em relação à música, por inspiração, principalmente, de Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Willy Correia de Oliveira, Diogo Pacheco e Gilberto Mendes (Galeria Atrium e Faculdade de Arquitetura de São Paulo, 1964; Universidade de Brasília e Teatro Municipal de São Paulo, 1965). Fazem exceção os realizados por Wesley Duke Lee (creio que anterior a todos os mencionados: começos de 1964) e o acontecido recentemente no Rio, por ocasião da inauguração da Galeria G4 (exposição de obras de Antônio Dias, Escosteguy e outros).

Este nosso *happening* foi realizado por músicos, em sua maioria – mas foi o que mais se afastou da música. Lembrar, no entanto, que o precursor do *happening* no Brasil foi Flávio de Carvalho, com suas “experiências” da década de 30.

* Maio de 1966.

ANTIARTE ARTÍSTICA

Todas as bienais, daqui e dalhures, são forçosamente retrospectivas – e nisto reside o interesse que possam ter. Acrescido do instigante fato de se tratar de retrospectivas de vanguarda, uma vez que a arte contemporânea se vai regendo pelo signo da experimentação. Isto é o que se poderia chamar – forçando um pouco a mão – de contradição paradoxal. Para a maioria, esta IX Bienal será uma extraordinária novidade; para os que estão por dentro – os membros do Júri, por exemplo e por suposto – as obras das principais representações (para não falar das outras) podem ser facilmente etiquetadas com um *déjà vu*, quando mais não fosse pelo simples fato de elas chegarem ao público através das revistas de grande tiragem ou das revistas especializadas antes de o atingirem pelas mostras tradicionais.

O compasso bienal está descompassado: dois anos já é muito para a arte, como um ano é suficiente para a moda. Não vai nisso desdouro nem desdém pela arte que hoje se faz, pois que ela se propõe justamente entrar no tempo do consumo, que é o tempo da moda: o tempo precário é o seu tempo significativo, é o que a faz documentária e referencial. Dentro desse novo *tempo*, obras de há apenas três ou quatro anos já

nos parecem clássicas: veja-se que, na representação norte-americana, a apresentação de Hopper constitui uma retrospectiva dentro da retrospectiva (ou vice-versa) das obras de Rauschenberg, Lichtenstein, Indiana, Segal. Coisa curiosa: Hopper, o pioneiro, esteve largamente representado na II Bienal, em 1953, se a memória não erra, quando os EUA mandaram-nos uma vasta representação do “realismo mágico”, que foi na época praticamente desconsiderado por todos, que não lhes souberam ler os signos: a arte, então, nos vinha da Europa tão-somente, e o debate era figurativismo / não-figurativismo, abstracionismo / concretismo. Hoje, os ianques como que se vingam da Europa e dos seus (da Europa) satélites: graças à sua atual vanguarda vitoriosa, fazem-nos engolir toda uma *tradição* própria: firmam assim, e retroativamente, uma tradição, a partir e por força de uma vanguarda. É isto o que fascina e irrita os europeus, é isto o que não se entende no Brasil, onde o “sistema” só deixa de combater a vanguarda quando ela já está legitimada pelo consenso internacional (europeu). Foram os americanos que, utilizando as armas europeias de *Dada*, abriram a brecha no consórcio artístico europeu e soaram o halali para o avanço geral dos bárbaros subdesenvolvidos e subdesarrollhados. Há apenas três bienais atrás, a maioria das peças da atual representação brasileira seria seguramente recusada: resta-nos o consolo de saber que, nessa época, peças como essas ainda não existiam... Em consequência, mais um estupor: quão artísticos e museológicos nos parecem agora os norte-americanos – quão europeus, quase diria! – em comparação com os brasileiros!

A representação brasileira é uma quermesse herói-comovente. É um festim canibalesco, em que o mais obscuro amador mandou a sua brasa, tostou e deglutiou sua tibia ou seu artelho! Conte-se esse aspecto como o ponto, talvez, mais positivo dessa IX Bienal, pelo menos para nós, brasileiros. Os membros do Júri Internacional, se chegarem a olhar para os

nativos, ficarão entre a perplexidade e a gozação diante de uma gana, tão altamente primitiva. A não ser que entre eles haja algum estruturalista tristetropical, o que não parece ser o caso de nosso representante nessa alta corte artística...

Na barbúrdia da montagem da mostra, a encarregada norte-americana, à pressa, me informa ser de Oldenburg uma obra que só pode ser de outro: Tom Wesselman, o autor do *Interiores* – e prefiro correr o risco*. É interessante observar como os nomes pouco ou nada conhecidos, como Wesselman, já se nos afiguram “clássicos”, já em fase de aperfeiçoamento de uma linguagem conquistada. O *Quarto*, de Wesselman, é uma obra-prima da antiarte. Embora seja tarefa estranha descobrir peculiaridades na bizzarria, não nos deixam de impressionar várias de suas características. Antes de mais nada, não se trata de uma cópia, mas do modelo de um quarto, um modelo ampliado da miniatura de um quarto, ou seja, algo assim como uma miniatura ampliada à escala de um-por-um! Um quarto-quadro de bonecas, desses tridimensionais que se penduram à parede e que transpostos para o tamanho natural adquirem um *significado* de gigantismo! É a kitschização do *kitsch* – aguda metalinguagem que mostra a deformação, a alienação, a perda de informação, que ocorrem quando se desenvolve o processo coisa-signo-coisa (quarto-miniatura-quarto), redundando numa perturbadora cenografia coisa-signo, como a do teatro ou da televisão presenciadas *in loco*. Irônica crítica à representação perspectivista. O *kitsch* em toda a sua crueza: os lençóis, a coberta dobrada, o casaco de pele de leopardo, em tamanho natural – e em plástico, para gigantes infantis, ou crianças-gigantes: nós. Imagine-se um casal deitado naquela cama de ângulos distorcidos em rigorosa perspectiva... Não o mau-gosto, o *kitsch do kitsch*.

* Era de Oldenburg, mesmo.

Sobre os já clássicos americanos, não nos propomos falar. Mas em Segal, as brancas figuras humanas de gesso perdem dimensão: passam da terceira para a segunda dimensão: são vazados, buracos na paisagem. Contraponha-se, porém, a Wesselman, o nosso José da Silva. Sim, José da Silva, nem mais, nem menos! Seu *Transe* é um super-Almeida Júnior traduzido para a terceira dimensão. Brutal naco realista de um não-tem-po viajando num formidável caixão de cimento para lugar nenhum (talvez num longo futuro alguém se atreva a ter essa “Preta Velha” em algum lugar!). Já Erika Steinberger superinfantofeminiliza o *kitsch*.

O Jasper Johns das bandeiras não está*, mas está o nosso Quissak Júnior, com sua surpreendente fenomenologia do auriverde pendão, ou melhor, sua genética do nosso pavilhão, ou ainda: a bandeira brasileira em “série estocástica”, um políptico de aproximação à Bandeira Nacional. Embora por via estadunidense, é o único que retoma com todo o peso e com invenção aquela tradição da vanguarda brasileira dos anos 20: a estupenda bandeira pau-brasil de Tarsila para o livro de Oswald (1925). Se os artistas brasileiros se dessem ao trabalho de ler, pelo menos, os manifestos de Oswald de Andrade – *Pau-Brasil* e *Antropófago* – por certo poderíamos alimentar a esperança de termos um dia uma fortíssima e autêntica arte *popau* brasileira...

Por certo, o antiamericanismo dos americanos (eat-hug-err-die) é mais “por dentro” do que o dos europeus, que praticam uma curiosa arte e um curioso antiamericanismo MCE (Mercado Comum Europeu): afinal, só agora descobrem a sociedade de consumo, e são, na verdade, um tanto primitivos diante da tecnologia e dos eletrodomésticos. Mas Jacquet caricaturiza sobre objetos de plástico e em *silk-screen*, utilizando a retícula do *off-set*, obras da tradição pictórica france-

* Estava e até ganhou prêmio de aquisição.

sa: *Déjeuner sur l'herbe*. E dizer que, em 1960, o brasileiro Fiamminghi dera início a pesquisas nesse terreno: parou por falta de gás e de atrito informacional. Os americanos descobriram a arte que existe na arte publicitária e Stampfli a traduz em europês e suíços, enquanto Reichert, da Alemanha, chega à poesia concreta: veja-se o seu bom *Igor* e mesmo todo o *Codex Tipographicus* (só, que, sendo "artista", artesaniza o industrial, gravuriza o tipográfico). Seralli, da Itália, vai à não-arte metafísica, com requintes de maneirismo renascentista: vejam-se as sombras de suas figuras recortadas em tábua, nos degraus da escada. E Pistoletti convida o homem comum, parece, à vida cotidiana, onde também há rainhas, através de painéis metalizados. Quanto mais se vê não-arte, mais se encontra arte – não há fugir! Mesmo porque, nestes tempos, a definição de arte é bastante simples e prática: arte é tudo o que figura em galerias, museus e bienais. O conteúdo se define pelo continente (contexto), o que não deixa de ser experimental: se não se salva a arte, salva-se ao menos a sua história...

De qualquer modo, a representação brasileira fascina, no seu espremido e bracejante caos. Waldemar Cordeiro, finalmente, redescobre certos aspectos elementares da linguagem: o tríptico "indivíduo/grupo" e a obra em que os indivíduos se desmassificam ao contato sensível da lente de aumento que os mostra: trabalhou modestamente, sem cor, nesse campo restrito e a sua tampa de vidro sobre placa de vidro convida a idéias de raiz sobre o quase-nada, quase-coisa, quase-signo; graças ao título (*Folclore Urbano Paulista*), seu cifrão com lantejoulas adquire certa dimensão oswaldiana. E um técnico eletrônico, Efísio, dá um contorno artístico ao seu primitivismo: vai ao olho com oscilômetros, ao nariz com tubos ionizados que alteram o cheiro ambiental e ao ouvido com uma máquina gratuitamente bucal, que repete as palavras da gente quatro segundos depois.

Enquanto as coisas se montam, Felícia Leirner reclama que enormes esculturas metálicas estragam a visão de suas obras-

casas na varanda; Guerchman se queixa do aperto para a sua *Cidade*; Escosteguy lamenta uma obra danificada; Júlio Le Parc, o grande premiado de Veneza, que suas obras não chegaram; Quissak explica a "formação da pátria"; Efísio esclarece que um certo dispositivo eletrônico nada tem da estranha, é invenção recente de um técnico paulista; Amélia Toledo consulta Fernando Lemos sobre o melhor tapete para suas placas vergadas e Radá Abramo, encarregada geral da montagem, segreda que procurou dispor as coisas brasileiras de modo a obrigar os membros do Júri a vê-las. E Volpi, que diz o grande Volpi? Está ausente. Não diz nada. Mas nós também já temos nossos clássicos de vanguarda, quando Glauco Rodrigues faz surgir da concha de um petróleo, que não é nosso, e por óculos "verdemelhos", a sua ipanêmica e multiforme *Afrodite-Sulamita*: vale por um cinema novo.

Resta, de tudo, que a questão já não se põe entre fazer arte e/ou antiarte – mas entre fazer não-arte e não fazer arte. Para os brasileiros, esta bienal seria histórica, se na próxima não houvesse restauração e stop.

METACINEMA

Enquanto meio de comunicação, o cinema produziu profundas modificações e reajustamentos nos demais meios existentes à época de seu aparecimento e afirmação (na imprensa, por exemplo). De outro lado iria sofrer o impacto de meios novos, como o rádio e a televisão. Estamos acostumados a pensar na *sétima arte* em termos das demais artes, ou seja, em termos de um desenvolvimento uniforme e contínuo – e talvez isto seja uma ilusão prejudicial à compreensão da arte, dos meios e da comunicação. Assim, a linguagem do cinema era uma quando a película rodava a 16 quadros por segundo – e se tornaria outra com a introdução da rotação “real” de 24 quadros/segundo.

Chaplin: A Mímica dos 16 Quadros

Carlito realizou extraordinária obra criativa enquanto pôde – e soube – tirar o máximo proveito dos efeitos produzidos pela película “acelerada”, ou seja, rodada a 16 quadros/segundo. Para esta velocidade criou sua mímica e sua dança puramente cinematográficas (incluindo as correrias de gentes e

objetos), assim como em função dela, seus planos “lentos”, por contraste, ganhavam enorme força lírica e dramática. Nesse tempo, o automóvel ainda não era o objeto “útil”, prestigioso e massificante, tal como se revelaria nos Estados Unidos especialmente a partir da década de 30 (e tal como é hoje no Brasil) – e sim um brinquedo que envolvia alegremente as pessoas como um bicho doméstico; nos dias de hoje, é assim que ele nos reaparece sob a forma do calhambeque e é assim que Arthur Penn o recompôs em *Bonnie and Clyde*. Como brinquedos, entravam na dança e na mímica do cinema mudo. As vertigens hilariantes das quase-colisões de veículos do cinema mudo ainda hoje nos envolvem muito mais do que as vertigens técnico-reais do cinerama. A mímica do real, por aceleração, criava o efeito de hilaridade e envolvimento. Hoje, quando, sob o impacto da televisão, o cinema se volta sobre si mesmo, transformando-se em “cinema aberto” ou “cinema total”, todos os recursos, arcaicos e novíssimos, voltam a se integrar nele, rompendo a aparente linearidade lógica de seu desenvolvimento (mudo, sonoro, em cores, tela larga, estereofônico etc.). Com o advento do som, impôs-se a necessidade “realista” de fazer corresponder som e imagem – e surgiu a nova velocidade dos 24 quadros/segundo. Com ela findava-se a grande arte de Chaplin, que acabara de realizar sua derradeira obra-prima: *Em Busca do Ouro* (1927).

Metalinguagem

No estudo da linguagem, seja de que tipo for, costuma-se distinguir entre *linguagem-objeto*, que é a linguagem que se estuda, e *metalinguagem*, que é uma linguagem crítica, com a qual se estuda a linguagem-objeto, sem com esta se confundir. Acontece, porém, que a própria linguagem-objeto pode tornar-se autocrítica, incorporando, portanto, a metalinguagem, de

modo a transformar-se ela própria, linguagem-objeto, em metalinguagem de si mesma, num contínuo e contraditório envolver-se como num jogo de espelhos. Este é o fenômeno que vem caracterizando a arte da era industrial, ou seja, do último século e meio.

Quando o mestre-precursor da metalinguagem moderna, Edgar Allan Poe, pratica uma espécie de contra-trocadilho em seu conto *A Queda da Casa de Usher* (a casa termina por se afundar de fato num pântano); quando seu filho espiritual, Mallarmé, o maior gênio da metalinguagem, escreve *cygne* (cisne) para significar também *signe* (signo); quando Erik Satie anota numa partitura "para tocar rangendo os dentes"; quando Marcel Duchamp expõe numa galeria um vaso sanitário com o nome de *Fonte* (1915); quando Maiakóvski, num de seus roteiros cinematográficos, *Enfeitiçados pelo Filme*, indica que a heroína deve ser perseguida por um rolo de película, que acabará por envolvê-la como uma jibóia; quando fazemos um trocadilho; quando, numa estória em quadrinho, um personagem "sai" do quadro, rompendo o fio que o delimita; quando Belmondo, em *Pierrot Le Fou* (*O Demônio das Onze Horas*), dá uma piscadela para a platéia, ou, em *La Chinoise*, a câmara filma a câmara que aparenta filmar Jean-Pierre Léaud; ou quando nos defrontamos com os produtos da chamada "antiarte" – não estamos senão diante do mesmo fenômeno da metalinguagem, fenômeno pelo qual a linguagem desvenda a sua própria natureza. No Brasil, a gente de teatro costuma render preitos absolutos ao famigerado "efeito de distanciamento", de Brecht; fazem-no de um ponto de vista "conteudístico", sem perceberem que o distanciamento brechtiano é, antes de mais nada, um fenômeno metalingüístico na linguagem teatral, – uma sistematização, se não uma inovação, de natureza estrutural. Ficarão naturalmente horrorizados se souberem que o primeiro e o maior pensador, e criador, até agora, do distanciamento, é Stéphane Mallarmé...

DIAR: "A LUTA DE CLASSES EXISTE" p/ O PÚBLICO,
SENTIDA N MÉRITOS DE DESVENDAR A
LINGUAGEM

Metacinema

Se foram necessários uns dois mil anos para que a literatura chegasse à metalinguagem, para o cinema bastaram 70. Isto porque, na era industrial e da automação, os meios e veículos de comunicação de massa se atritam uns aos outros, exercem contínua e aceleradamente pressões uns sobre os outros, provocando reajustamentos constantes – vale dizer que exercem poderosa função de metalinguagem, pois cada veículo é obrigado a reexaminar seguidamente a natureza de sua própria estrutura. A informação de estruturas é informação de primeiro grau – e é a mais difícil de ser apreendida, porque não se refere a “coisas em si”, mas à relação entre as coisas: ela envolve, portanto, e necessariamente, as visões conjuntas dos problemas de linguagem e de metalinguagem. Isto, que, aparentemente, pelo menos, é tão claro quando se fala de fenômenos sociais – sem percepção de estruturas não é possível haver revolução verdadeira – torna-se tabu quando se fala de arte. É curioso observar, por exemplo, as semelhanças de linguagem e de “conteúdo” entre um crítico de cinema “participante” e um crítico de cinema “psicologizante”. Ambos são “conteudistas”, porque não têm consciência da natureza do próprio veículo que empregam em suas críticas, ou seja, o código verbal escrito, a palavra escrita, com toda a sua lógica discursiva de causa-e-efeito – muitas vezes falsa.

Eis por que a crítica de cinema não compreendeu *Persona* (que quer dizer “máscara”), o maior filme de Bergman, seu primeiro filme metalingüístico. Trata-se de um filme sobre um filme – de um filme sobre o cinema, precisamente de uma *fit* de cinema, das relações entre a película sensibilizada e as coisas que a sensibilizam, das relações e contradições entre o mundo da vida e o mundo dos signos, entre a vida e a linguagem. Daí os carvões do projetor queimando no início do filme; do garoto estendido numa morgue, a erguer-se para apalpar uma

"Conteudismo" X metalinguagem

tela onde se exhibe um filme; da película que começa a passar "em branco" e depois se queima, como por acidente de projeção ("distanciamento") e das personagens femininas que são uma e mesma pessoa cíclica e contraditória: vida e morte (e ressurreição?) do cinema...

O mesmo com *Blow-Up*, de Antonioni: a câmara filma a personagem que, por sua vez, fotografa a vida: quando os signos do crime desaparecem, é como se o crime não tivesse existido. É como jogar tênis sem bola – e esta é a natureza da arte – e a sua tragédia – pois nela a bola são os seus próprios signos. E mais o conflito entre a construção geométrica, ortogonal (arte) e a avalanche orgânica das duas moças e do rapaz enrolando-se no papel do estúdio (vida).

Em Resnais de *Hiroshima e Marienbad*, a subversão da linearidade e a introdução da simultaneidade introduzem a metalinguagem no cinema – mas apenas Godard a sistematiza por meio da colagem cinematográfica e não mais da montagem de Eisenstein e Resnais. A colagem é uma sintaxe de síntese que relaciona coisas fragmentárias e conflitantes – simultaneamente. E o ímã de Ezra Pound, que congrega a lima-lha de ferro espalhada para formar uma rosa. Esta é a rosa que propõe novos significados – e que os pensadores de hoje tentam conceituar.

No extraordinário 2001 – *Uma Odisséia no Espaço*, no qual o cinema se torna insubstituível por qualquer outro veículo, a sigla do tremendo computador (HAL) tem uma sonoridade que a aproxima de "HELL" (inferno). Em seqüência anterior, ao visitar o monólito em Clavius, na Lua, Floyd perguntara, brincando, aos cientistas: *What the hell did you got there?!* (traduzido por: "Que demônios descobriram vocês lá?"). E HAL, vermelho, ao ser adentrado e morto por Dave. Estas analogias paranomásticas, quase-trocadilhos, estão presentes no filme todo: roda / valsa, útero / galáxia, nave espacial / espermatozóide, antropóide / cosmonauta, placenta / planeta.

COLAGEM X MONTAGEM
MAS QUAL O SENTIDO DA SÍNTESE É A GRANDE QUESTÃO

Surpreende o índice de “mau” dado como cotação ao filme, para o que também contribuiu um largo contingente de crianças e adolescentes – o que não deixa de ser uma surpresa. Eles não entenderam o filme – e isto prejudicou enormemente a sua apreciação. O que mostra que, malgrado a televisão, os quadrinhos e o iê-iê-iê, as crianças ainda estão sendo formadas dentro de esquemas de logicidade linear.

MAD IN BRAZIL

Quanto ao Desenho Industrial, não apenas há dois Brasis, como também dois Brasis com as cabeças trocadas. O que não é de estranhar num país onde os *yankees* paulistas foram derrotados, em 1932, por forças aparentemente reacionárias do latifúndio nortista e extremo-sulista lideradas por Vargas, que veio na onda da grande crise de 1929. Paradoxalmente, essas forças se mostraram forças “prá-frente”, como se diz hoje, ao abaterem a oligarquia paulista do café, que, em boa medida, abafava as potencialidades de diversificação e desenvolvimento industrial da unidade mais rica da federação. Em consequência, o operariado paulista tornou-se o maior esteio de Vargas e a cidade de São Paulo viria a tornar-se “a cidade que mais cresce no mundo” justamente durante o Estado Novo parafascista, particularmente durante (e após) a II Guerra Mundial, ao fim da qual Vargas já estava mais próximo do *New Deal* do que da *Carta del Lavoro* ou do *Estado Novo*, de Salazar. E tudo isto à revelia da oligarquia paulista, que continuou a abominar o “caudilho” Vargas, como o faz até hoje, embora a revolução de 64, que novamente a favoreceu, dando-lhe o comando político-administrativo do Estado mais industrializado da Federação, não teria sido possível – pelo menos com aquela facilidade

de! – não fora o trabalho de Getúlio Vargas, que pequeno-aburguesou o proletariado paulista!

Assim é que São Paulo, desde 1951, ficou com a Bial de Arte. Enquanto que o Rio de Janeiro, durante dois séculos capital da colônia, do império e da república, possivelmente a cidade mais civilizada – ou menos provinciana – de todo o mundo ibero-americano, com seu reduzido parque industrial e onde tudo tende a se transformar em arte, acabou ficando com a Escola Superior de Desenho Industrial, desde 1963, e provavelmente abrigará uma Bial de Desenho Industrial, se chegar a bom termo o convênio que ora se processa entre o Itamaraty (Ministério das Relações Exteriores) e o Museu de Arte Moderna local*. Esta troca de cabeças, é de ver-se, não vai sem conflito: o Desenho Industrial é mais um item que se inscreve na agenda geral de oposição entre as duas maiores cidades brasileiras, São Paulo representando a capacidade de organização infra-estrutural empresarial e industrial, e o Rio de Janeiro a capacidade superestrutural de produção político-ideológica para todo o país, especialmente o Brasil do Rio para o norte. A industrialização do país implicará uma espécie de ianquização, ou seja, a sua paulistificação. De outra parte, à medida que Brasília se for firmando como centro das decisões nacionais, o Rio poderá sentir a necessidade de unir-se mais a São Paulo, aparando aquelas diferenças que, por ora, no entanto, ainda permanecem vivas, dentro do projeto geral de ressentimentos traçado na derrota paulista de 1932 e com o condimento especial que lhe trouxe a atuação do Partido Comunista, stalinista e jdanovista, que delineou um nacionalismo mal empostado, baseado na tipicidade das manifestações regionais, com a franca defesa dos valores artesanais em oposição aos valores industriais. Sirvam de exemplos anedóticos e pitorescos: a) a definição que o diplomata e poeta Jaime Ovalle deu de São Paulo,

* Chegou a bom termo.

há vinte anos, ou coisa assim: “São Paulo são os Estados Unidos do Brasil”; b) a *boutade* do teatrólogo e cronista Nelson Rodrigues, um carioca típico: “a forma mais terrível de solidão é a companhia de paulista”. Eis por que – como se pode observar através da música popular de intenções “participantes” – a esquerda tende a proletarizar o *lumpenproletariat* das favelas e a “camponizar” o caboclo do campo, numa mecânica de idealizações de substituição. Em 1962, não consegui obter o apoio do sindicato dos metalúrgicos de Osasco, poderoso centro industrial próximo a São Paulo (fundado nos fins do século passado pelo piemontês Antônio Agu), para um filme documentário que havia preparado juntamente com um amigo, ex-operário em cerâmica, porque a película se destinava a desmistificar Vargas junto às massas operárias... A partir da derrota de 64, porém, os ideólogos de esquerda – os exilados, em particular – passaram a encarar o Brasil como um “universo industrial” – mas por algum tempo ainda veremos a defesa do nacionalismo confundir-se com a defesa de valores artesanais. A última e mais curiosa manifestação dessa oposição, que ora se esboça no campo cultural, é a defesa do livro, do teatro e mesmo do cinema, contra a televisão. É um curioso fenômeno – é não apenas brasileiro – mas a sua análise e discussão escapam ao escopo do presente trabalho.

Historicamente: as primeiras iniciativas autônomas e conscientes no campo do desenho industrial partiram dos arquitetos, na década de 30: elementos vazados (“combongós”) e *brise-soleils*, hoje francamente industrializados, e alguns equipamentos para interiores, tais como padrões de tecidos, luminárias e, principalmente, móveis – já pela abundância e variedade de madeiras, já por certas analogias estruturais com o projeto do espaço arquitetônico. Ainda aqui, temos de distinguir entre o neoplasticismo dos paulistas e o neocolonial e neobarroco corbusieristas dos cariocas (incluem-se entre os “cariocas” os oriundos do centro, norte e nordeste cuja obra ressoa

através do Rio de Janeiro). Brasília é uma Atenas marciana, surrealista e neobarroca: a perspectiva da Praça dos Três Poderes apresenta inocultáveis semelhanças com a perspectiva de Versalhes. Ademais, a indústria do mobiliário apresenta certas características de transição entre o artesanato e a indústria – tal como a utilização do concreto na arquitetura, de resto – e contou desde o início com um razoável mercado de consumo nos centros urbanos, que a conduziu ao consumo de formas e, portanto, a sentir a necessidade de recorrer aos *designers* – arquitetos, em sua maioria quase absoluta. A estreita ligação arquiteto / móveis assegurou a formação do primeiro desenho brasileiro autônomo, que hoje concorre no mercado interno com os desenhos consagrados da *Knoll International* e da *Herman Miller*. O recente sucesso internacional da *poltrona mole*, de Sérgio Rodrigues, original criação neocolonial – “carioca”, portanto – é mais simbólica dessa autonomia do que outra coisa, pois não representa muito no mercado interno, uma vez que seu desenho não se presta à produção em escala mais ampla.

Alguns designers estrangeiros estiveram entre nós, nesse período de pré-formação. Bernard Rudofsky, durante a guerra, executou alguns trabalhos, entre os quais a marca e o logotipo da empresa Fotoptica, que os utiliza até hoje; Raymond Loewy Associates, nos fins da década de 40, desistiu de estabelecer em São Paulo uma sucursal de seu escritório, certamente por falta de maiores perspectivas no mercado de trabalho, mas executou numerosos projetos: marca para uma empresa metalúrgica, conjunto de utensílios de alumínio, uma embalagem para sabonete, uma linha de móveis e duas ou três fachadas para lojas e magazines; nos inícios de 50, Max Bill iria adquirir importância, seja pelo prêmio de escultura que conquistou com sua *Unidade Tripartida*, na I Bienal de São Paulo, seja pela influência que exerceu sobre o grupo de artistas concretos paulistas, então em formação. Um grande surto artístico e literário ca-

racteriza esse período. Fundam-se o Museu de Arte e o Museu de Arte Moderna, ambos em São Paulo; no primeiro, arquitetos organizam um curso de desenho industrial, que dura apenas dois anos; o segundo organiza a Bienal de São Paulo, que depois se mostraria mais um mecanismo de controle do que de incentivo a arte brasileira, através de um mecenato orientado no sentido de um dirigismo parafascistóide e maquiavélico: baste que se diga que, logo na I Bienal, os jurados brasileiros tiraram do bolso do colete o nome de um pintor de segunda categoria – um italiano recentemente emigrado – para lhe conceder o Prêmio Nacional de Pintura; repetiram a dose na VIII Bienal, em 1965, concedendo-lhe de novo o prêmio. Que os artistas, críticos e intelectuais brasileiros não tenham seriamente, até hoje, denunciado e se rebelado contra essa e outras farças, serve de índice do grau de seu oportunismo artístico, cultural e político, bem como da flexibilidade de suas espinhas dorsais. Não há dúvida: malgrado as ilusões européias sobre o Brasil, o país é mais conservador do que parece. Na II Bienal, o maior pintor brasileiro, Alfredo Volpi, nascido em Lucca e até hoje não naturalizado brasileiro (aqui radicou-se há mais de meio século), somente ganhou o Prêmio Nacional de Pintura, *ex aequo* com Di Cavalcanti, a quem se destinava o prêmio, devido à interferência direta de Herbert Read. Apesar de humilhado pela necessidade e pela organização, nessa época, Volpi manteve digna a sua grandeza solitária e popular e hoje pode viver, ainda que modestamente, dos quadros que vende: sequer expôs na última bienal*.

Mas foi também nesse período que a consciência do desenho industrial, pela primeira vez, começou a formar-se entre não-arquitetos, mais precisamente, entre os artistas concretos de São Paulo, um pequeno grupo de cruzados quase fanáticos, ao qual pertencei também, liderados por Waldemar Cordeiro,

* IX Bienal, 1967.

um ex-romano que optara pela nacionalidade brasileira no imediato pós-guerra. Era uma vanguarda ideologicamente empenhada – isto era novo – e nisto se opunha francamente ao calvinista Max Bill. Mais tarde, Cordeiro viria a optar pela carreira artística pessoal, embora venha realizando seus melhores trabalhos justamente no campo do *design* (paisagismo). Em 1953, em Buenos Aires, estabelecemos contato com Tomás Maldonado, que logo depois partiria para a Alemanha, onde se tornaria Reitor da Hochschule für Gestaltung, de Ulm, e onde tornei a visitá-lo, em duas ocasiões: em 1955, logo após a abertura dos cursos, e em 1965, quando me coube chefiar a delegação brasileira ao IV Congresso do Icsid – *International Council of Societies of Industrial Design*, que teve lugar em Viena. Eram pintores concretos, embora não pertencentes ao grupo acima referido, os dois primeiros alunos brasileiros de Ulm: Alexandre Wollner e Almir Mavignier. Este continuou na Alemanha, como pintor e cartazista; aquele voltou para o Brasil em companhia de um ex-assistente de Max Bill, Karlheinz Bergmiller, para fundar o primeiro escritório de Comunicação Visual (o desenho industrial ficava a cargo de Bergmiller), a *Forminform*, de São Paulo, juntamente com o artista gráfico Rubem Martins, hoje único dirigente da *Forminform* e um dos nossos melhores *designers* nesse setor*. Wollner e Bergmiller viriam a ter destacada atuação na fundação da Esdi – Escola Superior de Desenho Industrial, decalcada nos moldes de Ulm, no Rio de Janeiro, em 1963, fruto do empenho direto do professor e crítico de arte Flexa Ribeiro, então Secretário de Educação do Governo Carlos Lacerda. Nesse mesmo ano, Mischa Black aconselhou que se fundasse uma associação de desenho industrial a um grupo de *designers* e teóricos do *design*, não arquitetos, reunidos em São Paulo; mas a iniciativa prática coube ao grupo de arquitetos que havia participado, na qualidade

* Prematuramente falecido neste ano, 1968.

de observador, do III Congresso do Icsid, Paris (1962). Introduziram, na FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, de São Paulo, uma Sequência de Desenho Industrial – uma disciplina desdobrada em quatro anos – e promoveram a fundação da ABDI – Associação Brasileira de Desenho Industrial (1963), com sede em São Paulo. No seu primeiro impulso de entusiasmo, a associação realizou um seminário sobre o ensino de desenho industrial, filiou-se ao Icsid, publicou três números de sua revista, *Produto e Linguagem*, estabeleceu algumas normas para concursos e trouxe alguns conferencistas europeus, especialmente da área italiana (Van Onck, Eco, Gregotti) – mas não conseguiu contatos sólidos com o mundo industrial, nem estender sua ação ao âmbito nacional, a ponto de, no Rio de Janeiro, a Esdi substituí-la nas funções que lhe seriam próprias.

A escola da Guanabara já formou duas turmas, mas a inserção do designer na indústria continua a ser problemática. cerca de seis milhões de dólares anuais vão para fora do país, em pagamento de *royalties* de desenhos estrangeiros. Nos chamados departamentos de estilo das grandes indústrias, equipes de desenhistas de nível médio – “estilistas” – trabalham simplesmente no redesenho de detalhes; alguns produtos eletrodomésticos foram mesmo desenhados em agências de publicidade! Como “o Brasil é um país que tem preguiça de fazer história”, no dizer de Antônio Callado, recente autor de um romance de sucesso, pode ser que ainda venhamos a ter um desenho made in Brazil através do acúmulo do redesenho de detalhes: it's a mad mad mad mad world... Afinal, é preciso lembrar que nós também somos americanos e que existe um pragmatismo latino-americano para o qual o Brasil poderia dar uma certa contribuição criativa. Até o momento, a manifestação mais rica desse pragmatismo é a Antropofagia, dos anos 20, criação do poeta e prosador paulista Oswald de Andrade, que, por pregar a devoração utilitária de todos os valores estrangeiros, principalmente europeus, acabou por chocar-se tan-

to com a oligarquia paulista quanto com os comunistas. Suas colocações e sua arte vão conhecendo hoje uma ressurreição, ao mesmo tempo em que, no vácuo ideológico criado pela revolução de 64, as velhas falanges intelectuais da direita tentam rearticular, no Paraná e em São Paulo, seus ninhos tradicionais.

A questão do ensino do desenho industrial. Em São Paulo, deveria haver uma escola prática diretamente vinculada à indústria e desvinculada da universidade (tal como está), mas Lúcio Grinover, ex-presidente da ABDI, ex-milanês e professor da FAU, aspira introduzir no âmbito universitário um Instituto de Desenho Ambiental, tal como foi recentemente proposto por Maldonado, atualmente presidente do Icsid. Maldonado sem dúvida percebeu a erosão da idéia do desenho de produtos isolados, mas não percebe o erro de tentar projetar conjuntos de ambientes na mesma linha de extensão e ampliação da Bauhaus e de Ulm. Estas já não possuem maior significado, não por desenharem produtos isolados (os americanos o fazem), mas porque não estavam endereçadas ao consumo em massa e sim ao valor qualidade, um valor tipicamente europeu herdado dos séculos passados. Afinal, foi somente com o Mercado Comum que a Europa começou a conhecer o verdadeiro consumo em massa. A “americanização” conseqüente é evidente. É uma ilusão de elite acreditar que há um desenho industrial ideal; muitos são os desenhos no espaço e no tempo e muitas devem ser as escolas – tal como nos Estados Unidos, de resto. Uma escola de desenho industrial deve ser uma escola de desenho de processos e não de desenho propriamente dito. A palavra desenho, de resto, só serve para confundir o problema, que aparece bastante claro na expressão inglesa *design* (signo, desenho e designio). E o desenho de processos não pode ser simplesmente confundido com métodos e metodologia, como tem sido a tradição Bauhaus-Ulm, uma vez que esses métodos se mostraram “conteudísticos”, por já trazerem dentro de si mesmos, encap-

sulados, um verdadeiro estilo. Daí a incompreensão dos que têm criticado e ridicularizado o *styling* norte-americano. Uma escola de processos deve abrir possibilidades de linguagens e não produzir meras variantes de uma mesma linguagem ou estilo. Reyner Banham percebeu isto há alguns anos, mas, infelizmente, não sustentou mais aprofundadamente a sua posição, muito rica para o estabelecimento de uma ponte entre a Europa e a América (e o Japão: alguns indícios parecem indicar que o pragmatismo nipônico caminha para a síntese do processo).

Na escola da Guanabara, muitos são os sintomas de rejeição do enxerto ulmístico, especialmente no setor da Comunicação Visual, cujo pioneiro, Alexandre Wollner, paradoxalmente, não soube praticar a antropofagia brasileira de adaptação, recusando-se a compreender que as máquinas, o papel, as tintas e os homens no Brasil – ainda que sejam todos estrangeiros... – não se comportam como na Alemanha e na Suíça, onde os índices de tolerância, limitadíssimos (qualidade), tinham grande significação (antes do Mercado Comum...). No Brasil, só tem significado a nova qualidade da quantidade, que pouco tem a ver com a tradicional qualidade industrial *dix-neuvième* europeia. ESTA QUALIDADE EUROPEIA NÃO PODE SER PRODUZIDA EM MASSA. Foi isto mesmo, aliás, que tentei dizer em minha intervenção no IV Congresso do Icsid. É oneroso e anti-social, no Brasil, investir no constante aperfeiçoamento dos processos tecnológicos, na vã tentativa de alcançar a “qualidade europeia”, pois esta qualidade se tornaria um privilégio de uma classe limitada de consumidores. A exemplo de Rubem Martins, foi Aloysio Magalhães, um pernambucano radicado no Rio, ex-advogado e ex-pintor, quem melhor “canibalizou” a experiência de Ulm, sem jamais tê-la freqüentado; juntamente com Wollner, é coordenador do curso de Comunicação Visual, mas a ela não tem podido dedicar sua atenção, ocupado que está com os problemas técnicos ligados às cédulas do cruzeiro novo, que desenhou. Bergmiller, o

homem de Ulm no Brasil, transferiu-se de São Paulo para o Rio, para dedicar-se mais à escola: surpreendentemente, na terra carioca vai encontrando mais “mercado” para o seu trabalho profissional: projetou o sistema de painéis do Museu de Arte Moderna, da Guanabara, e vai desenhar o conjunto dos talheres do Itamaraty. No Rio e em outras partes do Brasil, a iniciativa governamental e institucional muitas vezes contrabalança a iniciativa particular sulista.

A Comunicação Visual tem funcionado como técnica de substituição do design, assim como a verbalização é uma tecnologia de substituição para a ausência de know-how em geral. Isto se torna mais evidente num país onde metade da população adulta ainda não domina o *know-how* básico: o alfabeto. Quando a escola do Rio começou a operar, a Comunicação Visual já constituía uma tecnologia em progresso e em pouco tempo os alunos já dispunham de uma metalinguagem que lhes permitisse promover a crítica ao mero transplante de uma tecnologia estrangeira. Para o Desenho Industrial, ainda não dispomos de outra metalinguagem senão a verbal – e os sintomas de rejeição nesse setor, ou seja, o seu *índice de canibalização*, quase não se manifestam, ou, se se explicitam, são meramente tópicos.

No Brasil de Oswald de Andrade, nosso primeiro estruturalista, o que deve contar é o *pensamento bruto*, de Abraham Moles. *Tupi or not tupi that is the question*, já dizia o famoso antropólogo.

Nota – Alguns dados referentes aos inícios do desenho industrial no Brasil foram extraídos do pequeno artigo *O Desenho Industrial no Brasil*, de autoria do arquiteto e programador visual João Carlos Cauduro, publicado em *Produto e Linguagem*, nº 2, 2º trimestre de 1965, São Paulo.

"... O MEDO..."

"... NÃO TER MEDO DE SER FORTE CULTURALMENTE..."

"... O IMPULSO DE TER UMA CONSCIÊNCIA..."

"... O NÃO É QUE RECUPERA..."

"... O INIMIGO DENTRO: NÓS SOMOS ESSA TENSÃO..."

"... A CONSCIÊNCIA FLAGRA UM MOMENTO DE TENSÃO DESTAS COISAS..."

"... ESSE DESAVISO DE UMA POPULAÇÃO SUBDESENVOLVIDA PRODUZ UMA ARTE PARA A QUAL EU NÃO OUERO FECHAR OS OLHOS..."

(referindo-se ao programa do Chacrinha)

"...NÃO CONFUNDIR O ESTÁGIO DESSA NECESSIDADE COM A META IDEAL PARA O BRASIL..."

No dia 6 de junho de 1968, a las seis en punto de la tarde-noche, teve início o debate sobre o chamado "movimento tropicalista" na música popular, promovido pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de S. Paulo. Caetano Veloso e Gilberto Gil, presentes. Augusto de Campos e eu, ao lado deles, na mesa. E uns duzentos universitários, jdanovisticamente ferozes e dispostos, em boa parte, a um "massacre baiano". Augusto de Campos e eu defendemos os grandes músicos com passável pugnacidade. Vendo a inteligência de Caetano atuar, buscando pensar em pungência, naquelas circunstâncias "festivas" de assassina e suicida irresponsabilidade cultural e humana, anotei uns poucos fragmentos de sua fala, que vão reproduzidos acima. Coisas raras dizia ele em suas respostas. Mas ninguém queria ouvir.

Nota Informativa

Emendados e alterados para este livro, os artigos originais são de vária origem.

Correio da Manhã: “Entrevista a José Louzeiro” (21-8-65); “Teoria da Guerrilha Artística” (4-6-67); “A Vida em Efigie” (9-7-67); “Qorpo-Santo” (março 67) “Antiarte Artística” (17-9-67); “Antologia Sincrônica” (10-12-67), “Metacinema” (1968). *Folha de S. Paulo*: Crônicas de Futebol (março 65); “*Happening*” (11-5-66); “Uma Escola de Comunicação” (16-6-68). *Jornal do Escritor*: “Código e Repertório” (nº 1, julho 69); “*A Comunicação Pensada*”, entrevista (nº 3, setembro 69). *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo*: “Marco Zero de Andrade” (24-10-64, número comemorativo dos 10 anos de sua Morte); depoimento escrito a E. Altmann, para o seu “Inquérito sobre a Poesia Brasileira” (3-12-66). “Situação Atual da Poesia no Brasil” foi tese que apresentei na qualidade de relator para a poesia, ao II Congresso de Crítica e História Literária, que teve lugar em Assis, SP, em agosto de 1961; foi publicada pela revista *Invenção*, nº 1, 1º trimestre de 1962, São Paulo, e nos anais do congresso, pela Fac. de Fil., Ciências e Letras de Assis, 1963. “A Análise dos Inícios da TV Cultural-Canal 2”, de São Paulo, foi publicada na edição dominical de *Última Hora* – S. Paulo (29-6-69); “Áporo,” no nº comemorativo do 39º aniversário do suplemento do *Minas Gerais* (1969); “Formação e Informação Universitárias”, em plaquete, pela revista *Alfa*, da Fac. Fil., Ciências e Letras de Marília, São Paulo, em 1970; o breve depoimento sobre a nova barbárie foi para a revista *O Cruzeiro*, 1969. “Mad in Brazil” era inédito em português e foi escrito para o número que a revista *Aut Aut* dedicou ao nosso país (nº 109-110, Milano, Lampugnani Nigri Editore, 1969). O roteiro da audiodifonovela e as vinhetas visuais e verbais comentadas foram aqui publicadas pela primeira vez.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- ABRAMO, Radá - 246
AGU, Antônio - 255
ALIGHIERI, Dante - 47, 102, 114
ALTMANN, E. - 264
ALMEIDA, Guilherme de - 216
ALMEIDA, Paulo Mendes de - 167
AMARAL, Gilberto - 77
AMARAL, Tarsila do - 244
AMORA, Antônio Soares - 76
ANDRADE, Mário de - 122, 123, 131, 132, 150, 152-154, 159, 160, 162, 162n, 171
ANDRADE, Oswald de - 20, 21, 24, 27, 29, 31, 47, 57, 103, 116, 122-125, 131-133, 149, 150, 150n, 151-156, 158-165, 167, 171, 174, 179, 216, 244, 259, 262
ANTONIONI, Michelangelo - 14, 251
ARANHA, Luís - 162
ARAÚJO, Alceu Maynard de - 150
ARAÚJO JORGE, J. G. de - 216
ARISTÓTELES - 179
ARTAUD, Antonin - 130
AULETE, Caldas - 138
AUTUORI, Luís Carlos - 83
AZEREDO, Ronaldo - 19, 23, 118, 123
BACCOLO, Luigi - 182, 184
BADEN POWELL - 225
BALZAC, Honoré - 13
BANDEIRA, Manuel - 27, 132, 143
BANHAM, Reyner - 261
BARBOSA, Abelardo ("Chacrinha") - 59, 60, 263
BARBOSA, Ruy - 152, 153, 155, 200
BARRETO, Lima - 81
BASTOS, Oliveira - 154, 154n
BEATLES, The - 176, 215
BEETHOVEN, Ludwig van - 16
BELMONDO, Jean-Paul - 249
BENSE, Max - 21, 25, 163
BENJAMIN, Walter - 25

- BENVENISTE, Émile - 34
 BERCEO - 114
 BERGMAN, Ingmar - 14, 250
 BERGMILLER, Karlheinz - 258, 261
 BERIO, Luciano - 224
 BERTOLINO, Pedro - 29, 168
 BILAC, Olavo - 240
 BILL, Marx - 256, 258
 BIZZARRI, Edoardo - 173
 BLACK, Mischa - 258
 BLOTA JR. - 240
 BONAPARTE, Napoleão - 12
 BOULEZ, Pierre - 22, 224
 BRAGA, Edgard - 23, 118
 BRECHT, Berthold - 183, 249
 BRETON, André - 164
 BRITO, Mário da Silva - 118
 BUARQUE, Paulo Planet - 77
 BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio - 142
 BUENO, Maria Ester - 224, 228
 BUFFET, Marguerite - 164
 BUONAROTTI, Miguel Ângelo - 16
 BUTOR, Michel - 59
 CABAU, Jacques - 182
 CALDER, Alexander - 236
 CALLADO, Antônio - 259
 CAMÕES, Luís de - 20
 CAMPOS, Augusto de - 11, 19, 21, 23, 24, 26, 35, 38, 118, 122, 168, 176, 263
 CAMPOS, Haroldo de - 21, 24, 35, 38, 118, 122, 134, 150, 150n, 161n, 168
 CANDIDO DE MELLO E SOUZA, Antonio - 150, 150n, 154
 CARVALHO, Eleazar - 224
 CARVALHO, Flávio de - 240
 CASSIRER, Ernst - 63
 CASTELO, José Aderaldo - 160n
 CASTRO, Fidel - 227
 CASTRO ALVES, Antônio - 131
 CAUDURO, João Carlos - 262
 CAVALCANTI, Guido - 153
 CÉSAR, Guilhermino - 127, 128, 130
 CHAPLIN, Charles - 47, 247, 248
 CONFÚCIO - 132
 CORDEIRO, Waldemar - 22, 26, 245, 257
 CORRÊA, José Celso - 171
 CORREIA, M. Alves - 221
 COUTO, Ribeiro - 155
 COZZELLA, Damiano - 83, 224, 240
 CROCE, Benedetto - 178
 CROS, Charles - 213
 CUKOR, George - 66
 CUMMINGS, E. E. - 103
 DANIEL, Arnault - 153
 DA GUIA, Ademir - 195-197
 DE FIORE, Ernesto - 234
 DELFINO, Luís - 39, 96
 DEMY, Jacques - 216
 DESCARTES, René - 156
 DI CAVALCANTI, Emiliano - 236, 257
 DIAS, Antônio - 240
 DISNEY, Walt - 186
 DONGA - 55
 DORÉ, Gustave - 16
 DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos - 27, 70, 100, 103, 104, 108, 109, 111-114, 116-118,

- 132, 133, 137, 143, 155,
164, 178
DUCHAMP, Marcel - 249
DUKE LEE, Wesley - 240
DUNCAN, Isadora - 58
DUPRAT, Régis - 224
DUPRAT, Rogério - 21, 83, 224,
240
ECO, Umberto - 34, 259
EDISON, Thomas Alva - 214
EFISIO - 245
EINSTEIN, Albert - 12, 178, 215
EISENSTEIN, Sierguiei - 12, 16, 47,
156, 215, 251
ENGELS, Friedrich - 13
EPSTEIN, Estelinha - 77
ESCOSTEGUY, Pedro - 240, 246
ESTEVAM, Carlos - 22
FALCÃO, João Mendonça - 200,
201
FERREIRA, Sílvia - 74
FIAMINGHI, Hermelindo - 245
FIGUEIREDO, Cândido de - 138
FLAUBERT, Gustave - 29, 102,
181, 183
FLEXA RIBEIRO - 258
FOUCAULT, Michel - 169
FOX, RALPH - 13
FREIRE, Laudelino - 138
FUCHS, W. - 22
GARIBALDI - 20
GARRINCHA - 203-205
GENINHO - 208
GETZ, Stan - 225
GIL, Gilberto - 38, 263
GILBERTO, João - 29, 225
GIOTTO - 235
GODARD, Jean-Luc - 25, 47, 178,
251
GOELDI, Oswaldo - 235
GOMES, Carlos - 56, 224
GONÇALVES, Dercy - 60
GOUDOT, Andrée - 118
GRACIANO, Clóvis - 234
GREGOTTI, Vittorio - 259
GRIFFITH, W. D. - 16
GRINOVER, Lúcio - 260
GROSZ, George - 157n
GRÜNEWALD, José Lino - 23, 118
GUARNIERI, Camargo - 56
GUERCHMAN, Rubens - 246
GULLAR, Ferreira - 23-26, 118
GUTENBERG, Johannes - 69, 72
HARDY, Oliver - 213
HAVELANGE, João - 200
HEARTFIELD, John - 157n
HEIDEGGER, Martin - 168
HEINE, Heinrich - 150
HEISENBERG, Werner - 178
HELOU, Wadih - 205
HOPPER, William - 242
HOMERO - 221
HORYLKA, Franklin - 83
IKOMA, Fernando - 135
INDIANA, Robert - 242
IONESCO, Eugène - 128, 130
IVO, Ledo - 20
JACOB, François - 47

- JACOPETTI - 164
 JACQUET - 244
 JAKOBSON, Roman - 13, 34, 47, 133, 181
 JAMES, Henry - 11, 12
 JASPER JOHNS - 163, 244
 JIMENEZ, Juan Ramón - 125
 JOBIM, Antonio Carlos - 225
 JOFRE, Éder - 223, 228
 JOYCE, James - 47, 69, 103, 108, 109, 161, 169, 185
 "JUÓ BANANERE" (Alexandre Marcondes Machado) - 150
- KAZUKO - 135
 KENNEDY, John - 71
 KILKERRY, Pedro - 38, 130
 KLEE, Paul - 175
 KLIASS, José - 77
 KNIGHT, Arthur - 47
 KOFFKA, Köller - 118
 KORZIBSKI, Alfred - 19, 179
 KUBRIK, Stanley - 47
- LACERDA, Carlos - 258
 LAUREL, Stan - 213
 LE PARC, Júlio - 246
 LÉAUD, Jean-Pierre - 249
 LEIRNER, Felícia - 245
 LEMINSKI, Paulo - 23, 29
 LEMOS, Fernando - 75, 246
 LÉNIN, Wladimir Ilitch - 174
 LÉVI-STRAUS, Claude - 47
 L'HERITIER, Philippe - 47
 LICHTENSTEIN, Roy - 230, 242
 LISBOA, João Carlos - 45
 LISLE, Leconte de - 101
- LITTRÉ, Émile - 139
 LOEWY, Raymond - 256
 LOITMAN - 34
 LOUZEIRO, José - 264
 LUDSKANOV - 34
 LUFTI, Dib - 175
 LUIS XV - 233
- MACHADO, Gilka - 58
 MACHADO, José Pedro - 138
 MACHADO, Juarez - 145
 MACHADO DE ASSIS, José Maria - 132, 179, 180, 181, 213
 MAGALHÃES, Aloysio - 261
 MAIAKÓVSKI, Wladimir - 23, 249
 MALDONADO, Tomás - 258, 260
 MALLARMÉ, Stéphane - 11, 27, 33, 38, 47, 59, 69, 100-104, 108, 114, 132, 133, 141, 144, 151, 169, 170, 175, 177, 180, 184, 185, 249
 MARINETTI, Filippo Tommaso - 164, 184
 MARTINS, Rubem - 258, 261
 MAVIGNIER, Almir - 258
 MCCARTHNEY, Paul - 176
 MARX, Karl - 12, 13, 36, 174
 MCLUHAN, Marshall - 29, 35, 36, 63, 69, 70, 71, 74, 167, 172, 174, 178
 MEDAGLIA, Júlio - 224
 MÉLIÈS, Georges - 16
 MELLO NETO, João Cabral de - 27, 70, 103, 104, 108, 112, 114, 115-118, 123, 124, 132, 133, 164, 178
 MENDES, Gilberto - 21, 224, 240

- MENDES, Murilo - 118, 171
 MILLER, Herman - 256
 MIRO, Juan - 123
 MOLES, Abraham - 65, 103, 115, 118, 121, 153n, 172, 262
 MONDRIAN, Piet - 175, 236
 MONTENEGRO, Tulo Hostílio - 22
 MONTICELLI - 234
 MOZART, Wolfgang Amadeus - 56

 NASCIMENTO, Edson Arantes ("Pelé") - 189, 190, 203, 220, 228, 229
 NETO, Coelho - 20
 NIETZSCHE, Friedrich - 150, 172, 185
 NOLDE, Emil - 63
 NOGUEIRA, José Bonifácio Coutinho - 75

 OLDENBURG, Claes - 163, 243
 OLIVEIRA, Willy Correia de - 21, 224, 240
 OPPENHEIMER, J. Robert - 102, 118
 OVALLE, Jaime - 254

 PACHECO, Diogo - 240
 PALMÉRIO, Nei Cidade - 208
 PAULO PAES, José - 23
 PEDROSA, Mário - 235
 PEIRCE, Charles Sanders Santiago - 132, 181
 PELÉ - (V. NASCIMENTO, EDSON ARANTES DO)

 PENN, Arthur - 248
 PESSOA, Fernando - 13, 14, 70, 103, 118, 153, 178, 184
 PICABIA, Francis - 164
 PICASSO, Pablo - 59
 PINO, Wladimir Dias - 19, 22, 22n, 23, 123
 PINTO, Luiz Ângelo - 19, 23-25, 29, 123, 124
 PIRANDELLO, Luigi - 28, 178, 179, 180-185
 PISCATOR, Erwin - 47
 PISTOLETTI - 245
 POE, Edgar Allan - 14, 27, 31, 133, 167, 177, 178, 182, 216, 249
 PORTINARI, Cândido - 57, 131, 234
 POUND, Ezra - 12, 14, 20, 47, 69, 73, 101-103, 118, 122, 130, 132, 153, 154, 179, 251
 PRADO, Paulo - 151
 PRESTES, Luís Carlos - 143
 PROPÉRCIO - 153

 QAMPOS LEÃO, José Joaquim de (Qorpo-Santo) - 127-130, 264
 QUISSAK JR., José - 244, 246

 RAMUZ, C. F. - 15
 RAUSCHENBERG - 242
 RAY, Man - 163
 RAYMOND, Alex - 16
 READ, Herbert - 11, 13, 15, 63, 257
 REBOLO - 234

- REICHERT, Jasia - 245
 REIS FILHO, Nestor Goular - 79
 RESNAIS, Alain - 47, 251
 RIBEIRO, Eduardo - 83
 RIBEIRO, Solano - 83
 RICARDO, Cassiano - 159, 160
 RIVELINO, Roberto - 211, 212
 ROCHA, Glauber - 174, 175, 204
 RODRIGUES, Glauco - 246
 RODRIGUES, Nelson - 255
 RODRIGUES, Sérgio - 256
 ROSA, João Guimarães - 81, 103, 123, 132
 ROSA, Noel - 60
 ROSENFELD, Anatol - 164
 ROSSI, Nelson - 179
 RUBENS - 39
 RUDOFKY, Bernard - 256

 SALAZAR, Antônio de Oliveira - 253
 SALGADO, Plínio - 160
 SALES, Heráclio - 154, 164n
 SAMANIEGO - 35
 SANI, Diño - 196
 SANTORO, Cláudio - 56, 225
 SANTOS, Manuel dos (v. "Garrincha")
 SANTOS, Nilton - 203, 208, 209
 SARRAUTE, Nathalie - 28
 SARTRE, Jean-Paul - 102, 109, 119, 173
 SATIE, Erik - 29, 130, 249
 SAUSSURE, Ferdinand de - 132
 SCHEMBERG, Mário - 57
 SEGAL - 242, 244
 SENA, Antônio Carlos de - 127
 SERALLI - 245

 SETO, Cláudio - 135
 SEURAT, Georges - 175
 SHAPIRA, Alegria - 157n
 SHRAPNELL - 12
 SHAW, George Bernard - 66
 SILVA, José da - 244
 SÓCRATES - 29
 SOUSÂNDRADE, Joaquim de - 27, 122, 122n, 130-133, 165
 SOUZA, Pompeu de - 43, 171
 SPENGLER, Oswald - 172
 STÄMPFLI - 245
 STEINBERGER, Erika - 244
 STOCKHAUSEN, Karlheinz - 176, 224

 TATERKA, Tania - 83
 TARZAN - 29
 TODOROV, Tzvetan - 141
 TOLEDO, Amélia - 246
 TOLSTOÏ, Leon - 214

 UBALDI, Pietro - 12

 VALÉRY, Paul - 12, 13, 109, 167, 168, 177, 181, 183
 VALMORIN, Louise de - 214
 VAN ONCK, Andres - 259
 VARGAS, Getúlio - 253-255
 VELOSO, Caetano - 13, 38, 55, 263
 VERDI, Giuseppe - 78
 VERKAUF, Willy - 156n, 157n, 164n
 VERMEER - 234
 VICO, Giambattista - 63
 VILLA-LOBOS, Heitor - 56, 224
 VOLPI, Alfredo - 20, 56, 131, 233, 235-238, 246, 257

WAGNER, Richard - 16

WEBER, Anton - 29, 175

WELLES, Orson - 47

WESSELMAN, Tom - 243, 244

WHITEHEAD, Alfred North - 67

WIENER, Norbert - 62, 74, 119,
172, 174

WIESER, Wolfgang - 167, 176

WOLLNER, Alexandre - 258, 261

XISTO, Pedro - 23, 119

YEATS, William Buttler - 70

ZANINI, Mário - 234

ZIFF, G. K. - 22

Título Contracomunicação
 Autor Décio Pignatari
 Capa Plínio Martins Filho e
 Ana Paula Fujita
 Ilustração da Capa Luiz Fernando Machado
 Revisão Geraldo Gerson de Souza
 Editoração Eletrônica Aline E. Sato
 Amanda E. de Almeida
 Formato 14 x 21 cm
 Papel de Capa Cartão Supremo 250 g/m²
 Papel de Miolo Pólen Soft 80 g/m²
 Número de Páginas 272
 Impressão Lis Gráfica

19-26

ENTREVISTA

OPOTIÇÃO AO JOANOVISMO/CPC, SALTO PARTICIPANTE
 CHEGAR AOS MEIOS, ARTE DE MASSA
 QUANTI//S A MASSA, A E ELA DETENH. SUA APPA//E
 DE CRIAR

121-125

VG^{da} COMO ANTILITERATURA

LINGUA X LINGUAGEM

QUANTI//S X QUALI//S

POSIÇÃO SEMIÓTICA DO BRASIL

(≠ DA LEITURA DO "RAIZES GREGAS"?)...

167-176

GUERRILHA

LINEAR? X SINCRO?

TIPO X PROTÓTIPO

MEIOS DE MASSA (MCLUHAN)

ESTRUTURA

INFO X REDUNDÂNCIA

TER 29.1 196 BC

p. 168-170 constituição - micromundo

[GALAXIAS]

p. 173 E
OUTRAS ESTRUTURA COMO RELAÇÃO
ENTRE COISAS
IMPLICAÇÃO DA INFO

P. 175 PROTO TIPO
X
TIPO

p. 70 MCLUHAN ESTRUTURALISTA
"PRAGMÁTICA, CANIBAL, AMERICANO"
X
ESTRUTURALISTAS SEMÂNTICOS E
SISTEMÁTICOS EUROPEUS

p. 36 "MARX P/ MIM É UM ESTRUTURALISTA"
[MCLUHAN, MEIO = MSG, ESTRUTURAS]

p. 250 "INFORMAÇÃO DE ESTRUTURAS"
METALINGUAGEM
FRICÇÃO ENTRE AS MEIO
COLAGEM: REL. DE COISAS OPOSTAS

p. 163 POSSE X PROPRIE//
CONTATO DIRETO X EXPLICAÇÕES/PREAMBULOS
(CONTRATO?)